LA LITERATURA Y LAS OTRAS ARTES

SALAMANCA
2026

LA LITERATURA Y LAS OTRAS ARTES

PUBLICACIONES DEL SEMYR

director
Pedro M. Cátedra García

coordinación
Eva Belén Carro Carbajal

CONSEJO CIENTÍFICO

Vicente Beltrán Pepió (Università degli Studi di Roma, La Sapienza)
Emilio Blanco (Universidad Complutense)
Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne)
† Alberto Blecua (Universidad Autónoma de Barcelona)
Fernando Bouza (Universidad Complutense)
José A. de Freitas Carvalho (Universidade do Porto)
Juan Carlos Conde (IEMYRhd & Universidad de Salamanca)
Mercedes Fernández Valladares (Universidad Complutense)
Inés Fernández-Ordóñez (UAM & Real Academia Española)
Jorge García López (Universidad de Gerona)
Juan Gil (Real Academia Española)
† Antonio Gargano (Università degli Studi di Napoli Federico II)
Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá)
† Víctor Infantes (Universidad Complutense)
María Luisa López-Vidriero Abelló (IHLL & Real Biblioteca)
Mariana Beatriz Masera Cerrutti (ENES Morelia, UNAM)
José Antonio Pascual Rodríguez (Real Academia Española)
Rafael Ramos Nogales (Universidad de Gerona)
Jesús Rodríguez-Velasco (Yale University)
Christoph Strosetzki (Westfälische-Wilhelms-Universität, Münster)
Bernhard Teuber (Ludwig-Maximiliam-Universität, Munich)

Forman también parte de oficio del Consejo Científico las personas que ostenten o hayan ostentado la presidencia de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas:

Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza)
Fernando Baños Vallejo (Universidad de Alicante)
María José Vega Ramos (Universidad Autónoma de Barcelona)
Juan Gil (Real Academia Española)

LA LITERATURA Y LAS OTRAS ARTES

edición al cuidado de

Emilio Blanco y Laura Ranero Riestra

SALAMANCA

Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas

MMXXVI

© la SEMYR
© de los textos: los autores
© de las imágenes: los autores
Maquetación: Intergraf
ISBN: 978-84-125391-5-8

TABLA DE CONTENIDOS

Presentación
[15-18]

I
PONENCIAS PLENARIAS

Fernando Baños Vallejo
La verdad de lo increíble en el Flos Sanctorum*, con un apunte iconográfico*
[21-76]

Dominique de Courcelles
Los saberes de la letra al riesgo de la imagen, del gesto y de la voz: liturgia histórica y cósmica en la Edad Media
[77-96]

Maria Luisa Meneghetti
Genealogie rappresentate. Riflessioni su un tema artistico-letterario del romanzo europeo tardomedievale
[97-130]

Alexandre Vanautgaerden
Epistolary anthologies and figurative representations
[131-191]

II
COMUNICACIONES

Miren Agote Plaza
Santa Catalina de Alejandría: los desposorios místicos en la literatura castelllana áurea
[195-214]

Álvaro Alonso
María Magdalena, entre católicos y protestantes: traducciones y adaptaciones de Lucas 7, 41-50
[215-229]

Carme Arronis Llopis
Los métodos historiográficos en la hagiografía de la Contrarreforma
[231-252]

Manuel Ayuso García
Los impresores hispanos de clásicos latinos (1551-1600) y sus relaciones con Europa: Juan María de Terranova y sus conexiones con libreros, impresores y editores europeos
[253-268]

Sara Bellido
Interpolaciones narrativas en los Coloquios militares *de Fernán López Alfonso: entre el comentario bélico y la relación de sucesos*
[269-285]

Sandra Boto
Algunos apuntes en torno a un pliego bilingüe de la Biblioteca Nacional de Portugal (RM 486BIS)
[287-302]

Martina Brufani
«Yo soy la Iglesia grande de Toledo»: ¿Teresa de Ayala, priora de Santo Domingo el Real de Toledo, en un decir de Villasandino?
[303-320]

María Carrión Longarela
Un pálido reflejo del sueño que fue y será. Ficción caballeresca y objetos suntuarios castellanos
[321-343]

María Luisa Cerrón Puga
Traducir, plagiar, robar: el caso del Diálogo de la dignidad del hombre *entre España, Italia y Francia*
[345-370]

Mianda Cioba
Artes liberales y filosofía moral. Avatares del canon académico a principios del siglo XVI
[371-396]

Juan-Carlos Conde
Percepción e intelección. Américo Castro y las artes visuales
[397-410]

Marcos Cortés Guadarrama
Vidas de santos en el Florilegio medicinal *(1712-1755), de Juan de Esteyneffer. Una forma de la difusión del legado devocional*
[411-432]

María del Pilar Couceiro
Música y «músicas» en la literatura medieval: la presencia / ausencia de las mujeres en el arte de Euterpe
[433-453]

Rosa M. Díaz Burillo
Clásicos latinos en castellano impresos en Amberes en el siglo XVI: aproximación y análisis del Corpus
[455-469]

Soizic Escurignan
Historiografía y arquitectura: construir España
[471-487]

Celia Faba Durán
La influencia del Quijote *en un diálogo de Emilia Pardo Bazán: las paremias cervantinas en diálogo secular*
[489-507]

Emilio Fortunato
Crueldad y narcisismo: análisis de un tópico petrarquista en la poesía de Juan Boscán
[509-528]

Felice Gambin
Un músico napolitano en la corte bávara: los Dialoghi *de Massimo Troiano*
[529-548]

Déborah González
Castillos y traidores, canciones de trovadores
[549-566]

Tatiana Grela Tubio
La envidia ovidiana en los manuscritos membr. I 98 de la Forschungsbibliothek Gotha y Panciatichi 93 de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
[567-585]

Jorge Jiménez López
Sobre libros, humanistas y libros humanistas en el entorno de Alfonso de Cartagena
[587-606]

Arturo Jiménez Moreno
Libros y manifestaciones artísticas en manos de mujeres castellanas entre los siglos XV y XVI
[607-634]

Simona Langella
El bosquejo del cristo de San Juan de la Cruz: síntesis de una experiencia mística
[635-654]

María Eugenia López Varea
Una entalladura heráldica de los Reyes Católicos en una gramática incunable de Burgos
[655-677]

Giulia Lucchesi
Estudio comparativo de las dos traducciones italianas (Roma, 1592) de los Diálogos de medallas *de Antonio Agustín*
[679-698]

Tiziana Clara Luisi
Viaggio tra le confraternite: Puglia-Spagna incontro letteratura-arte
[699-706]

Ruth Martínez Alcorlo
Los libros de horas impresos: texto, imagen y cultura material
[707-725]

José María Martínez Domingo
El prólogo del Lazarillo*, emisores, receptores y género literario*
[727-474]

Jorge Martín García
Incas romanos: los grabados en las primeras ediciones de las crónicas de Cieza de León y Agustín de Zárate
[749-770]

Francesc Massip-Bonet
Rey por un día en la literatura, el arte y la fiesta popular
[771-795]

Sergio Montalvo Mareca
'Tengo gran miedo de mal parir': notas obstétricas en los Coloquios matrimoniales *de Luján*
[797-817]

Roberto Morales Estévez
Mujeres santas, mujeres diabólicas y su representación: de los tratados demonológicos al cine
[819-838]

Georgina Olivetto
La transmisión del Plutarco de Juan Fernández de Heredia y las epístolas de Coluccio Salutati
[839-859]

Alberto Ortiz
Personajes de la masculinidad perversa en las artes mágicas. Del macho cabrío al sacerdote mendaz
[861-876]

Brianda Otero Moreira
Ritmar, recordar y jugar: letras parlantes en los manuscritos iluminados de las Metamorfosis *del Trecento*
[877-896]

Amelia de Paz
Góngora y El perfecto regidor *de Juan de Castilla y de Aguayo (1586)*
[897-910]

Rocío Pérez-Gironda
Teresa de Jesús: representaciones literarias y pictóricas del diablo teresiano
[911-930]

Juan Pérez-Sevilla Guerra
Transmisión y confusión de los «santos Juanes» en la Leyenda de los santos castellana*: un itinerario iconográfico*
[931-955]

Juan José Pozo Prado
Hacia una mirada interior: confluencia de texto y evocación de imagen sagrada en Historias sagradas y eclesiásticas morales*, de Fray Gaspar de Villarroel*
[957-969]

JOHAN PUIGDENGOLAS
Dios al cuadrado: las artes matemáticas en el Setenario *de Alfonso X*
[971-980]

GERMÁN REDONDO PÉREZ
Hibridación genérica en la Fantástica filosofía
[981-995]

LORENA RODRÍGUEZ CHVATAL
Nuevos apuntes sobre la biblia de Pedro de Pamplona
(mss. 56-5-1 y 56-5-1 bis de la Biblioteca Capitular de Sevilla)
[997-1011]

MIRIAM RODRÍGUEZ CONTRERAS
Vencer al demonio a través de la fe en la obra de Catalina de Siena
[1013-1027]

MARCIAL RUBIO ÁRQUEZ
El diálogo en el Siglo de Oro y las artes de la guerra
[1029-1048]

CATERINA RUSSO
¿Melancolía renacentista o melancolía judía? El pastor melancólico
en la «Égloga Baltea» de Alonso Núñez de Reinoso
[1049-1060]

AMARANTA SAGUAR GARCÍA
¿Hay vida más allá del Cid? Temas épicos medievales hispánicos y heavy metal
[1061-1074]

MARÍA SÁNCHEZ-PÉREZ
«Coplas y chistes muy graciosos para cantar y tañer al tono de la vihuela»:
disparates del coplero popular Gaspar de la Cintera (siglo XVI)
[1075-1095]

Blanca Soto-Martínez
Santa Catalina de Alejandría, mártir sabia, en los santorales hispánicos anteriores y posteriores a Trento
[1097-1126]

Juan Miguel Valero Moreno
Alfonso de Cartagena (,) ilustrado
[1127-1127]

Julio C. Varas García
Tipografía, iconografía y ortodoxia en la obra de San Juan de Ávila (1499-1569)
[1153-1151]

Inés Velázquez Puerto
El texto como imagen y la imagen como texto; las representaciones pictóricas de la Visio Tnugdali en el siglo XV
[1171-1204]

María Florencia Vieira Ferrero
Injusticia y justicia en el «Cuento de Carlos Maynes»: '¿una corte en crisis?
[1205-1210]

Irene Villarroel Fernández
En torno a los paratextos de humanistas europeos en las ediciones hispanas de clásicos latinos (1551-1600)
[1211-1224]

María Jesús Zamora Calvo
«Susana y los viejos»: mirada, violencia y resistencia femenina en las artes
[1225-1250]

PRESENTACIÓN

Tenéis entre las manos, queridos socios, un volumen de actas resultado de otro de nuestros congresos bianuales. Fue precisamente en uno de ellos, el celebrado en la ciudad de Compostela en 2022, donde surgió la idea de organizar el siguiente en la capital: al fin y al cabo, el gran Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la Universidad Complutense se había convertido en la mayor sucursal de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pues nada menos que veinte de sus profesores ya eran miembros por aquel entonces. Si a ello se añadía que varios de los docentes de la citada unidad integraban el cuadro de honor de nuestra Sociedad (la llorada Ana Vian, el buen Álvaro Alonso), y que algún otro maestro del centro (como el latinista don Juan Gil Fernández, por ejemplo) también lucía en ese elenco, la Facultad de Filología se erigía como lugar idóneo para que la SEMYR mantuviese allí la tela de uno de sus congresos.

Así las cosas, a primeros de un caluroso septiembre de 2024, comenzaba el *IX Congreso Internacional de la SEMYR*, centrado entonces en un carácter interdisciplinar, al haberse elegido como línea directriz de la cita la relación de la literatura con las otras artes. No podía haber sido de otra forma, pues el evento tenía lugar en un departamento conocido internacionalmente por las relaciones establecidas desde la Filología más puramente tradicional con otras ramas del conocimiento humanístico (arte, historia, filosofía, música…), materializadas en un considerable número de proyectos de investigación.

La convocatoria desbordó nuestras previsiones, en todos los sentidos, no solo por la participación de la Universidad Complutense, que superó la treintena de comunicantes, sino también por la amplitud temática de las comunicaciones presentadas, que, más allá del campo estricto de

las humanidades, estableció curiosas relaciones no solo entre la literatura y las otras artes, sino incluso con las ciencias, pues alguna intervención abordó la interacción entre literatura y matemáticas.

Las ponencias plenarias también dieron cuenta de aquel amplio abanico relacional, pues la profesora Meneghetti nos ilustró sobre las relaciones entre escultura y literatura, partiendo de la famosa tumba del rey Pedro I en el monasterio de Alcobaça para señalar la interacción entre lo representado en aquel túmulo y distintas tradiciones medievales relacionadas con el *roman courtois* (desde Tristán e Isolda hasta el episodio del Lancelot pintor en el ciclo de la *Vulgate* arturiana), creando así un programa ejemplar de exaltación dinástica.

Mercedes Fernández Valladares, presentada con solidez por nuestro Presidente de Honor, disertó cumplidamente sobre las implicaciones tipobibliográficas de una terna de grandes obras a caballo entre los siglos XV y XVI, bajo el marbete de «Amadises, Celestinas y Lazarillos». Si nuestra colega complutense se centraba en el mundo del libro, la profesora de Courcelles retrocedía y nos devolvía al universo manuscrito, pues su ponencia estudió el diálogo artístico en dos obras paralitúrgicas de la diócesis de Vic en el quicio de los siglos XIV y XV, estipulando cómo la interrelación entre imagen, gesto y voz contribuía a una mejor comprensión de la práctica religiosa litúrgica y el poder divino.

Haciendo bueno el nombre de la Sociedad, Fernando Baños abordó un género medieval que tuvo también un amplio recorrido en la Edad Moderna, los *Flores sanctorum* derivados de la *Legenda aurea*. Más concretamente, profundizó en algunos de los diez episodios apócrifos que allí se contienen, y en sus distintos modos de inserción en el conjunto de la obra en los diferentes momentos. Su análisis, que partió de la tradición medieval manuscrita y culminó en los impresos postridentinos, nos permitió conocer el método de trabajo de los hagiógrafos, método que se ve de forma especialmente clara en el modo de enfrentarse al material apócrifo, si bien los modernos cultivadores de estas *Flores* no llegaron a eliminar lo increíble.

Los dos últimos ponentes, en fin, volvieron a oscilar entre la esencia de lo medieval y la rica idiosincrasia del Renacimiento. Así, Luis Alberto de Cuenca deleitó al público asistente con sus reflexiones acerca de una Edad Media heroica, y quien fuera otrora bibliotecario de la Casa de Erasmo en Anderlecht, Alexandre Vanautgaerden, mostró con gracia que la habilidad del autor del *Elogio de la locura* superaba las destrezas filológicas para desgranarse en una serie de habilidades sociales que hoy

catalogaríamos como marketing o imagen de empresa: el de Róterdam supo poner a su servicio todos los medios tradicionales para transmitir su imagen a la posteridad (la pintura –a través de los magníficos retratos de Hans Holbein–, el grabado –Durero–, las medallas –Quentin Metsys–), pero se apoyó sobre todo en el nuevo medio de comunicación, la imprenta, que supo utilizar de forma original para potenciar su imagen de sabio desde las portadas de sus múltiples libros.

A estas intervenciones extensas cumple añadir un centenar de comunicaciones de socios procedentes de Europa y América, con un curioso predominio de los aspectos artísticos, o de la relación de la literatura con la imagen, en un curioso sincretismo entre la palabra y lo icónico que acerca la Edad Media y el Renacimiento a nuestro siglo de siglas y de imágenes.

Como en el congreso de Santiago, en donde honramos la memoria de Alberto Blecua, también en Madrid hubimos de pasar por el doloroso trance de lamentar el fallecimiento de otro Socio de Honor, don Francisco Rico. Finado en abril de 2024, se nos dio el tiempo justo para organizar una mesa de homenaje dirigida por María Morrás Ruiz-Falcó, y que contó con la participación de Inés Fernández-Ordóñez, Laura Fernández García, Jorge García López y Rafael Ramos. Descanse en paz el polifacético filólogo y académico.

Como las medallas de Erasmo citadas poco antes, el Congreso no solo tuvo la cruz de las lamentaciones citadas: hubo también oportunidad de ponerle cara al ocio letrado del que tanto hablaron los humanistas. Abrió *Nao d'amores*, con una excelente representación del *Misterio del Cristo de los Gascones* que encendió los ánimos de los asistentes –y no solo por el calor sofocante de nuestro bello paraninfo, escenario único pero carente, eso sí, de aire acondicionado–, y lo cerró *Musicantes* con un concierto de «Sones medievales», esta vez sí refrigerado en las nuevas instalaciones del Salón de actos «Emilia Pardo Bazán» de la Facultad de Filología.

Estas fueron, en esencia, las líneas y pautas del IX Congreso de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas. Con todo, no es posible cerrar esta breve presentación sin una sucinta nómina de agradecimientos: a los miembros del Departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía que participaron en la Comisión Local Organizadora; a su directora, Eva Soltero, cuya colaboración inestimable agradecemos desde aquí; a la entonces decana de la Facultad de Filología, Isabel Durán Giménez-Rico, que no solo abrió amablemente como autoridad

el congreso, sino que colaboró activamente en la resolución de todo tipo de dificultades técnicas. En ese sentido cumple recordar también al personal de administración y servicios de la Facultad de Filología, que extendió sus horarios amablemente en aquella primera semana de septiembre para que no tuviésemos que cercenar alguna intervención en horas crepusculares. Sergio Montalvo ejerció como secretario del Congreso, de principio a fin, y Laura Ranero Riestra colaboró más allá de sus obligaciones como tesorera, desde los días previos a nuestro evento complutense hasta hoy mismo, como coeditora de este volumen. No puedo olvidar aquí a los estudiantes que colaboraron de forma altruista con nosotros: Ariadna Luna, Claudia Ortega, Jimena García, Ismael Zakaría, Laura López Becerra, Lucía Franco, Lucía Manzanero, Raúl de Haro y Selena Coria, y que se empeñaron durante aquellos días con una entrega digna de profesionales. Finalmente, a todos los miembros de la SEMYR, cuya actividad no tendría sentido sin ellos: de entre todos, por el nivel continuado de colaboración, abnegación y altruismo, me gustaría mencionar aquí a Javier Burguillo, siempre dispuesto a ayudar, en cualquier circunstancia y en cualquier materia, y a Georgina Olivetto, que ha prestado sus ojos durante estos cuatro años en busca de erratas en todos nuestros documentos, siempre dispuesta, también, a trabajar para la SEMYR a cualquier hora del día o de la noche.

Recordaba Pedro Díaz de Toledo en una de sus glosas la vieja costumbre del triunfo romano: cuando el capitán llegaba a Roma, vencedor de una batalla, un esclavo lo abofeteaba públicamente para evitar que se ensoberbeciese en extremo. Creo que el volumen que presentamos a los socios tiene elementos de calidad suficientes como para que podamos estar orgullosos de ofrecérselo, sin miedo al correctivo romano. No obstante, y pese al esfuerzo de los editores, a buen seguro se nos habrá escapado alguna errata –no hay libro sin ellas–, y tal vez algo no haya salido como nos habría gustado. Confiamos en que los socios sepan disculpar todas esas carencias, si las encuentran.

I
PONENCIAS PLENARIAS

LA VERDAD DE LO INCREÍBLE EN EL *FLOS SANCTORUM*, CON UN APUNTE ICONOGRÁFICO

Fernando Baños Vallejo
Universitat d'Alacant

Desde los años 80 los estudios sobre hagiografía castellana han ido mostrando un interés creciente por el *flos sanctorum*, que es el nombre que en el ámbito hispánico reciben las compilaciones de vidas de santos, en su mayor parte derivadas de la *Legenda aurea*, de Jacobo de Vorágine. Anteriormente la atención de la crítica estaba copada por los poemas hagiográficos, que, por ser poemas, formaban parte del canon; a saber, la anónima *Vida de santa María Egipciaca* y los poemas de Gonzalo de Berceo, secundariamente la *Vida de san Ildefonso*, del Beneficiado de Úbeda. La hagiografía en prosa quedaba arrumbada por el menosprecio de los filólogos, que veían en ella un conjunto de meras traducciones sin mayor valor literario, en el sentido estético (a diferencia de los poemas, que como tales estaban acreditados artísticamente por el verso), y por el desinterés de los historiadores e historiadores de la Iglesia, que consideraban estos textos en prosa leyendas apócrifas y plagadas de tópicos, y por tanto pobres en datos individuales veraces. Sin embargo, progresivamente, el desarrollo de la investigación sobre la hagiografía medieval y moderna nos ha llevado a poner el foco también sobre el *flos sanctorum*. Vamos construyendo así el conocimiento de una familia de obras que merece la máxima atención, por su condición de *best-seller* en la baja Edad Media y en la Edad Moderna, de modo que también por su duración de *long-seller*.

El desarrollo de mi propia investigación coincide con la evolución que describo, pues a finales de los 80 comencé estudiando los poemas hagiográficos, mientras que en los últimos tiempos me he ocupado de las vidas de santos en prosa, y en particular del *flos sanctorum*, y más en concreto aún de la transformación del *flos sanctorum* en el paso de la tradición manuscrita medieval a la tradición impresa moderna, atendiendo a factores como el mercado y la intervención de los agentes de la imprenta o el impacto de la Reforma católica y protestante[1].

En trabajos anteriores he estudiado el rechazo de lo apócrifo en los hagiógrafos postridentinos[2], y aquí, como continuación y ampliación de esas aproximaciones, pretendo mostrar la evolución en el tratamiento de lo apócrifo atendiendo a tres estadios de la producción hagiográfica: 1) Vorágine y las primeras adaptaciones castellanas; es decir, la tradición medieval manuscrita; 2) el *Flos sanctorum renacentista*, a partir de su primera edición, de 1516; 3) los hagiógrafos postridentinos: Lippomano y Surio, Villegas y Ribadeneira.

Pero antes de seguir esa evolución, es necesario aclarar una confusión bastante habitual en los estudios sobre la hagiografía moderna: se suele confundir el rechazo a lo apócrifo que declaran los hagiógrafos postridentinos con el rechazo a lo increíble o fabuloso que expresan los detractores de las vidas de santos. Si hoy nos preguntamos si el contenido de la hagiografía es historia o un cúmulo de fantasías increíbles, creo que la respuesta sería unánime, incluso entre los creyentes, en la consideración de aquellos relatos como fábulas. De hecho, en más de una ocasión me he referido a la hagiografía como la vertiente religiosa de la literatura fantástica, destacando lo que para mí es un valor literario. Ahora bien, la percepción de las vidas de santos como fábulas no surge en nuestros tiempos, sino que se remonta al menos a comienzos del siglo XVI, con Erasmo y otros críticos cuyas posiciones es necesario recordar aquí en un primer apartado, precisamente para poder diferenciarlas de los criterios de los hagiógrafos, pues son de distinto alcance: no es lo

1. El marco de estas investigaciones y de las de mis colegas, con orientación similar, son dos proyectos financiados por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España: «La hagiografía hispánica ante la Reforma protestante» (FFI2017-86248-P) y, actualmente, «Itinerarios de la hagiografía hispánica en la Edad Moderna: evolución y difusión del legado devocional» (PID2022-139820NB-I00).

2. Entre otros, Baños (2019; 2020; 2022a).

mismo repudiar todo lo que pueda parecer increíble a una mente crítica, que depurar lo que técnicamente se etiqueta como apócrifo.

Para los hagiógrafos, la mayor parte del contenido que transmiten es historia, no fantasía. Y digo la mayor parte porque, en sentido contrario, Vorágine incluye diez episodios que él mismo marca como apócrifos. ¿Qué interés tiene fijarnos en esas excepciones? Entiendo que mucho, pues observar cómo Vorágine y la tradición posterior se enfrentan al problema de lo apócrifo nos permite conocer el método de trabajo de los hagiógrafos y su evolución en esos tres estadios dichos, y también nos lleva a percibir los límites difusos con que conciben la verdad. Esos son los objetivos de estas páginas.

1. DOS IDEAS INSTALADAS RESPECTO A LO INCREÍBLE EN LA HAGIOGRAFÍA

Empecemos, pues, por una idea bien instalada entre los estudiosos de la materia, que es la crítica contra las devociones populares a los santos y a la Virgen y contra la narrativa de sus vidas y milagros; una crítica que surgió entre los humanistas y que hicieron suya los protestantes, exacerbándola y llevándola hasta el rechazo absoluto. Podemos enfocar primeramente la figura clave de Erasmo de Rotterdam, quien recién inaugurado el siglo XVI arremetió contra ciertas prácticas devotas hacia los santos, las reliquias y la Virgen. Ya en el *Enchiridion o manual del caballero cristiano* (1501) denuncia que los fieles imploren favores a los santos con una superficialidad y una especialización similares a las de las supersticiones de quienes adoraban los dioses paganos:

> Otro adora a otro santo llamado san Roque. Y esto, ¿por qué? No por más que porque cree que aquél le ha de escapar de pestilencia. Otro reza sus ciertas oraciones a santa Bárbara y a san Jorge, sin saber lo que se dice, por no venir a manos de sus enemigos que aborrece. Otro tiene por devoción ayunar a santa Apolonia por que no le duela la muela. […]. Otros encienden su candelica a san Jerónimo o san Antón, por que les depare lo perdido. […]
>
> Estas cristiandades y devociones tales, si no se enderezan principalmente a Cristo, dejando aparte todo respeto de provechos e intereses temporales, no solamente no son cristianas, mas aun no están lejos

> de profanas, ni muy ajenas de la superstición vana de los gentiles que prometían a su dios Hércules el diezmo de la hacienda, por que tuviese cuidado de doblársela, y ofrecían un gallo a Esculapio, que era según dicen dios de la medicina, por convalecer de la enfermedad más presto, y a Neptuno su dios de la mar, sacrificaban un toro, por que fuese su viaje próspero[3].

Y en otros pasajes critica la excesiva veneración de las reliquias, o que los fieles no honren a los santos y a la Virgen siguiendo el ejemplo de sus virtudes[4]. En el *Elogio de la locura o Encomio de la estulticia* (1508) es la misma locura quien, como muestra de la extensión de sus dominios, hace notar que los fieles prefieren los relatos fabulosos a los sermones serios, y que veneran más a los santos legendarios que a los apóstoles o al mismo Jesucristo: «Del mismo modo, si se celebra algún santo orlado de fábulas y poesías –como, si me pedís ejemplos, lo son Jorge, Cristóbal o Bárbara–, veréis que se les venera con mucha más devoción que a san Pedro, san Pablo o al mismo Jesucristo. Pero tales cosas no son propias del lugar»[5].

Si ponemos ahora el foco sobre Lutero y el ámbito protestante, se observa que su rechazo de las devociones a los santos y a María, aunque termina por ser radical, sintoniza en lo sustancial con las críticas de Erasmo, en lo que respecta a la analogía con la idolatría pagana, el materialismo supersticioso que supone la veneración de las reliquias e imágenes, la desviación de Cristo y del Evangelio como núcleo de la fe. El Lutero que inicia el conflicto con la Iglesia de Roma en 1517 está aún muy lejos de los extremos a los que llegará el Lutero final; los ataques se vuelven cada vez más acres, hasta llegar a la violencia verbal y gráfica contra el papa y su curia[6]. El primer pronunciamiento claro contra el culto a los santos data de 1520, cuando ya lo considera idolatría: «aquellos discursos sobre peregrinaciones, el culto perverso de los santos, las leyendas mentirosas sobre los santos, la credulidad diversa y el ejercicio de obras y ceremonias. Con todo esto se extingue la fe en Dios y se fomenta la idolatría»[7].

3. Erasmo (1998: 108-109).
4. Erasmo (1998: 119-120).
5. Erasmo (1999: 122).
6. Baños (2019).
7. Lutero (1967: 229).

La máxima violencia verbal y gráfica, como decía, la alcanza Lutero en 1545, cuando se publican dos obras que se complementan perfectamente para su objetivo de propaganda antipapal, frente la convocatoria del Concilio de Trento, que comienza ese mismo año. Son su diatriba *Contra el papado de Roma, fundado por el diablo* y el opúsculo satírico *Imagen del papado*, compuesto por ilustraciones de su amigo y colaborador, el artista Lucas Cranach el Viejo, probablemente esbozadas por el propio Lutero, y con versos suyos[8]. El artista ya había creado otros dibujos antipapales bastante tiempo atrás, en 1521, en el *Passional Christi und Antichristi*[9], que confronta la humildad y pobreza de Cristo con la soberbia y mundanidad de la corte papal. Y también lo había producido en colaboración con Lutero, quien debió de concebir el proyecto, aunque los textos que acompañan los dibujos no son suyos, sino de personas de su entorno, Melanchthon y Schwertfeger. Volviendo a *Contra el papado de Roma, fundado por el diablo*, el papa también aquí es identificado con el Anticristo; se le llama asno y es representado como tal con aspecto femenino; se afirma que el papado es una institución inspirada por el diablo para difundir «mentiras, blasfemias e idolatrías con las que echar a perder la fe y la palabra de Dios». Así, por ejemplo, reliquias romanas muy veneradas, como las cabezas de Pedro y Pablo o la Verónica, son calificadas de falsas o, en concreto de «blasfemas e idolátricas mentiras». Luego deriva Lutero hacia lo escatológico, como cuando pone en boca del papa frases como «el que no adore mi pedo» y quien «no quiera besarme el culo está en pecado mortal e irá al infierno profundo». Y esto parece una broma caricaturesca en comparación con la violencia verbal extrema expresada por Lutero páginas atrás al plantear una eventual ejecución: «y a continuación deberían prenderlos al papa, a los cardenales […] y (por blasfemos) extraerles las lenguas por detrás del pescuezo y clavarlos en fila en el patíbulo»[10].

En suma, este disenso entre protestantes y católicos sobre el culto a los santos y a la Virgen, sobre sus leyendas y las reliquias, es bien conocido, pero insistamos en que, aunque con muy diferente grado, ya

8. Así lo sugiere Gabriel Tomás, en su edición de Lutero, *Contra el papado de Roma, fundado por el diablo* (2014 [1545]), posición en Kindle 427-525 y 2831-2864.

9. Cranach el Viejo (1521).

10. Lutero, *Contra el papado*… (2014 [1545]), posición en Kindle 1501-1513, 1793-1804 y 2070-2074.

Erasmo había denunciado el riesgo de caer en la idolatría al venerar excesivamente a los santos, sus reliquias e imágenes, y de distanciarse de lo sustancial si se atendía a las leyendas hagiográficas, lo cual también es bien conocido, así como el hecho de que erasmistas españoles como los hermanos Valdés se hicieron eco de tales ideas. Menos sabido es, aunque suficientemente entre los estudiosos de la hagiografía[11], que otros destacados pensadores españoles, como el humanista Juan Luis Vives, o el teólogo ortodoxo a ultranza Melchor Cano, repudian las fábulas de las vidas de santos. La crítica que estos dos vierten sobre la *Legenda aurea* de Vorágine, que es, como queda dicho, la fuente principal de los *flores sanctorum* hispánicos, nos conecta ya con la familia de textos que nos ocupa. En 1531 Vives, en concreto, califica la *Legenda aurea* de indigna, y afirma que no sabe por qué la llaman «dorada», si Vorágine tenía la boca de hierro y el corazón de plomo[12]. Esa denominación la retoma Melchor Cano, eximio teólogo de la Escuela de Salamanca, participante en el Concilio de Trento y colaborador del inquisidor Fernando de Valdés. En su célebre e influyente tratado teológico, Cano cita a Vives y repite sus términos de condena de la obra de Vorágine (pese a pertenecer a la misma orden) y en general de la hagiografía poco rigurosa, que no merece ser considerada historiografía:

> Está muy justificada la queja de Luis Vives sobre ciertas historias inventadas en la Iglesia.
>
> […] ¿a qué viene ampliar el nombre de Historia a invenciones y fábulas?
>
> […] Quienes consideran que no van a exponer con brillantez las famosas proezas de los santos si no las adornan con fantasías, revelaciones y milagros, perjudican enormemente a la Iglesia de Cristo.
>
> […] Si alguien hiciera ahora una obra digna de los Santos, de la Iglesia y de Cristo, sería por supuesto una obra ingente y laboriosa, pero muy útil para todos los cristianos. Esto, sin duda, solo lo podrá llevar a buen término un varón honrado, íntegro e incorruptible, de modo que no se atreva a decir nada falso,

11. Thompson (1990); Aragüés (2000: 336).

12. «Quam indigna est divis & hominibus Christianis illa sanctorum historia, quae *Legenda aurea* nominatur, quam nescio cur auream appellent, quum scripta sit ab homine ferrei oris, plumbei cordis» (Vives 1532: 92).

> […] la *Leyenda* fue escrita por un hombre de boca áspera, corazón necio y ánimo poco riguroso y prudente (*ferrei oris, plumbei cordis, animi certe parum seueri et prudentis*)[13].

Es de destacar también que Cano expresa la necesidad de una nueva hagiografía crítica, libre de falsedades, una obra como podría ser la realizada por Luis Lippomano, de quien Cano dice justamente antes que coincidió con él en Trento, pero que no ha podido consultar su obra. Más adelante me referiré a Lippomano como primer autor de una compilación hagiográfica reformada, modelo de todos los hagiógrafos postridentinos, en latín y en lengua vernácula, y concretamente de los *flores sanctorum* de Alonso de Villegas y Pedro de Ribadeneira.

Al poner en línea estas posiciones conocidas de Erasmo y los erasmistas, de los humanistas y los teólogos, sería esperable un fuerte impacto en la producción hagiográfica de antes y después de Trento. Esta es la segunda idea instalada entre los estudiosos a la que me refería. Hasta cierto punto es así, y de hecho las declaraciones de intenciones que los hagiógrafos postridentinos anuncian en sus prólogos afirman en efecto la voluntad de expurgar lo apócrifo. Es lógico pues que con frecuencia nos encontremos en las referencias académicas a la hagiografía moderna la idea de que los escritores contrarreformistas eliminan lo apócrifo; además se suele asociar lo apócrifo supuestamente eliminado con lo fabuloso y los milagros más grotescos, basándose en las críticas de los reformistas que hemos visto. Pero lo que propongo aquí, justamente, es que en el estudio de la hagiografía debe distinguirse lo increíble (es decir, lo que una mente crítica se resiste a aceptar como verdadero) de lo apócrifo, que es un planteamiento más técnico que guía la labor de los hagiógrafos.

2. NECESIDAD DE MATIZAR LA NOCIÓN DE APÓCRIFO

Los estudios desarrollados en nuestros proyectos de investigación sobre hagiografía ponen de manifiesto que, al margen de las intenciones declaradas por los autores, el tratamiento concreto de pasajes apócrifos no es siempre el mismo, ni siempre de eliminación; y tampoco la propia

13. Cano (2006: 646-647, 649 y 654).

noción de apócrifo que manejan los hagiógrafos es simple. Y siendo esto así, la primera tarea era analizar las diferentes acepciones de apócrifo que manejan los hagiógrafos, y después las diferentes opciones que toman en casos o pasajes concretos.

Hemos de saber, en primer lugar, que el problema del tratamiento de lo apócrifo en la hagiografía no surge en la Edad Moderna en el contexto de las reformas católica y protestante, sino que se plantea desde mucho antes. La etimología de la palabra apócrifo, que proviene del griego, es 'oculto', y en principio se aplicaba a textos no aptos para el público en general, y por tanto excluidos del canon y de la lectura en la iglesia. La idea de apócrifo pronto se asoció a las de falsedad y herejía. Y sin embargo, aunque los textos apócrifos fuesen excluidos de la Biblia y de la liturgia propiamente dicha, su tradición se mantuvo muy viva en otras esferas de la vida religiosa. El interés por saber más detalles sobre la vida de Jesús y de María lo hacía (y lo hace) inevitable. En el campo de la hagiografía, en concreto, fue muy influyente el *Decreto Gelasiano*, así llamado por la atribución, seguramente falsa, al papa Gelasio I. Pero podría remontarse a comienzos del siglo VI, y en él ya se establece una categoría de textos hagiográficos que sí pueden leerse en principio, como las actas de los mártires que no falten a la verdad, y otra categoría de apócrifos, como las pasiones de san Quirce y santa Julita, y la de san Jorge. Este documento, muchos siglos después, ya en el XIII, lo tiene en cuenta Vicente de Beauvais, una de las fuentes secundarias de Jacobo de Vorágine, pertenecientes ambos a la tradición compilatoria de los dominicos, junto con los modelos primarios de Vorágine, que son Juan de Mailly y Bartolomé de Trento. Dicho sea de paso que la actitud de Vorágine respecto a lo apócrifo está en una posición intermedia entre la más estricta del primero y la más laxa del segundo[14]. Como no cabe extenderse aquí en este asunto de lo apócrifo ni en los matices de cada autor, baste con resumir que Beauvais, en el prólogo de su obra enciclopédica *Speculum maius*, recoge y sistematiza con claridad tres nociones diferentes de lo apócrifo en relación con la hagiografía. Rechaza los apócrifos del primer tipo (las falsedades escritas por herejes), pero admite la lectura de los apócrifos de segundo tipo (autores desconocidos) y tercer tipo (veracidad dudosa), dejando al criterio del lector u oyente si debe dar crédito o no a tales relatos: «Entre los restantes, están los apócrifos, que no tienen autoridad

14. Maggioni (2008).

ninguna, cuyo autor o es del todo desconocido o se duda de su verdad. Si alguien los lee o los refiere alguna vez, queda al criterio y decisión de quien los lee o los oye si debe o no creerlos; como cuando ciertos rumores o leyendas (lo que es muy frecuente) son contados por alguien que los ha visto u oído»[15].

Retengamos en la memoria esta posición de desviar al lector la responsabilidad última sobre lo apócrifo, porque la comentaremos más adelante en relación con el *flos sanctorum*, en las versiones anteriores a Trento, una libertad que desaparece en los hagiógrafos postridentinos, que, de modo general, prefieren ofrecer un relato más depurado. Y, sin embargo, en Villegas y Ribadeneira veremos ciertas contradicciones con esa depuración que indican una actitud similar a la que también enuncia Beauvais páginas atrás, acogiéndose a la autoridad del mismísimo san Jerónimo: «El primero de estos [el libro sobre el nacimiento e infancia de la Virgen María], además, lo escribió Jerónimo […]. Sin embargo, esas cosas que escribe no asegura él que sean ciertas o no; solo que, sean verdaderas o falsas, pueden oírlas o leerlas, quedando a salvo la fe, y sin peligro de su alma, aquellos que creen que Dios pudo muy bien haberlas hecho»[16].

Sabemos que la atribución a san Jerónimo es falsa, pero no para Beauvais, y, en todo caso, lo relevante es la idea de que no es tan importante la veracidad de los datos concretos como la fe en la omnipotencia de Dios y el potencial edificante de un relato recibido con rectitud y devoción. Veamos esas mismas ideas en las palabras atribuidas a san Jerónimo:

> Porque, aun admitiendo que el opúsculo sugiera dudas, no afirmaría de un modo absoluto que encierre falsedades. Pero puedo decir libremente (y ningún fiel, a lo que pienso, me contradecirá) que, sean verídicos o completamente imaginarios los relatos que en él se contienen, no deja de ser cierto que la muy santa natividad de María ha sido precedida de grandes milagros, y seguida de otros no menores. Sentado lo cual con

15. El prólogo en cuestión lleva el nombre propio de *Libellus totius operis apologeticus*. Utilizo la edición de Vergara (2003: 187). En el apartado anterior escribe Beauvais sobre las discrepancias entre los filósofos: «he confesado que mi trabajo en esta obra es de recopilador, no de intérprete, y por ello no me he ocupado demasiado en buscar acuerdos entre los dichos de los filósofos, sino solo de exponer lo que sobre cada tema sintió o escribió cada uno de ellos, dejando al arbitrio del lector a qué versión deba adherirse más» (181).

16. Vergara (2003: 181).

> toda buena fe, estimo que el libro puede ser leído y creído, sin peligro para las almas de los que saben que en la omnipotencia de Dios está hacer esas cosas[17].

Con estas ideas compartidas podremos llegar a establecer (lo veremos al final) una cadena que en alguna medida une a san Jerónimo, Beauvais y Villegas, y que matiza considerablemente la creencia común en un giro copernicano respecto a lo apócrifo en la hagiografía posterior a Trento.

3. EL TRATAMIENTO DE LO APÓCRIFO EN VORÁGINE Y EN LAS PRIMERAS ADAPTACIONES CASTELLANAS. TRADICIÓN MANUSCRITA

Sobre la base de que el tratamiento problemático de lo apócrifo entre los hagiógrafos no nace en la Edad Moderna, sino en el Medievo, veamos ahora cómo lo resuelven las versiones castellanas medievales del *flos sanctorum* que derivan de la *Legenda aurea* de Vorágine[18]. Son dos compilaciones, una que conocemos como B, del siglo XIV, transmitida parcialmente en 6 manuscritos; y la A, del siglo XV, compilada y probablemente traducida por el jerónimo Gonzalo de Ocaña, transmitida parcialmente en 5 manuscritos[19].

Ocurre que en la obra de Vorágine encontramos diez episodios que, llamativamente (porque se supone que todo lo que recopila es histórico), van marcados como apócrifos, y que son, no obstante, incluidos por el compilador, dejando a criterio del lector si el pasaje ha de admitirse o no[20]. Es un proceder similar al que hemos visto en Beauvais, aunque

17. La cita se encuentra en un prólogo que llevan algunas copias del *Evangelio del Pseudo-Mateo*. Véase González-Blanco (2015: 31).

18. Se excluye por tanto el manuscrito 10252 de la BNE, que no procede de la *Legenda aurea*, sino de la compilación hagiográfica de Bernardo de Brihuega, tal como ha establecido Bautista (2014). En todo caso, he comprobado que este manuscrito no contiene ninguna advertencia sobre la naturaleza apócrifa del episodio de las que enuncia Vorágine.

19. Baños (2003).

20. El tratamiento de lo apócrifo en la *Legenda aurea* está bien estudiado. Son de referencia, entre otros, Gaiffier (1973), Gounelle (1994) y Maggioni (1995; 1998; 2008). En relación con el *flos sanctorum* catalán lo ha estudiado Puche (2021, por reseñar su última y más amplia contribución); por mi parte me ocupo del tema en el *flos sanctorum* castellano (Baños 2020; 2021; 2025, y además en el Congreso Internacional «La invención

puede que el primer modelo sea el de san Jerónimo, en cuya exégesis bíblica encontramos con frecuencia el recurso de apelar al arbitrio del lector[21]. Un matiz que distingue el uso del recurso en ambos dominicos es que Beauvais, como san Jerónimo ocho siglos antes, refiere al receptor final la «decisión de quien los lee o los oye si debe o no creerlos». En cambio, Vorágine, como veremos, sin descartar la lectura directa, parece pensar también en la figura del lector-mediador, que lee en voz alta a otros, y que podría decidir por sí mismo si transmitir el pasaje a sus oyentes o saltárselo. Podemos pensar en el oficio de lector (un tipo de profesor que leía y comentaba) en el ámbito académico-eclesiástico, habitual en la Orden de Predicadores. Es de notar que la mayoría de esas advertencias se encuentra solo en la segunda redacción de la obra, que, de acuerdo con Maggioni[22], ya no era solo, como la primera versión, un compendio para uso de sus hermanos predicadores, y para la edificación popular a través de ellos, sino un libro con un planteamiento más historiográfico y más preparado para lectores, con cuyo sentido crítico contaba, en todo caso, ya pensase en el lector de oficio que hemos dicho o en el lector en general.

De los diez episodios marcados como apócrifos que presenta la *Legenda aurea*, cuatro provienen de un mismo tratado del siglo XII, que Vorágine cita como *Historias apócrifas*, que contiene cuatro relatos sobre los mayores enemigos de los primeros cristianos: la vida de Judas, la vida de Pilatos, la destrucción de Jerusalén como castigo al pueblo judío por instigar la muerte de Cristo, y la vida de Nerón. Pero esas cuatro narraciones en la *Legenda aurea* no van juntas, sino que se distribuyen por separado en sendos capítulos. Si sumamos a esos cuatro pasajes otros seis que también presentan advertencias sobre lo apócrifo[23], y tenemos en cuenta además que la

---

de la prosa literaria: Historiografía, hagiografía y ficción en la tradición de Alfonso X», celebrado en la Universidad de Salamanca, en abril de 2024, con la comunicación titulada «Modos de inserción de las *Historias apócrifas* en los *flores sanctorum* castellanos», o, más amplia y específicamente, en el estudio que aquí presento).

21. Maggioni (1995: 247).

22. En diversas publicaciones Maggioni (1995: 248 y 252-253; 2001: 29; 2008: 159, entre otras) se refiere a ese diferente alcance entre la primera versión y la segunda de la *Legenda aurea*; también alude al oficio de lector, común entre los dominicos, en concreto; y sin embargo postula la probabilidad de que la obra de Vorágine fuera destinada a un lector genérico.

23. Puche (2021).

mayoría de estos episodios contiene dos avisos (marcando el principio y el final), o incluso tres, podemos establecer el listado completo de advertencias en la *Legenda aurea*, siguiendo el orden del libro:

1. Santo Tomás. El apóstol, mediante una especie de maldición, se venga de un camarero que le ha propinado una bofetada. Número de avisos: 1.

2. Capítulo sobre san Matías. Contiene una vida de Judas, con componentes bíblicos y míticos, pues es abandonado en una cesta, adoptado por una reina, mata al hijo de esta, aunque se habían criado como hermanos, mata a su padre y se casa con su madre, sin saberlo. Número de avisos: 2, inicial y final.

3. Capítulo sobre la Pasión del Señor. Contiene una vida de Pilatos, muy parecida a la de Judas, pues también se cría en la corte de un rey, de quien es hijo extramatrimonial, también mata a su hermanastro, y luego en Roma a otro príncipe. Número de avisos: 2, inicial y final.

4. San Jorge. Se recuerda la antigua condena conciliar de este relato como apócrifo, y sin embargo se incluye. Número de avisos: 1.

5. Santiago el Menor: destrucción de Jerusalén por parte de los romanos como castigo a los judíos por instigar la muerte de Cristo. Número de avisos: 3.

6. Invención de la Santa Cruz. Origen legendario de la cruz de Cristo, cuya madera procedería de un árbol que había crecido a partir de una rama del árbol con que pecó Adán. Número de avisos: 2.

7. Capítulo sobre san Pedro. Contiene una vida de Nerón, sin duda el relato más extremo de todos estos. Después de narrar que Nerón ordena la muerte de su maestro Séneca, y de su propia madre, a la que hace abrir el vientre para ver dónde se había gestado, su locura crece hasta el deseo incontenible de quedarse embarazado, ante lo cual, sus médicos, amenazados de muerte si no lo logran, fingen un embarazo haciéndole tragar una rana que crece en su vientre y que, pasado el tiempo, acaba vomitando entre cuajarones de sangre. Número de avisos: 3.

8. Santa Margarita de Antioquía. Es engullida por un dragón al que hace reventar mediante la señal de la cruz. Número de avisos: 1.

9. Asunción de la Virgen. Se trata de un pasaje en el que Tomás muestra sus dudas sobre la Asunción de María, y del Cielo le llega una prueba al caer el cinturón de la Virgen. Número de avisos: 3.

10. Capítulo sobre san Clemente. San Pedro urde un engaño, aprovechando que el padre de Clemente ha tomado la apariencia de Simón

el Mago, por un encantamiento que este le había hecho. Le pide que se presente al pueblo haciéndose pasar por Simón el Mago para neutralizar las acusaciones que contra Pedro había hecho el Mago. Número de avisos: 2.

Veamos sintetizada en una tabla la presencia o ausencia de las advertencias de Vorágine en la tradición manuscrita castellana, y de paso en la tradición manuscrita catalana[24], para que se pueda comparar. Es el resultado del cotejo de los doce manuscritos castellanos entre ellos y con la fuente latina[25]:

Legenda aurea	Nº avisos	Expresión	Comp B	Comp A	Mss. cat
Totales	20		1/20	15/20	3/20
1. Tomás	1.1	a pseudo		falsa eregía	
2. Judas	2.1	apocrypha			no és creeguda
	2.2	apocrypha		✓	
3. Pilatos	3.1	apocrypha		✓	
	3.2	apocrypha		✓	no són recomptadores
4. Jorge	4.1	apocryphas		✓	no provades
5. Jerusalén	5.1	apocrypha		✓	
	5.2	apocrypha		✓	
	5.3	apocrypha			
6. Santa Cruz	6.1	apocrypha		✓	
	6.2	nulla chronica nec hystoria autentica			

24. Datos de Puche (2021).

25. El cotejo incluye el manuscrito 10252, arriba señalado como independiente y carente de advertencias, y todos los manuscritos de la compilación B (6 mss.) y la compilación A (5 mss.), cuando transmiten el pasaje en cuestión. En este recuento se excluyen las menciones a las discrepancias o coincidencias con las crónicas insertas en estos diez episodios, pues no son propiamente una advertencia sobre lo apócrifo o de dudosa veracidad o credibilidad.

Legenda aurea	Nº avisos	Expresión	Comp B	Comp A	Mss. cat
7. Nerón	7.1	apocrypha		✓	
	7.2	apocrypha			
	7.3	apocrypha			
8. Margarita	8.1	apocryphum et friuolum		✓	
9. Asunción	9.1	apocrypho		✓	
	9.2	apocryphum		✓	
	9.3	ad simulationem		fingidas e compuestas	
10. Pedro	10.1	nullo modo credendum	✓	✓	
	10.2	apocryphus		non verdadero	

Obsérvese que ni la traducción catalana ni la compilación B castellana recogen en ningún caso el adjetivo «apócrifo», que quizá se consideraba problemático para un público no especializado. De los veinte avisos, el traductor catalán solo conserva tres, pero con expresiones alternativas. El traductor castellano de la compilación B solo transmite una advertencia, en este caso expresada en la fuente latina como «*nullo modo credendum*», no con el término «*apocrypho*». En cambio, el traductor castellano de la compilación A reproduce quince de las veinte advertencias. Si aquellos traductores (catalán y castellano B) optan por incluir los episodios marcados como apócrifos en la fuente latina, ellos de modo general borran los avisos, igualando la veracidad de esos pasajes con el resto de los relatos, no marcados. Quizá pensasen estos traductores que para un público no especializado estas advertencias podrían generar confusión. En cambio, la opción del fraile jerónimo, el traductor castellano de la compilación A, fue la contraria: conservar tres cuartos de las advertencias, seguramente porque, a pesar de la lengua vernácula, se sentía más comprometido con la fidelidad a la fuente. Es verdad que hay una merma en el total de los avisos, pero mantiene la mayoría, y además reproduce el término «apócrifo», salvo en un caso, que lo cambia por «non verdadero». Si veíamos arriba que la *Legenda aurea* va dirigida a lectores con capacidad crítica, ya se trate del lector profesor de oficio,

o del lector en general, la versión castellana A es divulgativa respecto a la latina, ya solo por el hecho de estar en romance, pero destinada a un público con sentido crítico, más culto que el público de la B, que sería más general y sin capacidad crítica. Como veremos, el primer prólogo de la primera edición (1516) de la fase impresa de esta compilación A, indica que el jerónimo Gonzalo de Ocaña realiza esta obra en sus inicios para uso monástico, para la lectura en el refectorio. Pero, por otro lado, sabemos que algunas copias manuscritas saltaron los muros del monasterio y fueron realizadas para la reina Isabel la Católica o para el primer Conde de Haro, Pedro Fernández de Velasco[26]. Ambos ámbitos indican un público selecto, no un público general, como podría ser el de la B.

En esta ocasión no es posible detenernos en los detalles de esas veinte advertencias, y me limitaré a analizar las que se corresponden con cinco de los episodios: Judas, Pilatos, san Jorge, Nerón y santa Margarita de Antioquía.

En la transición a la vida de Judas, Vorágine dice: *Legitur enim in quadam hystoria licet apocrypha*, y es muy llamativo que el traductor jerónimo haga desaparecer el adjetivo «apócrifa»: «Léese en una istoria que…». En la advertencia que cierra la vida de Judas también hay una omisión muy significativa, pues Vorágine escribe: *Hucusque in predicta hystoria apocrypha legitur; que utrum recitanda sit, lectoris arbitrio relinquatur, licet sit potius relinquenda quam asserenda*, pero el traductor castellano vierte: «E esto fasta aquí se lee en una istoria apócrifa. Si se á de rescebir o non déxolo a la discreción del leedor», omitiendo la última frase de Vorágine, que recomendaba prescindir de la historia. El motivo de esta eliminación podría conjeturarse: quizá al castellano le pareció que había una doble contradicción entre decantarse por omitir en la lectura este relato de la vida de Judas, y sin embargo incluirlo en la recopilación y además afirmar que deja la decisión al lector. Expresiones idénticas o similares a esta, en la que el autor apela al arbitrio del lector, hay en total cuatro en los diez relatos que nos ocupan. Ahora bien, solo una se refiere a la decisión del lector sobre creer o no la historia, en el capítulo de la Cruz: *Vtrum autem hec uera sint, lectoris iudicio relinquatur, cum in nulla chronica nec hystoria autentica ista legantur*. En las otras tres (Judas, Pilatos, Jerusalén) que provienen de las *Historias apócrifas*[27], lo que se deja al arbitrio del lector es la opción de

26. Baños (2009; 2010).
27. Maggioni (2008: 159 y 174).

transmitir o no la narración (utiliza las palabras «recitanda» y «narranda»). Esto solo se puede entender si se piensa en la figura del lector-mediador: él lee el pasaje apócrifo primero, y después decide si compartirlo con sus oyentes. Si pensásemos en un lector directo, tales llamadas de atención carecerían de sentido, pues el lector, si ha llegado hasta ellas, ya se ha leído la parte apócrifa.

En la vida de Pilatos, el traductor castellano se aproxima más a la fuente, pues las advertencias quedan reproducidas con exactitud. La advertencia inicial *in quadam hystoria licet apocrypha sic legitur* se traduce «Se lee en una istoria apócrifa lo que se sigue»; y la final *Hucusque in predicta hystoria apocrypha legitur. Que utrum recitanda sit lectoris iudicio relinquatur* queda en «E esto de Pilato se lee en una istoria apócrifa, e si se a de leer o non déxolo a la voluntad del leedor».

Las otras dos apelaciones al arbitrio del lector las omite el traductor castellano, lo cual podría explicarse por el hecho de que el traductor tuviese más presente que Vorágine la probabilidad del lector directo y menos la del lector-mediador. Aunque Gonzalo de Ocaña pensase en el uso monástico, quizá previó que la obra podía llegar también a manos de laicos, y en efecto llegó, como decía, a la biblioteca de una reina y a la de un noble. La rebaja de cuatro a dos de esas apelaciones al lector-mediador es coherente, además, con el hecho de que el traductor reduzca en un cuarto el número de avisos sobre lo apócrifo, como queda dicho. La compilación A se situaría así en un nivel intermedio entre la fuente latina y la compilación B, pues la A estaría concebida para un público con preparación suficiente para resolver los avisos sobre lo apócrifo, a diferencia del público de B, al que se le ahorra el problema (en un plano similar se situaría la traducción catalana); pero A se distancia también, por abajo, de la formación de los destinatarios que implica la fuente latina.

Sobre la vida de san Jorge, Vorágine afirma que fue incluida entre los apócrifos en el concilio de Nicea, aunque en realidad esa condena aparece, como queda dicho, en el *Decreto Gelasiano*. Las palabras del dominico *Eius legenda inter scripturas apocryphas in Niceno concilio connumeratur ex eo quod eius martyrium certam relationem non habet* son traducidas fielmente por el jerónimo: «E la su letura fue contada del concilio que fue celebrado en la cibdat de Nicea entre las escripturas apócrifas, por quanto non ay relación cierta del su martirio». Y sin embargo ambos incluyen el relato, sin excluir la célebre lucha con el dragón. También está en la compilación B, aunque esta no contiene la advertencia, con lo que resulta más coherente.

Respecto a la vida de Nerón, el castellano elimina los dos últimos avisos sobre lo apócrifo. Pero es muy significativo que alguna mano posterior a la del traductor y a la del copista del manuscrito 780 (único de la compilación A que conserva el capítulo) ha tachado todo el pasaje de la rana:

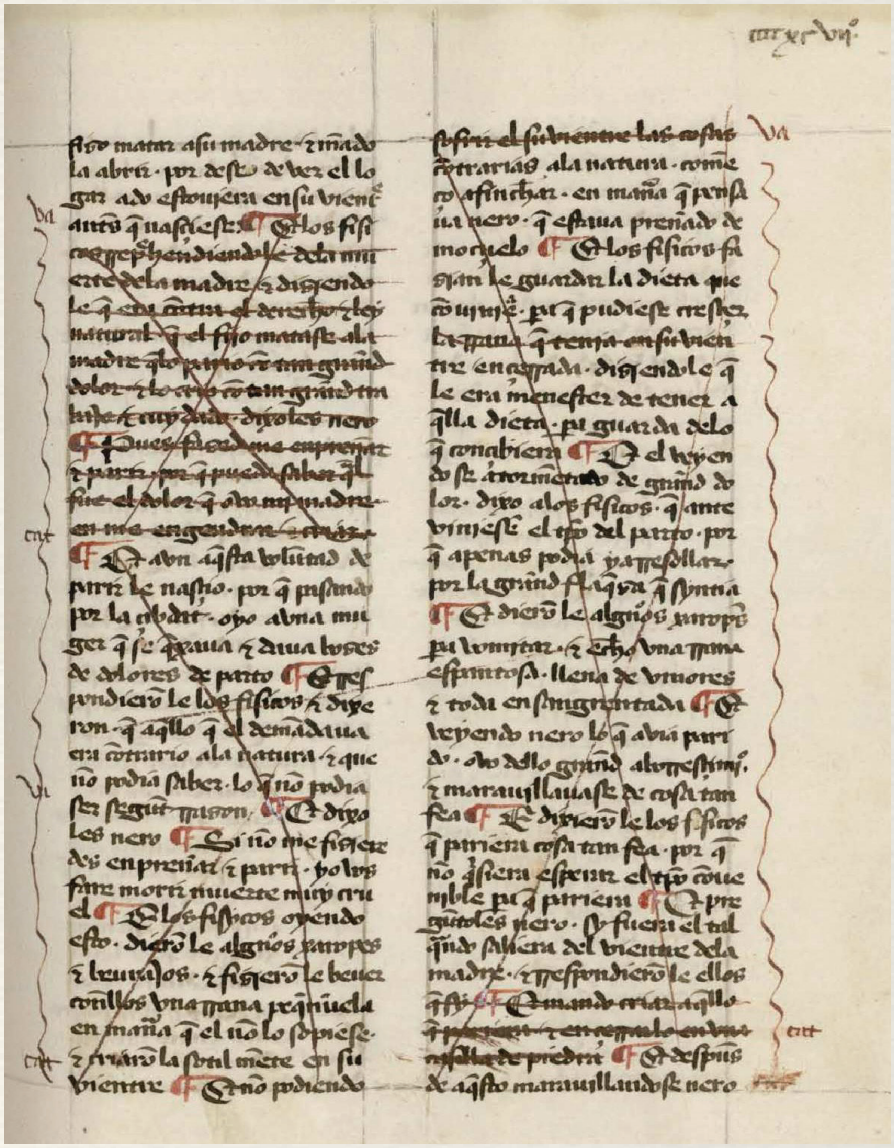


Fig. 1. Fol. 497r del ms. 780 de la Biblioteca Nacional de España

Es de notar que la otra traducción castellana, la compilación B, que ofrece como ciertos (porque prescinde de los avisos) todos los relatos presentados como apócrifos por Vorágine, sin embargo omite este episodio de la rana, al que probablemente se refiera este traductor al apuntar: «e otras cosas muchas malas que seríen espanto de contar». Posiblemente, además del «espanto» que declara, se inclinó a la supresión porque le pareció excesivo dar por buenos estos extremos increíbles del falso embarazo de Nerón. De modo que, aunque pueda parecer contradictorio, la censura de este pasaje se explica precisamente por la opción de no conservar los avisos y dar por verdaderos el resto de los episodios apócrifos[28].

Puede que quien tachó en el manuscrito de A el pasaje, indicando repetidamente «vacat» o «sobra», tuviera en cuenta, además de lo excesivo de la historia, el hecho de que la otra traducción eliminaba el episodio. Después de todo, como vengo diciendo, el público al que se dirigía una traducción podía ser más amplio y tener menos capacidad crítica que los lectores de un texto latino. Esa mano censora obedecía, así, a un criterio más estricto que el del propio traductor.

El último de los ejemplos que consideramos es el de santa Margarita de Antioquía, otra mártir que también se enfrenta con un dragón, una bestia que igualmente ha pasado, como en el caso de san Jorge, a su iconografía más habitual, como veremos después. Vorágine reúne dos versiones del ataque, y advierte del carácter apócrifo de la segunda, según la cual el dragón se traga a Margarita y esta, desde dentro de su vientre, lo hace reventar con la señal de la cruz; dice:

> Et ecce, draco immanissimus ibidem apparuit. Qui dum eam deuoraturus impeteret, signum crucis edidit et ille euanuit, uel, ut alibi legitur, os super caput eius ponens et linguam super calcaneum porrigens ipsam protinus deglutiuit, sed dum eam absorbere uellet, signo crucis se muniuit et ideo draco uirtute crucis crepuit et uirgo illesa exiuit. Istud

28. Hay solo dos excepciones, también cualitativamente menores en su contenido, y que no generarían confusión. Me refiero a la del capítulo de san Pedro: «Empero dura cosa nos es de creyer que tal cosa como esta mandasse sant Pedro», y a la de la destrucción de Jerusalén, cuando indica que las crónicas explican otra razón distinta: «Onde segund dizen las crónicas non se fizo esto por amor de Jhesu Christo, mas porque eran rebeldes los judíos al inperio de los romanos».

> autem quod dicitur de draconis deuoratione et ipsius crepatione, apocryphum et friuolum reputatur.

Sobre la consideración de la segunda versión como «apócrifa» y «frívola», es de notar que a Bartolomé de Trento, compañero de orden de Vorágine y una de sus fuentes, no le parece increíble que Margarita pudiera ser tragada por el dragón y que este reventase: *Nec incredibile videri debet, si in carcere posita demonem in specie draconis, qui eam absorbuit et crepuit*[29]. Pero lo cierto es que esta declaración evidencia que a otros sí les podía parecer increíble, como al propio Vorágine, pese a incluir el episodio. Y la mera mención de la palabra «increíble», aunque sea en forma negativa, ya pone en guardia a los lectores, de manera similar a los avisos de Vorágine, pero sin dejarlo abierto, sino dándolo por verosímil. La otra fuente de Vorágine, Juan de Mailly, silencia el episodio[30], con lo cual Vorágine se sitúa en una posición intermedia.

Por su parte el traductor castellano de la *Legenda aurea* reduce el «*apocryphum et friuolum*» a un solo adjetivo, el que aquí nos ocupa, «apócrifo», si bien el único ejemplar que transmite la vida de santa Margarita (ms. 780) muestra una censura posterior mediante tachado de la versión de la santa engullida:

> E aparesciole luego un dragón muy grande, e arremetiose a ella para la tragar, e ella fizo la señal de la cruz e desaparesció luego el dragón[31]. E aún en una istoria se lee que le puso aquel dragón los dientes sobre la cabeça e la lengua so el calcañar e la començó a tragar, e ella fizo la señal de la cruz e rebentó el dragón, e ella escapó. Aquesto enpero que es dicho que la tragava el dragón e rebentó es creído ser apócrifo.

Es muy interesante que, tal como hemos visto en el episodio de la rana en la vida de Nerón, parece que la misma mano que tuvo un criterio más restrictivo que el compilador y el traductor y tachó el pasaje, realiza el mismo expurgo para esta parte de la vida de santa Margarita:

29. Maggioni (2008: 169).
30. Maggioni (2008: 170).
31. Tachado desde aquí hasta el final de la cita.

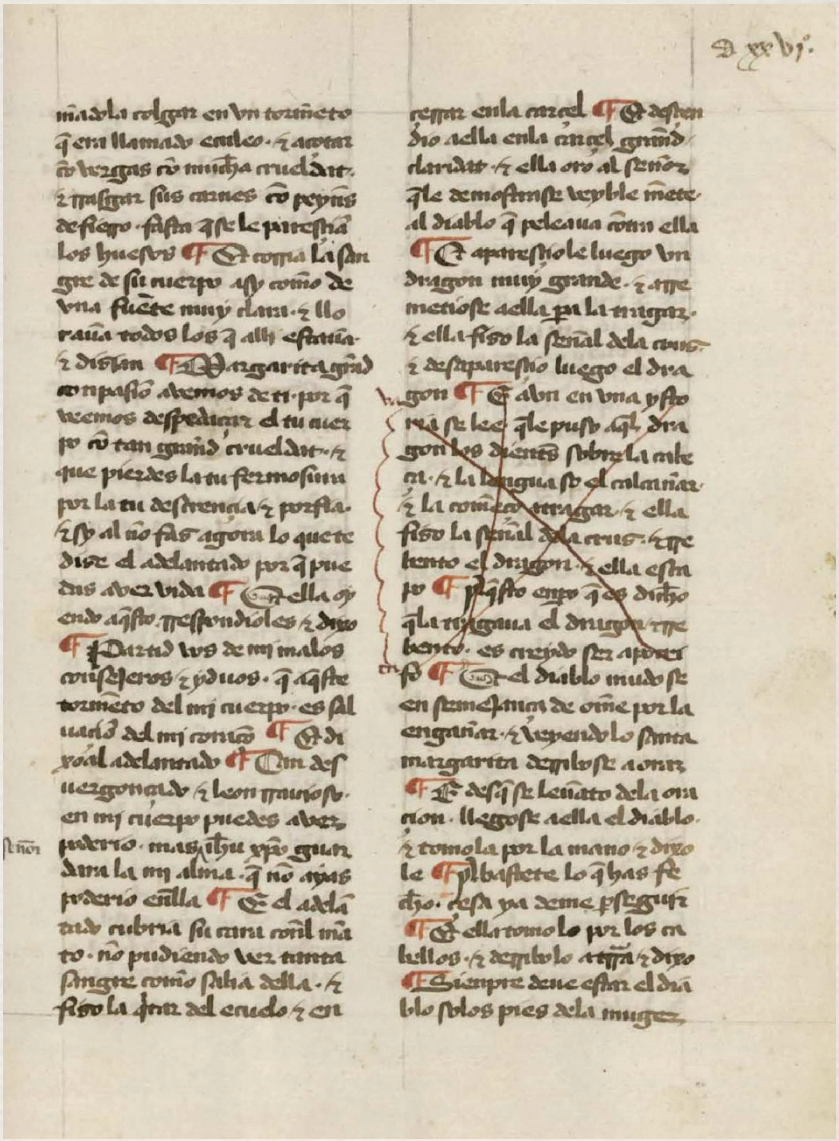


Fig. 2. Fol. 526r del ms. 780 de la Biblioteca Nacional de España

En todos los manuscritos de la compilación castellana B se ofrece, con textos similares entre sí pero no idénticos, únicamente la versión en la que el dragón traga a la santa y esta lo revienta, pero sin aviso del

carácter apócrifo. Véase la que podría ser más antigua y una de las más jugosas, del ms. 8 (fol. 45b): «aparesció un dragón muy grand en manera de sirpient, muy negro e corto de cuerpo, e alto de pies, e vinía resollando por ella, e púsole la boca abierta sobre la cabeça, e sacando la lengua fasta los pies, e sorviola luego. Mas demie[n]tra que la tragava, acordose ella allá do iva e santiguose, e fizo la señal de la cruz, e así quebró luego el dragón, e salió la virgen sin lisión e sin daño ninguno».

4. EL TRATAMIENTO DE LO APÓCRIFO EN LA PRIMERA EDICIÓN DEL *FLOS SANCTORUM* RENACENTISTA, 1516

Es muy llamativo que precisamente esos dos pasajes expurgados, de Nerón y de santa Margarita, desaparezcan en la tradición impresa del conocido como *Flos sanctorum renacentista*[32]. No es probable que sea mera casualidad, pero tampoco se puede concluir por esas dos coincidencias que el manuscrito expurgado (780 de la BNE), único de la compilación A que contiene sendos capítulos, inspire directamente la supresión de la revisión impresa, ni tampoco a la inversa. El expurgo de la segunda versión del ataque del dragón no se da exactamente igual en el manuscrito y en los impresos. En estos queda una huella de la parte tachada en el manuscrito. Los impresos no transmiten, como correspondería a la primera versión, «e desaparesció luego el dragón» (así en la *Legenda aurea* y en el manuscrito castellano), sino que leen «e rebentó el dragón y ella escapó» (final de la segunda versión de la *Legenda aurea* y del manuscrito castellano, tachada en este). Sí se elimina en los impresos el contenido fundamental de la segunda versión, que el dragón se la traga, y la advertencia sobre el carácter apócrifo de esta variante. La redacción impresa es el resultado de una fusión de ambas versiones del manuscrito, casi toda la primera y el final de la segunda: «Y aparesciole luego un dragón muy grande, e arremetiose a ella para la tragar, y ella hizo la señal de la cruz e rebentó el dragón y ella escapó»[33].

32. Para una caracterización del *Flos sanctorum renacentista*, véase Aragüés 2005. La supresión de los dos episodios expurgados la he comprobado en las ediciones de 1533 y 1540, porque el ejemplar único de la primera edición de 1516 es mútilo, y los capítulos correspondientes irían en la parte perdida. La de 1521 parece que solo contenía la vida de Jesucristo, y no las de los santos. Veáse la información disponible en COMEDIC.

33. *Flos sanctorum renacentista*, (1533: fol. 260a).

Esto podría indicar que la tachadura no es el modelo directo del original para la imprenta. A la inversa tampoco; es decir, no parece que el texto impreso originase la tachadura, que sería anterior, pues el tipo de letra del «vacat» en el manuscrito sugiere una intervención del siglo XV[34]. Podemos quedarnos con la idea de que en el ámbito de la orden de los jerónimos se establece el expurgo de ambos pasajes, tal como muestran las tachaduras del manuscrito y las supresiones en la revisión impresa del también jerónimo Pedro de la Vega, en la edición de 1533, pero puede que ya en la de 1516[35].

En coherencia con esos dos expurgos, hay además otro par de estos pasajes que evidencian supresiones, pero con un matiz distinto y relevante para conocer la naturaleza de la revisión impresa. A diferencia de los expurgos de Nerón (parcial) y Margarita (total), que no se señalan, en estos otros dos casos el revisor explicita que en los libros anteriores hay otros elementos apócrifos que él, sin embargo, omite. Así ocurre en el relato de la vida de Pilatos, a propósito de su linaje: «E como quiera que de su linaje e vida se hallen muchas cosas escriptas en algunas escripturas apócrifas, aquí solamente se notarán las que se contienen en las historias eclesiásticas»[36].

La supresión es parcial, pues afecta a la primera parte de la vida de Pilatos, pero se conserva lo referente a su muerte, de modo que el primer aviso de Vorágine sobre el carácter apócrifo de la fuente se desplaza en la edición renacentista a este punto.

34. Agradezco a Alberto Montaner las aclaraciones sobre los diferentes tipos de letra del cuerpo del texto y de las notas marginales. En el manuscrito 780, aparte de algunas frases más relativas a Nerón y su rana, o a tomar a un hombre como esposa, y casarse con otro hombre como si él fuera la mujer, solo hay otro episodio con algunas líneas tachadas (fol. 342a-c), que pertenecen a la vida de Cristo, y se trata de materia tomada de la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis, en concreto sobre las críticas de las vecinas de Belén contra san José. En la tradición impresa de la compilación A, la fuente para la vida de Cristo deja de ser Eiximenis y pasa a ser el Cartujano (Aragüés 2005: 119), lo cual explica por sí mismo la divergencia en ese punto entre manuscrito e impreso. Tampoco lo indicado sobre Nerón al principio de esta nota pasa a la edición.

35. Es de notar, por otro lado, que, a su vez, en el ejemplar único de la edición de 1516 están sistemáticamente tachadas las etimologías de los nombres de los santos, junto a algunos otros pasajes (véase Albisson 2016). Tales expurgos revelan una actividad censora ajena y distinta a la de los revisores de las ediciones. De hecho, los pasajes tachados permanecen en reediciones posteriores.

36. *Flos sanctorum renacentista* (1516: fol. LXXVa-b).

En el capítulo dedicado a la Asunción de María se elimina enteramente el breve pasaje de las dudas de Tomás. Cuando el revisor avisa y justifica el expurgo de elementos apócrifos, no se limita a ese pasaje concreto marcado como tal por Vorágine, sino a todos los contenidos procedentes «del libro que es llamado Tránsito de la Virgen», que se tiene, todo él, por apócrifo. Apreciamos que en el revisor renacentista las cautelas contra lo apócrifo se han incrementado notablemente:

> E aviso a todos los que esta historia leerán, que de cierta sciencia se han quitado della algunas cosas que hasta aquí se solían poner en otros libros que desta gloriosa Assumpción tratan, porque no solo carescen de auctoridad, mas aun muchas dellas son falsas, y no me paresció que era cosa de hazer que se favorezca el tránsito o fin de la Madre de Dios con cosas que son sospechosas e no auténticas, mayormente como todas sean tomadas del libro que es llamado *Tránsito de la Virgen*, el cual es contado por apócripho de la Iglesia […]. E si algunas cosas de las que en este libro se contienen se hallaren escriptas en esta historia, no las pusimos por ser allí relatadas, mas porque los doctores santos las han aprovado por verdaderas y escripto en sus sermones y tratados[37].

No obstante, al final del segundo prólogo, ya desde la primera edición de 1516, el revisor avisaba, en general, de la conservación de elementos apócrifos, como enseguida veremos en sus casos concretos, y a diferencia del rechazo general de lo apócrifo que declararán en sus prólogos los hagiógrafos postridentinos[38], que trataremos al final:

> E avisamos a los lectores deste libro que no se escandalize ni offenda su claro juizio si en algunas historias hallaren scripto alguna cosa que les parezca menos digna de crédito, e sepan que no las posimos (como dizen) de nuestra cabeça, mas por esto solo las dexamos passar: porque assí las hallamos en los libros antigos. E cuando en algunas de las historias alguna cosa tal se ofreciere, usaremos desta cautela: que en ellas mesmas se notará por apócrifo lo que assí pareciere menos digno de fe, porque en esta manera sepan los lectores apartar lo dudoso de lo verdadero.

37. *Flos sanctorum renacentista* (1533: fol. CCCVIIIcd).
38. Baños (2020).

De nuevo el compilador, como Beauvais o Vorágine, menciona la valoración que pueda hacer el lector, pero, a diferencia de ellos, no lo compromete con la responsabilidad de decidir si el pasaje apócrifo ha de recibirse o no. Parece que este revisor piensa en el lector directo o receptor final, y no en el lector-mediador, y le promete avisarle de los pasajes apócrifos, para que pueda distinguirlos de los verdaderos, pero sin pedirle que decida si aceptarlos o rechazarlos; solo le pide que no se ofenda su «claro juicio» cuando lea alguna cosa que le parezca increíble, o «menos digna de crédito» o «de fe». Siendo esto así, que ya no se cuenta con un lector-mediador que transmita u omita según su criterio, es coherente que desaparezcan las reminiscencias de apelaciones específicas a la decisión del lector. Si, como hemos visto, en el paso del latín a la traducción castellana se pierden dos de las cuatro llamadas al arbitrio del lector sobre si el pasaje apócrifo en cuestión se ha de recibir o no, en el paso de la tradición castellana manuscrita a la impresa desaparecen esas dos reminiscencias y ya no queda ninguna apelación al criterio del lector en relación con algún hecho concreto. Tales supresiones indican que no solo el contenido, sino también las fórmulas pragmáticas se van adaptando a los diferentes usos y tipo de público.

Globalmente, los avisos sobre la materia apócrifa incluida merman de forma sensible (pasan de 15 a 10), como puede apreciarse en detalle en la tabla que confronta los de la tradición manuscrita con los de la impresa:

Legenda aurea	Nº avisos	Manuscritos Comp A	Impresos Comp A
Totales	20	15/20	10/20
1. Tomás	1.1	✓	✓
2. Judas	2.1		□
	2.2	✓	✓
3. Pilatos	3.1	✓	✓
	3.2	✓	
4. Jorge	4.1	✓	✓
5. Jerusalén	5.1	✓	✓
	5.2	✓	✓
	5.3		

Legenda aurea	Nº avisos	Manuscritos Comp A	Impresos Comp A
6. Santa Cruz	6.1	✓	✓
	6.2		
7. Nerón	7.1	✓	
	7.2		
	7.3		
8. Margarita	8.1	✓	
9. Asunción	9.1	✓	
	9.2	✓	
	9.3	✓	
10. Pedro	10.1	✓	✓
	10.2	✓	✓

Nótese que en el caso del aviso 2.1, el jerónimo que revisó el texto para la primera edición de 1516 recupera el adjetivo «apócrifa» que había desaparecido en los manuscritos[39]. En general, sin embargo, como decimos, el número de avisos mengua. La conclusión sobre la tradición castellana impresa del *flos sanctorum* anterior a Trento es que se siguen reduciendo cuantitativa y cualitativamente los avisos sobre la inclusión de elementos apócrifos, y que además se suprimen contenidos apócrifos en cuatro de los diez capítulos. Lo uno y lo otro es coherente, porque los episodios de donde desaparecen los avisos de inclusión son aquellos en los que el revisor suprime contenidos apócrifos. También es coherente con el hecho de que en dos de esos capítulos donde se expurgan elementos apócrifos el revisor así lo avise, como en los casos vistos arriba de la vida de Pilatos y de la Asunción de María, pero estos son indicadores de exclusión. Tienen el valor contrario a los avisos sobre lo apócrifo que se incluye, que no son un modo de censura, sino un puente para pasar a esos contenidos[40], un puente peligroso, eso sí, porque la valoración de lo apócrifo no está al alcance de cualquiera, y de eso son conscientes los

39. No es imposible que fuera ya Pedro de la Vega, aunque en esta primera edición aún no consta su nombre, a diferencia de lo que muestran las ediciones posteriores, donde Pedro de la Vega manifiesta sus propias intervenciones y hace menos visibles las de Gonzalo de Ocaña. Véanse Chauchadis (2009); Aragüés (2014).

40. Maggioni (2008: 174); Baños (2020: 433).

hagiógrafos. Todo ello evidencia una evolución que va de más a menos en la tolerancia con lo apócrifo, y observamos que el *Flos sanctorum renacentista* se sitúa en un punto intermedio entre, por un lado, Vorágine y los manuscritos castellanos medievales, que solo mencionan lo apócrifo para incluirlo, y, por otro, los hagiógrafos postridentinos, que solo lo mientan para excluirlo. En cambio, esta edición anterior a Trento menciona lo apócrifo tanto para incluirlo como para excluirlo.

Se percibe así la adaptación al nuevo público en la era de la imprenta, aun más amplio que el de los manuscritos castellanos, y carente, frente a ellos, de la mediación de un lector especialista, al menos en la dimensión de difusión más amplia de las dos que contempla el autor. En efecto, en el primer prólogo del *Flos sanctorum renacentista* el jerónimo revisor se dirige a todos los «mortales», incluidos los seglares «cuyos pensamientos son vanos e cuya vida se gasta toda en pecados». También es verdad que a continuación hace una mención específica a los «varones religiosos»[41], y se refiere en concreto a los de su orden de los jerónimos, aludiendo a la práctica de la lectura de las vidas de santos mientras estaban a la mesa. E indica (y esto es un testimonio muy valioso) que la compilación A en sus inicios, más de setenta años antes, fue realizada por el también jerónimo Gonzalo de Ocaña para este uso monástico. Pero ahora, quien ejecuta la revisión para la imprenta, abriendo la lectura a todo el mundo, consciente del problema que supone para el público general no formado la presencia de contenidos apócrifos y la mera mención del término «apócrifo», atenúa, aunque no elimina radicalmente, ambos elementos. Esta tendencia llegará a su máximo con Trento, bajo cuyo espíritu los nuevos hagiógrafos declararán el rechazo de lo categorizado como apócrifo. Otra cosa será que sigan acogiendo relatos no autorizados por autores graves, o de dudosa veracidad, pero evitarán llamarlos apócrifos, porque tal categoría, para ellos, salvo excepciones, ha quedado fuera.

41. Sobre la dualidad de un público general y también de una lectura monástica, véanse Aragüés (2010: 38-40); Albisson (2019: 55-56).

5. IMPACTO DE LA CRÍTICA Y REAFIRMACIÓN DE LA TRADICIÓN EN LOS HAGIÓGRAFOS POSTRIDENTINOS: LIPPOMANO Y SURIO, VILLEGAS Y RIBADENEIRA

Ya comenzado el Concilio de Trento (1545) pero antes de que acabase (1563) se publican compilaciones hagiográficas más restrictivas con lo apócrifo. Es de notar que el mismo *Flos sanctorum renacentista*, que procede de la tradición manuscrita medieval, pasa en 1558 por una nueva revisión del franciscano Martín de Lilio. En el colofón de la segunda parte se advierte que el libro está «corregido y emendado de muchas cosas apócrifas y otras sospechosas en la fe, y añadidas muchas historias de nuevo»[42]. Observemos que se afirma haber corregido «muchas cosas apócrifas», pero para encontrar una condena radical de lo apócrifo tenemos que mirar a quien oficialmente se constituirá en el modelo del hagiógrafo tridentino: Luis Lippomano, el obispo de Verona, que murió antes de que el concilio acabase, pero que alcanzó a producir el primer gran compendio hagiográfico latino reformado o «crítico», publicado en 1551. Arriba aludimos a que el teólogo español Melchor Cano coincidió en Trento con Lippomano y tuvo noticia de esa obra, que sin embargo no pudo consultar antes de escribir la suya.

El santoral de Lippomano marca el inicio de la hagiografía contrarreformista, en sentido estricto, como evidencia el hecho de que la obra se abre con una invectiva contra los luteranos: «Hace más de treinta años […] que la herejía luterana, acaso la más cruel de todas las que hasta ahora brotaron, devasta allí la Iglesia Católica». Poco más abajo, en la misma dedicatoria al obispo de Calahorra, Lippomano establece el rechazo radical de lo apócrifo, con lo que esa categoría en relación con la hagiografía se convierte en maldita. En efecto, declara que excluirá «todo lo apócrifo», identificándolo con una noción de apócrifo que para la tradición medieval podía resultar aceptable, la de los relatos no acreditados por autores fidedignos.

Afirma que este criterio servirá a la verdad de los dogmas, pero también explicita que pretende evitar las «grandes carcajadas» que harían los protestantes si tales relatos se incluyesen:

> luchar con los herejes mano a mano, y refutarlos en este género de escritos, lo cual ahora intentamos hacer. […]. En efecto, quienes escribieron

42. Baños (2020: 442-443).

> estas vidas que ahora divulgamos son escritores ilustres aprobados por todos, y bien dignísimos de fe (incluso para los mismos herejes, testigos a su pesar, contra los cuales principalmente se editan). Por lo demás, todo lo apócrifo (como dijimos), es decir, las vidas de estos cuyos redactores se ignoran totalmente o, si se conocen, son de pobre estimación y autoridad en la Iglesia […] no contribuyen a probar la verdad de los dogmas, como la que nos esforzamos ahora en probar frente a los nuevos herejes, los cuales, si las hubiésemos introducido, al instante sacudirían la cabeza, arrugarían la nariz, lanzarían grandes carcajadas[43].

A juzgar por estas declaraciones y por las de los autores que le siguen en la hagiografía postridentina, aunque con una modulación menos restrictiva, como veremos a continuación en Lorenzo Surio, parece que este criterio de las fuentes autorizadas se convierte en piedra de toque de lo que puede admitirse. Siendo así, en el discurso hagiográfico que sintoniza con Trento la discusión sobre lo apócrifo y lo admisible se sitúa de manera más explícita en este asunto de la autoridad de las fuentes. La exclusión de lo abiertamente falso (primera noción de apócrifo) se da por sentada, porque así estaba fijado desde los orígenes de la literatura cristiana, y la tercera noción de apócrifo, la verdad dudosa, se queda en una zona de sombra, seguramente porque en un ámbito en el que escritores y público comparten la fe en lo sobrenatural, discriminar entre lo veraz y lo dudoso no es fácil. Vale que los reformistas católicos y protestantes habían repudiado la hagiografía como foco de supersticiones, de idolatría, de fantasías inventadas, cuando no de burdas mentiras, como veíamos al principio, y que los hagiógrafos fueron sensibles a esa crítica, pero es muy difícil poner puertas al vastísimo campo de las vidas de santos. Lo increíble, a ojos de los detractores, o a nuestros ojos, seguirá filtrándose por múltiples fisuras, porque, para quienes después de Trento se comprometen en reafirmar la tradición católica de la hagiografía, la revisión no puede llevar a una supresión masiva de historias, sino que su sistema de trabajo será recopilar lo que transmiten las fuentes fiables[44].

43. Para la cita original en latín y comentario más amplio, véase Baños (2020).

44. El ideal postridentino sería que los hagiógrafos valorasen cada suceso narrado, tal como propugnaba Melchor Cano (2006: 653): «ni expondrá las cosas leídas u oídas antes de sopesarlas y seleccionarlas con prudente y cuidadoso juicio». Líneas arriba, Cano se lamenta de que importantes hagiógrafos medievales como Vicente de Beauvais o Antonino de Florencia recopilasen acumulativamente, sin aplicar un juicio crítico

Después de Lippomano, entonces, los hagiógrafos ya no justificarán la inclusión de lo que lleve el nombre de apócrifo, que se ha convertido en sinónimo de proscrito, pero sí que relajarán algo el nivel de rigor en lo que se refiere a las fuentes y a lo que presenta alguna duda, como veremos. Encontramos ya una atenuación de la proscripción de todo lo que no provenga de autores contrastados en Surio, el cartujo alemán continuador de la labor de Lippomano, cuyo santoral latino (1570), junto al de Lippomano, se constituye en fuente básica para los hagiógrafos postridentinos que escriben en lenguas vernáculas, como es el caso de nuestros Alonso de Villegas y Pedro de Ribadeneira.

Así, Surio, en su dedicatoria al papa Pío V, que la recibe con agrado, por un lado también se muestra restrictivo con las fuentes, como Lippomano y, como él, pretende con ello evitar las calumnias de los protestantes:

> Aunque no obstante casi desde el principio había decidido, a ejemplo de Luis [Lippomano] en relación a todos los volúmenes sobre los santos que, Dios mediante, editaremos, reunir solamente las historias que tuvieran autores ciertos y probados, sin embargo cuando llegó el momento cambié el criterio, y admití algunas cuyos autores no pude encontrar; pero no cualesquiera, sino por una parte las que tengan testimonio grave en los vetustísimos martirologios, y por otra parte escritas de tal manera que por sí mismas inspiren confianza al lector prudente, y muestren suficientemente estar escritas de buena fe […]. Entretanto, sin embargo, fui más restrictivo en incluir este tipo de historias; de hecho verdaderamente omití muchas que pareciesen compuestas poco gravemente y no suficientemente para la fe. En efecto, no quise proporcionar a los impíos herejes ocasión para la calumnia, […]

Pero por otro lado, Surio flexibiliza el criterio, y para él puede bastar, aunque los relatos carezcan de autor conocido, que tengan antigüedad y que muestren estar escritos de buena fe e inspiren confianza al lector prudente. También se reafirma más sólidamente que Lippomano en la tradición hagiográfica católica, como se aprecia en la narración de

---

a los contenidos: «para juzgar cada historia en particular y sopesar su importancia, no hicieron uso de la balanza de los plateros, ni siquiera de la balanza popular». A diferencia de ellos, es cierto que los hagiógrafos postridentinos con frecuencia enjuician lo que se encuentran en las fuentes que les merecen confianza, pero siguen tendiendo a la acumulación, sobre todo en el caso de Villegas.

milagros[45]. Es llamativo que Surio, que se había pasado del protestantismo al catolicismo, se muestre más firme que Lippomano en la confrontación con los protestantes.

En la medida en la que Surio tiene el respaldo del papa, y dadas las bases y el alcance de su compendio hagiográfico, podría decirse que se constituye en el paradigma de la hagiografía reformada o «crítica» postridentina, y, de este modo, el propio aparato de la Iglesia (a través de Surio) desdibuja un tanto la línea roja marcada por Lippomano. Esa atenuación de lo restrictivo puede apreciarse también en la posición de la curia romana respecto a los textos oficiales que publica en forma de Breviario y de Martirologio. Así, ciertamente el Breviario Romano promulgado por Pío V en 1568 restringe el listado de santos y abole los breviarios particulares, pero no del todo, pues admite que se sigan usando los breviarios que tengan más de doscientos años de antigüedad y sean aprobados por la Santa Sede. El Breviario Romano de Pío V sirve de referencia inicial para Villegas, como veremos, pero ediciones posteriores del Breviario Romano y sobre todo otro compendio oficial, el Martirologio Romano revisado por el cardenal César Baronio y promulgado para toda la Iglesia por Gregorio XIII en 1584, supondrán una recuperación de santos que no tenían cabida en el Breviario de 1568. Villegas no será ajeno a esa flexibilización que muestra la propia Iglesia católica en el elenco de santos desde la posición más restrictiva en tiempos del concilio a la que promovió en décadas posteriores.

Villegas ya da muestras de flexibilidad en la Primera parte (1578), pues por un lado presenta su libro desde el título como «conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del Santo Concilio Tridentino»[46], y luego resulta que su afán compilador le lleva a sobrepasar el marco del Breviario Romano y añadir santos particulares de España

45. Baños (2020).

46. El título completo de la edición de 1588 es: «Flos sanctorum y historia general de la vida y hechos de Jesuchristo, Dios y Señor nuestro, y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Católica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del Santo Concilio Tridentino, junto con las vidas de los santos propios de España, y de otros extravagantes. Quitadas algunas cosas apócrifas e inciertas. Y añadidas muchas figuras y autoridades de la Sagrada Escritura, traídas a propósito de las historias de los santos. Y muchas anotaciones curiosas y consideraciones provechosas. Colegido todo de autores graves y aprovados». Véase Villegas (1578).

y algunos santos «extravagantes» (en el sentido de no incluidos en el Breviario).

Pero será en la Tercera parte (1588) donde Villegas se aparta más claramente del planteamiento inicial. De hecho, en esa tercera parte el marco de referencia ya no será el Breviario Romano de Pío V, sino precisamente el nuevo Martirologio Romano revisado. Además en la Tercera parte Villegas se desvía de los criterios restrictivos orientados por Trento que supuestamente avalaban su *Flos sanctorum* como reformado, según postulaba en su dedicatoria de la Primera parte al rey Felipe II. No hay más que leer el título completo de la Tercera parte para percatarse de cómo Villegas trata de justificar un volumen que no solo contiene vidas de santos extravagantes, sino de personas ilustres que ni siquiera están canonizadas ni reconocidas oficialmente como santas de ninguna manera:

> Flos sanctorum. Tercera parte. Historia general en que se escriven las vidas de sanctos extravagantes y de varones illustres en virtud, de los quales los unos por aver padecido martirio por Jesuchristo o aver vivido vida sanctíssima, los tiene ya la Iglesia Cathólica puestos en el catálogo de los sanctos; los otros que aún no están cannonizados, porque fueron sus obras de grande exemplo, piadosamente se cree que están gozando de Dios, en compañía de sus bienaventurados. De cuyos hechos assí de unos como de otros se puede sacar importante provecho para las almas de los fieles. Collegido todo de authores graves y fidedignos.

Por su parte, Ribadeneira no dedica un apartado a varones ilustres, pero sí que, como Villegas, sobrepasa su marco inicial, que también era el Breviario, para añadir una sección de extravagantes (1604) que amplió en ediciones posteriores[47]. No solo eso, hay más: el volumen de 1601 contiene el santoral de la segunda mitad del año y una nueva versión de la vida de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, a la que pertenece el propio Ribadeneira, que estuvo entre los allegados al santo. Ribadeneira presenta la vida de Ignacio como el comienzo de la serie de extravagantes, que queda pendiente para el futuro. Lo más significativo es el cambio en esta vida que incorpora a su *Flos sanctorum*, porque va acompañada de milagros, frente a la primera versión de la biografía (en latín, en 1572; en castellano, en 1583), carente de ellos. Sucedió que el

47. En las de 1609 y 1610, según Greenwood (2018: 196 y apéndice).

proceso de canonización de Ignacio requería milagros, con lo que Ribadeneira pasó de una posición de hagiógrafo más sobrio, más acorde a la hagiografía crítica en la línea de la *Eximii Doctoris Hieronymi Stridonensis vita*, escrita por Erasmo de Rotterdam (1519), carente de milagros, a otra posición supeditada a la expectativa de lo sobrenatural. Pasa de justificar muy por extenso que los milagros, en sentido propio (exorcismos, sanaciones), no son necesarios como demostración de la santidad, a explicar cuando incorpora los milagros que ahora sí se dispone de relatos fehacientes, con testigos, de exorcismos, curaciones y todo tipo de prodigios propiciados por el fundador, a quien se pretendía alzar a los altares[48]:

> También le dio la gracia de hazer muchos y grandes milagros, en vida y después de muerto. Y porque yo en el postrer capítulo del 5 libro de su vida traté brevemente esta parte de los milagros como si no los huviera, o como si no fueran necessarios para declarar su santidad, quiero agora más por estenso referir no todo lo que ay (porque esto sería cosa muy larga), sino alguna parte de lo que Dios nuestro Señor ha obrado por este siervo suyo. Porque, aunque cuando yo imprimí en latín su vida la primera vez, que fue el año de 1572, tuve noticia de algunos otros milagros del santo padre, no los tenía tan averiguados que me pareciesse los devía publicar; los cuales, después, con las informaciones auténticas que se han recebido para su canonización, se han comprobado por testigos fidedignos. Y el Señor, que le quiere ensalçar y hazer glorioso en la tierra, haze cada día tantos milagros por él, que me obliga a referir alguna parte dellos aquí, sacados de las mismas informaciones auténticas y jurídicas que muchos perlados han hecho y están en mi poder, y de las deposiciones que con juramento también han hecho las mismas personas en quien se hizieron los milagros, y por el testimonio de otras personas fidedignas.

En todo caso, el hecho de que tanto Villegas como Ribadeneira desborden el Breviario Romano no significa que desistan del rechazo a lo apócrifo del que partían en sus primeras entregas. Así lo declaraban en los prólogos de los volúmenes iniciales, donde puede entenderse que

48. Sobre este cambio respecto a los milagros de Ignacio de Loyola y la adición de las vidas de otros cuatro jesuitas entre los extravagantes en la edición de 1609, véanse Greenwood (2011: 63-64; 2018: 199); Martín del Burgo (2019: 69-70). Este ofrece la cita que reproduzco con mi propia transcripción de la edición de Ribadeneira (1604 [1601]: 1124-1125).

excluyen lo apócrifo en sus tres nociones, lo falso, lo no autorizado por autores graves y la verdad dudosa[49]. Villegas incluso lo anuncia en la portada de su Primera parte: «Quitadas algunas cosas apócrifas e inciertas».

Pero es que también nos encontramos con fisuras en ese rigor. En el caso de Villegas, claramente en la Tercera parte de su *flos sanctorum*, percibimos una relajación con lo incierto, cuando se permite incluir, no ya santos extravagantes o externos al Breviario, sino toda una sección de personas ilustres que no son santas. En trabajos anteriores me he ocupado de este distanciamiento de Villegas respecto a sus criterios declarados[50], y no cabe aquí detenerse en los detalles, pero baste destacar como ejemplo que en la Tercera parte Villegas llega a incluir un asesino, un magnicida, Baltasar Gérard, quien en 1584 pagó con su vida (heroicamente en la visión de Villegas, como una especie de mártir) haber acabado con Guillermo el Taciturno, enemigo de la corona española y de la fe católica. Es un suceso de la actualidad del escritor y de su público, con cuyo relato se adentra en una dimensión política, aunque esté justificado por los aspectos religiosos. Otros casos de la actualidad, estos más propiamente religiosos, serían los de Juan de Dios o la «santa viva» de Lisboa María de la Visitación, cuyo relato será inmediatamente censurado por la Inquisición, porque acababa de descubrirse que sus llagas eran falsas[51].

Si Villegas había declarado en el segundo prólogo de la Primera parte que dejaría fuera los milagros dudosos: «Yo solo pretendí escrivir lo que pu(e)de autorizar con autor o escriptura auténtica y grave. Y lo mismo digo acerca de los milagros, que escriví los ciertos, y dexé los dubdosos»[52]; en el prólogo de la Tercera parte reconoce que los relatos sobre personas no canonizadas no están libres de dudas: «ay alguna dubda, mas consideradas bien sus obras maravillosas, sus victorias y triumphos, piadosamente puede creerse que están gozando de Dios». Vemos clara una relajación en la pureza de la concepción de la santidad, y en la calidad de las fuentes, pero Villegas justifica la adición de vidas de personas no canonizadas porque así ofrece mayor variedad y actualidad de modelos para la imitación, ejemplos de cómo la salvación, frente a los

49. Baños (2020: 445-449).
50. Baños (2022a; 2022b).
51. Pueden verse al respecto Albisson (2020); Burguillo (2022); Baños (2022a: 71-72).
52. Villegas (1585: fol. 63r).

planteamientos protestantes, solo puede lograrse mediante la lucha. Obviamente, la admisión y correcta interpretación de esos relatos más dudosos exige una devota y recta disposición de ánimo. Esto recuerda lo de la buena fe y la confianza que decía Surio, y la prevalencia de la fe en la omnipotencia de Dios y de lo edificante de los relatos de verdad dudosa que defendían el pseudo-Jerónimo o Beauvais. Nótese, en todo caso, que los hagiógrafos postridentinos ya no invocan la libertad del lector, ni le trasladan a él la responsabilidad última de recibir o no algún pasaje, como sí hacían los medievales. Así justifica Villegas la incorporación de estas narraciones extrañas o «historias peregrinas»[53]:

> Aora digo que si todos los libros en que se escriven vidas de sanctos son provechosos a las almas, este será provechosíssimo, lo uno porque de industria escogí vidas que dizen con todos estados y suertes de gentes, y lo otro porque son historias peregrinas, que a los muy leídos se les harán nuevas, juntamente con ser los hechos que se refieren en ellas, assí de tormentos y martirios que padecieron algunos mártires, tan extraordinarios, terribles y espantosos, como las asperezas y penitencias que sufrieron de su voluntad y gana sanctos confessores, hermitaños y solitarios; osadías y atrevimientos heroicos hechos por tiernas y delicadas donzellas; todo esto con atención considerado y ponderado por pechos christianos y devotos no es posible sino que harán en ellos effecto y provecho singularíssimo, dando desta suerte manjar y sustento a sus almas.

Pero en esta ocasión no procede detenerse más en la flexibilización que muestra Villegas en su Tercera parte, de la que ya me he ocupado antes, como decía, sino que toca atender a los santorales primeros y principales de Villegas y Ribadeneira, los que se corresponden con el Breviario Romano, dejando a un lado sus tomos dedicados a extravagantes.

En la compilación principal de Ribadeneira encuentro también una muestra de flexibilidad o relativización del expurgo de lo apócrifo, a pesar de que desde Lippomano supuestamente estaba proscrito todo lo que llevara la marca de «apócrifo», incluso en sus acepciones más blandas de carencia de autores fidedignos o de verdad dudosa. Veamos

53. Baños (2022a: 59-61).

lo que, en sentido contrario, escribe Ribadeneira a propósito de las vidas de los apóstoles Simón y Judas[54]:

> En una vida, que en nombre de Abdías Babilónico anda destos santos apóstoles, que es la que siguen san Antonino arçobispo de Florencia […] y otros autores, se cuentan algunas cosas que, dado que aquel libro sea apócrifo, puede ser que sean verdaderas. Porque dezir que un libro es apócrifo, como lo es este, es dezir que no tiene autoridad ni certidumbre de verdad, pero no por esto se sigue que todas las cosas que se contienen en aquel libro sean falsas, pues en cualquier libro, por apócrifo que sea, se pueden hallar algunas cosas verdaderas, y por ventura lo son las que se contienen en la vida destos santos, que, como digo, escrivió Abdías, las cuales quiero yo aquí referir, por ser las que comúnmente dellos se escriven[55].

Esto contradice su principio de «escoger y entresacar las cosas ciertas y averiguadas», y dejar «algunas cosas que, aunque estén muy recebidas entre la gente común, no me parece que están tan bien fundadas, ni con tanta autoridad, que yo las pueda afirmar», según declara en el prólogo al lector[56].

Pero volviendo al hilo conductor de este estudio, veamos lo que ocurre en los santorales principales de Villegas y Ribadeneira con los relatos marcados como apócrifos pero incluidos por Vorágine y las traducciones castellanas anteriores a Trento. Y lo que ocurre, para empezar, es que la sustitución de Vorágine como fuente por otras, y señaladamente los santorales de Lippomano y Surio, supone un cambio de paradigma y, consecuentemente, la desaparición de la serie de los apócrifos procedente de Vorágine. Es lo que cabía esperar y es lo que sucede, aunque con algún matiz de excepción, que explico seguidamente.

La excepción más clara es el primer episodio de la serie, el de la venganza del apóstol Tomás del criado que le había abofeteado. Ribadeneira

54. Ribadeneira (1604: 862).

55. Y relata a continuación unos milagros grotescos: la presencia de los apóstoles en Babilonia hace enmudecer a los demonios o dioses paganos; los santos ahuyentan a las serpientes de los magos; un niño recién nacido habla para exculpar a un diácono de los apóstoles de la acusación de haberlo engendrado; mediante la oración destruyen ídolos, y por ello son martirizados, pero su muerte ocasiona que caigan rayos sobre los templos paganos, que resultan destruidos.

56. Ribadeneira (1604: 7).

lo excluye, pero Villegas lo incorpora, también con la advertencia y la cita de san Agustín de que se trata de un relato apócrifo: «Cuéntase de sancto Thomé muchas cosas que no sé la verdad que tengan»[57]. Y tras el relato del suceso: «Todas estas cosas consigo traen inconvenientes y dificultades para ser creídas. Y aun como afirma sant Agustín, particularmente lo de la mano y perro, fue invención de hereges, […]. A mí admírame que de sancto tan duro en creer se crean cosas tan indignas de ser creídas».

Las coincidencias con Vorágine y la traducción castellana de la compilación A son palpables, pero las fuentes que cita Villegas al comienzo para la vida del apóstol son otras: los evangelistas, san Isidoro, Simeón Metafrastes y Gregorio de Tours. Y sin embargo, no he encontrado el episodio en ninguna de ellas. Isidoro, Metafrastes y Tours hablan de la presencia del apóstol en la India, pero el caso de la bofetada no aparece, así que puede que en esto Villegas esté siguiendo una tradición no declarada, quizá la del propio Vorágine, puesto que coincide con él, como decimos, no solo en el suceso, sino también en la advertencia de san Agustín[58]. En todo caso, Villegas está siendo claramente incongruente con su anunciado criterio de eliminar lo apócrifo. Y eso que él mismo avisa en este punto de que lo del perro y la mano parece una invención herética, indigna de ser creída, pero lo mete. Es probable, además, que Villegas supiera que el origen remoto del episodio está en el relato apócrifo de los *Hechos de Tomás*, condenado como tal en el *Decreto Gelasiano*, del mismo modo que está condenada la pasión de san Jorge. Quizá, como veremos a continuación a propósito de san Jorge, Villegas no se resistió a incluir un episodio muy difundido[59].

57. Villegas (1585: fol. 349c-d).

58. Antes que en Vorágine el episodio se encuentra ya en Beauvais (*Speculum*, libro IX, capítulo 63; Gounelle 1994: 206), pero este no cita la condena como apócrifo de san Agustín. Villegas parece haber comprobado el pasaje de san Agustín, pues no solo indica «contra Faustum», como Vorágine y la compilación castellana A, sino que proporciona además en nota al margen la referencia numérica (libro 22, capítulo 79) de esa y de otras dos citas de san Agustín, y una del *Decreto Gelasiano*.

59. Si nos atenemos a la tradición hagiográfica castellana, el episodio está tan difundido como que aparece en las tres redacciones distintas del *flos sanctorum* castellano: en las dos que derivan de Vorágine (compilaciones B y A, y tanto en sus tradiciones manuscritas como en las impresas) y en la vinculada a Bernardo de Brihuega (manuscrito 10252 BNM). Pero en esta y en B, sin la advertencia sobre su carácter apócrifo atribuida a san Agustín e incorporada por Vorágine.

Y ahora pasaremos al dragón, que siempre ha sido, en todos los géneros, y en todos los formatos narrativos (oral, escrito, icónico, audiovisual), un potente detonante de la imaginación humana, una bestia fantástica e increíble, en sentido literal. Y además nos permitirá realizar el apunte iconográfico que está prometido en mi título. El dragón en las vidas de san Jorge, santa Margarita de Antioquía y, de paso, en santa Marta.

6. EJEMPLOS DE SAN JORGE Y SANTA MARGARITA. APUNTE ICONOGRÁFICO

Recordemos que en las vidas de Jorge y Margarita encontramos dos de esas advertencias con las que Vorágine inserta materia apócrifa. En principio, los episodios concretos marcados por tales avisos quedan fuera de los recopilatorios de Villegas y Ribadeneira, pues sus fuentes son distintas, pero se filtran algunas trazas textuales e iconográficas que conviene observar, como muestra de que la depuración de lo apócrifo no llega a reducir a cero los relatos más fuertemente instalados en la memoria e imaginario colectivos, y me refiero tanto a la narración verbal como a la imagen.

Veamos en primer lugar lo que ocurre con san Jorge. Ya desde las primeras ediciones ilustradas de la *Legenda aurea* la imagen que suele acompañar la vida de san Jorge es la más conocida, la de su triunfo sobre el dragón y salvación de la princesa, tal como se aprecia en el ejemplar coloreado a acuarela de la edición de Lyon de 1486:

Fig. 3. Recorte de la pág. 133 de la *Legenda aurea sanctorum*, Lyon: Mathias Huss, 1486

Elijo esta edición porque sus xilografías fueron reproducidas en numerosas ediciones peninsulares del *flos sanctorum*, de las primeras que se realizaron en castellano, catalán y portugués[60].

Ahora bien, el hecho de que la pasión de san Jorge estuviera condenada como apócrifa en el *Decreto Gelasiano*, como he dicho, y como advierte el propio Vorágine, aunque incluya el relato, ocasionó que el pasaje del dragón fuese eliminado en el itinerario postridentino, y además supuso que ediciones posteriores del *flos sanctorum* optasen por ilustrar con el martirio y no con el dragón. También en esta deriva la primera edición del *Flos sanctorum renacentista* (Coci 1516) representa una transición, pues, como Vorágine, incluye la advertencia de apócrifo pero también el episodio. La ilustración, llamativamente, en una muestra gráfica de esa transición que digo, es doble, y enseña tanto el martirio como la lucha con el dragón:

Fig. 4. Recorte del fol. 179v del *Flos sanctorum renacentista*, Zaragoza: Coci, 1516

Lo que ocurre en Villegas, autor del primer *flos sanctorum* castellano postridentino, resulta aún más llamativo. Conoce bien la prohibición del *Decreto Gelasiano*, y afirma que la vida de san Jorge que él incluye, la de Metafrastes, no es la vetada por el decreto. Así lo afirma no en el capítulo correspondiente, sino en el primer prólogo: «Y assí, aunque allí se veda la vida de sant George mártir, no es la que escrivió Simeón Metaphraste, que va en este libro, a la cual remito al lector, para que considere y eche de ver la autoridad y verdad que esta tiene, estando en esto falta la que

60. Baños (2012).

de ordinario deste sancto se leía, dando cierto indicio de ser la que vedó el papa Gelasio»[61].

En esto se pronuncia y resuelve siguiendo a Lippomano y Surio, y Ribadeneira también hará lo propio, como enseguida veremos. Pero luego, en el capítulo de la vida, Villegas no puede evitar aludir, aunque sea mínimamente, a la lucha con el dragón «Ya avía dado muestra de ser hombre valeroso y de grande ánimo, en que passando por la ciudad de Berito, mató a un terrible dragón que hazía mucho daño en aquella tierra, ganando en este hecho inmortal fama»[62]. Es muy significativo que advierta, en una nota al margen, que sus fuentes nada dicen de lo del dragón, y no menos significativo que justifique así su alusión: «Esto del dragón no lo dizen los autores desta historia, mas pónese aquí por la autoridad de la pintura antigua deste sancto».

Ribadeneira, en cambio, nada dice del dragón, e incluso se plantea omitir la vida entera de san Jorge. Merece la pena transcribir aquí, pese a la extensión de la cita, el comienzo del capítulo, porque ofrece una preciosa información de cómo han actuado el mismo Ribadeneira y los hagiógrafos postridentinos anteriores, incluyendo versiones de la vida que no serían la prohibida por el *Decreto Gelasiano*, como también afirmaba Villegas, aunque él no se resistiese a la mención del dragón, como acabamos de ver. Dice Ribadeneira:

> Entre otras cosas con que los hereges han procurado escurecer el resplandor de los santos y la gloria de la Iglesia Católica, una ha sido escrivir las vidas de algunos gloriosos mártires del Señor mezclando en ellas tantas fábulas y cosas prodigiosas que los que las leyessen las tuviessen por increíbles, y juzgassen que aquellos santos, cuyas vidas leían, ni avían sido santos ni eran dignos de ser tenidos por tales. Esto testifica la Sexta Sínodo, que manda que tales libros se quemen y que no se publiquen ni lean. Esto mismo consta por el decreto que hizo san Gelasio Papa de los libros apócrifos, los cuales dize que en la Iglesia Romana no se lean, por ser compuestos de hereges, y entre ellos pone el martirio de san Jorge mártir, cuya vida aquí queremos escrivir. De manera que por aquel decreto de san Gelasio sabemos que los hereges escrivieron la vida y martirio de san Jorge, y que esta tal vida está vedada, aunque no sabemos qué vida es esta, ni quién la escrivió. Y esta es

61. Villegas (1585 [1578]: 4).
62. Villegas (1585: fol. 127r).

> la causa por que en el Breviario Romano reformado por Pío V no se ponen leciones particulares de san Jorge, ni se haze mención de su vida y martirio, por no tener por seguro lo que se halla escrito dél, y dessear la Iglesia Romana huir, como de pestilencia, de cualquier cosa que de mil leguas pueda oler a dotrina o artificio de hereges.
>
> Luis Lipomano, obispo de Verona, sacó a luz dos vidas de S. Jorge mártir; la una […] escrita por Metafraste, y la otra […] escrita por Pasícrate, criado del mismo san Jorge; las cuales hizo traduzir de griego en latín, y las publicó. Y dize que no son estas vidas las que Gelasio Papa reprovó, y que antes están aprovadas con el testimonio de la Iglesia Oriental, en la cual cada año se suelen leer compendiosamente, teniéndolas por verdaderas. Y Surio también las pone en su segundo tomo de las vidas de los santos. Mas el cardenal Baronio, examinando con la curiosidad y puntualidad que suele estas vidas, no las tiene por tan legítimas y sinceras que no aya en ellas algunas cosas pegadizas y añadidas, e inxertas, que carecen de verdad. Por lo cual yo avía pensado dexar del todo la vida de san Jorge, y seguir en esto al Breviario Romano, por no poner cosa de los santos que no sea muy cierta y segura; mas después me ha parecido que puedo seguir la censura y autoridad de dos varones tan graves como fueron Lipomano y Surio, y tan beneméritos de la Iglesia Católica, y assí tomaré de las vidas de S. Jorge que ellos ponen lo que me parece que es más cierto y edificativo, dexando lo que al cardenal Baronio y a mí también me parece que no tiene tanta probabilidad y fundamento de verdad[63].

Otra diferencia muy importante con Villegas es que el *flos sanctorum* de Ribadeneira carece de imágenes. Ninguna de las ediciones de Ribadeneira que he consultado está ilustrada, y es de notar que las obras de Lippomano y Surio tampoco. Probablemente la carencia de estampas casaba mejor con el carácter más sobrio y oficial que se pretendía conferir a los santorales reformados o contrarreformistas, que ambas categorías encajan en este corpus. Pensemos que el Breviario Romano y el Martirologio Romano reformados que los hagiógrafos postridentinos toman como referencia van sin ilustrar. En cambio, algunas ediciones de Villegas sí llevan grabados, quizá como cesión al gusto del público, conforme a una expectativa que sobre el *flos sanctorum* había generado

63. Ribadeneira (1604: 351-352).

la primera tradición impresa. Veamos: la edición de Villegas de 1585 va acompañada de una estampa de san Jorge atravesando con su lanza al dragón y la princesa salvada al fondo:

Fig. 5. Recorte del fol. 126v del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas, primera parte, Zaragoza: Juan Bautista de Negro, 1585

En este ilustrador ha pesado más la fama de esa imagen que la reducción al mínimo de ese episodio en el texto de Villegas. En cambio, las ediciones de 1588 y 1591 optan por la imagen del martirio, más ortodoxa y coherente con la redacción:

Fig. 6. Recorte del fol. 148r del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas, primera parte, Madrid: Pedro Madrigal, 1588

Curiosamente, la teología contrarreformista generó una interpretación alegórica de la imagen de san Jorge y el dragón, mediante la cual se respetaba el expurgo del episodio pero se habilitaba una iconografía tan difundida que era imposible borrar. Ya no sería un combate literal con un dragón físico, sino una metáfora visual del triunfo sobre el demonio y el infierno a través de la conversión y el martirio. La alegoría la propone Juan Molano, teólogo y profesor de la Universidad de Lovaina, pocos años después de que Villegas publicara su primera parte. En España recoge esa interpretación unos sesenta años más tarde Francisco Pacheco, en su *Arte de la pintura*[64]:

> Lo que advierte Molano acerca de su pintura (la cual parece permitir la Iglesia, por su significación, y nosotros la usamos porque por ella es conocido este santo mártir) en armadura de cavallero, defendida donzella y dragón muerto, es porque libró a muchos de la boca del dragón infernal, que passaron a la gloria por el martirio, sacrificando a Dios sus propias vidas; y con la señal de la cruz echó el demonio del ídolo de Apolo; y convirtió a la fe a la emperatriz Alexandra, muger de Diocleciano; y por esto se le atribuye la espada y lança.

Respecto a la iconografía de santa Margarita, su imagen más difundida se corresponde con la segunda versión del ataque del dragón que veíamos arriba, de las dos que recoge Vorágine y que traduce fielmente el manuscrito castellano, aunque en el único testimonio que transmite la vida de santa Margarita esa versión está tachada. Recordemos que en esta variante el dragón se traga a la santa y esta lo hace reventar con el signo de la cruz. La imagen típica muestra a Margarita que sale del vientre reventado del dragón, la falda del vestido de ella todavía colgando de su boca[65]. Así puede verse en la edición de Lyon de la *Legenda aurea*:

64. Pacheco (1649: 570) sigue a Molano, cuya referencia precisa: libro 3, capítulo 14. Se trata de la versión amplia de su tratado, titulado *De historia sanctarum imaginum et picturarum pro vero earum usu contra abusus libri III* (1594). Tanto la de Molano como la de Pacheco son publicaciones póstumas.

65. Para una muestra de esa iconografía típica de santa Margarita, saliendo del dragón reventado, véanse las ilustraciones disponibles en https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/4542734413/in/photostream/.

Fig. 7. Recorte de la pág. 199 de la *Legenda aurea sanctorum*, Lyon: Mathias Huss, 1486

Recordemos también que en la tradición impresa se omite la versión en la que Margarita es tragada, y sin embargo queda un vestigio, pues el *Flos sanctorum renacentista*, en lugar de afirmar que el dragón «desapareció», como se correspondería con la primera mención de la fuente latina y de la traducción castellana A, dice que «reventó», lo cual es reminiscencia de la segunda versión, el resultado de la fusión de ambas versiones que veíamos arriba. La estampa correspondiente, en el folio anterior del ejemplar de 1533 de donde tomamos el texto, fue recortada, como otras muchas (entre ellas las de san Jorge y santa Marta, también Magdalena). Es más que probable que tanto en la edición príncipe de 1516 como en la de 1533 la ilustración que acompañaba el capítulo fuera la misma que sí podemos conocer en el santoral incunable alemán (1488) cuyo juego de tacos fue luego utilizado en ambas ediciones españolas[66]:

66. Para más información sobre los itinerarios de las xilografías, véase Baños (2018). El texto del incunable alemán no contiene la segunda versión de la lucha con el dragón, la marcada como apócrifa.

Fig. 8. Recorte del fol. 60v de *Leben der Heiligen*, Núremberg: Anton Koberger, 1488

La edición de 1540 (fol. 295b) nos proporciona el mismo texto y en folio anterior otra imagen, que no es coherente con el texto, porque imita la que hemos visto de Lyon[67], acorde con la representación iconográfica más asentada, que muestra a la santa en medio del dragón reventado, con la falda del vestido colgando de la boca de la bestia:

Fig. 9. Recorte del fol. 294v del *Flos sanctorum renacentista*, Sevilla: Cromberger, 1540

67. No solo esta, sino que los grabados de la edición de 1540, en general, son imitación del juego de xilografías de Lyon, que en la Península tuvieron bastante recorrido (Baños 2012).

Volviendo a la fusión textual que realiza el *Flos sanctorum renacentista*, resulta llamativo que Surio ofrezca esa misma fusión, aunque no cabe pensar en una influencia de aquel sobre este. En efecto, Surio, por un lado, omite que el dragón tragara a la santa, pero por otro afirma que el vientre del dragón revienta: «simul signo Crucis signata, disruptum quidem ventrem draconis visa est videre ante suos oculos»[68].

Ribadeneira parece seguir a Surio[69], aunque no lo cita en esta vida, y en cambio sí cita a Metafrastes, el Martirologio Romano y otros. Igualmente, en su versión el dragón no se la traga, pero ella lo revienta con la señal de la cruz: «y el demonio, tomando forma de un dragón terrible y espantoso, se le apareció, y con silvos y un olor intolerable, se llegó a ella, como que la quería tragar, mas la santa, con grande seguridad y firmeza, haziendo la señal de la cruz, le hizo allí rebentar».

Villegas, en cambio, ofrece solo lo que se correspondería con la primera versión de Vorágine, la que no está marcada como apócrifa: «haziendo la señal de la cruz, le echó de allí»[70]. Villegas cita a Metafrastes como fuente, y sobre las variantes del nombre (Margarita o Marina), en la edición de 1588 remite al Martirologio Romano y al Breviario reformado. Volviendo a la edición más antigua a la que he podido acceder, la de 1585, el grabado que acompaña al texto no choca con él, pues no hay signos de que se la haya tragado (no hay ropa de la santa colgando de la boca del dragón), ni tampoco de que haya reventado, pues no se ve que ella salga de su vientre:

Fig. 10. Recorte del fol. 192r del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas, primera parte, Zaragoza: Juan Bautista de Negro, 1585

68. Surio (1570: tomo 4, 276).
69. Ribadeneira (1604: 560).
70. Villegas (1585: fol. 192v). Chauchadis (2005) incluye este episodio, en sus diferentes versiones castellanas, como ejemplo de milagro fantástico que podría parecer ridículo.

A pesar de esa diferencia sustancial de esta imagen con la anterior de Margarita emergiendo del dragón, esta parece imitarla en la posición triunfante sobre la bestia, y en el atributo de la cruz, pero se distingue en elementos como las casas del fondo y el libro en las manos de la santa, inspirado quizá por el propio texto, que alude a los libros de los cristianos. Por otro lado, el detalle de la cruz que atraviesa la garganta del dragón podría haberse tomado de la otra tradición iconográfica procedente del incunable alemán y reproducida por las primeras ediciones del *Flos sanctorm renacentista*, como queda dicho. Ya se ha anotado que el texto alemán omite la segunda versión del enfrentamiento con el dragón, la variante marcada por Vorágine como apócrifa, igual que Villegas, así que, como en Villegas, imagen y texto concuerdan. El resultado final de la síntesis iconográfica que realiza este ilustrador para la edición de 1585 del *flos sanctorum* de Villegas es una estampa que se adapta a su versión textual concreta.

En cambio, las ediciones de 1588 y de 1591 repiten para santa Margarita, y también para María Magdalena, el grabado perteneciente a santa Marta, que reduce al dragón con un hisopo:

Fig. 11. Recorte del fol. 249r del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas, primera parte, Toledo: Viuda de Juan Rodríguez, 1591

Una ilustración que sigue la tradición iconográfica de santa Marta presente ya en la *Legenda aurea* de Lyon:

Fig. 12. Recorte de la pág. 220 de la *Legenda aurea sanctorum*, Lyon: Mathias Huss, 1486

Sabemos que tales reaprovechamientos de la imagen de un santo para otro u otros son habituales, pero en este caso la ilustración no nos interesa tanto como la de la edición de 1585, que sí es específica de santa Margarita y adaptada además para la nueva versión del texto.

7. CONCLUSIONES

Respecto a las ilustraciones del *flos sanctorum*, aunque está por hacer un estudio sistemático que sirviera para valorar en qué medida se matiza una iconografía heredada de los últimos tiempos del Medievo y de la primera Edad Moderna (no solo de las ilustraciones de los libros religiosos europeos, sino también de la pintura y la escultura), a partir de lo visto podemos vislumbrar que también las ilustraciones acusan el impacto de la Reforma, pues tenemos muestras de adecuación de las imágenes a las nuevas versiones textuales en capítulos problemáticos; sin embargo, el impacto más notable será la eliminación de las estampas, como ocurre en Lippomano, Surio y Ribadeneira, en aras de la sobriedad, y quizá también por la conciencia de que la producción de grabados para la hagiografía caía con frecuencia en la trivialidad y la reiteración. Con esa eliminación, curiosamente, el *flos sanctorum* vuelve a su primera

apariencia anicónica, pues la tradición manuscrita hispánica carecía de ilustraciones[71].

Al margen de la iconografía, y para cerrar ya con unas conclusiones generales, procede evaluar si en este asunto de la verdad de lo increíble hay un antes y un después de Trento. La respuesta es que sí, pero con matices. Hemos planteado que en la Edad Media se practicaba cierta tolerancia con lo apócrifo, incluso con lo marcado expresamente como apócrifo, como muestran Vorágine, o su modelo Bartolomé de Trento, quien defiende que no es tan importante la autenticidad de los milagros o las reliquias como la devoción que retroalimentan estas creencias[72]. Sus actitudes tolerantes están en línea con otras autoridades medievales que hemos mencionado, como Beauvais o, mucho antes, san Jerónimo, para quienes lo fundamental no es la autenticidad de los hechos, sino, primero, la fe en que Dios todo lo puede (hasta reventar un dragón, si se tercia); y segundo, la virtud edificante de un relato que, por increíble que parezca, sea recibido, como decía arriba, con rectitud y devoción.

Pero hemos visto que desde Vorágine hasta los postridentinos hay una evolución en el tratamiento de lo apócrifo, según el tipo de difusión: en el paso del texto latino a las traducciones se da una reducción variable de los avisos sobre lo apócrifo, que va desde la carencia de advertencias (aunque los episodios permanezcan), a la conservación de la mayoría, incluidas reminiscencias de las apelaciones a la decisión del lector-mediador, en el caso de la compilación castellana A. Y hemos comentado que tales diferencias sugieren distintos tipos de público. En el paso del manuscrito a la imprenta, el *Flos sanctorum renacentista* representa un estadio intermedio en esa evolución: suprime las apelaciones a la responsabilidad del lector; también elimina algunos contenidos apócrifos, pero no todos, y todavía no rehúye los problemáticos avisos sobre el carácter apócrifo, ni estigmatiza el término y la noción de apócrifo. Utiliza la palabra «apócrifo» tanto para señalar la exclusión como la inclusión.

En este sentido, sí que hay un antes y un después de Trento, pues las críticas de los reformistas hacen que los hagiógrafos postridentinos declaren el rechazo de lo apócrifo y realicen una revisión y eliminación de

71. Excepto algunas capitales historiadas del manuscrito P del *flos sanctorum* catalán. Carvajal & González-Sarasa (2012: 435) observan el carácter anicónico de los manuscritos hagiográficos medievales hispánicos.

72. Maggioni (2008: 168-170).

algunos episodios. Conviene recordar aquí, entre las conclusiones, la distinción que planteaba al principio: si los reformistas apuntaban tan alto como la denuncia de las supersticiones, las fábulas, prodigios grotescos, que para los protestantes significaban idolatría, mentira y blasfemia, los hagiógrafos postridentinos, a pie de obra, se conducen por un procedimiento técnico que no suele entrar en la naturaleza de los sucesos, sino que se atiene a la noción de apócrifo, directamente vinculada a la fiabilidad de las fuentes. Ahora bien, aunque se produce un cambio notable en las fuentes y en la concepción de su labor como revisión del patrimonio hagiográfico, no estamos, como decía arriba, ante un giro copernicano, pues declaraciones grandilocuentes aparte, es mucho más lo que se conserva que lo que se expurga. Aquí hemos podido ver cómo Ribadeneira, pero sobre todo Villegas, a veces nos sorprenden en su tolerancia con lo apócrifo y con lo que desborda los límites de la santidad en su concepción más oficial, confiados los autores en la recta interpretación que los buenos católicos sabrían hacer, y comprometidos con la transmisión del patrimonio hagiográfico de la Iglesia. Más allá de la elasticidad que ambos muestran al abrirse a los santos extravagantes, Villegas acaba admitiendo relatos que presentan «alguna duda», por tratarse de biografías de personas no reconocidas como santas, e incluso tanto él como Ribadeneira, más estricto, ocasionalmente dan entrada a contenido procedente de fuentes apócrifas.

Estas rupturas de los criterios más restrictivos, así como la conservación de la mayor parte del legado medieval, con presencia incluso de la iconografía en el caso de Villegas, nos permiten responder, cuando nos preguntamos por la verdad de lo increíble en el *flos sanctorum*, que todavía después de Trento, la verdad moral sigue siendo un bien superior a la verdad empírica, aunque esta pese cada vez más. Aún a comienzos del siglo XVII, para quienes leían las vidas de santos como un modo de cultivar su devoción, y esa era la naturaleza básica de la hagiografía, la verdad de lo increíble era que Dios es todopoderoso, y que lo es también a través de sus santos.

En la Edad Media todos los episodios apócrifos incluidos por Vorágine eran, de alguna forma, dragones increíbles, o ranas tragadas por Nerón, poco importaba; lo que sí importaba, la «verdad trasvisible», que diría Salinas, era la grandeza de Dios, el triunfo sobre el mal, el sufrimiento y la muerte. Y algunos dragones quedan después de Trento. Los

hagiógrafos siguen defendiendo la verdad esencial de lo que para los más críticos resulta increíble.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Albisson, Mathilde, «La hagiografía ante la censura: el ejemplo de dos *Flores sanctorum* expurgados (1516-1568)», *Criticón*, 128 (2016), págs. 113-128. [En línea] https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/128/128_103.pdf [Consulta: 21/12/2024].

Albisson, Mathilde, «El *flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura», en *Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Volumen I: Medieval, Siglo de Oro, Teatro*, Christoph Strosetzki, ed., Münster: WWU, 2019, págs. 53-65. [En línea] https://repositorium.uni-muenster.de/document/miami/fd2cfd8e-a8f6-4724-9439-15a8764a44eb/strosetzki_buchblock_vol1.pdf [Consulta: 21/12/2024].

Albisson, Mathilde, «Una aproximación a la censura inquisitorial de la hagiografía en lengua vulgar del *Índice* de Valdés (1559) al *Índice* de Zapata (1632)», *Rilce*, 36, 2 (2020), págs. 453-476. [En línea] https://doi.org/10.15581/008.36.2.453-76 [Consulta: 21/12/2024].

Aragüés Aldaz, José, «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico», *Analecta Bollandiana*, 118 (2000), págs. 329-386.

Aragüés Aldaz, José, «Para el estudio del *Flos Sanctorum renacentista* (I). La conformación de un género», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Marc Vitse, ed., Madrid & Frankfurt: Universidad de Navarra & Iberoamericana-Vervuert, 2005, págs. 97-147. [En línea] https://www.cervantesvirtual.com/obra/para-el-estudio-del-flor-sanctorum-renacentista-i–la-conformacion-de-un-genero/ [Consulta: 21/12/2024].

Aragüés Aldaz, José, «Comida y santidad en una lectura de refectorio: el *flos sanctorum*», en *Être à table au Moyen Âge*, Nelly Labère, ed., Madrid: Casa de Velázquez, 2010, págs. 37-49.

Aragüés Aldaz, José, «La difusa autoría del *flos sanctorum*. Silencios, presencias, imposturas», en *El autor oculto en la literatura española: siglos XIV a XVIII*, Maud Le Guellec, ed., Madrid: Casa de Velázquez, 2014, págs. 21-40.

Baños Vallejo, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid: El Laberinto, 2003. [En línea] https://www.cervantesvirtual.com/obra/las-vidas-de-santos-en-la-literatura-medieval-espanola/ [Consulta: 21/12/2024].

Baños Vallejo, Fernando, «Para Isabel la Católica: la singularidad de un *flos sanctorum* (ms. h.II.18 de El Escorial)», en *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2009, págs. 161-193. [En línea] https://www.cervantesvirtual.com/obra/para-isabel-la-catolica-la-singularidad-de-un-flos-sanctorum-ms-hii-18-de-el-escorial/ [Consulta: 21/12/2024].

Baños Vallejo, Fernando, «Vidas de santos en manos de nobles: mecenas y coleccionistas», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la Temprana Modernidad*, Francisco Bautista & Jimena Gamba, eds., San Millán de la Cogolla: SEMYR & Cilengua, 2010, págs. 61-76. [En línea] https://www.cervantesvirtual.com/obra/vidas-de-santos-en-manos-de-nobles-mecenas-y-coleccionistas/ [Consulta: 21/12/2024].

Baños Vallejo, Fernando, «La transformación del *flos sanctorum* castellano en la imprenta», en *Vides medievals de sants: difusió, tradició i llegenda*, Marinela Garcia Sempere & Mª Àngels Llorca Tonda, eds., Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2012, págs. 65-97. [En línea] https://www.cervantesvirtual.com/portales/hagiografia_castellana/obra/la-transformacion-del-flos-sanctorum-castellano-en-la-imprenta/ [Consulta: 21/12/2024].

Baños Vallejo, Fernando, «La ilustración en las primeras ediciones peninsulares del *flos sanctorum*», en *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, María Morrás, ed., Salamanca: SEMYR, 2018, págs. 165-182.

Baños Vallejo, Fernando, «Lutero sobre la hagiografía y los hagiógrafos sobre Lutero», *Studia Aurea*, 13 (2019), págs. 7-40. [En línea] https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.349 [Consulta: 21/12/2024].

Baños Vallejo, Fernando, «'Lanzarían grandes carcajadas': Lo apócrifo del *flos sanctorum* y la burla de los protestantes», *Rilce*, 36, 2 (2020), págs. 428-452. [En línea] https://doi.org/10.15581/008.36.2.428-52 [Consulta: 21/12/2024].

Baños Vallejo, Fernando, «Historia, ficción y ejemplaridad: santos y caballeros en los orígenes de la narrativa castellana», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, monográfico 5 (2021), págs. 227-254. [En línea] https://doi.org/10.15366/actionova2021.5.011 [Consulta: 21/12/2024].

Baños Vallejo, Fernando, «Villegas' Deviation in the Compositional Criteria of his *Flos sanctorum*», en Fernando Baños Vallejo, ed., *Hispanic Hagiography in the Critical Context of the Reformation*, Turnhout: Brepols, 2022, págs. 49-73. [a]

Baños Vallejo, Fernando, «Baltasar Gérard, asesino y mártir, entre los extravagantes del *Flos sanctorum* de Villegas», en *Santos extravagantes, santos sin altar,*

mártires modernos, Eliseo Serrano & Jesús Criado, eds., Madrid: Sílex, 2022, págs. 67-89. [b]

Baños Vallejo, Fernando, «Ni realidad ni ficción: ¿otro modelo de mundo en la hagiografía?», en *Ars et ingenium coniurant amice. Homenaje al profesor Tomás Albaladejo*, Madrid: UAM Ediciones, 2025, vol. II, págs. 131-143.

Bautista, Francisco, «Bernardo de Brihuega y la colección hagiográfica del ms. BNE 10252», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 130, 1 (2014), págs. 71-104.

Burguillo, Javier, «El éxito editorial del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas frente al control de la literatura hagiográfica después de Trento», en *Los agentes de la censura en la España de los siglos XVI y XVII*, Mathilde Albisson, ed., Berlin: Peter Lang, 2022, págs. 303-340.

Cano, Melchor, *De locis theologicis*, estudio y traducción del latín de Juan Belda Plans, Madrid: BAC, 2006 (1563).

Carvajal González, Helena y Silvia González-Sarasa Hernáez, «Los *Flos sanctorum*: la impronta de la tradición manuscrita en la evolución de un producto editorial», en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Natalia Fernández Rodríguez & María Fernández Ferreiro, eds., Salamanca: SEMYR, 2012, págs. 433-442.

Chauchadis, Claude, «Lo ridículo mata a la hagiografía», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen* Âge *et du Siècle d'Or*, Françoise Cazal, Claude Chauchadis & Carine Herzig, eds., vol. 1, Toulouse: CNRS & Université de Toulouse & Le Mirail, 2005, págs. 265-278. [En línea] https://books.openedition.org/pumi/28833 [Consulta: 22/12/2024].

Chauchadis, Claude, «Paratexto y autoría en el *Flos sanctorum* renacentista», en *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, Mª Soledad Arredondo, Pierre Civil & Michel Moner, eds., Madrid: Casa de Velázquez, 2009, págs. 307-319.

COMEDIC = https://comedic.unizar.es/index/read/id/179.

Cranach el Viejo, Lucas, *Passional Christi und Antichristi*, Estrasburgo: Johann Knobloch, 1521. [En línea] https://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000114741. [Consulta: 21/12/2024].

Erasmo de Rotterdam, *Enquiridión o manual del caballero cristiano*, traducción del latín de Alonso Fernández de Madrid (1526), estudio y notas de Andrea Herrán Santiago & Modesto Santos López, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1998.

Erasmo de Rotterdam, *Elogio de la locura o Encomio de la estulticia*, introducción de José Antonio Marina, edición y traducción del latín de Pedro Voltes, Madrid: Espasa-Calpe, 1999 (1508).

Flos sanctorum renacentista, se utilizan tres ediciones, Zaragoza: Coci, 1516 y 1533; Sevilla: Cromberger, 1540.

Gaiffier, Baudouin de, «L'*Historia apocrypha* dans la *Légénde dorée*», *Analecta Bollandiana*, 91 (1973), págs. 263-272.

González-Blanco, Edmundo, trad., *Evangelios apócrifos*, Valladolid: Maxtor, 2015.

Gounelle, Rémi, «Sens et usage d'*apocryphus* dans la *Légende Dorée*», *Apocrypha*, 5 (1994), págs. 189-210.

Greenwood, Jonathan E., *Readers, Sanctity, and History in Early Modern Spain. Pedro de Ribadeneyra, the* Flos sanctorum*, and Catholic Community*, Ottawa: Carleton University, 2011. [En línea] https://doi.org/10.22215/etd/2011-07140 [Consulta: 21/12/2024].

Greenwood, Jonathan E., «Floral Arrangements: Compilations of Saints' Lives in Early Modern Europe», *Journal of Early Modern History*, 22, 3 (2018), págs. 181-203.

Leben der Heiligen, en alemán, Núremberg: Anton Koberger, 1488. Bayerische Staatsbibliotkek (Múnich), 2 Inc. c. a. 2069. [En línea] https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00027260?page=,1. [Consulta: 21/12/2024].

Legenda aurea sanctorum, Lyon: Mathias Huss, 1486. Biblioteca Nacional de Francia (París), Res H 95. [En línea] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8604297s/f1.item.r=%22Res%20H%2095%22. [Consulta: 21/12/2024].

Lippomano, Luis, *Sanctorum priscorum patrum vitae, numero centum sexaginta tres, per gravissimos et probatissimos auctores conscriptae*, Venetiis: Ad Signum Spei, 1551.

Lutero, Martín, *La cautividad babilónica de la Iglesia*, en *Obras de Martín Lutero. Tomo I*, traducción de Carlos Witthaus, Buenos Aires: Facultad Luterana de Teología, Paidós, 1967 (1520).

Lutero, Martín, *Contra el papado de Roma, fundado por el diablo*, introducción, traducción del alemán y notas de Gabriel Tomás, Barcelona: Createspace, 2014 (1545).

Maggioni, Giovanni Paolo, «Appelli al lettore e definizioni di apocrifo nella *Legenda aurea*. A margine della leggenda di Giuda Iscariota», *Studi Medievali*, 36, 1 (1995), págs. 241-253.

Maggioni, Giovanni Paolo, «Storie malvagie e vite di santi. Storie apocrife, cattivi e demoni nei leggendari condensati del XIII secolo», en *Tra edificazione e piacere della lettura: le vite dei santi in età medievale*, Antonella degl'Innocenti & Fulvio Ferrari, eds., Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1998, págs. 131-143. [En línea] https://go.uv.es/FeeqhF5 [Consulta: 21/12/2024].

Maggioni, Giovanni Paolo, «Le molte *Legende auree*. Modificazioni testuali e itinerari narrativi», en *De la sainteté a l'hagiographie. Genèse et usage de la* Légende dorée, Barbara Fleith & Franco Morenzoni, eds., Genève: Droz, 2001, págs. 15-40.

Maggioni, Giovanni Paolo, «La littérature apocryphe dans la *Légende dorée* et dans ses sources immédiates», *Apocrypha*, 19 (2008), págs. 146-181.

Martín del Burgo García, Lorenzo, *Una hagiografía de autor. La poética del* Flos sanctorum *de Pedro de Ribadeneira*, Santa Barbara: University of California, Publications of *eHumanista*, 2019. [En línea] https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/publications/monographs/RIBADENEIRA%202019%20Lorenzo%20Mart%C3%ADn%20del%20Burgo%20Garc%C3%ADa.pdf [Consulta: 21/12/2024].

Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla: Simón Fajardo, 1649.

Puche López, María Carmen, «*Legenda aurea* latina, elementos apócrifos y tradición catalana», *Magnificat. Cultura i Literatura Medievals,* 8 (2021), págs. 201-227. [En línea] https://doi.org/10.7203/MCLM.8.16751. [Consulta: 21/12/2024].

Ribadeneira, Pedro de, *Flos sanctorum, o libro de las vidas de los santos,* Madrid: Luis Sánchez, 1604 (1599-1601). (Es la segunda edición, que reúne el santoral general, la vida de san Ignacio de Loyola y la sección de extravagantes. La primera mitad del santoral general (enero-junio) se había publicado en 1599, la segunda mitad (julio-diciembre) con la vida de san Ignacio en 1601, los extravagantes por separado en 1604, todo en el mismo lugar y taller.)

Surio, Lorenzo, *De probatis sanctorum historiis*, tomo 1, Coloniae Agrippinae: Gervino Calenio & Herederos de Quentelio, 1570.

Thompson, Billy Bussell, «'Plumbei cordis, oris ferrei': la recepción de la teología de Jacobus a Voragine y su *Legenda aurea* en la Península», en *Saints and their Authors. Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, Jane E. Connolly, Alan Deyermond & Brian Dutton, eds., Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, págs. 97106.

Vergara, Javier, «El *Libellus apologeticus*: un símbolo del enciclopedismo medieval», *Educación XX1*, 6 (2003), págs. 149-201.

Villegas, Alonso de, *Flos sanctorum. Historia general de la vida y hechos de Christo, Dios y Señor nuestro, y de todos los sanctos de que reza y haze fiesta la Iglesia Cathólica, conforme al Breviario Romano reformado*, primera parte. (Se utilizan tres ediciones, Zaragoza: Juan Bautista de Negro, 1585; Madrid: Pedro Madrigal, 1588; y Toledo: viuda de Juan Rodríguez, 1591, 1ª ed. 1578).

Villegas, Alonso de, *Flos sanctorum. Tercera parte. Historia general en que se escriven las vidas de sanctos extravagantes y de varones illustres en virtud*, Toledo: Juan & Pedro Rodríguez Hermanos, 1588.

Vives, Juan Luis, *De causis corruptarum artium liber II, qui est de Grammatica*, en *De disciplinis libri XX*, Coloniae: Ioannes Gymnicus, 1532.

Vorágine, Jacobo de, *Legenda aurea*, ed. Giovanni Paolo Maggioni, Firenze: SISMEL-Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini, 2007.

RESUMEN: Los *flores sanctorum* medievales que derivan de la *Legenda aurea* incluyen diez episodios apócrifos. Los modos de inserción varían según la traducción y también evolucionan al pasar a la Edad Moderna, con un primer hito que supone la imprenta y un segundo hito marcado por el Concilio de Trento.

Este estudio atiende a los diferentes tratamientos de ese material apócrifo en tres fases: la tradición medieval manuscrita en sus diferentes traducciones, el *Flos sanctorum renacentista* como ejemplo más relevante de la revisión pretridentina, y los *flores sanctorum* postridentinos. El recorrido permite conocer la evolución en el método de trabajo de los hagiógrafos, que se evidencia en la manera de enfrentarse al problema de lo apócrifo. También nos lleva a la comprensión de que, más allá del rechazo de lo apócrifo que declaran los hagiógrafos postridentinos, que se materializa en una revisión de los textos medievales, lo cierto es que su expurgo no alcanza los extremos que habrían deseado los reformadores más exigentes, católicos y protestantes, que habrían querido la eliminación de lo increíble. En cambio, en los *flores sanctorum* postridentinos hallamos todavía trazas de lo apócrifo y muestras de que la verdad moral sigue siendo más importante que la verdad empírica.

Por otro lado, un muestreo de las ilustraciones que acompañan los capítulos sobre san Jorge y santa Margarita sirve para apreciar que también en el campo iconográfico se percibe tanto la pervivencia del legado medieval como algunos esfuerzos de adecuación a la reescritura del texto, aunque la opción más radical será prescindir de ilustraciones.

PALABRAS CLAVE: *Flos sanctorum*; Apócrifo; Expurgo; Verdad moral; Ilustraciones.

ABSTRACT: The medieval *flores sanctorum* derived from the *Legenda Aurea* include ten apocryphal episodes. The methods of insertion vary depending on the translation and also evolve as they transition into the Modern Age, with two key milestones: the advent of the printing press and the Council of Trent.

This study examines the different treatments of apocryphal material across three phases: the medieval manuscript tradition in its various translations, the *Flos sanctorum renacentista* as the most significant example of pre-Tridentine revision, and the post-Tridentine *flores sanctorum*. This analysis reveals the evolution of the working methods of hagiographers, evidenced by their approach to the problem of the apocryphal. It also leads to the understanding that, despite the rejection of apocryphal content declared by post-Tridentine hagiographers –manifested in a revision of medieval texts–, their expurgation efforts did not reach the extremes desired by the most stringent reformers, both Catholic and Protestant, who sought the elimination of the incredible. Instead, post-Tridentine *flores sanctorum* still contain traces of the apocryphal and demonstrate that moral truth remained more important than empirical truth.

Moreover, a sampling of the illustrations accompanying the chapters on Saint George and Saint Margaret highlights that the iconographic field also reflects the persistence of the medieval legacy, as well as some efforts to adapt to the rewritten texts, although the most radical choice is to dispense with illustrations altogether.

KEYWORDS: *Flos sanctorum*; Apocryphal; Expurgation; Moral truth; Illustrations.

LOS SABERES DE LA LETRA AL RIESGO DE LA IMAGEN, DEL GESTO Y DE LA VOZ: LITURGIA HISTÓRICA Y CÓSMICA EN LA EDAD MEDIA

Dominique de Courcelles
Université Paris Sciences Lettres (ENS-CNRS)

Trataré aquí de una actividad o actuación que es absolutamente fundamental en la cultura de la Edad Media, integrada totalmente en la realidad del mundo cotidiano. Esta actividad tiene sus reglas, construyendo otra realidad, como un juego dramático entre las artes, en el que la letra queda acompañada por la imagen, el gesto y la voz. Este juego de la diversidad de las artes se abre a otro mundo, posee una virtud liberadora, propone saberes nuevos, expresa convicciones nuevas.

La liturgia es esa actividad fundamental. En la cultura de la Edad Media la liturgia permite, bajo la guía y el control de las instancias de la Iglesia, el acceso a otra realidad por anticipación y esperanza de la vida futura, de las alegrías y gozos de la vida eterna. Celebración de Dios y de los santos, la liturgia manifiesta los valores antropológicos y sociales, filosóficos, teológicos y artísticos que son los de la cultura cristiana. En cada ciudad, en cada pueblo, las iglesias y las capillas acogen a los fieles, clérigos y laicos, que quieren adorar y servir a Dios y a los santos en verdad y belleza[1]. Los *divina officia* de la liturgia cruzan las artes de la

1. Joseph Ratzinger (2000) destaca la importancia de la belleza en las celebraciones litúrgicas con sus libros sagrados, palabras y cantos, gestos y procesiones, imágenes, con sus colores y motivos originarios.

escritura de la letra sagrada, de la palabra cantora, de la procesión, de la imagen. La liturgia de las sociedades cristianas no es un fenómeno aislado: es notable que no se encuentre una sociedad desprovista de forma de culto.

Ya que la fe cristiana en Cristo salvador es inseparable de la fe en el Creador, la liturgia cristiana tiene un carácter cósmico. Los cuatro elementos del mundo –tierra, agua, aire y fuego– constituyen el espacio de encuentro entre Dios y el hombre. Los Padres de la Iglesia, y en particular san Agustín, han mostrado bien que la reunión del hombre y del mundo creado con Dios es la finalidad de todo culto, de la liturgia cristiana. Así, la liturgia cristiana es a la vez histórica y cósmica, sin ruptura con la búsqueda religiosa de los hombres a través del espacio y el tiempo.

Es notable que la concepción platónica y neoplatónica, según la cual la categoría de la belleza permite discernir lo suprasensible o inteligible de lo sensible, se modifica en el siglo XIII con la concepción aristotélica del mundo, según la cual todo está compuesto de una materia y de una forma. Entonces la triada cristiana –creación, cristología y escatología– confiere al orden material una dignidad y un valor nuevos. La iconografía trata, por tanto, de representar eventos y cosas de la realidad.

La liturgia es un acto de sociabilidad. El sociólogo Emile Durkheim consideraba que el fenómeno religioso es una hipóstasis de la cohesión social[2]. Los ritos de la liturgia definen un tiempo y un espacio social ejemplar donde se afirma la relación entre lo material y lo espiritual. La ritualización del cuerpo es particularmente importante en la sociedad medieval en relación con la tierra, el agua, el aire y el fuego, que componen tanto el ser humano como su entorno.

La escritura de los *divina officia* en los libros litúrgicos está destinada a fijar con precisión, desde la perspectiva de la fe y de las enseñanzas de la Iglesia, los diferentes ritos de las ceremonias –bendiciones, procesiones y paseos, misas, etc.– y a ayudar a los oficiantes, según un calendario bien definido. Los símbolos contribuyen a la eficacia de los ritos. Es el «lenguaje autorizado» de los ritos, según la expresión de otro sociólogo, Pierre Bourdieu, que tiene una doble función de unificación social y de afirmación de la autoridad eclesial[3].

2. Durkheim (2003).
3. Bourdieu (1975: 183-190).

Cada diócesis alrededor de su obispo es un centro de producción ritual y simbólica. La actuación de los gestos y de la voz se combina con el uso de los textos e imágenes de los libros litúrgicos, y también con la mirada de las representaciones sagradas de pintura y escultura que adornan la catedral y las iglesias. Cada sensación permite la transmisión de cualidades a la vez físicas, morales y espirituales. Las imágenes en los libros o fuera de los libros enriquecen la letra de los textos. El gesto y la voz, en la iglesia o fuera de ella, expresan la fe escrita y representada. Las imágenes de las iglesias y capillas, tanto como las de los libros litúrgicos, contribuyen en transmitir a los fieles el mensaje de la resurrección divina, intensificado por el gesto y la voz de los oficios de la liturgia, entrelazado muchas veces con otros saberes y convicciones de los fieles. Así se realiza de modo algunas veces insólito el diálogo de las artes en el culto divino.

El ejemplo, en la península Ibérica, de la diócesis de Vic en Cataluña resulta significativo. La comunidad urbana de Vic alrededor de su obispo representa bien en la Edad Media este centro de producción ritual y simbólico donde las artes se entrelazan con la esperanza de una salvación a la vez histórica y cósmica. El servicio divino participa de la vida y las creencias cotidianas, hace entrar el tiempo terrenal de las artes en el presente sagrado anunciado por la letra de los textos sagrados. De este diálogo de las artes, de los saberes de la letra al riesgo de la imagen, consideraré dos ejemplos complementarios, ambos elaborados en Vic al final del siglo XIV y a comienzos del siglo XV: un libro litúrgico y un retablo.

1. ENTRELAZADOS CON LOS TEXTOS SAGRADOS DE LA LITURGIA CRISTIANA, OTROS SABERES: EL EJEMPLO DEL *BREVIARIUM SECUNDUM CONSUETUDINEM SEDIS VICENSIS* ENTRE 1396 Y 1410

Después de la ocupación árabe, la restauración de la catedral de Vic se lleva a cabo en los siglos IX-X. En 886, Gotmar, clérigo de Narbona y arcipreste, se convierte en el primer obispo, y la nueva catedral de Sant-Pere es consagrada en 889. El historiador Miquel dels Sants Gros ha demostrado bien cómo, junto con el obispo Gotmar, llegan a Vic todos los libros necesarios para el culto; es el comienzo de la Biblioteca

episcopal[4]. Se crean importantes *scriptoria*, por una parte, para los libros litúrgicos destinados a la catedral y a todas las parroquias rurales y, por otra parte, para los documentos políticos y notariales. Además, a medida que la comunidad de canónigos va aumentando, la biblioteca se enriquece. Muchos canónigos son copistas e iluminadores y expresan en su actividad una reflexión original sobre el mundo, el ser humano y Dios[5].

La voz está presente a lo largo de la liturgia, donde alternan palabras del celebrante y respuestas de los fieles, y se despliega musicalmente en la salmodia, en diferentes *responsiones* y antífonas y otras formas de cantos que requieren conocimiento musical y práctica. Los libros litúrgicos están destinados a acompañar y sostener la voz en las diferentes etapas y paseos de los ritos litúrgicos. Es notable que la rúbrica *vox clara* –una voz que todos pueden oír y entender– figure con mucha frecuencia en los libros litúrgicos. Por ejemplo, en el *Antiphonale officii tam de Tempore quam de Sanctis* (ms. 113) del final del siglo XIV[6] (Fig. 1).

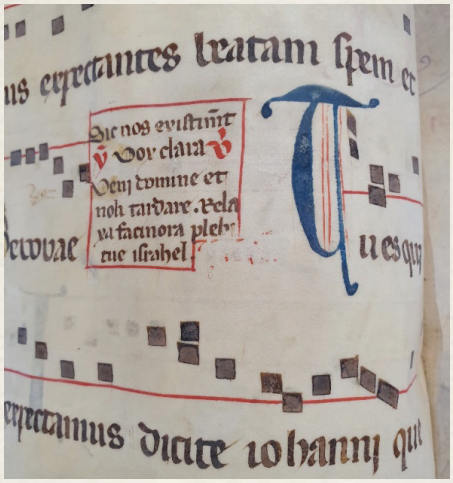


Fig. 1. Ms. 113 fol. 11v

4. Gros i Pujol (2015).
5. Alturo i Perucho (2000: 77-105).
6. Ms. 113, *Antiphonale officii tam de Tempore quam de Sanctis*, siglo XIV, en *Catàleg dels Llibres manuscrits anteriors al segle XVIII, del Museu Episcopal de Vich*, p. 126.

La presencia de imágenes en los libros litúrgicos es notable desde el siglo VIII, cuando se codificaron los diferentes libros litúrgicos, y aumenta a lo largo de la Edad Media. Otros saberes, entrelazados con los textos sagrados, aparecen entonces en los libros litúrgicos a través de las imágenes, acompañando las misas y las procesiones, los cantos y la música.

Escrito entre 1396 y 1410, el *Breviarium secundum consuetudinem Sedis Vicensis* (Biblioteca episcopal de Vic, ms. 82, 21cm x 16cm) contiene algunos ejemplos significativos junto a representaciones más habituales. El oro y los colores vivos, en particular el azul de lapislázuli, las ornamentaciones de follajes, flores y animales, las iniciales preciosas lo hacen magnífico. Podría ser obra del sacerdote artista Bernat Truyols[7], quizás formado en Barcelona por el famoso pintor Ferrer Bassa, activo en Barcelona entre 1330 y 1360 e introductor en Cataluña del arte ítalo-gótico. Consta de 6 hojas preliminares seguidas de 534 folios. Su iconografía es particularmente original. Recordemos aquí que el breviario es una síntesis de los libros utilizados en la liturgia; junto con el pontifical y el misal, es el libro litúrgico más importante. Reúne todos los textos que sirven para los oficios divinos y que a menudo se dividen en diferentes libros. Los salmos ocupan muchas páginas.

El fol. 20, en la primera parte, que es la del Salterio cantado los días de la semana, muestra en la inicial D del versículo del salmo 52 *Dixit insipiens in corde suo: non est Deus* al insensato desnudo y cubierto con un manto rojo, levantando el brazo izquierdo tal vez en señal de lealtad mala hacia una inquietante cabeza barbuda con mirada negra, que podría ser la de un brujo malvado y está rodeada de signos cabalísticos sobre fondo negro. Un pequeño personaje igualmente inquietante, muy simiesco, desnudo y que porta una bola de oro, se encuentra detrás del insensato, en el margen. La imagen propone así una interpretación del salmo 52 en relación con las preocupaciones y los miedos de la época (Fig. 2).

7. Ms. 82, *Breviarium secundum consuetudinem Sedis Vicensis*, entre 1396 y 1410, en *Catàleg dels Llibres manuscrits*, págs. 102-103. Podemos leer en el fol. 115 que el *Breviarium* es *secundum novam consuetudinem sedis vicensis*, lo que indica que es posterior a junio de 1396.

Fig. 2. Ms. 82 fol. 20

En el fol. 25, el versículo del salmo 68 *Salvum me fac, Deus, quoniam intraverunt aque usque ad animam meam* está ilustrado en su inicial S por una sorprendente representación: sobre fondo de oro, Dios desde el cielo se inclina hacia un rey arrodillado en el mar con corona de oro y manto rojo que lo invoca levantando los brazos hacia él. Esta escena evoca la literatura alquímica y en particular la visión de Archelaos o Arisleus, quizás alquimista bizantino de los siglos VIII-IX[8]. La S entrelaza a los dos personajes como una doble cola de serpiente cuyo centro está ocupado por la cabeza del rey. La estancia en las profundidades peligrosas del mar precede a la restauración de la vida, a la resurrección y al triunfo sobre la muerte. El salmo 68 aparece a menudo vinculado con la historia de Jonás en el vientre de la ballena que inspiró también a los alquimistas. Así, es un saber de tipo alquímico el que se entrelaza aquí con la letra del salmo 68 (Fig. 3).

8. Ruska (1930: 23).

Fig. 3. Ms. 82 fol. 25

Más habitual, en el fol. 38, en la inicial C de *Cantate Domino canticum novum* del salmo 97, aparece una escena típicamente litúrgica: aquí el oficiante principal vestido de rojo y acompañado por otro clérigo vestido de blanco canta o recita el salmo utilizando un libro colocado sobre un pupitre. Hay bordados que adornan los vestidos de los dos oficiantes. El Museo episcopal de Vic conserva una capa pluvial preciosa de terciopelo rojo del obispo Ramón de Bellera (obispo de 1352 a 1377) [9], bordada de

9. Este obispo es el autor de una constitución que hace referencia a los oficios y fiestas de la Virgen que dan lugar a grandes procesiones. En el penúltimo folio de la parte intitulada *Incipit officium de commune* en el ms. 86 (*Breviarium de Officio totius anni secundum consuetudinem Ecclesiae Vicensis*, siglo XV, en *Catàleg dels Llibres manuscrits anteriors al segle XVIII, del Museu Episcopal de Vich*, pág. 106) va la constitución del obispo Ramón de Bellera.

oro y seda con follajes y figuras de ángeles y santos, destinada a las fiestas litúrgicas y regalada por el obispo a la catedral de Vic[10] (Fig. 4).

Fig. 4. Ms. 82 fol. 38

Citemos también, en esta parte del ms. 82 reservada al Salterio, la imagen de la inicial D del fol. 45v, *Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis*, del salmo 110, que representa sobre un fondo de cielo azul estrellado de oro a Dios sentado, sosteniendo sobre sus rodillas una esfera que es sin duda el mundo, tierra y agua, y acogiendo a Cristo a su derecha. Así la fe cristiana se afirma en una liturgia a la vez histórica y cósmica (Fig. 5).

Fig. 5. Ms. 82 fol. 45 v

10. Esta lujosa *capa pluvial* fue realizada en Inglaterra. *Cf.* Regula Schorta, directora de la Fundación Abegg-Stiftung de Suiza y responsable de la restauración de la *capa pluvial* (diciembre de 2005-febrero de 2006).

En el fol. 65v que marca el comienzo del Himnario –*Incipit liber ympnorum*– las dos columnas de texto están ricamente decoradas con volutas de follajes y flores, con un serafín que lleva un escudo y con dos iluminaciones. La iluminación de la inicial P muestra a Cristo de pie en oración ante lo que parece un jardín con olivos sobre el agua, mientras que debajo de la inicial un personaje arrodillado en oración entra mediante su arrodillamiento ritual en la oración de Cristo. El fiel se encuentra así integrado en el tiempo y espacio de Cristo, lo que es la finalidad de la liturgia. Tal es el poder de la imagen, de las imágenes (Fig. 6).

Fig. 6. Ms. 82 fol. 65 v

En el fol. 314, que indica *Incipit breviarium de festivitatibus totius anni secundum consuetudinem vicensis ecclesie. Primo in natale sancti Saturnini episcopi*, el obispo san Saturnino bendice con la mano derecha y sostiene su báculo episcopal con la izquierda. La decoración de los márgenes se desarrolla a partir de un personaje representado en la parte inferior del folio que lee o canta un libro que tiene delante de él: lo que recuerda y afirma sin duda que cada imagen exhibida en el espacio eclesial existe con la aprobación de los obispos y de la Iglesia. El folio está ricamente adornado con follajes y flores, pájaros todos diferentes. La imagen del obispo san Saturnino, imagen de todo obispo y del obispo de Vic, al igual que los textos litúrgicos y legislativos, contribuye a afirmar la importancia histórica y artística del obispo de Vic y de la liturgia en la sociedad de Vic (Fig. 7).

El pavo real en el centro del borde derecho de la página, en azul y oro, es el símbolo del renacimiento espiritual y de la resurrección. Sus manchas de oro en su plumaje son verdaderos ojos que representan la omnisciencia de Dios. Contribuye a afirmar el aspecto cósmico de la liturgia divina.

Así, la escritura de la liturgia en los libros litúrgicos se enriquece con la vida propia de las imágenes, con el poder de las imágenes incorporadas al culto divino. La imagen amplifica lo que significa el texto sagrado. La imagen está presente, durante la lectura, el canto, la oración silenciosa, la procesión en la iglesia o fuera de la iglesia, en relación o no con el tema de la ceremonia, aunque los clérigos o los fieles no siempre la vean junto al texto sagrado. La imagen se hace presente, en el sentido de la *presentia* de las imágenes pintadas o esculpidas, que no son necesariamente «vistas». Cada imagen rodeada de los gestos y paseos y de la voz en el espacio y el tiempo de la Iglesia tiene el poder de hacer visible la idea de una grandeza y belleza divina a imagen y semejanza de la cual el mundo fue creado[11]. Toda la creación resulta invitada a la celebración. Así, el diálogo de las artes mediante los libros litúrgicos amplifica y a menudo desvía de modo insólito el sentido de la letra del servicio divino para una mejor comprensión de la grandeza y belleza divina, de la grandeza y libertad del ser humano.

11. Belting (1998).

Fig. 7. Ms. 82 fol. 314

2. EL RETABLO DEL CONVENTO DE SANTA CLARA VELLA DE VIC, 1415: ACOMPAÑANDO LA LITURGIA DE UN MODO HISTÓRICO, CÓSMICO Y SOCIAL

Los frescos, las pinturas de los altares, las estatuas, los retablos, tanto como los libros litúrgicos y sus imágenes acompañan los *officia divina*. El magnífico retablo del convento de Santa Clara Vella de Vic, obra de Lluís Borrassà (atestiguado en Barcelona entre 1414 y 1415) en 1415[12], complementa perfectamente los libros litúrgicos de los *divina officia*. El convento de las clarisas junto a la catedral Sant-Pere de Vic fue fundado en 1383. El retablo acompaña y apoya las ceremonias litúrgicas conventuales. La belleza del retablo suscitó inmediatamente la admiración de los habitantes de Vic (Fig. 8).

Los registros superiores del retablo, es decir, tres paneles y, por debajo, dos paneles que están dispuestos a ambos lados de la representación de san Francisco de Asís, sentado sobre una alta cátedra, están dedicados a grandes trastornos de las realidades naturales, cósmicas, astronómicas y meteorológicas. En la escena de la crucifixión, el crucificado va sobre el oro puro del cielo, verdadera cruz cósmica en un triángulo de oro[13]. A la derecha de la crucifixión, la curación del luminoso rey leproso Abgar de Edesa por san Judas igual que, a la izquierda de la crucifixión, el milagro de santo Domingo salvando náufragos en un mar agitado, se efectúan bajo la misma luz pura de oro. De un lado y del otro de un san Francisco asentado en su cátedra, la misma luz dorada cubre la escena de la desesperación de las madres durante la matanza de sus hijos, Santos Inocentes cuyos cuerpos claros se amontonan sobre el suelo, y la escena igualmente dramática del martirio de los santos Judas y Simón.

El contraste entre las realidades varias del mundo, entre la oscuridad y la luz de oro, se corresponde con la fuerza y la violencia de las escenas representadas, con el choque tumultuoso de los elementos, al mismo tiempo que refleja la oposición entre el bien y el mal, la vida y la muerte, que es la base de la Pasión y de la muerte redentora de Cristo y que caracteriza la historia del mundo y de los seres humanos, siempre bajo la luz divina.

12. Este retablo es considerado una obra capital de la pintura europea del primer gótico internacional.

13. El misterio de la cruz cósmica es un tema esencial de la teología patrística, desde san Justino mártir, primer filósofo entre los Padres († hacia 165), san Ireneo de Lyon († hacia 200) o san Agustín († 430).

Fig. 8. Lluis Borrassà, Retablo de Santa Clara Vella de Vic, 1415, Museo episcopal de Vic

En el centro del retablo, bajo el panel de la crucifixión, está san Francisco, con la herida abierta de su estigma, aquí dada a ver a todos, entregando la regla franciscana a santa Clara y a los monjes. El santo es de

mayor proporción que los que lo rodean y no tiene contacto con ellos, excepto por medio de los libros de su regla. Es notable que la cátedra con dosel en que está sentado no llega al marco del panel, a diferencia de los vestidos de las dos personas que reciben las reglas. La cátedra parece así en estado de ingravidez o llevada en la levitación del santo: el cordón de su vestido como el del vestido del fraile que recibe la regla parecen a punto de rodar bajo el pedestal de la cátedra, mientras que su cabeza aureolada se inscribe bajo el dosel de la misma cátedra delante de un fondo de oro puro donde el pintor ha representado también a algunos de sus contemporáneos. San Francisco parece así el mediador por excelencia entre la humanidad y la divinidad. La forma oblonga de la hendidura de su vestido, en forma de almendra revelando el estigma divino a la imagen y semejanza de Cristo, marca su elevación hacia el oro.

Debajo se encuentra el panel dedicado a una triple invocación con el arcángel san Miguel, la Virgen de la Esperanza acompañada de santa Cristina y san Cipriano, sin duda los patronos de los donantes, y santa Clara. San Miguel, la Virgen de la Esperanza y santa Clara tienen las mismas proporciones que san Francisco; los otros santos y santas del mismo nivel del retablo son más pequeños, incluido santo Domingo. El vientre de la Virgen embarazada, bajo su vestido simbólicamente bordado de flores y frutos –parecidos a los de los márgenes de los libros litúrgicos–, tiene la forma oblonga de una almendra, como la hendidura del vestido de san Francisco que revela el estigma. Dos mujeres, santa Marta y santa Perpetua, están en el centro de cada panel que rodea este panel central. Santa Marta triunfa sobre el dragón, mientras que santa Perpetua, madre y mártir en el siglo III, lleva un ramo de flores de oro que tiene la misma forma que el vientre de la Virgen embarazada.

El retablo está organizado en torno a un eje vertical, como un *axis mundi*, sobre el cual se colocan alineadas de arriba abajo las figuras de Cristo en la cruz, de san Francisco estigmatizado sobre su trono y de la Virgen de la Esperanza. Cristo, san Francisco y la Virgen tienen así un estatus verdaderamente cósmico. La predela muestra diez santos personajes sobre fondo de oro, con aureolas perladas, entre los cuales se encuentran los santos esposos Elzear de Sabran, conde de Ariano († 1323), y Delfina de Puymichel († 1360). Elzear y Delfina vivieron en la primera mitad del siglo XIV en Provenza, casados durante más de veintitrés años, sin que su matrimonio fuera nunca consumado. En la predela tienen los mismos ojos claros y facciones bien refinadas. Elzear, muerto en 1323,

tiene sus ropas de conde con las joyas de su condición. Delfina, vestida de religiosa franciscana (después de la muerte de su esposo), lleva a la vez un libro y una palma. Muere en 1360. Delfina no será canonizada, a diferencia de su esposo, que lo es en 1369[14].

En la predela santa Peronella/Petronila tiene un libro y una palma, y podría ser una figura de la condesa, aún no viuda, con su pelo rubio, su corona de perlas y sus ricas ropas de telas aterciopeladas que significan su origen noble. La joya que adorna su corona parece la joya que el conde tiene en su pecho. Los colores rojo y negro de su vestido son los del vestido del conde, en contrapunto a la luminosa blancura del velo de Delfina. Los tres colores significan la fecundación de la tierra por el fuego divino y recuerdan los numerosos comentarios escolásticos sobre el tema a partir de la historia de los tres jóvenes en el horno ardiente (*Libro de Daniel* 3). Santa Petronila lleva la misma palma que Delfina, mientras que ningún otro santo de la predela la lleva. Así los retratos santos de la predela evocan los acontecimientos reales de la historia y del pasado reciente bajo la luz pura del oro.

Rodeada de la presencia inmensa del retablo de Lluís Borrassà, la actuación litúrgica del convento de las clarisas de Vic contribuye al reconocimiento canónico de la espiritualidad femenina a finales del siglo XIII y en el XIV, en relación con el franciscanismo. La Iglesia comienza entonces a tomar en consideración la santidad de las mujeres laicas, pero sigue siendo muy desconfiada con respecto a ellas. Sabemos por testimonios de su proceso de canonización que Delfina, como Catalina de Siena o Brígida de Suecia, tiene a numerosos discípulos. Da «consuelos espirituales», «convierte» a una vida mejor a obispos, clérigos y laicos, y rectifica la doctrina de algunos franciscanos que sostenían tesis heréticas

14. Es probable que ambos cónyuges hayan recibido la influencia de Arnau de Vilanova († 1311), pero es sin duda el vínculo personal de Delfina con el fraile franciscano Ubertino de Casale, quien fue acusado de herejía, lo que puede explicar que no haya sido canonizada, como Margarita de Cortona († 1297), Ángela de Foligno († 1309) y Clara de Montefalco († 1308). Con el fin del Papado de Aviñón y del Cisma, una vez superada la crisis, la Iglesia ya no necesita que sean canonizados laicos o laicas. Así, entre 1431 y 1482, los santos canonizados por el papa, aparte de Catalina de Siena y un obispo inglés del siglo XI, pertenecen todos a las órdenes mendicantes. De ahora en adelante, y por siglos, los religiosos y las religiosas van a proponer modelos de santidad para todos.

sobre la pobreza y la Iglesia romana[15]. Su retrato, aunque no está canonizada, sobre el retablo de la iglesia del convento de las clarisas de Santa Clara Vella de Vic tiene, por tanto, un significado a la vez político, social y teológico.

El retablo de Lluís Borrassà, destinado a acompañar los *divina officia* de las monjas clarisas, muestra por una parte que el estigmatizado Francisco de Asís superó perfectamente la separación dogmática entre la naturaleza y el espíritu al recibir en su carne las marcas divinas bajo la protección de la cruz cósmica. Por otra parte, de manera nueva y quizás subversiva, atestigua que las mujeres, todas las mujeres, por sus presencias de luz y vida, disponen de una verdadera *virtus operandi* y resultan ayudantes privilegiadas del Creador. Al igual que la Virgen de la Esperanza y la emblemática santa Clara, sean vírgenes, madres, mártires o no, sus virtudes sobre fondo de oro puro contribuyen a hacer de la creación divina un organismo vivo, infinitamente renovado, a pesar de la muerte. Desde el glorioso estigma de la muerte y resurrección de Cristo, hombre y Dios, cruz cósmica, hasta la almendra del nacimiento divino y el ramo de flores de oro, y hasta los nuevos santos Elzear y Delfina, la acción creadora y ordenadora de Dios en el cosmos y en la historia continúa infinitamente. El retablo marca la dimensión litúrgica y comunitaria, masculina y femenina, a la vez franciscana y universal, histórica y cósmica, de la fe.

Así se puede afirmar que tanto más intensa es la experiencia de las cualidades estéticas de una imagen, aquí intensificada en el convento de Santa Clara Vella de Vic por los gestos y paseos y las voces de la liturgia, cuanto más se revela la imagen dotada de poderes y capaz de trascender su materialidad. La pintura es entonces «comunión ontológica» con lo que se representa, para retomar una fórmula del filósofo Hans Gadamer. El diálogo de las artes permite esa «comunión ontológica».

15. *Cf.* Proceso de canonización, 1363, Apt, ms. 355 de la Biblioteca Méjanes de Aix en Provence.

EPÍLOGO

Así, el diálogo de las artes en dos obras que acompañan y apoyan la liturgia de la diócesis de Vic de finales del siglo XIV y principios del XV muestra cómo la liturgia expresa las preocupaciones culturales de un tiempo y un espacio históricamente determinados. Estas preocupaciones culturales y sociales tienen una perspectiva cósmica y trascendental.

En conclusión, propondré mirar el panel de un retablo dedicado a san Martín de Tours, pintado por el Maestro de Fonollosa en la misma primera mitad del siglo XV para una iglesia de la diócesis de Vic. En esta representación de la consagración eucarística, cumbre de la celebración litúrgica marcada por el libro litúrgico presente sobre el altar, se atestigua bien el carácter a la vez histórico y cósmico de la liturgia, que se da a cantar y consagrar con los ángeles. Cada persona, desde el santo que levanta la sagrada hostia con sus dos manos sostenidas por las manos de los ángeles, hasta cada miembro de la comunidad de hombres y mujeres, tiene su lugar propio y adecuado en el culto divino. Más allá de la representación del evento de la celebración eucarística por san Martín, el diálogo siempre renovado de la imagen de la que se espera una fuerza salvadora, del gesto y de la voz interpreta el mundo de manera siempre nueva. La tierra se convierte en el cielo, donde los ángeles se mueven, mientras los fieles arrodillados miran detrás del celebrante y con el celebrante hacia lo divino, representado por Cristo rodeado de san Pedro y san Pablo en el retablo del altar. El gesto de las manos unidas expresa la entrega de los destinos individuales en otro tiempo, presente eterno, y otro espacio, que son los de los ángeles y de Dios (Fig. 9).

Fig. 9. Mestre de Fonollosa, retablo dedicado a san Martin de Tours, procedencia

desconocida, talleres de Vic. 1ª mitad del siglo XV, Museo episcopal de Vic

Así, en este final del siglo XIV–principio del siglo XV, en una diócesis entre otras diócesis, los saberes de la letra se afirman litúrgicamente a riesgo de la imagen, del gesto y de la voz, en un diálogo de las artes, para una mejor, y algunas veces insólita, comprensión de la liturgia misma y del poder divino.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alturo i Perucho, Jesús, *El llibre manuscrit a Catalunya*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2000.

Belting, Hans, *Images et cultes*, Paris: CERF, 1998.

Bourdieu, Pierre, «Le langage autorisé. Note sur les conditions sociales de l'efficacité du discours rituel», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 5/6 (1975), págs. 183-190.

Durkheim, Emile, *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris: PUF, 2003 (1ª ed. 1912).

Gros i Pujol, Miquel S., *La Biblioteca Episcopal de Vic. Un patrimoni bibliogràfic d'onze segles*, Vic: Biblioteca episcopal & Patronat d'Estudis Osonencs, 2015 (1ª ed. 2006).

Gudiol, Josep, *Catàleg dels Llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich*, Extret del *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona: Imprenta de la Casa de Caritat, 1934, vols. 6, 7 y 8.

Ratzinger, Joseph, *Der Geist der Liturgie*, Freiburg: Herder Verlag, 2000.

Ruska, Julius Ferdinand, «Die Vision des Arisleus», en *Historische Studien und Skizzen zur Natur und Heilwissenschaft*, Berlin: Julius Springer Verlag, 1930.

RESUMEN: El diálogo de las artes en dos obras que acompañan y apoyan la liturgia de la diócesis de Vic de finales del siglo XIV y principios del XV muestra cómo la liturgia expresa las preocupaciones culturales de un tiempo y un espacio históricamente determinados. Estas preocupaciones culturales y sociales tienen una perspectiva cósmica y trascendental. Así, los saberes de la letra se afirman litúrgicamente a riesgo de la imagen, del gesto y de la voz, en un diálogo entre las artes, para una mejor, y algunas veces insólita, comprensión de la práctica religiosa litúrgica y del poder divino.

Las obras presentadas son: el *Breviarium secundum consuetudinem Sedis Vicensis* entre 1390 y 1410; el retablo del convento de Santa Clara Vella de Vic, obra de Lluís Borrassà, 1415. En epílogo: el retablo dedicado a san Martín de Tours atribuido al Mestre de Fonollosa, de procedencia desconocida, talleres de Vic, de la primera mitad del siglo XV.

PALABRAS CLAVE: Edad Media; Iluminación; Liturgia; Pintura religiosa; Vic.

ABSTRACT: The dialogue of the arts in two works that accompany and support the liturgy of the diocese of Vic at the end of the 14th century and the beginning of the 15th century shows how the liturgy expresses the cultural concerns of a historically determined time and space. These cultural and social concerns have a cosmic and transcendental perspective. Thus, the knowledge of the letter is confirmed in a liturgical way at the risk of the image, the gesture and the voice, in a dialogue of the arts, for a better, and sometimes unusual, understanding of liturgical religious practice and divine power.

The works presented are: the *Breviarium secundum consuetudinem Sedis Vicensis*, between 1390 and 1410; the altarpiece of the convent of Santa Clara Vella de Vic, by Lluís Borrassà, 1415. In epilogue: the altarpiece dedicated to st. Martin de Tours attributed to the Mestre of Fonollosa, unknown provenance, workshops of Vic, first half of the Fifteenth Century.

KEYWORDS: Illumination; Liturgy; Middle Ages; Religious painting; Vic.

GENEALOGIE RAPPRESENTATE. RIFLESSIONI SU UN TEMA ARTISTICO-LETTERARIO DEL ROMANZO EUROPEO TARDOMEDIEVALE

Maria Luisa Meneghetti
Università degli studi di Milano - Accademia Nazionale dei Lincei

Lo splendido monumento funebre del re Pedro I del Portogallo, forse opera di maestranze francesi, eseguito poco dopo il 1360 (ma sicuramente prima del 1367, anno della morte del sovrano) e conservato, insieme al sepolcro gemello di Inés de Castro, nel monastero di Alcobaça (Fig. 1), offre, sul lato minore prossimo alla testa del sovrano *gisant*, un'immagine particolarmente elaborata e ricca di significato. Si tratta, nel contesto della decorazione di entrambi i monumenti, dell'unica immagine di tematica decisamente profana[1], che mette in scena una doppia ruota concentrica figurata e decorata con arcatelle bilobate e trilobate, secondo il modello architettonico dei rosoni gotici (Fig. 2). La rappresentazione di una doppia ruota concentrica e figurata è un tema artistico non frequentissimo nell'arte medievale, anche se ne abbiamo alcuni splendidi esempi, soprattutto miniati, come quello della grande immagine che apre il ms. Hamilton 390 della Staatsbibliothek di Berlino, monumento precoce e riccamente illustrato della letteratura volgare italiana non lirica (contiene tra l'altro i celebri *Proverbia quae dicuntur super*

1. A parte la doppia scena rappresentata sull'altro lato minore dello stesso sarcofago, con il viatico e l'estrema unzione di Pedro moribondo, che però, dato appunto il suo soggetto, non può essere ritenuta totalmente profana.

natura feminarum) (Fig. 3), o quello della miniatura che doveva originariamente decorare un salterio anglo-normanno databile verso il 1240 e che è attribuita al miniatore inglese William de Brailes (Fig. 4)[2].

In particolare, tanto nel caso di Alcobaça come in quello di Cambridge, le figure si collocano entro gli spazi creati dalle arcatelle: la ruota interna, scandita da sei arcatelle bilobate, riprende nelle sue raffigurazioni il modello, ben noto e tradizionale, delle ruote di Fortuna, in cui si allude alla sorte di un personaggio di alto rango, o addirittura di un re, seguito, in senso orario, dall'inizio della scalata al potere fino alla tragica caduta. Da qui la sintetica celebre espressione che si rinviene nella rappresentazione di molte ruote di Fortuna, a partire probabilmente dalla miniatura ora posta nella prima carta del *Codex Buranus* (primi decenni del XIII secolo [Fig. 5]): «regnabo, regno, regnavi, sum sine regno»[3]; l'espressione fu poi ripresa infinite volte, ad esempio, per restare in area iberica, nell'affresco del castello-convento dell'ordine di Calatrava a Alcañiz, nella Bassa Aragona, su cui tornerò tra breve[4]. Alla più frequente scansione in quattro tappe, nel monumento di Pedro I non soltanto ne viene contrapposta una in sei, ma delle alterne vicende che caratterizzano queste sei tappe non è protagonista un singolo individuo, bensì una coppia ben identificabile, quella costituita dallo stesso Don Pedro e dalla sua amata Inés. Da notare che le sei tappe non si propongono come dei quadri statici, bensì costruiscono, nella loro successione, un racconto preciso: questo dato mi pare interessante proprio se lo colleghiamo alla doppia ruota del salterio di Cambridge, cui ho fatto cenno qui sopra e che, nella sua sezione interna, mette in scena (in otto comparti semicircolari) la celebre storia di Teofilo, vista come esempio concreto delle conseguenze dei mutevoli favori di Fortuna (*cf.* ancora Fig. 4).

2. Cambridge, Fitzwilliam Museum (ms. 330.IV).

3. L'espressione compare già nella più antica rappresentazione della ruota di Fortuna, quella collocata in un codice dell'XI secolo conservato presso il monastero di Montecassino (Montecassino, Bibl. 189, fol. 74 r): in questo caso, però, come già osservato da Courcelle (1967: 141-143), l'iscrizione è opera di una mano nettamente posteriore, che dunque non sembra insidiare il primato cronologico dell'iscrizione contenuta nella miniatura del *Codex Buranus*.

4. Sulla decorazione parietale del castello di Alcañiz *cf.* almeno Rovira i Port & Casanovas i Romeu (2014, per ulteriore bibliografia, *cf.* qui oltre, nota 14); su alcuni dei motivi letterari da cui gli affreschi traggono spunto (tra cui appunto la ruota di Fortuna) v. ora Lacarra Ducay (2024).

Le sei immagini della ruota interna di Alcobaça (qui numerati in rosso da I a VI) attestano infatti gli sviluppi pubblici della storia d'amore di Don Pedro e di Inés, una storia su cui recentemente si è ancora soffermato Beltrán[5]; nella ruota, peraltro, la storia d'amore è presentata secondo un'evidente riscrittura esemplare e modellizzante delle forme e dei tempi dei suoi sviluppi, mostrando dapprima le fasi positive e felici del rapporto (fidanzamento, matrimonio) poi la cacciata di Inés da parte del padre di Pedro, il re Alfonso IV, e infine la plastica visione della coppia atterrata da un essere ibrido, formato dalla sutura di due torsi contrapposti, uno di belva e l'altro femminile (Fig. 6)[6]. Il fatto che il busto femminile afferri e faccia girare il perno centrale della doppia ruota indica evidentemente che l'ibrido rappresenta proprio la Fortuna, nel suo doppio aspetto favorevole (la graziosa fanciulla che fa girare la ruota) e sfavorevole (la belva che atterra i due amanti).

La ruota più esterna, scandita, come già accennavo, in dodici arcatelle (*cf.* ancora Fig. 2), individua altrettanti spazi (qui numerati, sempre in rosso, da 1 a 12), entro i quali si situano delle scene che possono in larga parte essere interpretate come elementi di una doppia narrazione. In termini generici, la narrazione rinvia al tema delle età dell'uomo, spesso anch'esso rappresentato, nell'arte e soprattutto nella miniatura medievale, in forma di ruota – appunto la ruota della Vita[7]: la scansione in dodici tappe, meno frequente di quella in sette, ma comunque piuttosto diffusa, assimila ovviamente la vita umana alla cadenza annuale in dodici mensilità (così esplicitamente accade, in ambito letterario, nel poemetto francese intitolato *Li douze mois figurez)*[8]. Più nello specifico, però, le scene della ruota esterna di Alcobaça rinviano anch'esse alla vicenda umana e amorosa della coppia costituita da Pedro e Inés. Già la scena n. 1 (dal basso a sinistra), che mostra un bambino in braccio alla madre, può essere letta tanto come una rappresentazione della prima età dell'uomo (l'infanzia,

5. Beltrán (2022).

6. Le interpretazioni più recenti delle diverse scene delle due ruote sono quelle di Ferreira de Almeida (1991) e di Moralejo (1993). Permangono comunque alcuni dubbi, in particolare per quanto riguarda le prime scene della ruota più esterna (si veda qui oltre).

7. Sears (1986: 144-151).

8. Su cui si veda in particolare Segre (1998) e Meneghetti (2015: 201). Può essere interessante osservare che, ai primi del '400, il marchese Tommaso di Saluzzo inglobò questo poemetto nel suo romanzo cavalleresco, pur *sui generis*, *Le Chevalier Errant*.

appunto) quanto come l'immagine della nascita dell'Infante Pedro[9]; così anche le immagini immediatamente successive – dal quadretto famigliare in cui al primogenito si affiancano altri due fratelli, sotto gli occhi amorosi dei genitori,[10] alle ulteriori due, che mostrano i tipici svaghi cortesi dei giovani aristocratici (il gioco degli scacchi [n. 3] e gli incontri amorosi [n. 4]) – possono essere anch'esse interpretate nella doppia chiave di storia esemplare di crescita di un individuo aristocratico e, insieme, di sviluppo della vicenda d'amore appassionata e poi tragica di Pedro e Inés. Dopo la scena collocata al culmine della ruota esterna [n. 6], nella quale il sovrano in trono rappresenta il simbolo generico di massimo successo umano, ma rinvia anche, nello specifico, al momento più felice della traiettoria politica del protagonista, peraltro con una voluta alterazione del dato storico, visto che Pedro salì al trono dopo e non prima dell'assassinio dell'amata, dopo questa scena, dicevo, inizia la sequenza disforica, una sequenza in cui viene quasi messo tra parentesi, nella concitazione del racconto, il parallelo con gli stadi delle età dell'uomo, per concentrare lo sguardo dei fruitori sulla specifica tragicità della vicenda dei due protagonisti. Dapprima le quattro scene dell'assassinio Inés, poi la vendetta perpetrata da Pedro sugli assassini, infine la scena della morte dello stesso Pedro, solennemente mostrato nel suo letto funebre, con un voluto effetto di *mise en abyme* rispetto al monumento funebre che la scena contiene e che ha anch'esso il suo culmine artistico ed emozionale nell'immagine del sovrano *gisant* (*cf.* ancora Fig. 1).

Quello che mi sembra utile sottolineare, in particolare nel contesto tematico di questo convegno, è che alcune delle scene che ho appena sommariamente descritto, tanto nella ruota interna ma ancor più in quella esterna, offrono a mio parere anche un ulteriore livello di lettura, un livello fortemente allusivo, che rimanda in generale alla tradizione del romanzo cortese, ma forse anche, in parte almeno, a una più specifica tradizione leggendaria, quella celeberrima e ben diffusa, anche nella Penisola Iberica e specificamente in area galega e portoghese, di Tristano e

9. Decisamente meno probabile, come sostenuto, tra gli altri, da Ferreira de Almeida (1991: 261), che ad essere rappresentata in questa prima immagine sia già, *ex abrupto*, la nascita del primo figlio di Pedro e Inés.

10. Il padre di Pedro, Alfonso IV, ebbe un unico, lungo e felice matrimonio con Beatrice di Castiglia, dal quale nacquero sette eredi: solo tre sopravvissero (Pedro e due sorelle) e non mi pare dunque un caso che tre siano gli infanti rappresentati nella scena n. 2.

Isotta[11]. Rinvio genericamente cortese è certo quello, ripetuto più volte, del *rendez-vous* amoroso (*cf.* almeno la scena I della ruota interna e la n. 4 di quella esterna); genericamente cortese potrebbe anche apparire il soggetto della scena n. 3 della ruota esterna, nella quale la coppia gioca a scacchi: il motivo torna svariatissime volte, soprattutto negli avori parigini trecenteschi di soggetto cortese, conosciuti in tutta Europa (Fig. 7). Ma nella decorazione di molti manoscritti del *Tristan en prose*, e, da lì, nella tradizione figurativa europea, si fissa presto una variante iconografica precisa, in base alla quale proprio Tristano e Isotta, sulla nave che li portava dall'Irlanda alla Cornovaglia, sarebbero stati intenti a giocare a scacchi nel momento in cui, per errore, l'ancella Brangania avrebbe somministrato loro il filtro d'amore destinato invece alla prima notte di nozze di Isotta e re Marco (Fig. 8 e 9-9bis)[12]. Ancora più nettamente leggibile in chiave di allusione alla leggenda tristaniana mi pare la scena n. 5 della ruota esterna, così descritta da Ferreira de Almeida: «Parece que D. Inês subjuga uma figura, talvez de mulher, que está no chão»[13]; lo stesso Ferreira rinvia, in proposito, all'interpretazione allegorica fornita a suo tempo da António de Vasconcelos[14], secondo cui ad essere rappresentata sarebbe la lotta di Inés contro la personificazione del complotto cortigiano che più tardi la perderà: in portoghese, come in castigliano *intriga* è infatti femminile. Il cattivo stato di conservazione delle due figure, e in particolare di quella che Inés respinge con forza, non permette di arguire che questa seconda sia davvero un'immagine di donna, ma in tutti i casi va ricordato che anche nella leggenda tristaniana (in particolare nel *Tristan* di Béroul, vv. 4351-4485), Tristano e Isotta sconfiggono

11. Si conserva un ampio frammento di una traduzione galega del *Tristan en prose* (Lorenzo Gradín & Tavares Pedro 2017); inoltre la menzione di un *Livro de Tristan* appare nell'inventario della biblioteca protoquattrocentesca del re don Duarte (Nascimento 1993). Per un quadro complessivo dei testimoni di versioni iberiche del *Tristan en prose cf.* Lucía Megías (2015: 40-41); per una panoramica aggiornata della presenza della materia tristaniana in area galega e poi portoghese, *cf.* rispettivamente Lorenzo Gradín (2015: 118-127; 155-159) e Gutiérrez García (2015: 70-89; 96-101).

12. In proposito, si veda da ultimo Meneghetti (2020); particolarmente interessante la «citazione» del motivo dei due amanti che giocano a scacchi seduti sotto l'albero maestro della nave che li sta portando in Cornovaglia offerta dalla splendida saliera detta *Burghley nef*, databile all'inizio del XVI secolo o forse a qualche anno prima (*cf.* ancora Fig. 9-9bis), a conferma di una fruizione alto-nobiliare del tema.

13. Ferreira de Almeida (1991: 262).

14. António de Vasconcelos (1991: 262, n. 24).

e uccidono i cortigiani invidiosi, che non avevano esitato a denunciare il loro amore presso re Marco.

Se, come inclino a credere, nella rappresentazione delle tragiche vicende della coppia reale portoghese si scorgono reminiscenze abbastanza precise di carattere romanzesco-cortese, queste reminiscenze vengono piegate a costruire una struttura narrativa caratterizzata da un contenuto prevalentemente biografico e «privato». Certo, gli episodi inseriti nella doppia ruota (di Fortuna e della Vita) che campeggia sul lato corto del sarcofago, così prossima alla testa del sovrano *gisant*, quasi a suggerirgli/suggerirci l'eterno ricordo dei tragici avvenimenti passati, non possono ignorare che il Don Pedro attore delle vicende lì raccontate per immagini è dapprima erede al trono di Portogallo, poi successore di re Alfonso, suo padre, e che i figli nati da Inés potevano anche avere possibilità di succedergli sul trono. Però quello che più emerge dall'atmosfera che caratterizza le diverse scene è proprio l'aspetto personale di quanto vissuto dai protagonisti, esattamente come accadeva nella leggenda di Tristano e Isotta: già in quella storia archetipica di amori regali fuori legge, che vedeva Tristano, erede presuntivo del regno di Cornovaglia, sottrarre la consorte al re suo zio, il risvolto dinastico era stato in effetti messo in secondo piano rispetto alla componente sentimentale e privata.

Questo insistere sull'aspetto privato delle vicende di un sovrano, in particolare nel contesto di rappresentazioni fortemente simboliche come quella della ruota di Fortuna o delle Età dell'uomo, è però molto poco usuale, per non dire unico. Se pensiamo, per cominciare, al solo altro caso (almeno a quanto mi consta) di rappresentazione della ruota di Fortuna in ambito iberico, quello del ciclo figurativo affrescato al piano nobile della *Torre del Homenaje* del castello di Alcañiz (databile entro la prima metà del XIV secolo)[15], ci accorgiamo che la maggior parte delle vicende allusivamente accostate all'immagine della ruota stessa sono vicende di esplicito carattere politico-militare.

Nella parete meridionale e nei due archi che sorreggono la copertura della sala trova in effetti posto la narrazione di diversi fatti d'armi che

15. Sulla cui descrizione *cf.* in particolare Lacarra Ducay (2004) e Lacarra Ducay (2024) (quest'ultimo saggio, che aggiorna il precedente, è inserito in un numero monografico della rivista *Ars & Renovatio* interamente dedicato al castello e ai suoi affreschi: tra gli altri contributi ivi contenuti, è importante la messa a punto di Lacarra Ducay (2024) circa i rapporti di una parte almeno degli affreschi del castello con tematiche di tipo letterario).

avevano portato a importanti conquiste, tra cui quella di Valencia, e che avevano avuto come protagonisti i cavalieri dell'ordine di Calatrava e i re aragonesi, in particolare Giacomo I[16], nipote di quell'Alfonso II che, nel 1179, aveva donato all'ordine il castello di Alcañiz (Fig. 10 e 11).

È sicuro che l'immagine della ruota di Fortuna, qui curiosamente orientata in senso antiorario, così come le altre raffigurazioni di tematica non storica ancora leggibili (la serie dei dodici mesi collocata nell'intradosso del secondo dei due archi, l'immagine di un uomo selvaggio che afferra il braccio di una fanciulla e l'enigmatica immagine di un cavaliere armato di tutto punto che esce da un castello alle cui finestre si affacciano tre fanciulle dolenti, entrambe queste ultime collocate nelle fasce basse, rispettivamente, della parete sud e della parete ovest) sono state realizzate in un secondo momento, comunque non troppo distante dall'esecuzione degli affreschi di argomento bellico.

La cattiva conservazione di molta della superficie pittorica della sala, soprattutto, appunto, nelle parti inferiori delle pareti, non permette di capire se questo segmento ulteriore dell'apparato decorativo fosse stato immaginato come un ciclo unitario, da connettere magari, attraverso sottili legami simbolici, alle scene di conquista. Allo stato attuale, tenderei a pensare che si tratti di rappresentazioni di motivi distinti, almeno un paio probabilmente di matrice romanzesca (la fanciulla con l'uomo selvaggio e la «partenza del cavaliere cortese», per parafrasare Auerbach), ciascuno dotato di un proprio valore allusivo. Giustamente Lacarra accosta almeno una di queste immagini (appunto la fanciulla e il selvaggio) a una scena simile, collocata in una delle due volte minori della *Sala de los Reyes* dell'Alhambra[17]: l'accostamento vale forse non tanto per il soggetto[18],

16. La conquista di Valencia fu in effetti decisa e pianificata proprio ad Alcañiz, nel gennaio 1223, *cf.* ancora Lacarra Ducay (2024: 123).

17. Lacarra Ducay (2024: 151-152).

18. In effetti, come nota anche Lacarra Ducay (2024: 151), nella scena dell'Alhambra la donzella tiene un leone alla catena: questo dato potrebbe semmai indirizzare verso una lettura allegorica della scena granadina, pensando ad esempio che l'attributo del leone soggiogato è tipico delle personificazioni della Fortezza. Dodds (1979), non sempre, a mio parere, in maniera persuasiva, identifica nelle due volte minori dell'Alhambra complessivamente ben sette scene di tematica «romanzesca», tra le quali l'immagine di due amanti accanto a una fontana (che non può essere la scena tristaniana del cosiddetto *rendez-vous espié*, data l'assenza di Marco *guetteur*). Dubbi su queste identificazioni sono anche in Alvar (2015: 189-191).

quanto proprio per il fatto che, in entrambi i prodotti (l'affresco aragonese, le pitture su cuoio della reggia nasrida), gli spunti «romanzeschi» si concretizzano in una serie di motivi fine a se stessi e non connessi in un'unica struttura narrativa e/o simbolica: un po' come succede nelle tavolette lignee di molti soffitti di dimore signorili, soprattutto italiano-settentrionali, e in molti cofanetti gotici d'avorio.

Entro la decorazione eseguita ad Alcañiz in un secondo momento c'è però un'immagine, proprio quella della ruota di Fortuna, che rappresenta un caso a sé, in quanto originariamente collocata non in basso, come le altre aggiunte, ma sulla superficie libera che si era venuta a creare tra le scene di battaglia della parete meridionale grazie al tamponamento della finestra primitiva[19]. La sua posizione, quasi incastonata entro quella prima serie di imprese militari e la scelta del tema rappresentato non sono, a mio parere casuali, ma suggeriscono una finalità di tipo marcatamente moralistico: come una sorta di monito ai potenti vincitori di non fidarsi troppo della sorte, dato che tutti, dopo i successi e i fasti, sono destinati a soccombere…

Venendo all'altro tema illustrato nel monumento di Don Pedro, quello delle età dell'uomo, può essere utile considerare che spesso, anche in casi nei quali la sua rappresentazione non è inserita entro una struttura a forma di ruota, questo tema sembra privilegiare esso pure connessioni con prospettive di carattere dinastico, e perfino genealogico-dinastico. Un esempio molto significativo, in proposito, mi pare quello che doveva offrire, nei primi anni del Quattrocento, la decorazione di un palazzo italiano, quello dei Trinci, signori di Foligno (Umbria), una decorazione che era stata progettata da Ugolino Trinci, artefice, proprio in quel periodo, delle fortune del suo casato.

Tra i numerosi affreschi delle sale del palazzo, nei quali si ribadisce l'esibita discendenza dei signori folignati dagli antichi troiani e dunque la vicinanza «dinastica» con gli imperatori di Roma, spiccano gli affreschi collocati nel corridoio che univa il palazzo stesso al duomo di Foligno e che veniva solennemente percorso, nelle principali festività, dalla famiglia dei signori. Si tratta della sequenza delle età dell'uomo (qui in

19. L'affresco con la ruota è stato strappato e collocato presso l'*ayuntamiento* di Alcañiz, dove tutt'ora si trova, a metà degli anni Cinquanta del secolo scorso, quando la finestra della parete sud fu riaperta nel corso di una prima campagna di restauri, *cf.* Lacarra Ducay (2024: 109, n. 24).

numero di sette), realizzata dapprima in forma di monocromo da Giovanni di Corraduccio (Fig. 12), poi coperta e ripresa pochissimi anni dopo, sulla parete di fronte, in versione policroma, da un pittore di alto livello (probabilmente vicino a Gentile da Fabriano); ciascuna età è rappresentata da un elegante personaggio e corredata da un distico di versi francesi, in cui si allude alle caratteristiche della vita di un gentiluomo in ciascuna delle fasi della sua esistenza[20]: è molto probabile, anche se non abbiamo modo di dimostrarlo compiutamente, che a questi personaggi ideali avessero prestato la loro fisionomia membri della stessa famiglia Trinci, secondo una moda che, in quegli anni, sappiamo essere stata seguita quantomeno negli affreschi del castello piemontese della Manta, in cui ai Prodi e alle Eroine dell'Antichità erano state prestate le fattezze dei signori di Saluzzo e delle loro consorti[21].

Nella decorazione della facciata di palazzo Trinci era stata però inserita una sequenza scultorea, ora staccata dal suo contesto e ospitata nel locale Museo, costituta da sette teste di statue romane, ciascuna scelta in quanto rappresentante di uno stadio differente della vita umana, dall'infanzia alla vecchiaia (Fig. 13)[22]. Dato che i Trinci si consideravano discendenti di Troiani e Romani, mi pare che l'effetto ricercato attraverso questo riuso dell'antico era un effetto fortemente allusivo, e fortemente allusivo proprio in chiave genealogico-dinastica: tra le due rappresentazioni delle età dell'uomo, quella «contemporanea» collocata dentro il palazzo, negli spazi in cui i signori di Foligno si muovevano abitualmente, e quella «antica» collocata sulla facciata del palazzo che guardava verso lo spazio pubblico della piazza, si veniva a creare un perfetto gioco di specchi, che saldava, in una continuità ideale, il presente della dinastia e il suo immaginario passato.

Tornando, per l'ultima volta, alla decorazione del monumento funebre di Don Pedro, e sottolineando ancora il carattere più personale e, in certo modo, più privato che non dinastico offerto dalla rappresentazione, entro la doppia ruota di Fortuna, della storia del sovrano, vediamo però di precisare meglio le possibili fonti di questa particolare rappresentazione, che diventa quasi un'autobiografia per immagini, fortemente

20. Meneghetti (2015: 187-197).

21. Si veda ancora Meneghetti (2015: 210-214, e bibliografia precedente lì indicata).

22. *Cf.* la scheda a firma di Denise La Monica in Settis & Anguissola (2022: 130-138).

idealizzata, per non dire romanzata, date appunto le suggestioni letterarie che contiene. Come ho già osservato, è possibile rinvenire, in particolare nel racconto delle vicende della coppia reale inserite nella ruota più esterna, alcune puntuali allusioni alla leggenda di Tristano e Isotta. Mi pare però che, al di là di questi minuti riscontri, sia possibile scorgere un rinvio ancora più forte e significativo, anche perché di carattere più strutturale che puramente tematico: il rinvio a quello che è il vero e proprio archetipo medievale delle storie d'amore evocate mediante immagini, ossia l'episodio di Lancillotto pittore nella cosiddetta *Vulgate arthurienne* (l'episodio si sviluppa nel *Lancelot propre*, al cap. CLVII, ma ha poi un seguito essenziale, ai fini narrativi, nella *Mort Artu*). Secondo il romanzo in prosa francese, Lancillotto, prigioniero della fata Morgana, che vorrebbe sedurlo, e pieno di nostalgia per l'amata Ginevra, decide di dipingere sulle pareti della stanza in cui si trova rinchiuso tutte le vicende della sua relazione con la regina.

L'episodio ha avuto un notevole successo, e non soltanto perché altri romanzi francesi – dal *Tristan en prose* al *Guiron le Courtois* al *Perlesvaus* – vi abbiano fatto diretta allusione o vi si siano ispirati per raccontare di altre camere dipinte, ma anche, e forse soprattutto, perché quella di affrescare con racconti per immagini derivati dalle vicende amorose dei cavalieri cortesi, e in particolare di Lancillotto, le pareti delle dimore signorili sembra essere stata, soprattutto nell'Italia settentrionale, ma anche in area anglo-francese, una moda molto diffusa, in particolare nel XIV secolo, una moda che ha dato vita a un vero e proprio genere artistico. Dagli inventari dei palazzi di signori italiani come i Gonzaga di Mantova, gli Estensi di Ferrara e i Malatesta di Rimini, ma anche da indicazioni documentarie provenienti dall'Inghilterra e relative al castello di Dover, che subì restauri e ampliamenti all'epoca di Enrico III Plantageneto (1240 circa)[23], abbiamo infatti allusioni a stanze definite come «camera Lanzaloti / chamera de Lanziloto» o, meno spesso, «camera Guinevere / camera de Gienevere»: un'etichetta che non può che rinviare al soggetto della decorazione delle *cameraæ* in questione, certo derivato dall'episodio romanzesco appena ricordato[24]. I signori che vivevano in queste stanza

23. Stones (1991: 27).

24. È ricordato spesso che, nel *Tirant lo Blanch* (cap. CXVIII), Joanot Martorell accenna a una stanza con affreschi relativi alla rappresentazione degli amori di diverse coppie celebri, tra cui Lancillotto e Ginevra: lo spazio architettonico cui il romanziere

erano naturalmente portati a immedesimarsi con le storie dipinte che li circondavano e che dovevano avere un potere di fascinazione anche superiore alle storie di analoga tematica che potevano leggere nei codici che possedevano, pur magari abbondantemente illustrati. Benché Dante garantisca che fu la lettura del *Lancelot en prose* a rivelarsi fatale per Francesca Malatesta, signora di Rimini, e per il cognato Paolo, forse il loro adulterio non aveva bisogno di trarre ispirazione da un libro, se già a fine Duecento le case dei Malatesta a Rimini, o una delle rocche a loro disposizione, sfoggiavano, ben prima della costruzione del castello-fortezza di Sigismondo, una loro «camera de Gienevere»[25].

Per aiutarci a capire quanto potessero essere invasive e perturbanti le decorazioni di questo tipo di stanze ci soccorre, da qualche decennio, la fortunata scoperta, nel Piemonte meridionale, presso la dimora di un vassallo dei Visconti, Andreino Trotti, di una di queste *cameræ*, in ottime condizioni: manca forse uno soltanto dei 16 riquadri originari in cui viene scandita la storia degli amori di Lancillotto e Ginevra, fino alla liberazione della regina dalla prigionia di Méléagant (in sostanza, tutte le vicende che lo stesso Lancillotto avrebbe dipinto), e si è perduta la parte d'intonaco più bassa, per cui di alcune figure rimangono solo le teste o poco più (Fig. 14 e 15)[26]. A dimostrazione del carattere per così dire pedagogico della decorazione della «camera Lanzaloti» di Frugarolo – stiamo parlando certo di una pedagogia del tutto profana e mondana – sta il fatto che le vicende rappresentate sono tutte corredate da didascalie antico-francesi, che descrivono con molta precisione gli avvenimenti:

---

valenciano allude non è comunque, tecnicamente, una «camera Lanzaloti» o una «camera Guinevere», bensì rientra nella diffusa tipologia di stanze e sale signorili decorate con le immagini di amanti esemplari, stanze di cui abbiamo non solo descrizioni più o meno fantasiose in varie opere letterarie, ma anche tracce concrete, ad esempio nel loggiato della cosiddetta «Casa d'Estate» del castello di Runkelstein, presso Bolzano, su cui *cf.* almeno Meneghetti (2015: 227-229).

25. Renzi (2007), autore della più ampia monografia sul celebre episodio narrato da Dante nel V canto dell'*Inferno*, non sembra porsi il problema del luogo esatto in cui avvenne la scoperta dell'adulterio e la conseguente uccisione dei due amanti riminesi. Se la data del duplice omicidio è relativamente certa (1283-1284), il luogo non è citato nelle fonti: potrebbe trattarsi di Gradara, rocca acquisita dai Malatesta proprio nel 1283 o, più verosimilmente, dell'avita rocca di Verucchio o delle case dei Malatesta nella stessa Rimini.

26. Per una descrizione precisa delle tematiche rappresentate in questo ciclo rinvio a Meneghetti (2015: 129-145).

questo farebbe pensare alla derivazione delle immagini da un manoscritto (con o senza illustrazioni), dotato però di rubriche riassuntive o, più probabilmente, da uno di quei *model books* ad uso degli artisti della cui esistenza conserviamo qualche indizio forse non irrilevante[27].

Nella Penisola iberica, peraltro assai povera, in generale, di testimonianze pittoriche profane di età gotica, non mi risulta nessuna traccia, nemmeno documentaria, di «cameræ Lanzaloti», o, più in generale, di decorazioni continue ispirate ai romanzi cavallereschi. L'ipotesi che i pochi lacerti conservati dei fregi affrescati con scene cavalleresche, su due registri sovrapposti, nel *Salón de los Mármoles* o *Cambra morisca* dell'Aljafería di Zaragoza si ispirassero a un romanzo arturiano scritto in provenzale, quello che aveva a protagonista il mitico cavaliere Jaufré[28], potrebbe anche essere frutto di un equivoco, dato che si fonda sul dubbio cenno a una «historia de Jaufre» affrescata nella *cambra* contenuto in una lettera che Pietro IV d'Aragona (1352) inviò al suo *merino* Juan Jiménez de Huesca[29]. Non mi pare infatti da escludere che il *Jaufre* cui la lettera allude sia Goffredo Malaterra, autore di una fortunata cronaca della conquista della Sicilia da parte dei Normanni (il *De rebus gestis Rogerii Calabriæ et Siciliæ Comitis*), all'operato dei quali idealmente gli Aragonesi si collegavano nella loro politica mediterranea; plausibile dunque che Pietro avesse deciso di tradurre per immagini nella sua reggia le vicende narrate dal cronista, tenuto anche conto che, nel 1349, aveva sposato Eleonora, figlia del re Pietro II di Sicilia: ancora una genealogia spericolata, anche se meno di quella dei Trinci, signori di Foligno, che, come abbiamo visto, si proclamavano eredi di Troiani e Romani.

Per restare a dati più certi, se è vero che, entro i confini del XIV secolo (ma anche poco oltre), di traduzioni del *Lancelot en prose* in lingua iberica conserviamo poche e modeste tracce concrete[30], sappiamo comunque

27. Era probabilmente in origine un *model book*, o piuttosto un *pictorial guide*, con belle immagini delle avventure di Tristano in Irlanda e scarne didascalie (poi erase), l'attuale ms Capponiano 227 della Biblioteca Apostolica Vaticana, su cui *cf.* Avril (2022).

28. L'ipotesi è sostenuta in particolare da Español (2001: 18-19 e 60) e da Soriano Robles (2015: 167-169).

29. Dubbi su quest'identificazione sono presenti anche in Lacarra Ducay (2024: 142-143).

30. Lucía Megías (2015: 35-36 e 40); Contreras Martín (2015: 289-296). Anche accettando l'ipotesi che dietro il *Lançarote* del 1414, da cui deriva il codice cinquecentesco conservato, ci fosse un modello più antico, non è necessario fissarne la data di nascita

che manoscritti dell'originale francese circolavano nella Penisola iberica in un numero difficile da quantificare, ma certo relativamente cospicuo. In un saggio di pochi anni fa, Lourdes Soriano Robles ha documentato la sicura presenza nell'area peninsulare di codici col testo francese non solo prima che iniziasse l'importante lavoro di traduzione-adattamento nelle lingue iberiche dei romanzi della *Vulgate* e della *Post-Vulgate*, ma anche dopo che quest'attività di traduzione-adattamento aveva avuto luogo[31]; nelle biblioteche iberiche si conservano infatti a tutt'oggi almeno due manoscritti completi del *Lancelot* (uno presso la Biblioteca Nacional de España, proveniente dal fondo di un'importante famiglia catalana, l'altro – di notevole qualità – presso la Biblioteca dell'Escorial, proveniente dalla biblioteca del conte-duca di Olivares, ma è ignota la sua storia precedente), più altri due in condizioni frammentarie (Coimbra e Puigcerdà). Mentre il codice ora escorialense (ms P.II.22), copiato in Italia, probabilmente in area pisano-genovese, risale alla fine del XIII secolo, cioè a un'epoca in cui ancora non erano attestati adattamenti della materia arturiana nelle lingue iberiche, il codice ora alla Biblioteca Nacional de España (Mss./485), di mano probabilmente catalana, risale al tardo XIV secolo, se non addirittura all'inizio del XV, ossia a un'epoca in cui i rifacimenti iberici della *Vulgate* erano già in circolazione. Questo dato potrebbe essere indicativo, in quanto conferma un atteggiamento che già riscontriamo presso le grandi corti italiano-settentrionali (Visconti, Gonzaga, Estensi) dal Trecento fino almeno a tutto il Quattrocento, ossia l'interesse dell'aristocrazia per gli originali francesi dei romanzi di tematica arturiana.

Solo i frammenti di Puigcerdà, tutti provenienti dallo stesso codice, sicuramente di mano italiana (forse pisano-genovese, come il codice escorialense sopra ricordato)[32], presentano illustrazioni a piè di pagina, ma è chiaro che i cinque esemplari manoscritti di cui sto parlando

---

in un'epoca anteriore all'elaborazione del primitivo *Amadís* (collocabile nel secondo quarto del XIV secolo, secondo le ipotesi più accreditate, *cf.* Ramos 2015: 367), dal momento che gli innegabili debiti nei confronti della tradizione arturiana che caratterizzano il *libro de caballerías* iberico potrebbero derivare tanto dalla conoscenza di un *Lancelot* francese quanto da quella di un *Lanzarote* già castigliano.

31. Soriano Robles (2018).

32. Anche la nota d'istruzione per il miniatore, parzialmente leggibile nel *bas-de-page* di uno dei due fogli dotati di illustrazione, sembra scritta in italiano. Ringrazio Lourdes Soriano Robles per avermi procurato le immagini del frammento.

rappresentano solo una minima percentuale dei testimoni che dovevano circolare, e che, soprattutto nel caso di una destinazione principesca, dovevano essere prodotti accurati e sontuosi, e magari riccamente decorati. Non mi sembra dunque azzardato immaginare che anche Don Pedro del Portogallo, o chi, su sua indicazione, concepì il programma decorativo del monumento funebre, possa essersi ispirato, per evocare le vicissitudini personali del sovrano e della sua amata Inés, all'episodio narrato nel *Lancelot du Lac*, conosciuto attraverso un manoscritto forse dotato di illustrazioni.

A mia conoscenza, comunque, nessuno tra i codici illustrati del *Lancelot* francese dedica una specifica immagine al momento in cui Lancillotto dipinge la storia dei suoi passati amori, forse per obiettive difficoltà tecniche. Invece, l'opera artistica ormai compiuta campeggia in tutta evidenza in alcune illustrazioni relative al seguito dell'episodio in questione, quando Morgana mostra al geloso Artù le scene a suo tempo realizzate da Lancillotto (questa rivelazione ha luogo nella *Mort Artu*, ultimo romanzo del ciclo della *Vulgate*, e scatenerà tra i due rivali la battaglia che distruggerà il mondo arturiano). Si veda il caso, pur più tardo, di uno dei più bei manoscritti miniati del ciclo, il fr. 116[33], decorato verso il 1470 nell'atelier del celebre miniatore, d'origine tedesca, Évrard d'Espinques per il duca Jacques d'Armagnac (Fig. 16), in cui le immagini dipinte da Lancillotto (fol. 688v) appaiono come delle *grisailles*, appena *rehausées* con tocchi che simulano l'oro, raggruppate in scene scandite da finti elementi architetturali. Ma ancora più indicativa mi sembra la situazione dell'illustrazione *ad locum* di due diversi esemplari su pergamena di un prezioso incunabolo della *Vulgate* francese edito a Parigi da Antoine Vérard nel 1494, con le illustrazioni eseguite dal cosiddetto *Maître de Jacques de Besançon* e dalla sua bottega[34]: mentre nell'esemplare parigino[35] queste scene appaiono regolarmente dipinte,

33. Questo codice fa parte del testimone dell'intera *Vulgate* (*Estoire del Saint Graal*, *Merlin*, *Lancelot du Lac*, *Queste del Saint Graal*, *Mort Artu*) conservato a Parigi, presso la Bibliothèque nationale de France, nelle attuali quattro unità codicologiche con segnatura fr. 113-114-115-116.

34. *Le premier (- second, - tiers) volume de Lancelot du Lac nouvellement imprimé*, 3 voll., à Paris, par Antoine Vérard, 1494. Su Jacques de Besançon e sul suo collaboratore, appunto il *Maître de Jacques de Besançon*, *cf.* Deldique (2014).

35. Bibliothèque nationale de France (Réserve des livres rares, Vélins 614-616: 616).

in *grisaille* con minimi tocchi colorati, sulla parete di fondo della stanza (Fig. 17), in un altro dei pochissimi esemplari superstiti dell'opera, conservato presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (Inc. XV.I.30), i protagonisti delle vicende raccontate da Lancillotto appaiono non già dipinti, bensì scolpiti sulla parete in forma di altorilievi (Fig. 17bis). Ce n'è abbastanza, mi pare, per spiegare la genesi delle scene di Alcobaça, nel senso che quelle immagini dipinte si prestavano facilmente ad una «ritraduzione» in forma di rilievi scultorei, e quasi la sollecitavano.

L'episodio di Lancillotto pittore, con i suoi importanti risvolti biografico-artistici, sembrerebbe in effetti quasi progettato per suscitare gli echi e, in concreto, le mode aristocratiche di cui ho fin qui ampiamente parlato. Esso incarna, potremmo dire, una prospettiva essenzialmente sincronico-individualistica, tutta centrata sulla vita – e in particolare sulla vita amorosa – di un singolo personaggio, destinato ad assumere una funzione esemplare presso il pubblico dei lettori. Ma nel romanzo cavalleresco si evocano spesso altre tipologie di rappresentazioni artistiche, che sembrano invece orientarsi in quella prospettiva diacronico-genealogica che ho già a più riprese ricordato, e che, come cercherò brevemente di mostrare in chiusura di questo mio intervento, paiono trarre, almeno in parte, la loro ispirazione dai rituali e dalle effettive consuetudini della società aristocratica dell'epoca: si tratterebbe dunque di un movimento dalla realtà alla letteratura, sostanzialmente opposto rispetto a quello che ha dato origine alla diffusione delle «cameræ Lanzaloti».

Nell'immensa e fluida tradizione dei romanzi in prosa posteriori ai due grandi nuclei costituiti dalla *Vulgate arthurienne* e dal *Tristan en prose*, che si propongono molto spesso come *prequel* tematici rispetto appunto a *Vulgate* e *Tristan*, e in particolare nel *Guiron le Courtois*, forse ciclo vero e proprio piuttosto che pura aggregazione di testi, comunemente così denominato dal nome di uno dei protagonisti –nemmeno il principale, per la verità–, ricorre un motivo abbastanza specifico, quello del recupero «dei segni del passato»[36]. Un recupero che si attua, in larga misura, attraverso l'esperienza tangibile della visione dei sepolcri degli antenati dei protagonisti e del ricordo delle loro imprese che spesso avviene in contesto sacro ma anche parasacro (ad esempio in

36. L'espressione è in Morato (2010: 178).

una cappella abbandonata), non di rado sotterraneo[37]. Chiaro il riferimento ai mausolei o comunque alle cappelle delle grandi chiese, in cui i monumenti funebri e talora anche le decorazioni parietali tramandavano una memoria dinastica: gli esempi erano noti a tutti – a partire dal coro dall'abbazia di Fontevrault, precocemente pensato (a partire almeno dal 1189, anno della morte di Enrico II) e in parte realizzato come pantheon della dinastia plantageneta[38]: un ruolo non a caso programmato anche per la chiesa del monastero di Alcobaça fin dall'epoca del re portoghese Alfonso II, e dunque da ben prima che Don Pedro vi progettasse la collocazione del proprio monumento funebre e di quello di Inés.

L'episodio che meglio esprime questa tendenza è quello, molto celebre, e non a caso oggetto di numerose traduzioni e rifacimenti, che trova posto quasi all'inizio della seconda parte del *Roman de Guiron* propriamente detto[39], in cui il cavaliere Brehus, odiatore delle donne, viene fatto precipitare dentro una caverna da una damigella, che intende vendicare così tutti i torti subiti dal genere femminile. Dentro la caverna, dove in effetti Brehus ascolterà il racconto di una straordinaria e paradigmatica vicenda di dedizione amorosa, che dovrebbe funzionare da nemesi rispetto ai suoi cattivi comportamenti, una serie di sale sotterranee e sontuose ospitano i monumenti funebri della famiglia dei Bruns: quello di Febus, bisnonno di Guiron, l'eroe eponimo del romanzo, e della donna amata da Febus, poi quelli dei discendenti di Febus stesso: anche in quest'episodio, dunque, una tematica sentimentale e privata (la tragica storia d'amore tra Febus e la figlia del re di Northumberland), sentimentale e privata come quella evocata nella doppia ruota del sepolcro di Don Pedro, si mescola a una celebrazione genealogico-dinastica. I monumenti sono descritti come riccamente ornati di statue e decorazioni, ma soprattutto si insiste sul fatto che le immagini dei *gisants* sono talmente perfette da farli quasi sembrare vivi: come non pensare alle sculture dipinte, anch'esse così piene di

37. Del tema mi sono già occupata a diverse riprese, *cf.* in particolare Meneghetti (1987, anche in portoghese: Meneghetti 2012), in cui la tragica storia di Don Pedro e di Inés entrava in gioco, anche se in una prospettiva diversa rispetto a quella cui il presente saggio fa riferimento; e v. anche Meneghetti (2025).

38. *Cf.* i saggi di Bienvenu, Grant e Wood contenuti nel volume *Henri II Plantagenêt et son temps* (1994: 25-32, 73-84 e 119-123).

39. Stefanelli (2020, caps. xix-xx).

realismo, di tanti defunti altolocati nei monumenti funebri medievali, a partire proprio dall'ammirato prototipo costituito dai sepolcri dei Plantageneti che riposavano a Fontevrault (Fig. 18)? Effettivamente, le immagini che ornano alcuni testimoni dell'episodio nel *Roman de Guiron*[4035] (ma anche di almeno uno dei suoi rifacimenti, il cantare italiano di *Febus-el-Forte*[4136])sembrano tenere conto di questa suggestione: si vedano, ad esempio, la miniatura del ms. fr. 350 (Fig. 19), o le illustrazioni che decorano, con grande attenzione ai dettagli, il bel codice di metà Trecento e di cultura fiorentina (gaddiana, secondo Roberto Longhi, *cf.* Limentani, ed.: CXII) che tramanda il cantare italiano (Fig. 20).

Il vero cambiamento di prospettiva avverrà col poema cavalleresco italiano, agli albori del Rinascimento, quando il tema genealogico sarà genialmente volto al futuro: così accade nell'episodio dell'*Inamoramento de Orlando* in cui Boiardo descrive la loggia del palazzo della fata Febosilla, ornata dalle immagini delle gesta di quattro principi estensi, nessuno dei quali, ovviamente, ancora nato nel tempo fizionale del racconto (*In.*, II xxv 42-56); ugualmente «al futuro» e con l'*escamotage* di inserire le gesta dei principi d'Este nel contesto più ampio delle guerre d'Italia sono le immagini che, nei canti XXXII-XXXIII dell'*Orlando Furioso*, Ariosto dirà magicamente realizzate da Merlino, e che, sulle pareti della sala di un castello – la Rocca di Tristano –, si presentano agli occhi attoniti di Bradamante, ancora ignara progenitrice della dinastia estense. In questa nuova prospettiva, ad essere protagonisti non sono più le rappresentazioni degli antenati *gisants* nei loro sepolcri, bensì le imprese di cui in un futuro più o meno lontano principi ben vivi saranno gli eroi. Ma questa è davvero un'altra storia…

40. Sulle illustrazioni di tre dei codici del *Roman de Guiron* che riproducono l'episodio, *cf.* in particolare Pourquery de Boisserin 2007: le miniature studiate riguardano i manoscritti Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 338 e 350 e il manoscritto Bodmer 96.2 della Fondation Martin Bodmer di Cologny (Genève).

41. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 45. Un'edizione complessiva del cantare, del testo francese dell'episodio e del suo volgarizzamento in prosa italiano sono in Limentani, ed. 1962: miniature di cultura fiorentina (gaddiana, secondo Longhi) della metà del Trecento (p. CXII).

ILLUSTRAZIONI

Fig. 1. Alcobaça, monumento funebre di Don Pedro i del Portogallo

Fig. 2. Alcobaça, monumento funebre di Don Pedro I del Portogallo (particolare)

Fig. 3. Berlin, Staatsbibliothek, Hamilton 390, fol. 2v

Fig. 4. Cambridge, Fitzwilliam Museum, 330.IV (pagina di salterio)

Fig. 5. München, Bayerische Staatsbibliothek, Codex Buranus, CLM 4660

Fig. 6. Alcobaça, monumento funebre di Don Pedro I del Portogallo (particolare)

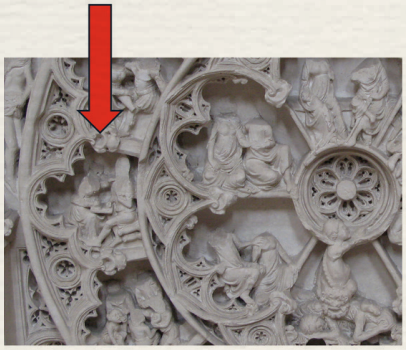


Fig. 7. Alcobaça, monumento funebre di Don Pedro I del Portogallo (particolare) e Paris, Musée du Louvre, inv. OA 117 (valva di specchio)

Fig. 8. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 112, fol. 239r

Fig. 9 e 9bis. London, Victoria & Albert Museum, saliera detta Burghley nef

Fig. 10. Castello di Alcañiz, Torre del Homenaje, Ruota di Fortuna (affresco staccato)

Fig. 11. Castello di Alcañiz, Torre del Homenaje, Conquista di Valencia (affresco)

Fig. 12. Foligno, Palazzo Trinci, Giovanni di Corraduccio, Età dell'uomo (affresco)

Fig. 13. Foligno, Museo di Palazzo Trinci, teste romane (dalla facciata del palazzo)

Fig. 14. Alessandria, Museo Civico, affresco dalla Torre Trotti di Frugarolo (Galehaut si arrende a Lancillotto)

Fig. 15. Alessandria, Museo Civico, affresco dalla Torre Trotti di Frugarolo
(Lancillotto e Ginevra si scambiano il primo bacio)

Fig. 16. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 116, fol. 688v

Fig. 17 e 17bis. *Lancelot du Lac*, à Paris par Antoine Vérard, 1494 – esemplari della Biblithèque nationale de France e della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino

Fig. 18. Abbazia di Fontevrault, tombe di Enrico II Plantageneto ed Eleonora d'Aquitania

Fig. 19. Paris, Bibliothèque nationale de France, fr. 350, fol. 286v (particolare)

Fig. 20. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 45, fol. 6r

BIBLIOGRAFIA CITATA

Alvar, Carlos, «The Matter of Britain in Spanish Society and Literature from Cluny to Cervantes», en *The Arthur of the Iberians: the Arthurian Legend in the Spanish and Portuguese Worlds*, David Hook, ed., Cardiff: University of Wales Press, 2015, págs. 187-270.

Avril, François, «Un cycle de Tristan inédit. À propos du manuscrit Cappon. 227 de la Bibliothèque Vaticane», *The Vatican Library Review*, 1 (2022), págs. 3-26.

Beltrán, Vicente, *Inés de Castro, Leonor de Guzmán e Isabel de Liar. Del romancero al mito*, México D. F.: Frente de Afirmación Hispanista, 2022.

Contreras Martín, Antonio, «*The Hispanic Versions of the* Lancelot *Texts*», en *The Arthur of the Iberians: the Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, David Hook, ed., Cardiff: University of Wales Press, 2015, págs. 289-308.

Courcelle, Pierre, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, París: Études Augustiniennes, 1967.

Deldicque, Mathieu, «L'enluminure à Paris à la fin du XVe siècle: Maître François, le Maître de Jacques de Besançon et Jacques de Besançon identifiés?», *Revue de l'art*, 183 (2014), págs. 9-18.

Dodds, Jerrilynn D., «The Paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and Iconology», *The Art Bulletin*, 61.2 (1979), págs. 186-197.

Español, Francesca, *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, fotografies de Ramon Manent, Barcelona: Angle Editorial, 2001.

Ferreira de Almeida, Carlos Alberto, «A Roda da Fortuna / Roda da Vida do túmulo de D. Pedro, em Alcobaça», *História. Revista da Facultade de Letras da Universidade do Porto*, 8 (1991), págs. 255-263.

Gutiérrez García, Santiago, «Arthurian Literature in Portugal», en *The Arthur of the Iberians: the Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, David Hook, ed., Cardiff: University of Wales Press, 2015, págs. 58-117.

Henri II Plantagenêt et son temps. Actes du Colloque, Fontevraud 1990, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 37, 1994.

Hook, David, ed., *The Arthur of Iberian. The Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Words*, Cardiff: The University of Wales Press, 2015.

Lacarra, María Jesús, «Motivos literarios en el arte hispánico: el ejemplo de los frescos de Alcañiz», *Ars & Renovatio*, 12 (2024), págs. 139-162.

Lacarra Ducay, María del Carmen, «Estudio histórico-artístico», en *Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz. Restauración*, José Fèlix Méndez, ed., Zaragoza: Ministerio de Cultura & Diputación General de Aragón & Caja Inmaculada, 2004, págs. 11-87.

Lacarra Ducay, María del Carmen, «Las pinturas murales góticas del castillo de Alcañiz», *Ars & Renovatio*, 12 (2024), págs. 95-138.

Limentani, Alberto, ed., *Dal* Roman de Palamedés *ai cantari di* Febus-el-Forte. *Testi francesi e italiani del Due e Trecento*, a cura di Alberto Limentani, Bologna: Commissione per i Testi di Lingua, 1962.

Lorenzo Gradín, Pilar, «The *Matière de Bretagne* in Galicia from the XIIth to the XVth Century», en *The Arthur of the Iberians: the Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, David Hook, ed., Cardiff: University of Wales Press, 2015, págs. 118-161.

Lorenzo Gradín, Pilar & Susana Tavares Pedro, eds., *O fragmento galego do* Livro de Tristan, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2017.

Lucía Megías, José Manuel, «The Surviving Peninsular Arthurian Witnesses», en David Hook, ed., *The Arthur of the Iberians: the Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, Cardiff: University of Wales Press, 2015, págs. 33-57.

Meneghetti, Maria Luisa, «Palazzi sotterranei, amori proibiti», *Medioevo Romanzo*, 12 (1987), págs. 443–56 (poi in *Cinco Ensaios Circum-Camonianos*, Rita Marnoto, coord., Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, 2012, págs. 33-50).

Meneghetti, Maria Luisa, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino: Einaudi, 2015.

Meneghetti, Maria Luisa, «Du motif littéraire au motif artistique dans la culture française du Moyen Âge», en *Transferts culturels franco-italiens au Moyen Âge/ Trasferimenti culturali italo-francesi*, Roberto Antonelli, Joelle Ducos, Claudio Galderisi & Arianna Punzi, eds., Turnhout: Brepols, 2020, págs. 81-96.

Meneghetti, Maria Luisa, «*Cameræ pictæ* et vertiges chronologiques. Une source romanesque méconnue pour *Roland furieux*, XXXII-XXXIII», en *Premières lectures du Cycle de Guiron le Courtois*, Massimo dal Bianco, Marco Veneziale & Véronique Winand, eds., París: Garnier, 2025, págs. 32-61.

Moralejo, Serafín, «El 'Texto' alcobacense sobre los Amores de D. Pedro y Dª Inés», in *Actas do IV Congreso da Associaçao Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro, 1991)*, Aires A. Nascimento & Cristina Almeida Ribeiro, eds., Lisboa: Cosmos, 1993, vol. I, págs. 71-89.

Morato, Nicola, *Il ciclo di «Guiron le Courtois». Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2010.

Nascimento, Aires A., «As livrarias dos príncipes de Avis», *Biblos*, 69 (1993), págs. 285-287.

Pourquery de Boisserin, Juliette, «*Guiron le Courtois*: le lignage et sa représentation iconographique dans l'épisode de la caverne», en *Lignes et lignages dans la littérature arthurienne. Actes du 3e colloque arthurien organisé à l'Université de Haute-Bretagne, Rennes, 13-14 octobre 2005*, Christine Ferlampin-Acher & Denis Hüe, eds., Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007, págs. 115-126.

Ramos, Rafael, «*Amadís de Gaula*», en *The Arthur of the Iberians: the Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, David Hook, ed., Cardiff: University of Wales Press, 2015, págs. 364-381.

Renzi, Lorenzo, *Le conseguenze di un bacio*, Bologna: Il Mulino, 2007.

Rovira i Port, Jordi & Angels Casanovas i Romeu, *Las pinturas murales medievales del castillo calatravo de Alcañiz*, Alcañiz: Centro de Estudios Bajoaragoneses (CESBA), 2014.

Sears, Elisabeth, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton: Princeton University Press, 1986.

Segre, Cesare, «Due nuove attestazioni di 'Les douze moys figurez'», en *Miscellanea Mediævalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, Jean-Claude Faucon, Alain Labbé & Danielle Quérueil, eds., París: Champion, 1998, voll. II, págs. 1235-1246.

Settis, Salvatore & Anna Anguissola, eds., *Recycling Beauty*, Milano: Fondazione Prada, 2022.

Soriano Robles, Lourdes, «The *matière de Bretagne* in the *Corona de Aragón*», en *The Arthur of the Iberians: the Arthurian Legends in the Spanish and Portuguese Worlds*, David Hook, ed., Cardiff: University of Wales Press, 2015, págs. 162-186.

Soriano Robles, Lourdes, «French manuscripts of the *Lancelot en Prose* preserved in Spain and Portugal», en *Medieval Francophone Literary Culture Outside France*, Nicola Morato & Dirk Schoenaers, eds., Turnhout: Brepols, 2018, págs. 141-164.

Stefanelli, Elena, *Roman de Guiron. Parte II*, Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2020 (*Il Ciclo di Guiron le Courtois*, edizione critica diretta da Lino Leonardi e Richard Trachsler, V).

Stones, Alison, «Arthurian Art since Loomis», en *Arturus Rex. Acta Conventus Lovaniensis 1987*, Willy van Hoecke, Gilbert Tournoy & Werner Verbeke, eds., Leuven: Leuven University Press, 1991, págs. 21-78.

RESUMEN: La famosa tumba del rey Pedro I en el monasterio de Alcobaça, obra maestra de la escultura gótica portuguesa, presenta, sobre el lateral situado bajo la cabeza del *gisant*, la imagen de una doble rueda (la Rueda de la Fortuna y la Rueda de la Vida). Ambas ruedas están habitadas por representaciones de episodios de la historia de amor del rey con su amante, Inés de Castro. En particular, la secuencia de eventos en la rueda exterior contiene algunas alusiones literarias a la leyenda de Tristán e Isolda, pero, en general, la estructura de la historia biográfica está conectada con otro arquetipo literario del *roman courtois* medieval: el episodio de Lancelot pintor en el ciclo de la *Vulgate* arturiana.

Desde el punto de vista de los sucesores de Don Pedro, pero también desde el punto de vista de aquellos que se acercaban a las tumbas del rey y de doña Inés, los monumentos gemelos debían parecer como la culminación de un programa ejemplar de exaltación dinástica, según un modelo que estaba bien vivo en la tradición de los panteones monásticos medievales (empezando por el plantagenet Fontevrault), y que fue posteriormente adoptado por el *roman courtois*, con algunos significativos injertos eróticos y aventureros (por ejemplo en el episodio de la cueva de los Bruns del *Guiron le Courtois*).

PALABRAS CLAVE: Tumba de Pedro I; Rueda de la Fortuna; Inés de Castro; *Roman courtois*; Escultura gótica portuguesa.

ABSTRACT: The well-known tomb of King Pedro I in the Monastery of Alcobaça, a masterpiece of Portuguese Gothic sculpture, features an image of a double wheel (the Wheel of Fortune and the Wheel of Life) on the side under the head of the *gisant*. Both wheels are inhabited by representations of episodes from the king's love story with his mistress, Inés de Castro. In particular, the sequence of events in the outer wheel contains some literary allusions to the legend of Tristan and Isolde, but, overall, the structure of the biographical story is connected to another literary archetype of the medieval *roman courtois*: the episode of Lancelot the Painter in the *Vulgate Arthurienne* cycle. From the perspective of Don Pedro's successors, and indeed from the perspective of those who approached the tombs of the king and Doña Inés, the twin monuments appear as the pinnacle of a programme of exemplary dynastic magnification, in accordance with a model that was prevalent in the tradition of medieval monastic pantheons (beginning with the Plantagenet Fontevrault), and which was subsequently adopted by the chivalric novel, with some significant erotic and adventurous graftings (e.g. the episode of the Bruns' cave in *Guiron le Courtois*).

KEYWORDS: Tomb of Pedro I; Wheel of Fortune; Inês de Castro; *Roman courtois*; Portuguese Gothic sculpture.

EPISTOLARY ANTHOLOGIES AND FIGURATIVE REPRESENTATIONS

Alexandre Vanautgaerden
University of Warwick

I want to relate here how one of the most remarkable thinkers of the Renaissance passed on his image for posterity. Erasmus used all the media available to him in a manner that was astonishing and unique for his times: painting, naturally, with the magnificent portraits by Holbein, engravings with Dürer, the art of medallions with Metsys, but also, and this was truly revolutionary, the «new technology» of his era: printing. I won't discuss Erasmus' relationship to art, nor will I bring up his rapport with artists, but rather how the humanist «constructed» his image through art and with his printers.

Before commissioning his first portrait by Quinten Metsys in 1517, Erasmus had the idea to «unpaint» himself in writing, by producing an epistolary anthology, the first in a long series, counting no fewer than fourteen first editions which are actually literary self-portraits created for posterity. From 1515 until 1536, the year of his demise, Erasmus fine-tuned this self-portrait, which definitely painted the image that posterity has of him, by publishing more than twelve hundred letters. Erasmus didn't hesitate in rewriting certain epistles, either to mitigate or, on the contrary, reinforce their polemic tone, sometimes even modifying dates, in order to have a firm grasp on his self-image, which was diffused at book fairs, in book stores, or at the courts of his time, through the royal and imperial councillors.

The power of conviction of this literary self-portrait was such that several Erasmus experts deemed it necessary to reconstruct the order of the anthologies, to rediscover a «live» portrait of Erasmus[1]. The real issue is, after all, who the real Erasmus was? Luther famously said, «The humanist is like an eel». He isn't comfortable revealing his true identity, appearance, and thoughts and convictions. What he gave us to see and read is his meticulously contemplated construction, contradicted by the dramatic events of the time.

We know what Erasmus physically looked like. One of his best friends, Beatus Rhenanus, whose task it was to write about his life as an introduction for the completed *œuvres*, provides us with a description, in a dedication to Charles V: he wasn't tall, neither was he excessively small, of solid and well-proportioned build. He was rather frail, sensitive to the slightest change of temperature, sensitive also to wine and certain foods. In old age, he suffered from kidney stones and catarrh, which is a quite common affliction of the learned. His body and face were very pallid. When younger, he had mousy blond hair, blue-grey eyes and a jolly expression; he was soft-spoken but talked quickly, and his clothing was sober and earnest as befits an imperial councillor, theologian and priest[2].

Erasmus came from a bourgeois environment, but, when his parents died, he lost the relative ease of his standing. He escaped as soon as he could, in 1492, from the convent in Gouda where his tutors had abandoned him, and the humanist lived a nomadic and almost penniless existence for the better part of his life. It is only around 1516 that he progressively gained financial comfort. At the end of his life he had accumulated enough to afford his own house and even to create a fund for impoverished students, the precursor of the Erasmus programme, the *Stipendium Erasmi*. During his travels and when meeting and debating with the greats of this world, such as the prince Alberto Pio da Carpi, he never forgets that he is not of the same class: ever conscious of his intellectual superiority as well as his social inferiority. In order be recognized as the Prince of Humanists, his educational books, his theological dissertations, and his classical and patristic writings would not suffice. He

1. Bietenholz (1977; 1979); Halkin (1983); Jardine (2002); Bénévent (2003). On the Erasmus portraits in general, Gerlo (1950); Marlier (1954); Treu (1959); Firpo (1967); Koldeweij (1986); Gronert (1996); Rotterdam (2008).

2. Allen (1906-1965: i, ep. iv, l. 531-538).

had to resort to, what we would nowadays call a propaganda campaign to achieve that status. The commissioning of figurative portraits and the printing of the literary portraits are part of this development, which was aimed at occupying the media space of his times.

Before even thinking about proliferating his outer or inner likeness, the humanist had to decide on a name. Born in Rotterdam, Geert Geritzoon (Geert, son of Gerit), he would have to undergo a profound metamorphosis, if he was to impress the international scene. Rotterdam, at the end of the xvth century, did not have the same renown as nowadays. For an Italian, a Rotterdammer was, at best, a provincial hick and, at worst, a barbarian. Geert Latinizes his name by using the antiquarian form of the trinomen. Geert means «to desire» in Dutch, thus «Desiderius». The humanist then Hellenized his name; transforming «erasmios» (the beloved) to «Erasmus», instead of «Erasmius» which would have been the correct way of spelling it: a beginner's error that the humanist would regret throughout his life. The combination of Desirius, Erasmus and Roterodamus didn't happen overnight. Slowly, he searches for the ideal form, which only sees the light of day in 1506, when he is already thirty-nine years old!

Henceforth, Erasmus has a name, but still no face. For many, he remains unknown. After having displayed his trinomen at the ingress of the second edition of the *Adagia,* published in Paris by Josse Bade[3], he leaves for Italy, a journey of which he has dreamt since childhood. In Venice, in 1508, he produces his first masterpiece: an collection of proverbs edited by the greatest printer of the time, Alde Manuce[4]. Erasmus is recognized and admitted in the famous Aldine academy. He has managed to penetrate into the centre of knowledge and he, the Barbarian from the North, won his spurs. A year prior, he was the first foreigner to publish in the famous Alde Manuce collection, in a small format (in-octavo) printed in his new typeface that was causing rapture all around: the italic[5]. In the *Adagia,* Erasmus' name features at the top of one of the most beautiful title pages of the 16th century. Under it,

3. Erasmus, *Adagia. Varia epigrammata,* Parisiis, Jodocus Badius & Johannes Parvus, 24 xii 1506, in-4°.

4. Erasmus, *Adagia,* Venetiis, Aldus Manutius, ix 1508, in-folio.

5. Euripides, *Hecuba et Iphigenia, latinæ factæ,* Venetiis, Aldus Manutius, xii 1507, in-8°.

features a letter from Alde Manuce eulogizing the man «who came from Thule», in other words, from the edges of the known world…

It is only in 1515 that the first image of Erasmus appears and not just any old picture either: it's a self-portrait scribbled in the margin of a manuscript of his scolia to Jerome's letters; his face, endowed with an enormous nose (Fig. 1)[6]. This anatomical protuberance will eventually inspire a long digression in one of his symposiums, which in turn will inspire Edmond Rostand for his famous elaboration on *Cyrano.* Erasmus is a nose, lost in Basel, where he is staying with the printer Johann Froben. At his workshop, he spends time on a multitude of tasks, among which a translation of the New Testament. The work he accomplishes during his first stay in Basel (1514-1516) is revolutionary, as it consists of replacing the Vulgate by a new Latin translation, while entirely reconsidering the Hieronymite corpus.

The humanist and his printer, Johann Froben, knew that their Herculean undertakings would not come and go unnoticed, and that they would seriously shake up the more conservative currents within the Church. That's why they decide to publish a first epistolary anthology representing Erasmus as a new Jerome (Fig. 2). The writing is visibly improvised and appears following the lamentations by the humanist Giano Damiani and several other authors referring to the war between the Turks and the Slavs (*Iani Damiani elegia*).

The construction of Erasmus' character is on course: the humanist now has a striking name which means «Désiré, the Beloved from Rotterdam»; he is recognized by the Italian scholars and disguises himself as the patron saint of translators, Jerome. Pope Leo X's answer to Erasmus' letter arrived too late to be included in the *Iani Damiani elegia,* which explains why, in 1516, Johann Froben publishes a brochure of four pages to complete the first epistolary anthology; thus, proclaiming Papal approbation of the Erasmian enterprise of reassessing the New Testament and the work of Saint Jerome: *Breve Sanctissimi domini nostri Leonis X. summi pontificis, ad Desyderium Erasmum Roterodamum* (Fig. 3).

The «press campaign» is a success and Erasmus is appointed councillor to the future emperor Charles V, which includes an invitation to resettle near the court in the Netherlands. In the winter of 1515-1516,

6. *Scholia Erasmi in D. Hieronymi epistolas,* Basel, Universitätsbibliothek, Ms A.ix.56, f. 226 r.

Oswald Myconius, a professor in Basel, lends his copy of *The Praise of Folly* to Hans Holbein the Younger, who draws an imaginary portrait of Erasmus in the margin of the recto S3 page (Fig. 4). The humanist, who is now 49 years old, doesn't recognise himself in this young seated scholar (he always writes standing up). He mocks himself and Oswald Myconius adds a note above the drawing, stating: «When Erasmus got to this point and saw the representation of himself, he exclaimed: Oh, oh, if only Erasmus still looked this handsome, he would surely have a wife[7]». With this first ever comment regarding his physique, it becomes clear which will be one of the essential components regarding his image. Erasmus is erudite and greying. The image he wishes to depict is that of a tranquil man, who acts consciously and of free will, but always good-humoured.

In reality though, we don't have a clue as to what he looks like until he is around fifty. In a rather chirpy anecdote, told to Jacob Wimpheling, from 21 September 1514, we learn that, on arrival in Basel in the workshop of his future printer, Erasmus makes fun of Johann Froben by pretending to be a messenger for the humanist, delivering a letter. Erasmus is, after all, known for his writing and nobody as of yet knows what he looks like. The reason for this absence of images is in mostly practical. Before 1516, the humanist didn't have the financial means to commission a portrait. The portrait by the young Holbein in 1515 is a stylistic exercise among 82 other sketches[8]. It has nothing to do with the rhetorical construction that Erasmus is elaborating himself. Money, however, is not the only explanation. It is highly likely that the precarious state of his health led him to believe that it was time to leave «something of Erasmus behind, in case God decides to call him to his side», as he wrote to William Warham, the archbishop of Canterbury, to whom he presented the portrait by Holbein in 1524[9]. It's also worth noting that the first portrait painting of Erasmus appears right after he received an official papal *releae,* relieving him of his monastic vows. This is quite

7. Erasmus, *Moriæ encomium cum Gerardi Listrii commentariis,* Basileæ, Johann Froben, ca. 1515, in-4°, f. 53r. Basel, Kupferstichkabinett, inv. n. 1662-166: *Dum ad hunc locum perveniebat Erasmus, se pictum sic videns exclamavit, ohe, ohe, Si Erasmus adhuc talis esset, duceret profecto uxorem.*

8. Betty & Good (1981). Johann Froben: Allen (1906-1965, 305 i).

9. Allen (1906-1965: 1488 v, l. 41).

possibly not a coincidence. Here is a new, liberated man who decides to have himself depicted…

His figurative and literary portraits do not address the same audience, though. These days, we are used to being surrounded by images, a phenomenon that has been amplified by the advent of the Internet. We are bombarded with images, almost *ad nauseam*. Evidently, this was not the case in Erasmus' times. The double image of Erasmus was realised with distinct audiences in mind; on the one hand, «the public at large» with his epistolary anthologies and, on the other hand, the public chosen by his patrons and a number of influential people within the Republic of Letters. Metsys' diptych was intended for Thomas Moore; two of the three portraits by Holbein from 1523 were sent to England and Basilius Amerbach bought the third from the painter's wife. The two «English portraits» were meant for Erasmus' patron, William Warham, as an expression of gratitude for a generous increase of his grant. Erasmus' motivations were many: feeling death catch up with him, he wanted to leave something of himself behind, as previously stated, but there was also the issue of being in attendance without actually being present. Erasmus always succeeded in being a thoroughly independent humanist without ever having to resort to becoming a public servant or courtier. Even though he is a councillor to Charles V, he refuses to accompany the court to Spain and is the idea of going there disgusts him, except when personal interests (political or financial) compel him to do so. Erasmus prefers writing, to be represented by a letter, or by sending a portrait of himself, rather than playing the courtier. Traditionally, the letter is a *sermo absentis ad absentem,* a way of addressing the absentees without being present. Figurative portraits fulfil the same role; they represent the humanist so that he needn't endure the unpleasantness of the voyage or the pastoral obligations.

Erasmus returns to the Netherlands in 1516 and meets the painter Quinten Metsys in Leuven. At the request of the humanist and Pieter Gillis, he produces a portrait intended for their mutual friend, Thomas Moore. Pieter Gillis was employed as a proofreader and editor at the workshop of Thierry Martens[10]. His friend from Antwerp, who is also the town secretary, is assigned the task of editing his second epistolary anthology, which is published in 1516: *Epistolæ aliquot illustrium virorum*

10. Gerlo (1950: 11-16).

ad Erasmum Roterodamum et huius ad illos (Fig. 5). A very eloquent title: «illustrious men exchange ideas with Erasmus and he replies». Although Pieter Gillis claims that the choice of letters was his, several studies have shown that Erasmus closely supervised everything. The aim of this volume expands on the intention of the previous one, that is, the corroboration of the orthodoxy of the recent edition of the New Testament. It's interesting to emphasize that Erasmus, and the editors of his correspondence, never bother with the chronological order of the published letters. The importance is to be found elsewhere, namely, in the discourse that Erasmus entertains regarding the different streams of thought of the period and the political support for his endeavour, be it from Rome, Paris, London or the Germanic world. Only seven letters are of his hand, the prestige of his interlocutors is highlighted in order to acknowledge the new Batavian star in the Republic of Letters. This volume of twenty letters is reedited in 1517, with the addition of fifteen letters and five poems: *Aliquot epistolæ sane quam elegantes* (Fig. 6). This edition, which is published a mere six months after the former, in April 1517, includes a very interesting letter by Adriaan Van Barland to his brother Cornelius, and is basically a summary of the catalogue of works by Erasmus[11].

In publishing this letter, Erasmus applies himself to a truly remarkable undertaking: although he hasn't even written a quarter of his oeuvre, he is already asking his friends to draw up a catalogue, which will soon be used to organize his work by type (morality, literary, patrology, piety, etc…). The humanist quickly saw his writing as if it were, in and of itself, a library that he wished to organize, and was supposed to deliver an *exposé* of his writing. Erasmus was concerned with the way in which his texts could be interpreted, so, in addition to the figurative and literary portraits, he also produced a «portrait of his oeuvre», via the catalogues of his writing. I won't elaborate on this here, but it is good to keep in mind[12].

Soon after the humanist informs Thomas Moore, on 1 March 1517, that a new collection of letters will be printed, in order to expand his circle of readers[13], Quinten Metsys sets out to paint the diptych representing,

11. Allen (1906-1965: n. 492 ii).
12. Vanautgaerden (2008, vol. iii).
13. Allen (1906-1965: 544 iii).

to the left, Erasmus writing and to the right, Pieter Gillis, the humanist from Antwerp, holding a letter sent by Thomas Moore and indicating a book (the title, the *Antibarbares,* was added later to the copies of the diptych, but wasn't on the original). The strange thing about this painting is that both figures are in the same panelled room, but seem totally lost in their own thoughts (Fig. 7). Erasmus is thinking about his next sentence (the *Paraphrase of the epistle of Paul to the Romans*). He is seized by that particular moment when the body seems heavy, deserted by the spirit, which is wandering elsewhere. Erasmus, who has been released of his vows, has abandoned his monastic habit: he is seen wearing his hat, which will eventually become one of his key features, his pen and inkwell, and his fur coat. Erasmus is a very frigid person and can't stand the heat of stoves. The fact that he is wearing a purse around his neck in this painting is rather peculiar. This isn't seen in any of the other portraits. Does it have a particular significance here? Could it be a discrete way of thanking Thomas Moore and Pieter Gillis, for their repeated financial aid? Or does it symbolise the humanist's recent financial independence? Also, should any symbolic importance be given to the scissors, placed in plain view in the painting?

Behind Erasmus, several inscriptions allow us to identify the books on the shelf. They certainly reference the recent works by the humanist: Jerome, the New Testament and Lucian. He translated Lucian, for the fun of it, with the beneficiary of the painting, Thomas Moore. Certain testimonials survived from the time that the diptych was made: Pieter Gillis' illness, as well as Erasmus', during the modelling sessions; Thomas Moore's disappointment that the painting was not produced on a more durable material than wood (let it be understood that he would have attributed much more value to a medallion, an image in relief). Thomas Moore's actually reclaimed the letter he sent to Pieter Gillis, in order to display it next to his diptych and show visitors how the painter was able to flawlessly reproduce his handwriting, but decided to counterfeit it himself by rewriting an identical letter, reinforcing the game of mimicry even more. Thomas Moore also wrote poems inspired by the diptych. There was lots of talk about all this, at the time.

In January 1518, Johann Froben produces an epistolary anthology carrying the same title as the anthology published in Leuven in 1517, *Aliquot epistolæ sane quam elegantes* (Fig. 8), but it is in fact a summary that allows a wider audience to become acquainted with the previously

published letters. In August, while Erasmus is residing in Basel, a new anthology appears. The title (*Auctarium selectarum aliquot epistolarum*) points towards the fact that it might be a supplement to the volume that appeared in January, the *auctarium* being an addition (Fig. 9), yet, it includes new letters. The editor of this edition is the Alsatian humanist Beatus Rhenanus, who, in the preface, describes himself removing letters from Erasmus' coffer[14]. Not to be believed; nobody gets anything from the humanist's coffer without his approval. In this volume, Erasmus occupies the centre of the universe and from the sixty-three epistles, forty-six are written by him. Three of the letters sing his praises and the authors are very well known: Cuthbert Tunstall, Guillaume Budé and Thomas Moore! This anthology depicts Erasmus at work, deeply involved in the creation of the famous *Collegium trium linguarum* in Leuven. The book also has a stylistic calling, which is often the case with Erasmus. Reading is, after all, learning to read and write. The shape of ideas, and the books themselves, was always of fundamental importance to the humanist. The anthology also delivers a collection of models for good Latinity.

Beatus Rhenanus, then editor at the Frobenian studios, also takes on the publication of the next volume, in October 1519, which is presented at the Frankfurt fair: *Farrago nova epistolarum Des. Erasmi Roterodami ad alios, & aliorum ad hunc: admixtis quibusdam quas scripsit etiam adolescens* (Fig. 10). This volume is radically different, it is no longer a small-sized in-quatro, but an in-folio of 410 pages, decorated with a beautiful engraving by Urs Graf on the title page: amidst a scene of Renaissance architecture, Humanity is in a chariot, drawn by two Greek authors (Homer and Demosthenes) and pushed by two Latin authors (Cicero and Virgil). This volume contains three hundred and thirty-three letters, almost all of them new ones (except for about a quarter): it is a veritable biography. The work not only contains contemporary letters from the time of the publication, but also offers an overview of Erasmus' career from his youth onward. It is nothing less than a full-scale portrait of Erasmus. The book is a huge success and sells out in barely four months time. The title, *Farrago,* is a culinary term used for a recipe that calls for a jumble of ingredients. It is representative of the way in which Erasmus is constructing his *oeuvre* and his image: an inquisitive spirit, concurrently poet, theologian and philologist.

14. Allen (1906-1965: ii, appendix xi).

That same year a new «official» portrait of Erasmus appears. Metsys seems to have responded to Thomas Moore's request for a more durable material than wood, voiced in 1517, by producing a medallion (Fig. 11). It represents Erasmus' bust, backed by his dictum *Concedo nulli* («I yield to no one») and the god Terminus (death), surrounded by Latin and Greek citations (evoking death as the definitive end or the idea that Erasmus' portrait was realised on the spot)[15]. This medallion marks a turning point, as it introduces a new dynamic. There are, in fact, two entirely different types of portraits of Erasmus: certain of Holbein's portraits, as well as the diptych by Metsys give the impression that the two painters placed Erasmus in a particular time of his existence, while the medallion or the engraving by Dürer set Erasmus in an abstract time frame where time seems to have no effect on him. The owners of these works were rather sensitive to the similarity between the resemblance of the portraits and what the model looked like in real life, at whichever point this happened to be in his life.

There is a fine testimony to this, regarding a later portrait by Hans Holbein, of which only a few copies remain in existence. The painting in question was made at the request of Erasmus in 1530 as a gift for the Latin professor Conradus Goclenius of Leuven, and later dispatched from Basel to Leuven (Fig. 12). Only five years later, the same Goclenius gives it to the archbishop of Chelmno, Dantiscus. To his great surprise, after having sent the painting from Leuven to Poland, the archbishop informs him that he will be sending it back as it no longer resembles Erasmus. Goclenius then offers to send him a more recent painting by Holbein[16]!

Contrary to what the stone engraving from 1526 by Metsys proclaims, Dürer delivers an image where time is literally suspended. The humanist is frozen in time for all eternity. He is, once again, writing, no doubt a letter, his gaze is fixed on the page, pen in one hand and inkwell in the other. There is a wonderful drawing by the artist from Nuremberg, from 1520, at the Louvre (Fig. 14). The travel journals of the artist

15. Recto: *Tên kreittô ta suggrammata deixei: Imago ad vivam effigiem expressa.* Verso: *Ora telos makrou biou* & *Mors ultima linea rerum.* «His writings will provide a better image: The effigy was struck from the live model». Verso: «Considering the end of a long life» & «Death is the extreme limit of all things».

16. Gerlo (1950: 50-53).

teach us that he produced two portraits of the humanist, but that he was interrupted and therefore unable to finish them[17]. The only drawing that was conserved represents a colourless Erasmus, slightly slanted, a three-quarter view. Dürer drew a bust but the hands aren't visible, the humanist is gazing downwards but it is impossible to determine whether he is writing. A few stray hairs can be seen sticking out from under his hat, he looks very serious and his face is strangely round. The sketch is an exquisite drawing, but it's astonishing to compare it to another exercise by Holbein dating from 1523, which seems vaguely contemporary (Fig. 15). We can see the right hand and the bust of Erasmus, looking emaciated, far removed from the sculptural roundness of Dürer. The difference can only be explained by the stylistic differences between the two artists. Dürer's aim is to monumentalize Erasmus' face, to represent him in a space and time that doesn't allow the ravages of time to take hold. Conversely, the sketch by Holbein gives the impression of being faced with a transitory and immediate apparition of Erasmus. He managed to seize the fatigue, the face hollowed by illness and doubt. It is also possible that Erasmus himself asked Dürer to make him appear more «voluminous». On 8 January 1525, Erasmus writes to his friend Willibald Pirckheimer, the patron of the painter, to ask him to convince the artist to produce a portrait based on the medallion by Metsys and from memory. He specifies, «that he does as he did for you, adding a little 'rotundity' in the portrait»[18].

It is significant that Erasmus didn't recognize himself in the engraving by Dürer (Fig. 13). His judgement was rather laconic: *nihil simile* (not resembling)[19]. In a certain sense, the engraving itself admitted to its impotence, for it had a Greek citation taken from Quinten Metsys' medallion, proclaiming, «his writings will provide a better image of him». In fact, the dialogue between the Latin citation that would make us believe the engraving was an accurate portrayal of Erasmus' face, and the Greek citation that detaches Erasmus from the image, introduces a tension that can be found in the parallel destinies of the figurative portraits and the literary ones that Erasmus spreads as of 1515.

17. Plard (1968); Dürer (1993).
18. Allen (1906-1965: 1536 vi).
19. Allen (1906-1965: 1935 vii, l. 5-7).

While Metsys is working with Erasmus in Antwerp, he paints another emblematic canvas that was significant in art history, his Saint Jerome. The original sadly disappeared, but many period copies are conserved (Fig. 16). The painting isn't dated, but according to many specialists it was produced between 1515-1520 and it influenced the masterly painting of Jerome by Albrecht Dürer, which he produced just after his visit to the Netherlands in 1520 and which is now conserved in Lisbon. This painting by Quinten Metsys shows Jerome in his studio, one hand supporting his head and the other laying on a skull. The Italians had already discarded the Quattrocento with its imagery of the saint retreating in the desert, the lion at his feet. Painters such as Antonello de Messina had turned away from this iconography, preferring to represent the saint as the creator of monasticism and, of course, the translator of the Scriptures. In his famous painting from around 1475, which is currently at the National Gallery in London, Jerome is in his office, located at the centre of a church: very studiously turning the pages of his book, and still accompanied by the lion, who can be seen in the shadows of the nave. Metsys' new approach consists in dramatizing the scene in depicting only the upper body of Jerome, facing the spectator with whom he is engaging in a debate about death, represented by the skull. In certain derivatives of this iconographic invention, painters such as Joos van Cleve didn't hesitate in adding a clock inscribed with Erasmus' adage: *Homo bulla* («man is a bubble»), in order to emphasize the briefness of existence. There is a concurrence of dates between this painting and Erasmus' undertaking of the translation of the New Testament and the publication of the work by the saint. Erasmus is a new Jerome, who, a thousand years later, offers the Christian world a new Vulgate. It is worth pointing out that the painting coincides with Erasmus' visit to Antwerp, where he stays… with Quinten Metsys… Nothing suggests that Erasmus came up with this new iconographic theme, which his friend paints, but we know for a fact that we are, at this point in time, in what the Germans call the *Zeitgeist*. Even if we cannot proclaim, with certainty, that the painting portrays a disguised Erasmus, the portrait of Jerome by Metsys is an allegorical representation of the humanist translator of the Bible: a task that Erasmus had just accomplished in Basel, and which led him to become the councillor of prince Charles (the future king Charles V), leaving Basel to settle again in the Netherlands.

From 1515 onwards, Erasmus publishes one epistolary anthology per year. His initial intention was to preserve his work and to portray himself as a new Jerome, but his anthologies developed into a biographical portrait in the *Farrago* in 1519. The humanist doesn't publish anything during the next year, quite possibly because he is too busy with his polemic work. The *Farrago* contained a number of very violent texts, particularly aimed at the theologian Edward Lee, who was vehemently opposed to Erasmus' annotations to the New Testament. His correspondence bears witness to «dramatic rage», which leads him to be a little more cautious regarding the publication of his letters. Furthermore, the «Luther affaire» begins to take on proportions that the humanist of Rotterdam couldn't have anticipated when his letter to Luther was published in the *Farrago*… An epistolary volume, however, appears in 1520, which is in fact a collection of short texts written by a school teacher from Antwerp, called Adriaan Van Barland, to the attention of teachers and pupils alike (Fig. 17). The printer Thierry Martens initiated the project, but the collection was published with the consent of Erasmus, who even contributed a few of his unpublished letters.

In 1521, Erasmus once again picks up his epistolary project, in part to «correct» and mitigate a number of the letters that had provoked some upset in the 1519 edition. The result is, the *Epistolæ ad diversos,* an in-folio of 686 pages that replicates more than six hundred letters (Fig. 18). As the humanist writes, in the first epistle of the anthology, to Beatus Rhenanus: «The Lutheran drama raised the pressure levels to such a point that it is as dangerous to talk as it is to hold one's tongue». It is therefore not surprising, that the second letter of the *Epistolæ ad diversos* is a letter in which he justifies his position in regards to Luther. In the same spirit, Erasmus refrains from publishing the letters in which he criticizes the inquisition or clemency. The volume confirms the invasive presence of Erasmus' adversaries. His attempt at portraying himself as a sage, far removed from the melee, becomes more and more difficult as the obstacles multiply. It is a sign of the times when Erasmus takes possession of his own discourse, and mostly all the new letters in the anthology are of his hand. He tries to influence and avoid the imminent chaos, but what is certain is that the new golden age that he described in his first anthologies is nothing more than a forgotten dream. Erasmus is at the heart of the religious conflict of his times and even if he still hopes to be among the peacemakers, he becomes increasingly aware

that, rather than airing his convictions in public, he must act in a more guarded manner. It is time for him to temporarily postpone the creation of his literary self-portrait, and concentrate on more hushed effigies…

In 1522, instead of editing a new epistolary anthology, he devotes himself to the writing of a manual about the art of letter writing (*De conscribendis epistolis*). The following year Hans Holbein paints three splendid portraits of the humanist (Figs. 19-21)[20]. The depiction of Erasmus' face seems to be completely oblivious to the drama in the *Epistolæ ad diversos*. Erasmus writes, by himself, in his studio. It is actually rather strange, this need for solitude in his portraits, when we know very well that the humanist was always surrounded by people, by the workers at the print shop where he would work, standing up, from morning till night, in the middle of the racket of printing presses, the coming and going of servants, private secretaries, constantly interrupted by visitors and deliveries. Contrary to what the paintings show us, Erasmus was not a solitary writer, but an urban intellectual, enthused by the commotion of his contemporaries. Yet, the paintings by Holbein, conserved in Basel and at the Louvre, are numismatic effigies: there is something timeless about his images. Besides, his friend Basilius Amerbach, in 1580, when calling to mind these portraits, stresses that Erasmus himself prefers: «the profile, such as the ancient emperors used on their coins». The Basel portrait (Fig. 19) gives us a hint that places Erasmus in his time, albeit a particular time, that of his writing. We can just make out a few lines the humanist is writing, in his *Paraphrase of the Gospel according to Marc,* written in 1523 and presented to the king of France, Francis I. This text was not chosen accidentally, it is a portrait of Erasmus as the peaceful theologian, whose oeuvre promotes harmony. His paraphrasing of the Gospels was written and dedicated to four monarchs of his time (Henry VIII, Charles V, Francis I and Ferdinand of Austria), in order to avert war. This image of Erasmus as the pacifist is one of the representations he was most fond of. The Erasmus House conserves a particular painting that testifies to the success of this image of Erasmus as a mediator with the greats. It is the *Judgement of Solomon,* painted on copper plate by

20. Basel (1996); Bätschmann-Griener (1997); Brunin (1968); Hand & Roskill (2001); La Haye (2003); Foucart-Walter (1985); Gerlo (1950: 38-58); Gronert (1996); Heckscher (1967); Müller (1995-1996); Müller (2006); Reinhardt (1979; 1981); Winner (2001); Wolf (2005).

Frans Francken II, around 1580. Behind King Solomon, a number of councillors are depicted, among them Erasmus (Fig. 22).

The two paintings of Basel and the Louvre are very similar, the first probably being a study for the second. The Basel copy is set against an abstract green background, whereas the second suggests a panelled wall covered by oriental fabric, adorned with flower motifs and stylized animals. In both paintings, Erasmus is dressed similarly (fur coat and hat) and is wearing three rings that were made to look to like the sapphires given to him by Thomas Moore. His hands are particularly detailed, which isn't often the case in Holbein's paintings. His hand studies have been conserved, so they can be displayed alongside the paintings. Erasmus is not writing on a lectern, but on two books that serve as a support. The spectator's attention is entirely drawn to his face and hands. It is only after having observed these that the gaze is drawn to the background of the Louvre painting. The portrait at the National Gallery, which was part of Erasmus' patron, cardinal William Warham's collection, is a lot more solemn (Fig. 21). It is quite a bit larger and it places the humanist in an interior, with a support column in the background, decorated with gargoyles, a sign of wealth. Erasmus is not writing and he looks very pensive, as in the Metsys' diptych. The support column also has an allegorical function, revealed by Erasmus' pose, with both his hands placed on a book, which has the Greek inscription «Labours of Hercules» on the spine. It is the title of one of his most beautiful adages, in which he describes his titanic undertaking: Erasmus as the ancient hero. Behind him, emphasizing the theatrical effect of the painting, a curtain is drawn to show books on a shelf, one of which has the signature of Holbein on it. He said that it would be easer to detect an impersonator than a slanderer. Zeuxis' assumption, as reported by Pliny, is well known: criticism is easier than reproduction. Erasmus' printer, Johann Froben, appropriated the phrase in the edition of the complete works of Jerome, edited by Erasmus in 1516. It appears in Greek, on a cartouche, that designates Johann Froben as the printer (Fig. 23)[21].

There is no doubt that the humanist made this choice, in both cases. Both the names Erasmus-Hercules and Holbein-Zeuxis are clearly visible. The more traditional three-quarter angle, the abundance of decorative elements, the fur coat, the distant gaze, the enigmatic smile, the

21. Hieronymus, *Opera omnia,* Basileæ, Johann Froben, iv 1516, in-folio, f. a5r.

greying hair that protrudes from the hat, the entire painting exudes a feeling of completion. Erasmus shows us the face of an accomplished man who knows that, from now on, he will only decline. The text of the adage to which he refers conveys the same impression to its reader. In the «Labours of Hercules», Erasmus describes himself as always unsatisfied with his writing, considering the magnitude of the subject matter, always pressed for time, always condemned to «abort instead of delivering» his books (*Adagium* 2001). In reading the adage it becomes clear that he was utterly exhausted. Erasmus has the impression of climbing mountains but feels like he will never reach the summit. There is obviously pride in exalting oneself to such stature, but it also brings about the awareness of failure. Erasmus is in his full glory but he must address the drama. Everybody expect him to express himself with or against Luther. He doesn't want to, but he must, he doesn't want to, but he must… And he does. In 1524, he writes the *Freedom of the Will;* the tranquillity has definitely disappeared from his life[22]. From now on, he will be a stranger in both camps. As much for the admirers of the Reformer, incensed that the Prince of humanists dare debate with their champion, as for the majority of theologians, loyal to the Pope, who consider his response to Luther too complex and rather lukewarm: he was a man of dialogue living in times when nobody wanted to hear. It is around the same time that he wrote his famous phrase to Zwingli: «I am a citizen of the world, at home wherever I go, or rather, a stranger everywhere»[23].

The following years bring many difficulties and the understanding that he can no longer influence the outcome of events causes him great confusion and distress. He is no longer able to act as a mediator as he has been forced to take sides. He publishes a few small epistolary appendices to some of his works (in his *Exhortatio ad studium euangelicæ lectionis,* in his *Exomologesis,* etc…), but nothing as majestic as his last great epistolary anthologies (Figs. 24-25). In a way, the fact that he chose to partake in the great religious debate of his times, allowed him to progressively reconsider the publication of his correspondence, as we can confirm from a letter dating from the end of 1526[24]. He even responds positively to a request from Jean Becker de Borsselen, who suggests that he

22. Erasmus, *De libero arbitrio diatribe,* Basileæ, Johann Froben, ix 1524, in-8°.
23. Allen (1906-1965: 1314 v).
24. Allen (1906-1965: 2203 viii, l. 3-6).

chronologically organize his correspondence, so that his readers might better understand the different stages of his life, his studies and his endeavours, and acquire a catalogue of the events of his life and times[25]. The project of a summary, however, is postponed.

1525 is a physically painful year for Erasmus, during which illnesses weaken him substantially and cause him to age prematurely. We are in the possession of several testimonies that attest to his gauntness. A contemporary, Johannes Kessler even describes him as a grey pigeon: old, small and frail. Bonifacius Amerbach, Erasmus' friend, wrote, at Christmas 1526, that he had never seen someone who had lost so much weight and also seemed to have shrunk in height[26].

In 1528, he publishes a small collection, in in-quatro format, of twenty-four pages, the *Selectæ aliquot epistolæ* (Fig. 26), in which he deals with a non-religious quarrel, but one that has nonetheless poisoned his existence for many years; it was that of the Ciceronians. Erasmus conflicted with the Italians by criticizing the humanists who slavishly copied the Latin of Cicero and the French by failing to show respect for Guillaume Budé, by not giving him his rightful place in his book, daring to compare him to a modest printer (Josse Bade). He is forced to address his quarrels with the Franciscans and to defend the orthodoxy of his theological and pedagogical works. In his last letter, he launches a counter-attack and ridicules a Spanish monk. Erasmus has entered the arena…

Erasmus' majestic anthology, the *Opus epistolarum,* 1020 pages thick, contains over a thousand letters (Fig. 27). It is published at a significant moment in 1529, when the humanist is forced to move from Basel to Freiburg, as a sign of protest against the establishment of the Reformation in the city. He finally decides against the chronological organisation of his work, preferring the idea of variety and offering his readers the opportunity to pick and choose: randomly opening the book to read whatever pleases them at the moment, either a short or a long letter, or, consulting the index to choose an epistle by someone they might be interested in. For the first time, the title confirms that the author chose the letters himself (*per auctorem diligenter recognitum*). This proves to be difficult

25. Allen (1906-1965: 1787 vi, l. 24-42).

26. Kessler: *ain tubgrawer, ersamer, alter und ain klainer und zarter mensch in ainem langen, blawen, zusamengurten rock mit witem ermlen beklaidt,* cf. Heckscher (1967: 136) & *Collected Works of Erasmus* (12, p. xi).

for the humanist, as it forces him to publish letters from friends who had become fierce adversaries. Ironically, he deletes all the stilted titles from the letters: kings are no longer invincible and eminent, popes are no longer irreproachable, abbots are no longer venerable, and bishops are no longer reverend… It has all become superfluous and irritating, as far as he is concerned. The anthology contains very beautiful pacifist letters, such as the one addressed to king Sigismund I of Poland[27], which is a true manifesto for peace. We do, however, feel that Erasmus is torn between the innovators and the conservatives. He ascertains that man's predicament is not necessarily improving and even regrets having preached freedom[28]. Erasmus is disappointed, sometimes even embittered. In the new letters of this anthology, he hardly lets anyone have a word in edgewise. The thing that is astonishing in this epistolary autobiography, is that he doesn't even consider a favourable outcome from these troubled times. He doesn't believe in the power of a reconciliation council anymore. The statues of the Basel cathedral were destroyed during the iconoclastic crisis and he can't help but perceive that there were no miracle.

Erasmus publishes two more anthologies, albeit of minor importance, the *Epistolæ floridæ* in 1531 (Fig. 28), followed by the *Epistolæ palænæoi* in 1532 (Fig. 29). Between the publications of these last anthologies and the *Opus epistolarum*, Holbein returns to Basel in August 1528. He will produce two new portraits of Erasmus. One painting, maybe two, and an engraving.

Around 1530-1532 he produces a small circular portrait (Fig. 30). This medallion was almost certainly requested by the printer Hieronymus Froben, before taking up residence at the offices of Amerbach, where he came in after 1557. There is also a portrait of comparable dimensions (9.5 cm) of his father, Johann, which he might have ordered to complement the humanist's portrait. Initially, the Basel painting formed the bottom of a box, but the lid disappeared. Hans Holbein produced this piece around 1530, possibly during his last encounter with Erasmus (who was to pass away in 1536, at nearly 70 years old) in Freiburg im Breisgau in 1532. It is one of the most beautiful paintings by the painter from Augsburg. The round portrait of Basel shows a three-quarter view

27. Allen (1906-1965: 1819 vii).
28. Allen (1906-1965: 1887 vii).

of Erasmus' bust. The humanist is dressed in his famous fur coat and his hat, as always with a few strands of grey hair escaping from its confines. Despite there being only seven years between the series of portraits from 1523 and the medallion, Erasmus has become an old man. Holbein makes a point of pointing out Erasmus' physical traits, as well as his advanced age: hollow cheeks, the shape of his skull clearly visible underneath sagging skin. As always, Erasmus is not clean-shaven; it is one of the most moving portraits of the humanist.

There are different opinions as to the second portrait (Fig. 12), of which the original has disappeared, but many period copies have been conserved (the most beautiful are in Parma and at the Metropolitan Museum in New York). Are these copies based on the medallion or on one of Holbein's original models? What is obvious, however, is that the portrait is inspired by the 1523 portrait given to William Warham and is conserved at the National Gallery in London. The humanist is depicted in a three-quarter position, he isn't reading, he's staring into the distance and is holding one of his books in his hands. The décor is abstract: exit the support column with the gargoyles, the heavy drapery and the bookshelf. There is only Erasmus' rather dejected and tired looking face and his hands.

In 1533, Holbein once again draws Erasmus' profile. The etched medallion is published in the 1533 edition of the *Adagia* and reissued in the *Ecclesiastes,* in 1535 (Fig. 31). It is hard to know whether Holbein had Erasmus model for this, but it doesn't seem very likely. The portrait draws on Quinten Metsys' 1519 medallion. In 1521, an anonymous engraver already sought inspiration from it for the title page of Hans Elberlin's pamphlet, *Die XV Bundtgenossen* (Fig. 32). If Holbein drew the humanist from the medallion, it would explain why, once engraved, the reproduction in the *Adagia* is a mirror image. Holbein has rejuvenated the humanist considerably in his engraving, if compared with Hieronymus Froben's medallion from one or two years prior. The artist from Augsburg draws a mature gentleman but not a greying old man. The face is honest, unsmiling. His secretary, Gilbert Cousin, added twelve Latin verses below the engraving, as well as a Greek distich proclaiming that what we see is merely Erasmus' old skin[29].

29. Bâle (1997: 301-302, n° 110).

Erasmus is not in Basel when Holbein paints the medallion for Hieronymus Froben. He had to visit the neighbouring town of Freiburg im Breisgau, where the humanist is bored to tears. After 1529 the number of new editions by Erasmus drops considerably. The humanist isn't satisfied in this small town, far from the Rhine. He misses the abundance of commodities available in the big cities he knew. He complains about the cost and scarcity of goods. Prices have quadrupled and food and drink are scarce. He claims that he subsisted on chicken for an entire year[30]. Pestered by swarms of flies, he is unable to sleep, read or write and on top of that, he doesn't speak German very well[31]. Erasmus is tired of his body and of Freiburg. From Christmas onward his health takes a turn for the worst. In January 1534, a year before his death, he publishes a dissertation dealing with the preparation for death, to which he adds an epistolary appendix (Fig. 33). The titles of the letters categorize them as «serious» (*aliquot epistolæ seriis de rebus*). He delivers sixteen new letters, fourteen of which are his own.

In 1535, feeling the end approach, he decides to finish his treatise on the proclamation, which has been in the works since 1519. His composition was repeatedly interrupted, but he now knows that he can't keep postponing its publication. The state of the manuscript and the many hesitations regarding its final form, prompt Erasmus to consider another trip to Basel, despite his condition, to supervise the printing at the Frobenian print shop and add something at the end, the last pages dedicated to peace and harmony. He wants to avoid a posthumous publication, at all cost, as he knows all too well how the documents of the deceased are treated. This leads him to add, the *De puritate tabernaculi,* a final epistolary appendix of twenty letters, nineteen of which are new, to this last piece of work published in 1536 (Fig. 34). It is the work of a fatally ill man, who is almost permanently confined to his bed. Surprisingly, most of the published letters are written by his correspondents. This reflects the reality of things, as, at the end of his life, Erasmus writes fewer and fewer letters. The last letter of this anthology, evidently hastily written, is addressed to his readers, his dear friends (*Amicis lectoribus*). He informs them that he has carefully checked his coffers, to ensure that nobody can edit his documents after his death, or against his will. A

30. Allen (1906-1965: 2365 ix).
31. Allen (1906-1965: 2473 ix).

little bitterly, he announces that he received letters from almost all kings, dukes, bishops, popes and scholars of his day. By editing, he wanted to show which of them were his «drinking companions»[32]. The term might seem surprising, but it testifies to Erasmus' feelings, at the end of his life, of being hurt, but who maintains nonetheless a smile, albeit more and more tinted by irony. In a long letter, dating from 1535, responding to the Italian Pietro Corsi, he explains how they mocked him in Rome, billposting a fake letter that imitated his style and handwriting. Erasmus was dispossessed of that which he held dearest, his writing…

We know everything of his death: the date, his agony, his last words, spoken in Dutch: *Lieve Gott* (Dear God). Two drawings depict his death mask, one is anonymous, the other is attributed to Hans Baldung Grien (Fig. 35-36). The latter shows Erasmus' face in a circle, the universal man, drawn in perspective.

Two years after his death, in 1538, Hans Holbein produces his last ever drawing of the humanist, engraved by Hans Lutzelburger: «Erasmus in eim Güss» (Fig. 37). It is the only full-length portrait of Erasmus in existence. His right hand leans on a stone bust of Terminus. He is standing in an architectural environment. Under Terminus, a distich proclaims that art shows the image of Erasmus to those who have never seen it. In a later issue, published in the XVIth century, a quatrain was added to the cartouche. The verses introduce a parallel between Holbein and Daedalus[33]. Erasmus seems rigid, and, as is often the case, his gaze is directed above the melee. He tried everything he possibly could to unite the reformers in both camps and failed.

In his epistolary anthologies, he tried to present his best possible image, his best Latin, and he tried to be the angel of peace. He didn't succeed in preserving this pose. His letters often give us the impression of being face to face with a figurative portrait that suddenly starts speaking and moving around. He moves toward us. He advances, just like a chimaera… The maxims he chose for the medallion by Metsys, repeated by Dürer, followed by Holbein, seem to prove him right. The portraits

32. Allen (1906-1965: 3100 xi).

33. Basel (1997, p. 237-238, n° 7-8): *Corporis effigiem si quis non vidit Erasmi, / Hanc scite ad vivum picta tabella dabit &: Pallas Apellæam nuper mirata tabellam, / Hanc ait, æternum Bibliotheca colat. / Dædaleam monstrat Musis. Holbeinius artem, / Et summi Ingenii Magnus Erasmus opes.*

only manage to represent his appearance, only his writing allows for a more penetrating view of who he really was. Only the letters offered an accurate portrait of the humanist: occasionally glorious, sometimes bitter, joyful as well as disheartened, and often on the same page. Erasmus modelled for his portraits in order to leave something behind for posterity, but his writings and the events of his time contradicted it all. The humanist is in constant movement, on the inside as well as on the outside. «Le branle», which means movement, was a XVIth century French dance, in which you would give the other your hand. Erasmus dreamt of dancing in such a manner, dragging his friends of the Republic of Letters, the monarchs of his time, the popes and the common people (his last publication was dedicated to a simple customs official) along with him. This is the portrait that Erasmus depicted in his epistolary anthologies, but ultimately, as the paintings and engravings of Holbein at the end of his life, show, he too had to leave the dance alone, a little bit disillusioned.

ILLUSTRATIONS

Abbreviations

Basileæ	Basel
Friburgi Brisgoiæ	Freiburg im Breisgau
o/w	oil on wood
h/c	oil on copper
h/t	oil on canvas
Louvre	Paris, Musée du Louvre
Lovanii	Leuven

We hereby thank the museums and libraries who authorized the reproduction and/or use of the illustrations.

And	Anderlecht (Brussels), Maison d'Érasme/Erasmushuis/Erasmushouse
BSB	Bayerische Staatsbibliothek, München
Gent	Gand/Gent/Ghent, Universiteitsbibliotheek
Haarlem	Haarlem, Teylers Museum.
KBR	Brussels, Royal Library
KM	Basel, Kunstmuseum

KMSK	Antwerp, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten
NG	London, The National Gallery.
Leuven	K.U.Leuven, Maurits Sabbebibliotheek, Faculteit Godgeleerdheid
Louvre	Paris, Musée du Louvre.
Met	New York, The Metropolitan Museum, Robert Lehman coll.
Parma	Parma, Galleria Nazionale di Parma
RC	Hampton Court, The Royal Collection
Rome	Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini
Rot	Rotterdam, Gemeentebibliotheek
UB	Basel, Universitätsbibliothek
Utrecht	Utrecht, Geldmuseum

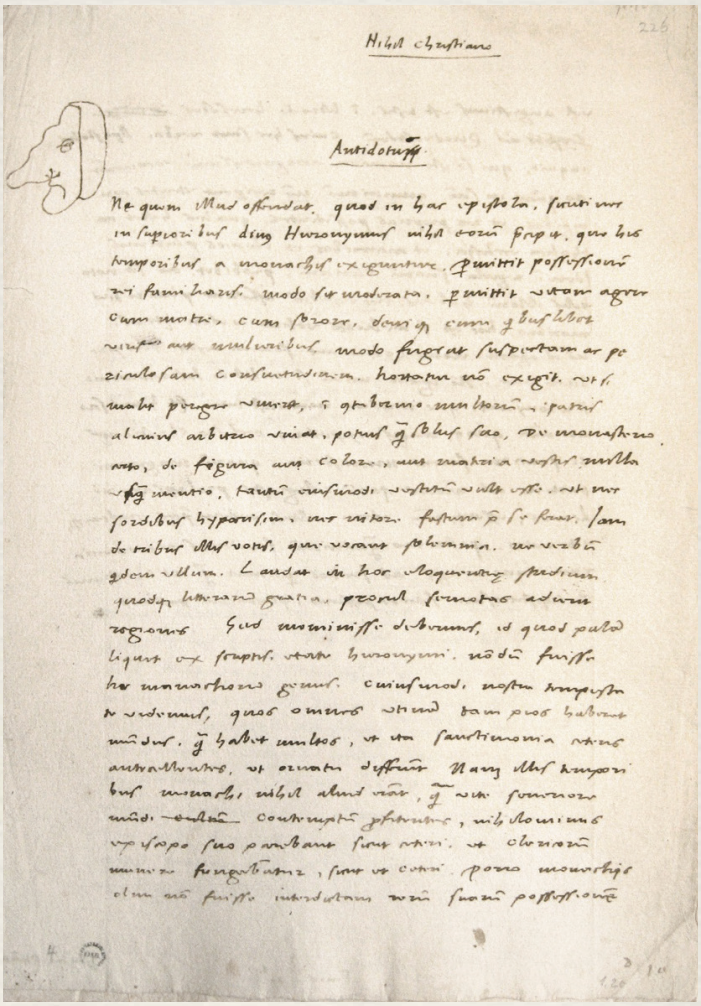
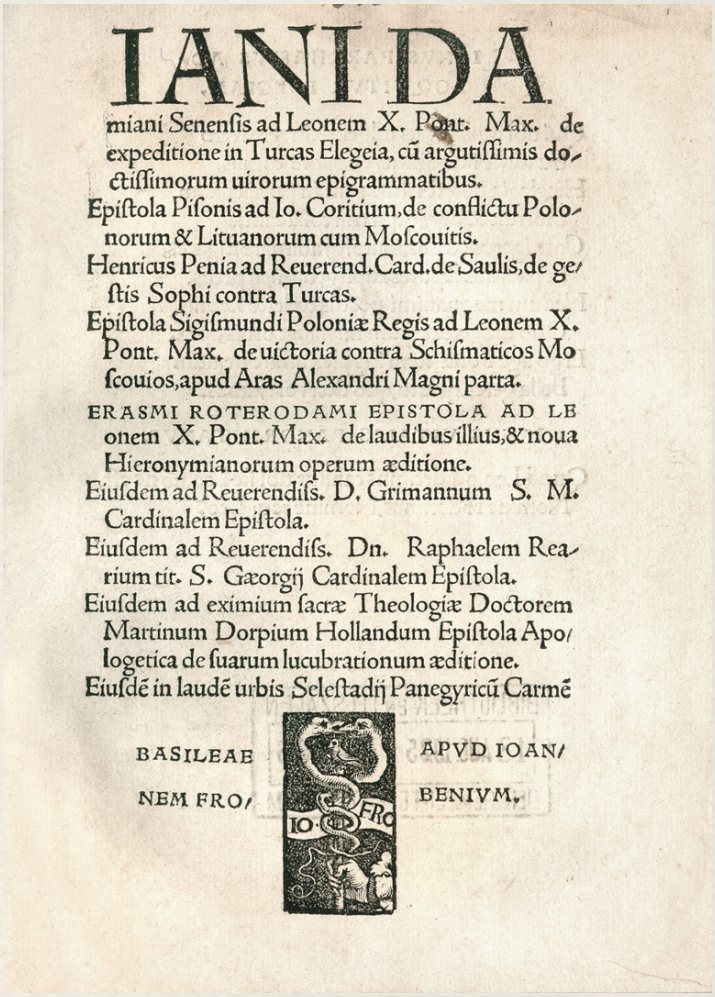


Fig 1. Erasmus, *Scholiæ Erasmi in Hieronymi epistolas,* 1515-1516, f. 226r. UB, ai 56, f. 226r



IANI DA
miani Senensis ad Leonem X. Pont. Max. de
expeditione in Turcas Elegeia, cũ argutissimis do-
ctissimorum uirorum epigrammatibus.
Epistola Pisonis ad Io. Coritium, de conflictu Polo-
norum & Lituanorum cum Moscouitis.
Henricus Penia ad Reuerend. Card. de Saulis, de ge-
stis Sophi contra Turcas.
Epistola Sigismundi Poloniæ Regis ad Leonem X.
Pont. Max. de victoria contra Schismaticos Mo
scouios, apud Aras Alexandri Magni parta.
ERASMI ROTERODAMI EPISTOLA AD LE
onem X. Pont. Max. de laudibus illius, & noua
Hieronymianorum operum æditione.
Eiusdem ad Reuerendiss. D. Grimannum S. M.
Cardinalem Epistola.
Eiusdem ad Reuerendiss. Dn. Raphaelem Rea-
rium tit. S. Gæorgij Cardinalem Epistola.
Eiusdem ad eximium sacræ Theologiæ Doctorem
Martinum Dorpium Hollandum Epistola Apo-
logetica de suarum lucubrationum æditione.
Eiusdẽ in laudẽ urbis Selestadij Panegyricũ Carmẽ
BASILEAE APVD IOAN-
NEM FRO- BENIVM.

Fig. 2. Giano Damiani, *Elegeia de expeditione in Turcas,* Basel, Johann Froben, viii 1515, in-4°, f. Ar. Rot, 1d1

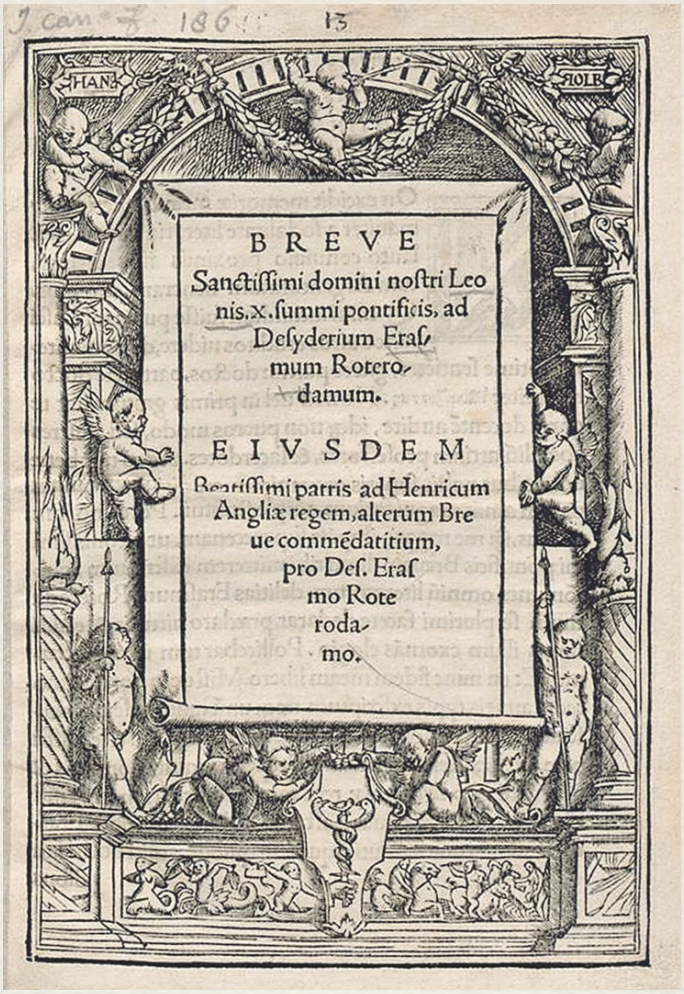
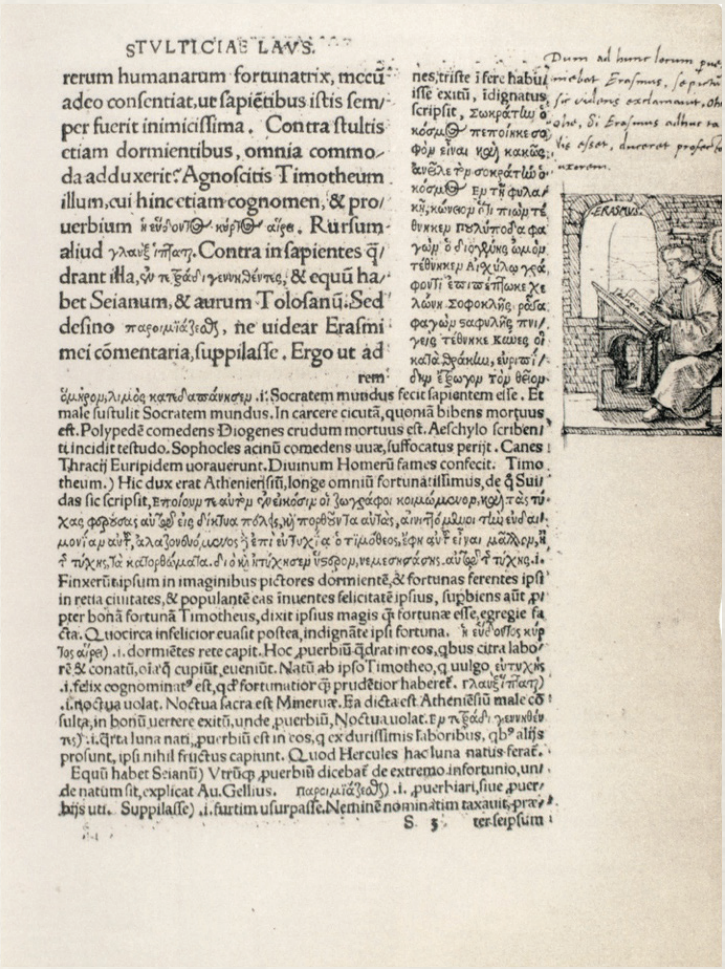


Fig. 3. *Breve Sanctissimi domini nostri Leonis. X. summi pontificis, ad Desyderium Erasmum Roterodamum,* Basel, Johann Froben, in-4°. BSB, Res / 4 J.can.f. 186



STVLTICIAE LAVS.

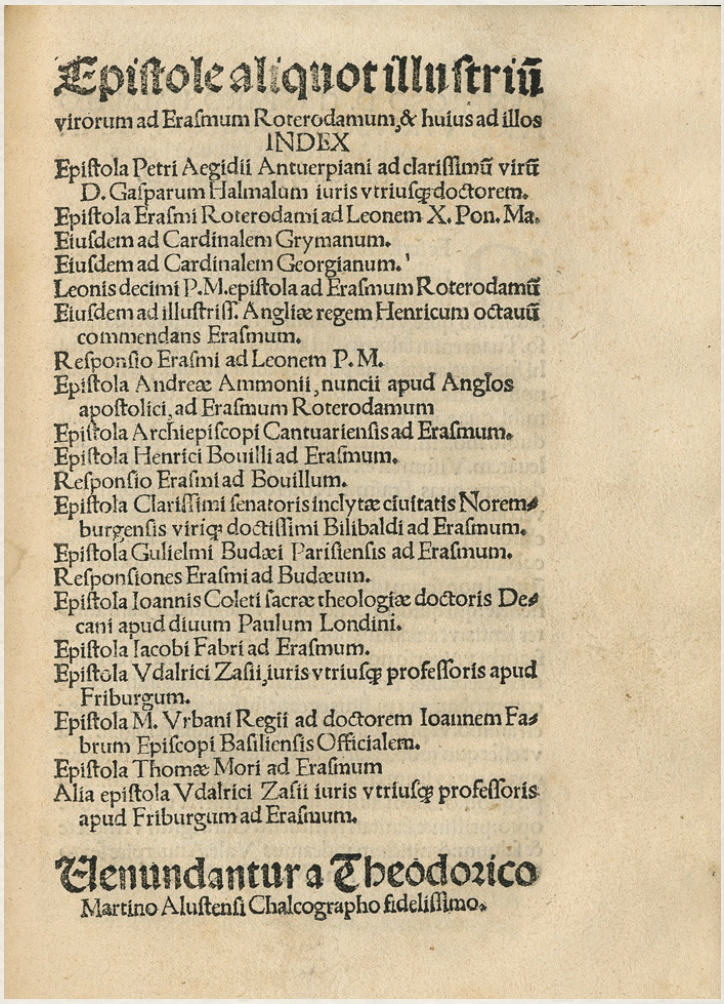
rerum humanarum fortunatrix, mecũ adeo consentiat, ut sapiẽtibus istis semper fuerit inimicissima. Contra stultis etiam dormientibus, omnia commoda adduxerit. Agnoscitis Timotheum illum, cui hinc etiam cognomen, & prouerbium ἠ εὐδοντος κύρτος αἴρει. Rursum aliud γλαυξ ἱπταται. Contra insapientes q̃drant illa, ὧν πρᾶξις γεννηθέντες, & equũ habet Seianum, & aurum Tolosanũ. Sed desino παροιμιάζεσθαι, ne uidear Erasmi mei cõmentaria, suppilasse. Ergo ut ad rem

nes, triste ferebat habiũ isse exitũ, idignatus scripsit, Σωκράτη ὁ κόσμος πεποίηκε σοφὸν εἶναι καὶ κακῶς. ἀνῆλε γὰρ Σωκράτη ὁ κόσμος ἐμ τῇ φυλακῇ, κώνειον εἰς πιὼν τεθνηκεν. πολύποδα φαγὼν ὁ διογένης ὠμὸν τέθνηκεν. Αἰσχύλε γὰρ φοῦτι ἐπιτιθέμενος χελώνη. Σοφοκλῆς ῥᾶδια φαγὼν σαφυλῆς πνιγεὶς τέθνηκε. καὶ ὁ καλὸς Θρᾶκιος, εὑρετὴν ἐξωγὼν τὸν θεῖον ὅμηρον, λιμὸς κατεδαπάνησεν. i. Socratem mundus fecit sapientem esse. Et male sustulit Socratem mundus. In carcere cicutã, quoniã bibens mortuus est. Polypedẽ comedens Diogenes crudum mortuus est. Aeschylo scribenti incidit testudo. Sophocles acinũ comedens uuæ, suffocatus perijt. Canes Thracij Euripidem uorauerunt. Diuinum Homerũ fames confecit. Timotheum.) Hic dux erat Atheniensiũ, longe omniũ fortunatissimus, de q̃ Suidas sic scripsit, Ἐποίουν τε αὐτὸν ἡνιόχους οἱ ζωγράφοι κοιμώμενον, καὶ τὰς τύχας φερούσας αὐτῷ εἰς δίκτυα πόλεις, καὶ πορθοῦντας αὐτὰς, αἰνιττόμενοι τὴν εὐδαιμονίαν αὐτῷ, ἐλαζονευόμενος ἐπὶ εὐτυχίᾳ ὁ Τιμόθεος, ἔφη αὐτὸ εἶναι μᾶλλον, ἢ τὸ τύχης, τὰ κατορθώματα. διὸ καὶ κτύχημεν ὕστερον, νεμεσήσας. αὖθις δὲ τύχης. i. Finxerũt ipsum in imaginibus pictores dormientẽ, & fortunas ferentes ipsi in retia ciuitates, & populantẽ eas inuentes felicitatẽ ipsius, supiens aũt, propter bonã fortunã Timotheus, dixit ipsius magis q̃ fortunæ esse, egregie facta. Quocirca infelicior euasit postea, indignãte ipsi fortuna. ἠ εὐδοντος κύρτος αἴρει) .i. dormiẽtes rete capit. Hoc puerbiũ q̃drat in eos, qbus citra laborẽ & conatũ, oia q̃ cupiũt, eueniũt. Natũ ab ipso Timotheo, q uulgo εὐτυχὴς .i. felix cognominat⁹ est, qd fortunatior q̃ prudẽtior haberet. γλαυξ ἱπταται) .i. noctua uolat. Noctua sacra est Mineruæ. Ea dicta est Atheniẽsiũ male cõsulta, in bonũ uertere exitũ, unde puerbiũ, Noctua uolat. ἐμ πρᾶξις γεννηθέντες) .i. q̃rta luna nati, puerbiũ est in eos, q ex durissimis laboribus, qb⁹ alijs prosunt, ipsi nihil fructus capiunt. Quod Hercules hac luna natus ferat.

Equũ habet Seianũ) Vtrũq puerbiũ dicebat de extremo infortunio, unde natũ sit, explicat Au. Gellius. παροιμιάζεσθαι) .i. puerbiari, siue puerbijs uti. Suppilasse) .i. furtim usurpasse. Neminẽ nominatim taxauit, praeterseipsum

S 3

Fig. 4. Hans Holbein, *Erasmus,* in *Moriæ encomium,* Basileæ, Johann Froben, ca 1515-1516, f. S3r. Hans Holbein, *Erasmus,* in *Moriæ encomium Erasmi cum Gerardi Listrii commentariis,* Basileæ, Johann Froben, 1515 ca, in-4°, f. 53r. KM, Kupferstichkabinett, inv. n. 1662-166



Epistole aliquot illustriũ virorum ad Erasmum Roterodamum, & huius ad illos

INDEX

Epistola Petri Aegidii Antuerpiani ad clarissimũ virũ D. Gasparum Halmalum iuris vtriusq; doctorem.
Epistola Erasmi Roterodami ad Leonem X. Pon. Ma.
Eiusdem ad Cardinalem Grymanum.
Eiusdem ad Cardinalem Georgianum.
Leonis decimi P.M. epistola ad Erasmum Roterodamũ
Eiusdem ad illustriss. Angliæ regem Henricum octauũ commendans Erasmum.
Responsio Erasmi ad Leonem P. M.
Epistola Andreæ Ammonii, nuncii apud Anglos apostolici, ad Erasmum Roterodamum
Epistola Archiepiscopi Cantuariensis ad Erasmum.
Epistola Henrici Bouilli ad Erasmum.
Responsio Erasmi ad Bouillum.
Epistola Clarissimi senatoris inclytæ ciuitatis Noremburgensis viriq; doctissimi Bilibaldi ad Erasmum.
Epistola Gulielmi Budæi Parisiensis ad Erasmum.
Responsiones Erasmi ad Budæum.
Epistola Ioannis Coleti sacræ theologiæ doctoris Decani apud diuum Paulum Londini.
Epistola Iacobi Fabri ad Erasmum.
Epistola Vdalrici Zasii, iuris vtriusq; professoris apud Friburgum.
Epistola M. Vrbani Regii ad doctorem Ioannem Fabrum Episcopi Basiliensis Officialem.
Epistola Thomæ Mori ad Erasmum
Alia epistola Vdalrici Zasii iuris vtriusq; professoris apud Friburgum ad Erasmum.

Venundantur a Theodorico Martino Alustensi Chalcographo fidelissimo.

Fig. 5. Erasmus, *Epistolæ aliquot illustrium virorum ad Erasmum Roterodamum et huius ad illos,* Lovanii, Dirk Martens, 16 · 1516, in-4°. And, E-540

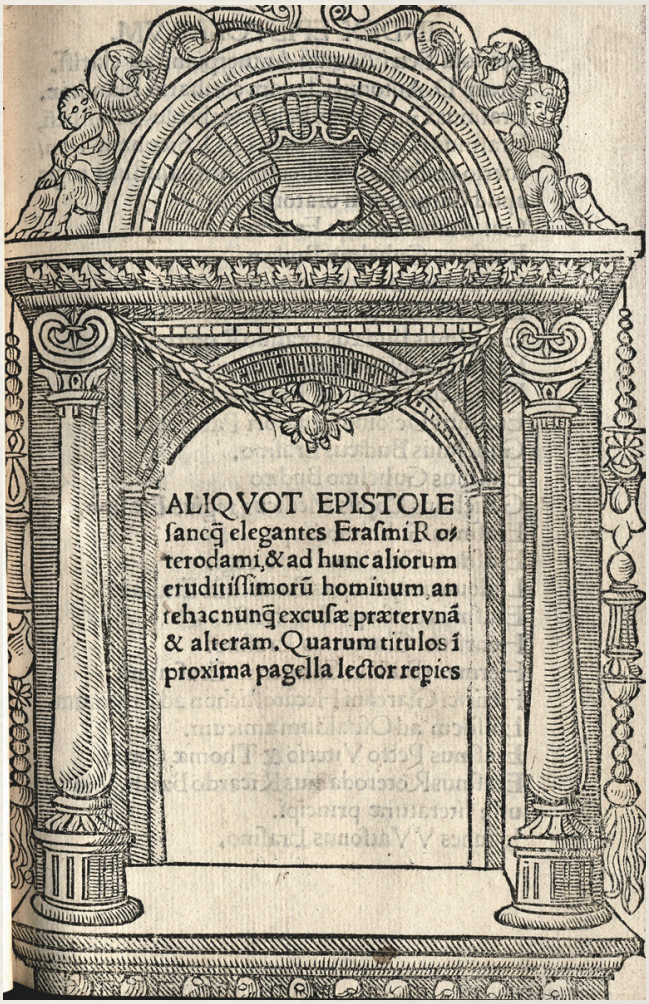

ALIQVOT EPISTOLE
ſancē elegantes Eraſmi Ro-
terodami, & ad hunc aliorum
eruditiſſimorū hominum an
tehac nunq̄ excuſæ præter vnā
& alteram. Quarum titulos i
proxima pagella lector repies

Fig. 6. Erasmus, *Aliquot epistolæ sane quam elegantes,* Lovanii, Dirk Martens, 17 iv 1517, in-4°. And, E-1096 (1)

Ill. 7-1. Quinten Metsys, *Erasmus,* 1517, o/w, 50,4 · 45 cm. RC, inv. RCIN 405759

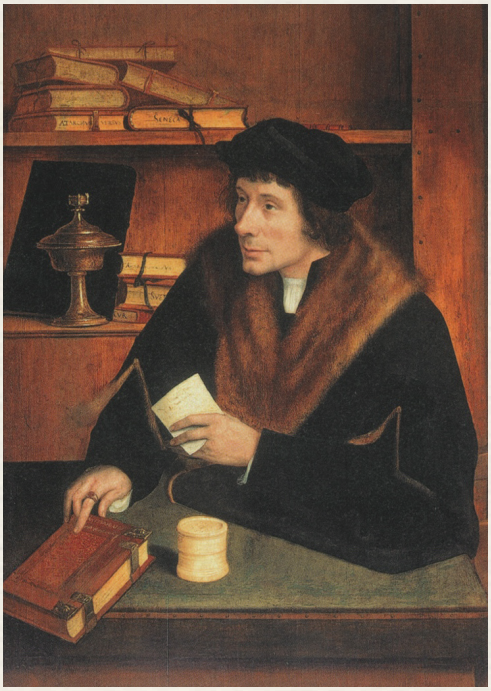
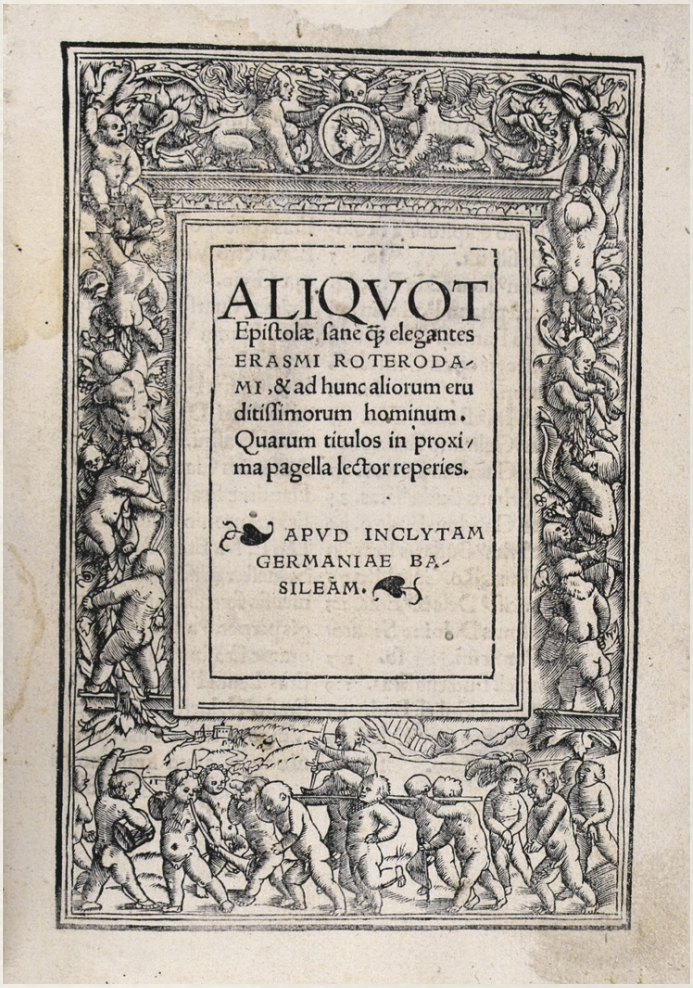


Fig. 7-2. Quinten Metsys, *Erasmus,* 1517, o/canvas (marouflage on wood), 58,4 x 46 cm. Rome, inv. 1529



ALIQVOT
Epiſtolæ ſane q̃ elegantes
ERASMI ROTERODA-
MI, & ad hunc aliorum eru
ditiſſimorum hominum.
Quarum titulos in proxi-
ma pagella lector reperies.

APVD INCLYTAM
GERMANIAE BA-
SILEÃM.

Fig. 8. Erasmus, *Aliquot epistolæ sane quam elegantes,* Basileæ, Johann Froben, i 1518, in-4°. And, E-925 (1)

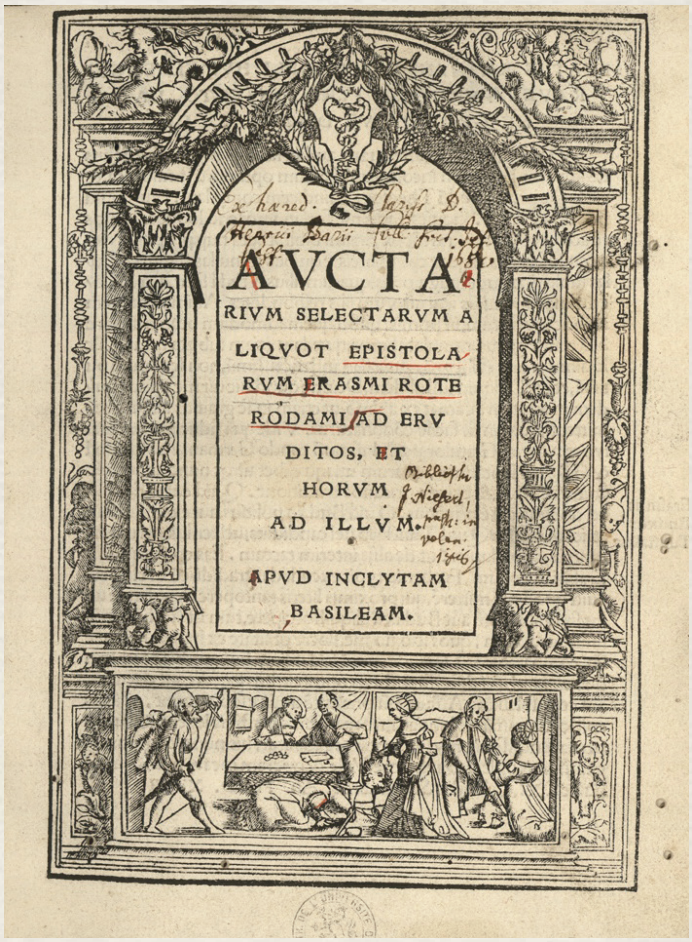

AVCTA
RIVM SELECTARVM A
LIQVOT EPISTOLA
RVM ERASMI ROTE
RODAMI AD ERV
DITOS, ET
HORVM
AD ILLVM.
APVD INCLYTAM
BASILEAM.

Fig. 9. Erasmus, *Auctarium selectarum aliquot epistolarum,* Basileæ, Johann Froben, viii 1518, in-4°. Gent, acc. 9296

Fig. 10. Erasmus, *Farrago nova epistolarum Des. Erasmi Roterodami ad alios, & aliorum ad hunc: admi tis quibusdam quas scripsit etiam adolescens*, Basileæ, Johann Froben, 1519. And, E-987

Fig. 11-1. Quinten Metsys, *Erasmus,* 1519. Hampton Court, The Royal Collection.
Fig. 11-1. Quinten Metsys, *Erasmus,* 1531. And, Meh 144

Fig. 11-2. Quinten Metsys, *Erasmus,* 1519. Silver, diam. 103 mm. Utrecht, inv. Pe-0120

Fig. 12-1. Hans Holbein (?), ca 1530, o/w, 35,5 x 26,5 cm. Met, inv. 1975.1.138.
Fig. 12-2. Hans Holbein (?), ca 1530, o/canvas, 18,4 x 14,2 cm. Parma, inv. 355.
Fig. 12-3. Hans Holbein (?), ca 1530, o/w, 48,3 x 36,3 cm. And, Meh 80.

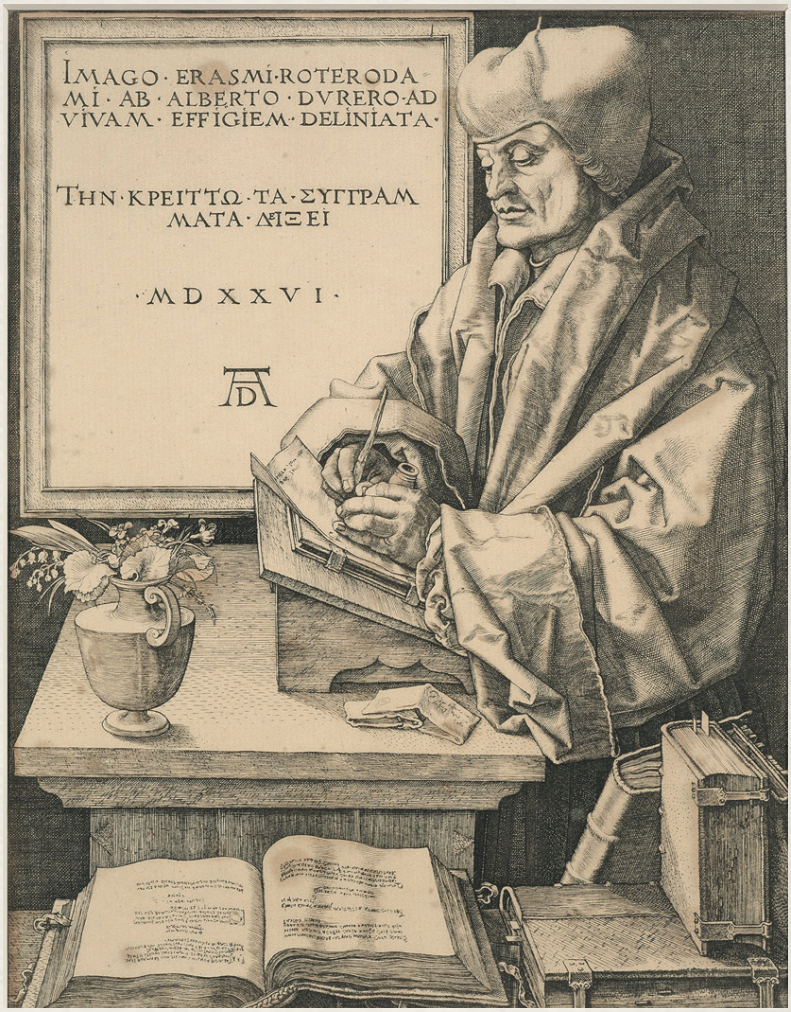
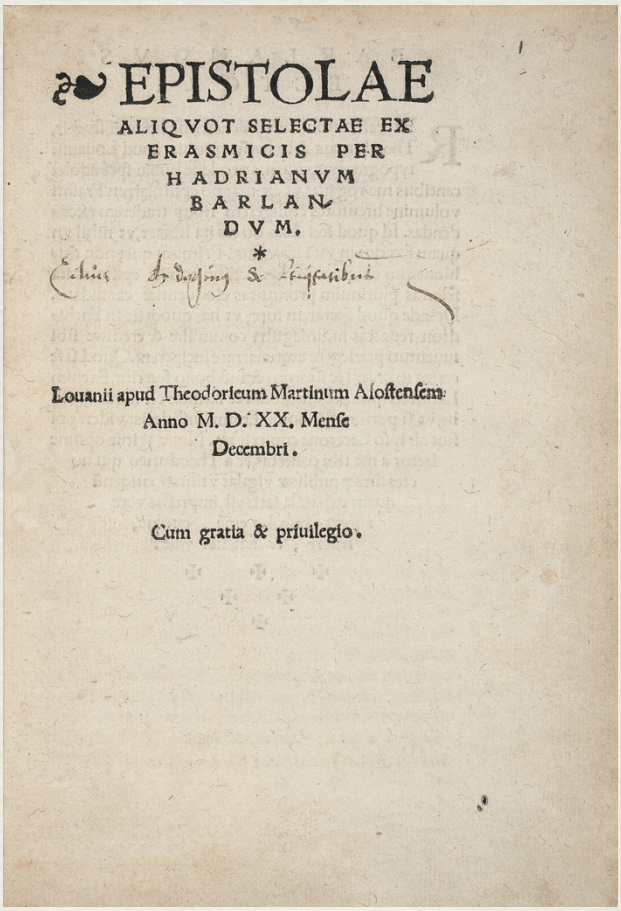


Fig. 13. Albrecht Dürer, 1526, copper engraving, 23,7 x 18,3 cm. And, Meh 123

Fig. 14. Albrecht Dürer, 1520, charcoal drawing, 37,3 x 26,8 cm. Louvre, inv. RF 4113

Fig. 15-1. Hans Holbein, *Study of Erasmus's head and right hand,* ca 1523, Silverpoint, charcoal and red crayon, 20,6 x 15,3 cm. Louvre, inv. 18.697
Fig. 15-2. Hans Holbein le Jeune, *Study of Erasmus's hands,* ca 1523, zilverstift, 20 x 28 cm. Louvre, inv. 18.698

Fig. 16. Quinten Metsys (?), *Hieronymus,* ca 1515-1520, o/w, 83,8 x 67,1 cm. And, Meh 246



EPISTOLAE
ALIQVOT SELECTAE EX
ERASMICIS PER
HADRIANVM
BARLAN-
DVM.
*

Louanii apud Theodoricum Martinum Aloſtenſem.
Anno M. D. XX. Menſe
Decembri.

Cum gratia & priuilegio.

Fig. 17. *Epistolæ aliquot selectæ e Erasmicis per Hadrianum Barlandum,* Lovanii, Dirk Martens, ii 1520, in-4°. Gent, Res. 143 (2)

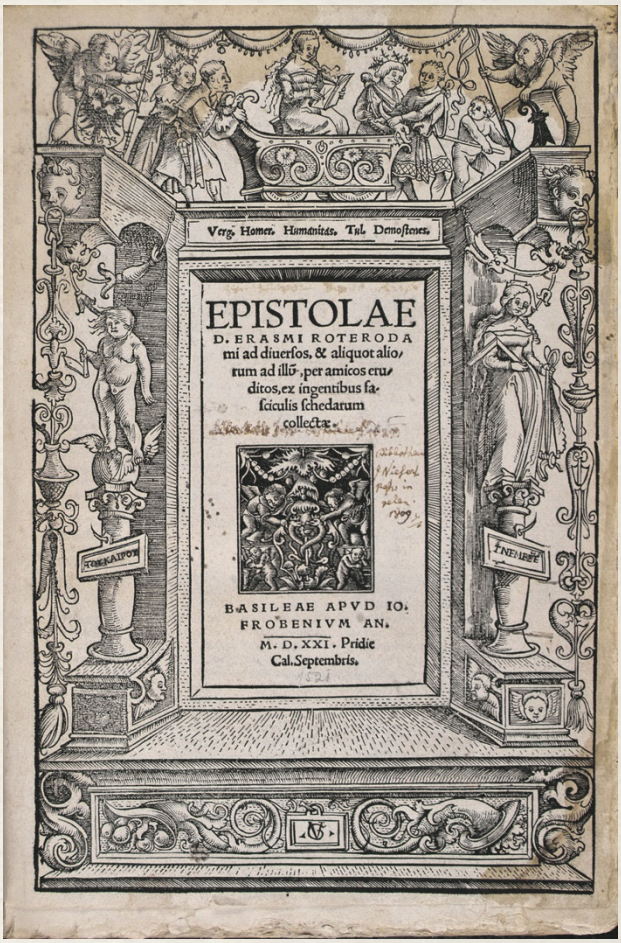


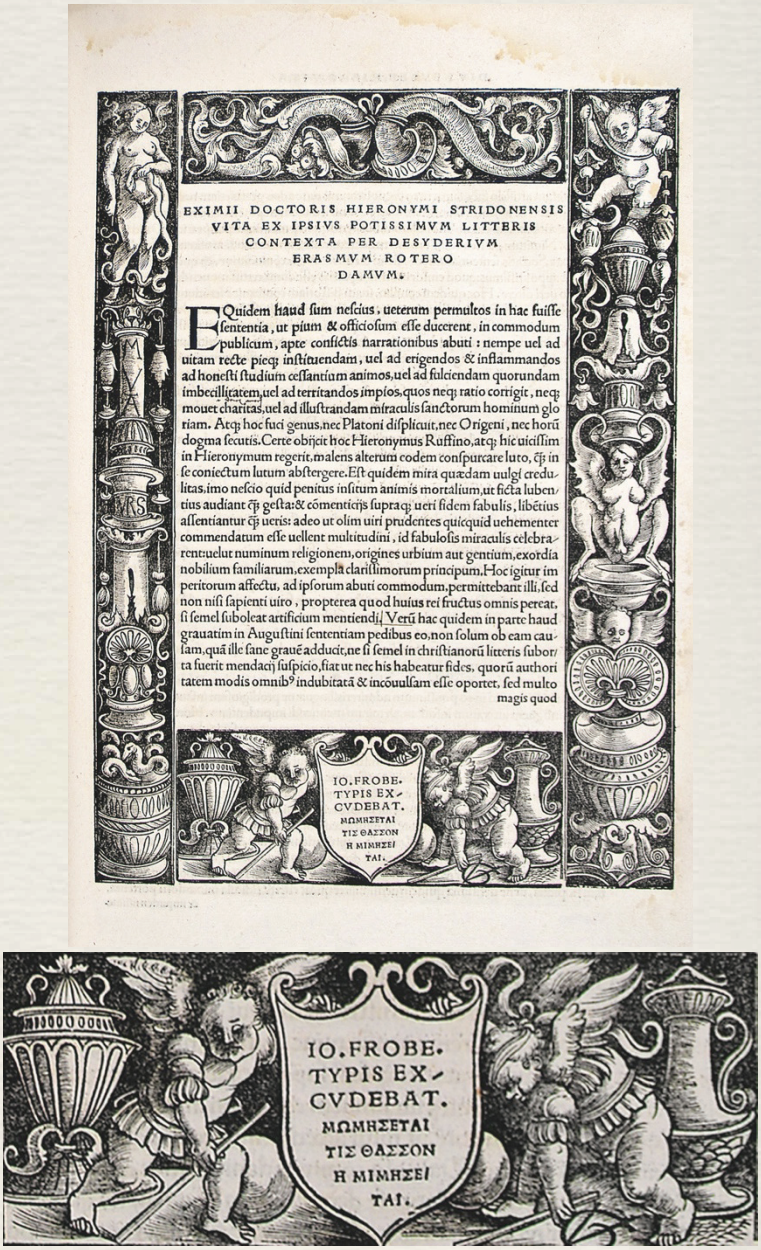
Fig. 18. Erasmus, *Epistolæ ad diversos,* Basileæ, Johann Froben, 31 viii 1521, in-folio. And, E-259

Fig. 19. Hans Holbein, 1523, paper marouflage on wood panel, 37 x 30,5 cm. KM, inv. 319

Fig. 20-1. Hans Holbein, *Portrait of Erasmus,* 1523, o/w, 42 x 32 cm. Lo7uvre, inv. 2715
Fig. 20-2. Hans Holbein, *Portrait of Erasmus,* 1523, o/w, 40,5 x7 33 cm

Fig. 21. Hans Holbein, 1523, o/w, 73,6 x 51,4 cm. NG (on loan from a private collection)

Fig. 22. Frans Francken II, *The judgment of Salomon,* ca 1620, h/c, 75,5 x 93,5 cm. And, Meh 258



EXIMII DOCTORIS HIERONYMI STRIDONENSIS
VITA EX IPSIVS POTISSIMVM LITTERIS
CONTEXTA PER DESYDERIVM
ERASMVM ROTERO
DAMVM.

EQuidem haud ſum neſcius, ueterum permultos in hac fuiſſe ſententia, ut pium & officioſum eſſe ducerent, in commodum publicum, apte conficti narrationibus abuti: nempe uel ad uitam recte pieq; inſtituendam, uel ad erigendos & inflammandos ad honeſti ſtudium ceſſantium animos, uel ad fulciendam quorundam imbecillitatem, uel ad territandos impios, quos neq; ratio corrigit, neq; mouet charitas, uel ad illuſtrandam miraculis ſanctorum hominum gloriam. Atq; hoc fuci genus, nec Platoni diſplicuit, nec Origeni, nec horũ dogma ſecutis. Certe obiicit hoc Hieronymus Ruffino, atq; hic uiciſſim in Hieronymum regerit, malens alterum eodem conſpurcare luto, q̃ in ſe coniectum lutum abſtergere. Eſt quidem mira quædam uulgi credulitas, imo neſcio quid penitus inſitum animis mortalium, ut ficta lubentius audiant q̃ geſta: & cõmenticijs ſupraq; ueri fidem fabulis, libẽtius aſſentiantur q̃ ueris: adeo ut olim uiri prudentes quicquid uehementer commendatum eſſe uellent multitudini, id fabuloſis miraculis celebrarent: uelut numinum religionem, origines urbium aut gentium, exordia nobilium familiarum, exempla clariſſimorum principum. Hoc igitur imperitorum affectu, ad ipſorum abuti commodum, permittebant illi, ſed non niſi ſapienti uiro, propterea quod huius rei fructus omnis pereat, ſi ſemel ſuboleat artificium mentiendi. Verũ hac quidem in parte haud grauatim in Auguſtini ſententiam pedibus eo, non ſolum ob eam cauſam, quã ille ſane graue adducit, ne ſi ſemel in chriſtianorũ litteris ſubortа fuerit mendacij ſuſpicio, fiat ut nec his habeatur fides, quorũ authoritatem modis omnib⁹ indubitatã & incõuulſam eſſe oportet, ſed multo magis quod

IO. FROBE. TYPIS EX- CVDEBAT. ΜΩΜΗΣΕΤΑΙ ΤΙΣ ΘΑΣΣΟΝ Η ΜΙΜΗΣΕΙ ΤΑΙ.

Fig. 23. Hieronymus, *Opera omnia,* Basileæ, Johann Froben, v 1516, in-folio, f. a5r. And, E-1035 (1)

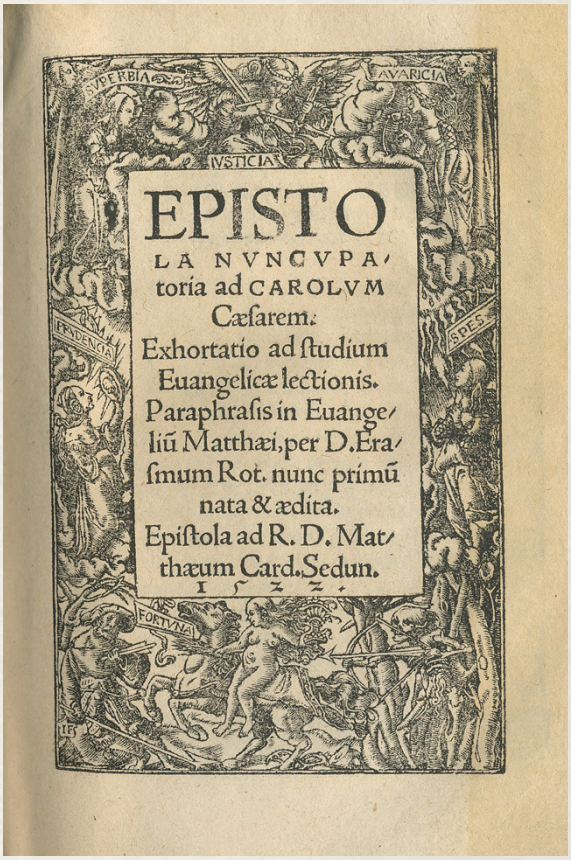
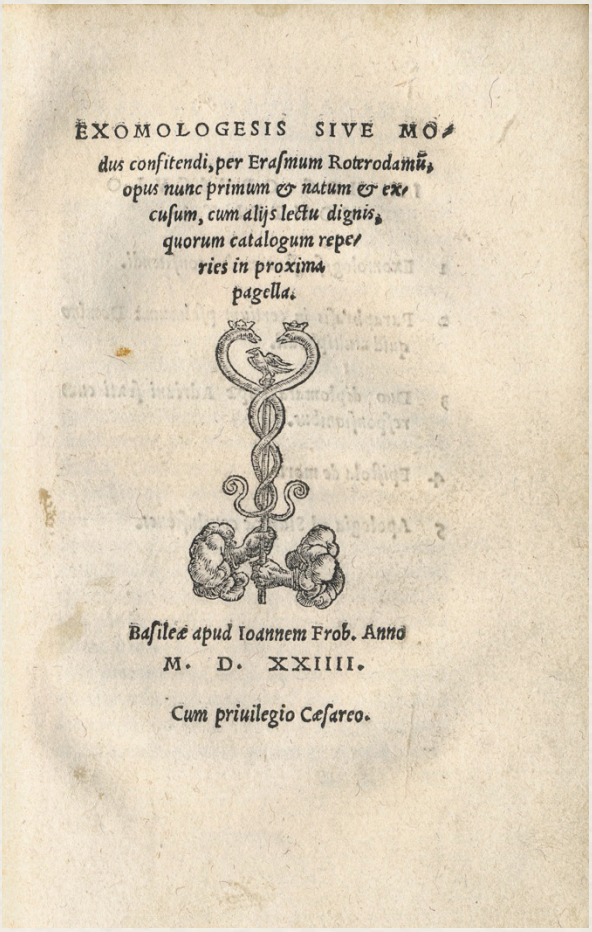


Fig. 24. Erasmus, *Exomologesis, sive modus confitendi,* Basileæ, Johann Froben, mars 1524, in-8°. And, E-313



EXOMOLOGESIS SIVE MO-
dus confitendi, per Erasmum Roterodamū,
opus nunc primum & natum & ex-
cusum, cum alijs lectu dignis,
quorum catalogum reper-
ries in proxima
pagella.

Basileæ apud Ioannem Frob. Anno
M. D. XXIIII.

Cum priuilegio Cæsareo.

Fig. 25. Erasmus, *Paraphrasis in Euangelium Matthæi,* Basileæ, Johann Froben, iii 1522, in-8°. And, E-392 (2)

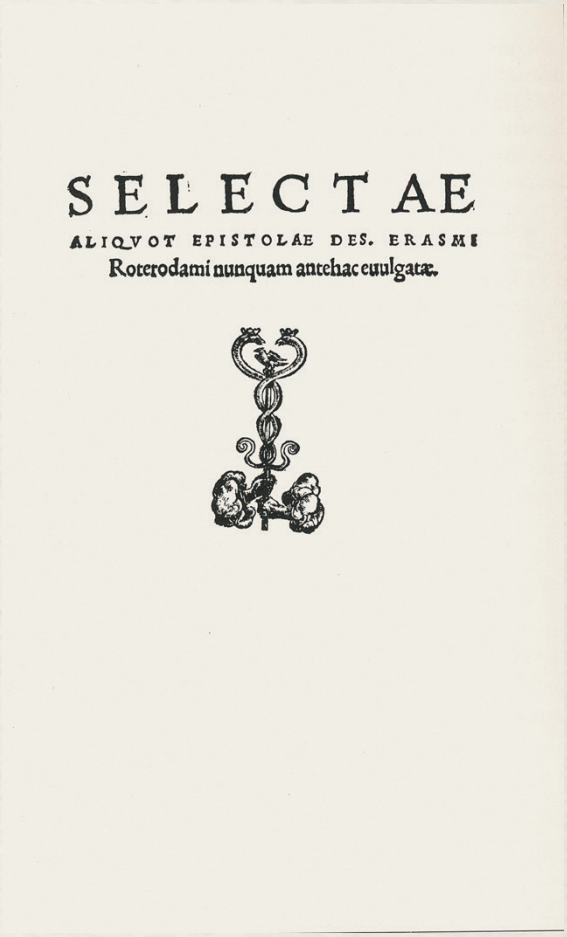
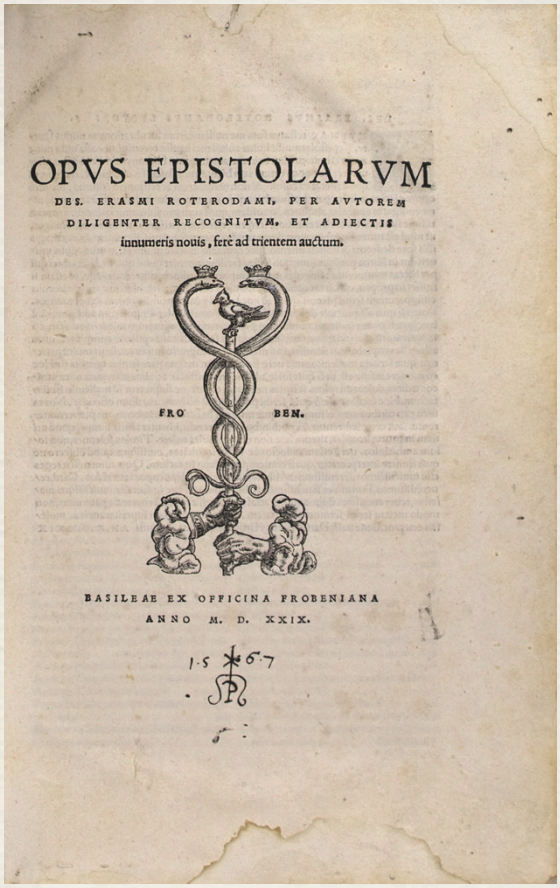

SELECTAE
ALIQVOT EPISTOLAE DES. ERASMI
Roterodami nunquam antehac euulgatæ.

Fig. 26. Erasmus, *Selectæ aliquot epistolæ,* Basileæ, Hieronymus Froben & Johann Heruagen, 1528, in-4°. KBR, inc. A 1306



OPVS EPISTOLARVM
DES. ERASMI ROTERODAMI, PER AVTOREM
DILIGENTER RECOGNITVM, ET ADIECTIS
innumeris nouis, ferè ad trientem auctum.

FRO BEN.

BASILEAE EX OFFICINA FROBENIANA
ANNO M. D. XXIX.

1.5 ✱ 6.7

Fig. 27. Erasmus, *Opus epistolarum,* Basileæ, Hieronymus Froben & Johann Hervagen & Nicolaus Bischoff, viii 1529, in-folio. And, E-558

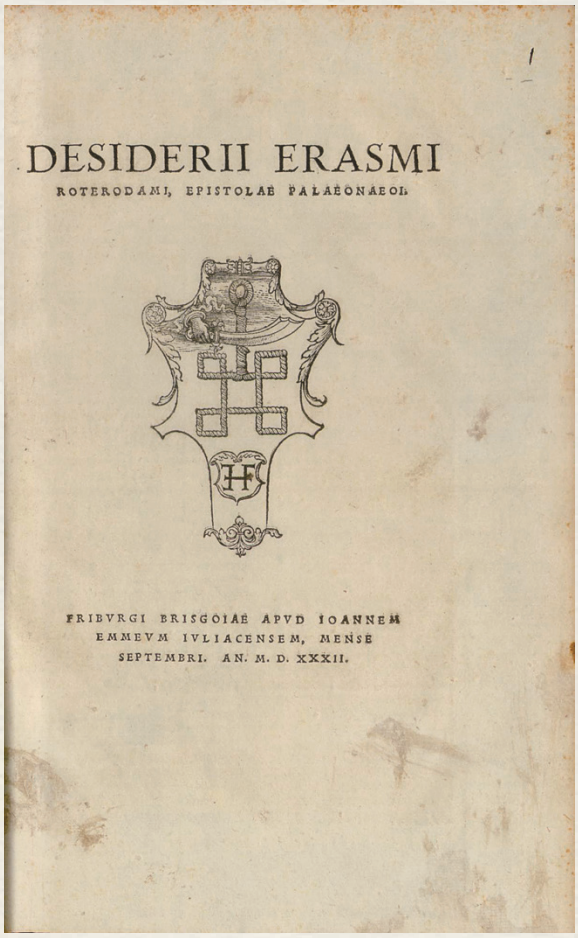
A. L. 4706.

DES· ERASMI ROTE
RODAMI, EPISTOLARVM FLORIDARVM LIBER
unus, antehac nunquam excusus.

HER VAG.

BASILEAE IN OFFICINA IOANNIS HERVA
GII MENSE SEPTEMBRI
AN. M. D. XXXI

Fig. 28. Erasmus, *Epistolae floridæ,* Basileæ, Johann Herwagen, i 1531, in-folio. Leuven, P276.141.7 / F°*

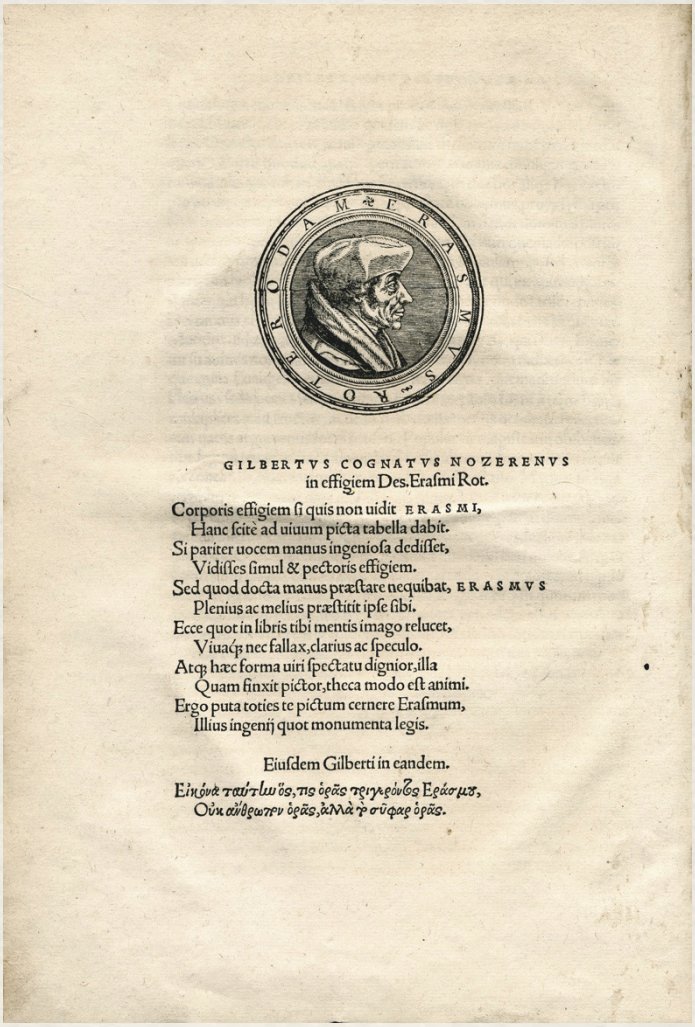


DESIDERII ERASMI
ROTERODAMI, EPISTOLAE PALAEONAEOI.

FRIBVRGI BRISGOIAE APVD IOANNEM
EMMEVM IVLIACENSEM, MENSE
SEPTEMBRI. AN. M. D. XXXII.

Fig. 29. Erasmus, *Epistolae palæonæoi,* Fribourg-en-Brisgau, Hans von Gülch [Faber Emmeus], i 1532, in-folio. Gent, acc. 36029 (1)

Fig. 30-1. Hans Holbein, *Erasmus im Rund,* ca 1530, o/w, diam. 14,2 cm. KM, inv. 324
Fig. 30-2. Hans Holbein, *Erasmus im Rund,* ca 1530, o/c, diam. 14,2 cm. And, Meh 153



GILBERTVS COGNATVS NOZERENVS
in effigiem Des. Erasmi Rot.

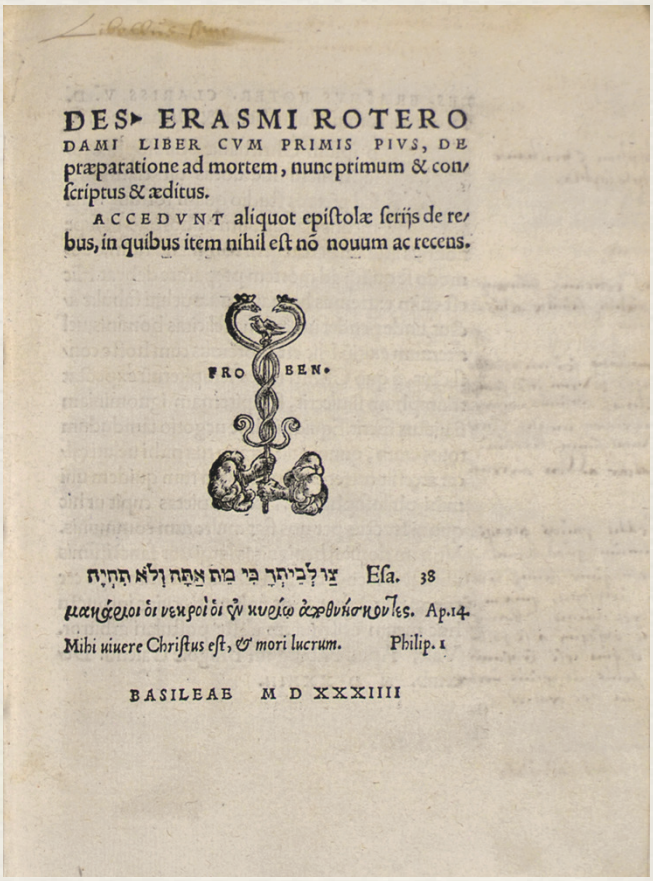
Corporis effigiem si quis non uidit ERASMI,
Hanc scitè ad uiuum picta tabella dabit.
Si pariter uocem manus ingeniosa dedisset,
Vidisses simul & pectoris effigiem.
Sed quod docta manus præstare nequibat, ERASMVS
Plenius ac melius præstitit ipse sibi.
Ecce quot in libris tibi mentis imago relucet,
Viuacq; nec fallax, clarius ac speculo.
Atq; hæc forma uiri spectatu dignior, illa
Quam finxit pictor, theca modo est animi.
Ergo puta toties te pictum cernere Erasmum,
Illius ingenij quot monumenta legis.

Eiusdem Gilberti in eandem.

Εἰκὼν τοιάδε τοῦ, τὸν ὁρᾶς τοιγαροῦν Ἐρασμον,
Οὐκ ἀνθρωπον ὁρᾶς, ἀλλὰ τὸ σοφίας ὁρᾶς.

Fig. 31. Hans Holbein, 1533, engraving (Veit Specklin), diam. 6,5 cm. in Erasmus, *Ecclesiastæ sive de ratione contionandi libri quattuor,* Basileæ, Hieronymus Froben & Nikolaus Bischoff, 6 viii 1535, in-folio, f. a4^{v}. And, E-1167

Fig. 32. Hans Eberlin, *Die 15 Bundesgenossen,* Basileæ, Pamphilius Gengenbach, 1521, in-4°. [T. VI:] Erasmus von rotherodam ein fürst aller gelerren zu unseren zytenschreibt im buch genant Encomion morias / vom predigen der battel münch. | Ein jeden ich hie früntlich bit / Das er mich laß vnd lach nit. | v * e | Der.VI. bundtsgnos. And, E1420 (vi)



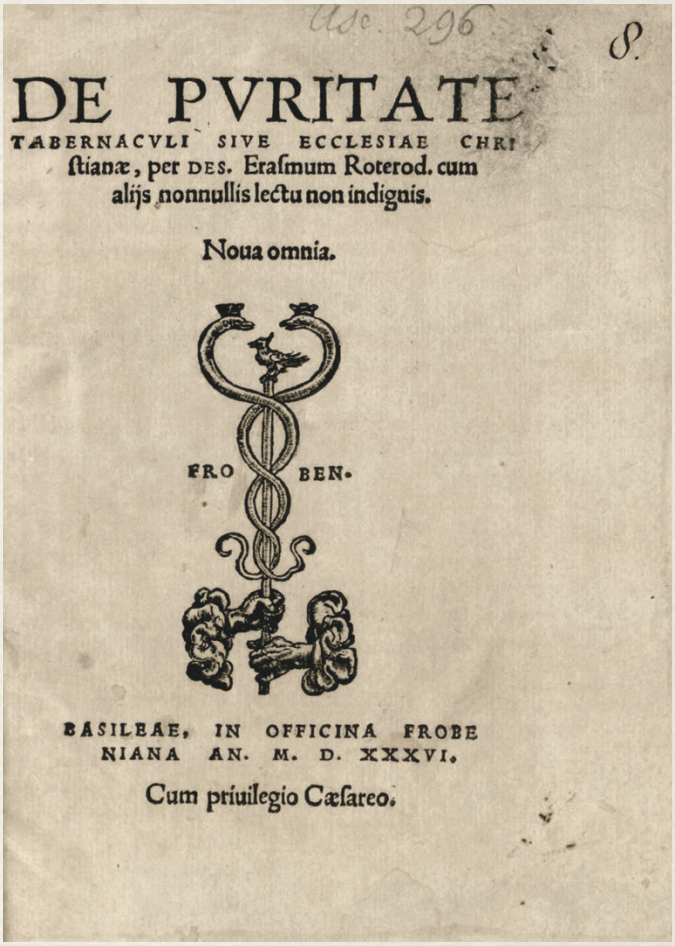
DES▸ ERASMI ROTERO
DAMI LIBER CVM PRIMIS PIVS, DE
præparatione ad mortem, nunc primum & con-
scriptus & æditus.
ACCEDVNT aliquot epistolæ serijs de re-
bus, in quibus item nihil est nō nouum ac recens.

FRO BEN.

צוֹ לְבֵיתֶךָ כִּי מֵת אַתָּה וְלֹא תִחְיֶה Esa. 38
μακάριοι οἱ νεκροὶ οἱ ἐν κυρίῳ ἀποθνήσκοντες. Ap. 14.
Mihi uiuere Christus est, & mori lucrum. Philip. 1

BASILEAE M D XXXIIII

Fig. 33. Erasmus, *De præparatione ad mortem liber,* Basileæ, Hieronymus Froben & Nikolaus Bischoff, i 1534, in-4°. And, E-312


Asc. 296

8.

DE PVRITATE
TABERNACVLI SIVE ECCLESIAE CHRI
ſtianæ, per DES. Eraſmum Roterod. cum
alijs nonnullis lectu non indignis.

Noua omnia.

FRO BEN.

BASILEAE, IN OFFICINA FROBE
NIANA AN. M. D. XXXVI.

Cum priuilegio Cæſareo.

Fig. 34. Erasmus, *Enarratio Psalmi XIV qui est de puritate tabernaculi sive ecclesiæ christianæ,* Basileæ, Hieronymus Froben & Nikolaus Bischoff, 26 i 1536, in-4°. BSB, 4 Asc. 296

Fig. 35. Hans Baldung Grien, P*ortrait of Erasmus on his Deathbed,* 1536, silverpoint, 14 x 14,2 cm. KM, u.I.56

Fig. 36. Anonymus, *Portrait of Erasmus on his Deathbed,* 1536, charcoal, 13,9 x 12,8 cm. Haarlem, inv. m+4

Fig. 37. Hans Holbein le Jeune, *Erasmus in eim Güss,* ca 1538, engraving (Veit Specklin), 28,6 x 14,8 cm. And, Meh 198c

BIBLIOGRAPHY

Allen, Percy Stafford, Henry Mary Allen & Heathcote William Garrod, eds., *Opus Epistolarum Desiderii Erasmi Roterodami*, 12 vol., Oxonii: in typographeo Clarendoniano, 1906-1965.

Bätschmann, Oskar, y Pascal Griener, *Hans Holbein,* London: Reaktion Books, 1997.

Bénévent, Christine, *La correspondance d'Érasme entre République des Lettres et lettres secrètes. Pour une étude du rapport entre privé et public au XVIe siècle*, Thèse de doctorat, Université Paris XII-Val de Marne, 2003.

Betty, Erika & Good, Michael, *The drawnings by Hans Holbein the younger for Erasmus' Praise of Folly*, Michigan USA: UMI dissertation services, 1981.

Bietenholz, Peter G., «Erasmus and the German public, 1518-1520. The question of authorized and unauthorized circulation of his correspondence», *Sixteenth Century Journal*, 8.2 (1977), págs. 61-78

Bietenholz, Peter G., «Érasme et le public allemand, 1518-1520: Examen de sa correspondance selon les critères de la publicité intentionnelle ou involontaire », in Ernesto Grassi, ed., *L'humanisme allemand (1480-1540)*, Paris & München: Vrin-Fink Verlag, coll. De Pétrarque à Descartes 37, 1979, págs. 81-98.

Brunin, Hélène, «De Erasmusportretten van en naar Holbein de Jonge», *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 3-4 (1968), págs. 145-160.

der Coelen, Peter van *et alii*, *Erasmus in Beeld,* Cat. Museum Boijmans Van Beuningen (8 / 11 / 2008-8 / 2 / 2009), Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2008.

Dürer, Albert, *Journal de voyage aux Pays-Bas pendant les années 1520-1521*, intr. Muriel Hewak, trad. Stan Hugue, Paris: Déale, Maisonneuve et Larose, 1993.

Dürer, Albert, *Albrecht Dürer. Œuvre gravée,* Paris, Musée du Petit Palais, 4 avril-21 juillet 1996, Paris: Paris Musées, 1996.

Firpo, Luigi, «Erasmo e l'art », en Erasmo da Rotterdam, *Il lamento della Pace,* Torino: Unione Tipografico, 1967, págs. 139-206.

Foucart-Walter, Elisabeth, *Les Peintures de Hans Holbein le Jeune au Louvre*, Paris: Réunion des Musées Nationaux & Les Dossiers du Département des Peintures, 29 (1985).

Gerlo, Aloïs, *Érasme et ses portraitistes. Metsijs. Dürer. Holbein*, Bruxelles: Éditions du Cercle d'Art, 1950.

Gronert, Stefan, *Bild-Individualität, Die 'Erasmus'-Bildnisse von Hans Holbein den Jüngeren,* Basel: Schwabe & Co Ag., 1996.

Halkin, Léon-E., *Erasmus ex Erasmo*: *Érasme éditeur de sa correspondance,* Seraing: Librairie P. M. Gason, 1983.

Hand, John Oliver, y Mark Roskill, *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception,* Washington: National Gallery of Art, 2001.

Hayum, Andrée, «Dürer's Portrait of Erasmus and the *Art Typographorum*», *Renaissance Quarterly*, 38 (1985), págs. 650-687.

Heckscher, William S., «Reflections on seeing Holbein's portrait of Erasmus at Longford Castle», *Essays in History of Art Presented to Rudolph Wittkower*, London: Phaidon, 1967, págs. 133-154.

Klinger, D. M., y Antje Höttler, *Die Malerbrüder Ambrosius und Hans d.J. Holbein,* Nürenberg: H. B. Wilson-DMK, 1998.

Jardine, Lisa, *Erasmus, Man of Letters: The Construction of Charisma in Print*, Princeton: Princeton University Press, 1993.

Jardine, Lisa, «Before Clarissa: Erasmus, 'Letters of Obscure Men', and Epistolary Fictions», en Toon Van Houdt, Jan Papy, Gilbert Tournoy & Constant Matheeussen, eds., *Self-Presentation and Social Identification. The Rhetoric and Pragmatics of Letter Writing in Early Modern Times*, Leuven: Leuven University Press, 2002, págs. 385-403.

Koldeweij, A. M., «Erasmus naar het leven», in G. Th. Jensma, ed., *De actualiteit van zijn denken,* Zutphen: Walburg Pers, 1986, págs. 137-180.

Hans Holbein le Jeune 1497 / 98-1543. Portraitiste de la Renaissance, Stephanie Buck & Jochen Sander, Catalogue Ariane van Suchtelen, Quentin Buvelot, Peter van der Ploeg, Zwolle & La Haye: Éditions Waanders & Cabinet Royal de Peintures Mauritshuis, 2003.

Marlier, Georges, *Érasme et la peinture flamande de son temps*, Préface de Luis Reis-Santos, Damme: Éditions du Musée Van Maerlant, 1954.

Müller, Jürgen, «Von der Odyssee eines christlichen Gelehrten. Eine neue Interpretation von Hans Holbeins Erasmusbildnis in Longford Castle», *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin, Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 19-50 (1995-1996), págs. 179-211.

Müller, Christian, ed., *Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel,* cat. *Die Druckgraphik im Kupferstichkabinett Basel*, Kunstmuseum Basel, 14 / 5-7 / 9 / 1997, Basel: Schwabe & Co AG., 1997.

Müller, Christian, *Hans Holbein the younger, The Basel Years 1515-1532,* Kunstmuseum Basel, 1 / 4-2 / 7 2006, München & Berlin & London & New York: Prestel, 2006.

Panofsky, Erwin, *The life and art of Albrecht Dürer*, Princeton: Princeton University Press, 1943 (*La vie & l'art d'Albrecht Dürer,* trad. fr. Dominique Lebourg, Paris: Hazan, coll. 35 / 37, 1987).

Plard, Henri, «Érasme dans le journal d'AlbrechtDürer», *Colloquium Erasmianum,* Mons, 1968, págs. 255-274.

Reinhardt, H., «Érasme et son portraitiste Hans Holbein le Jeune», en Georges Livet *et alii*, eds., *L'Humanisme allemand (1480-1540),* XVIIIe Colloque international de Tours organisé en 1975 par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de l'Université de Tours, Paris & Vrin & Munich: Fink Verlag, 1979, págs. 537-550.

Reinhardt, Hans, «Erasmus und Holbein», *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde, Basel, Historischen und Antiquarischen Gesellschaft, Universitätsbibilothek Basel*, 81 (1981), págs. 41-70.

Treu, Erwin, *Die Bildnisse des Erasmus von Rotterdam,* Basel: Gute Schriften, 1959.

Vanautgaerden, Alexandre, *Érasme typographe. La mise en page, instrument de rhétorique au XVIe siècle*, thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles & Université Lumière-Lyon II, 2008, 3 vol.

Vanautgaerden, Alexandre, *Autoportraits d'Érasme*, Turnhout: Brepols, col. Nugæ humanisticæ, vol. 14, 2011.

Vanautgaerden, Alexandre, *Érasme typographe. Humanisme et imprimerie au XVIe siècle*, Bruxelles & Genève: Académie Royale-Droz, col. Travaux d'Humanisme et Renaissance, 2012.

Winner, Matthias, «Holbein's Portrait of Erasmus with a Renaissance Pilaster», *Hans Holbein: Paintings, Prints, and Reception*, Washington: Mark Roskill & John Oliver Hand, 2001, págs. 155-173.

Winner, Matthias, «The Terminus as a rebus in Holbein's portraits of Erasmus», in Christian Müller & Stephan Kemperdick, eds., *Hans Holbein the Younger: the Basel years 1515-1532,* Cat. *Hans Holbein the Younger-The years in Basel 1515-1532,* Kunstmuseum Basel, 1/4-2 / 7 2006, München & Berlin & London: Prestel, 2006, págs. 97-109.

RESUMEN: Este artículo relata cómo uno de los pensadores más destacados del Renacimiento transmitió su imagen a la posteridad. Erasmo utilizó todos los medios a su alcance de una manera sorprendente y única para su época: la pintura, naturalmente, con los magníficos retratos de Holbein, los grabados de Durero, el arte de los medallones de Metsys, pero también, y esto fue verdaderamente revolucionario, la «nueva tecnología» de su época: la imprenta. No se aborda la relación de Erasmo con el arte, ni se mencionan su trato su con los artistas, sino que se centra la atención en la forma en que el humanista «construyó» su imagen a través del arte y con sus impresores. El texto sigue cronológicamente la carrera de Erasmo, detallando cómo se dio a conocer en latín y los diversos autorretratos que compuso a través de sus colecciones de cartas y los retratos que encargó a artistas de su época. El artículo demuestra

cómo Erasmo combinó hábilmente los diversos medios de su época para componer un retrato para la eternidad en tinta y óleo.

PALABRAS CLAVE: Erasmo de Rotterdam; Arte; Retratos; Imprenta.

ABSTRACT: This article relates how one of the most remarkable thinkers of the Renaissance passed on his image for posterity. Erasmus used all the media available to him in a manner that was astonishing and unique for his times: painting, naturally, with the magnificent portraits by Holbein, engravings with Dürer, the art of medallions with Metsys, but also, and this was truly revolutionary, the «new technology» of his era: printing. I will not discuss Erasmus' relationship to art, nor will I bring up his rapport with artists; instead, I will focus on how the humanist «constructed» his image through art and with his printers. The text follows Erasmus' career chronologically, detailing how he first established his name in Latin and then the various self-portraits he composed through his collections of letters and the portraits he commissioned from artists of his time. The article demonstrates how Erasmus skilfully combined the various media of his time to compose a portrait for eternity in ink and oil.

KEYWORDS: Erasmus of Rotterdam; Art; Portraits; Printing.

II
COMUNICACIONES

SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA: LOS DESPOSORIOS MÍSTICOS EN LA LITERATURA CASTELLLANA ÁUREA

Miren Agote Plaza
Universidad de Salamanca

Los textos griegos de la Alta Edad Media narraron la vida de una santa egipcia que desafió la ley pagana por su amor al Dios cristiano, remota hazaña que caló en la sociedad medieval y convertirían a su protagonista en el símbolo de la sabiduría femenina.

Santa Catalina de Alejandría se enmarca en la infancia del cristianismo, a principios del siglo iv. Su historia relata la persecución que sufrió a manos del Emperador Majencio, quien decidió torturarla con el uso de una rueda dentada –atributo con el que es conocida en nuestros días y que la determinan en todas sus representaciones–. Según las primeras fuentes, la santa, a la edad de dieciocho años, distinguida por su erudición tras años de estudios en las artes liberales, tuvo que batirse en batalla dialéctica con los cincuenta filósofos más sabios de Oriente enviados por el propio Emperador con el fin de humillar a la joven por rechazar sus propuestas de matrimonio. Tras derrotar a los sabios con grandes argumentos, Majencio decidió encarcelar a la egipcia y finalmente decapitarla. La narración concluye con el traslado del cuerpo de la santa a manos de los ángeles al Monte Sinaí, lugar donde se encuentra el famoso Monasterio de Santa Catalina –antes conocido como Monasterio de la Transfiguración y que se renombra por la fama de la santa–, y que es para todos hoy un tesoro del patrimonio histórico cultural mundial.

Esta será, con leves variaciones, la historia de Catalina de Alejandría que se irá desarrollando desde sus primeros testimonios hasta textos hegemónicos como la *Leyenda dorada* de Santiago de Vorágine en el siglo XIII. Sin embargo, tras siglos de una tradición medianamente estable, en estas décadas la leyenda de la santa cambiará de forma sustanciosa con respecto a los textos precedentes.

En el siglo XIV surge en Italia una novedosa temática en las obras pictóricas donde se representa a la santa, y que se conocerá bajo el nombre de «desposorios místicos de Catalina de Alejandría». En ellos se presenta a la alejandrita frente la Virgen María con el Niño Jesús en brazos, el cual le pone un anillo a la santa en el dedo como símbolo de sus nupcias. Esta nueva temática visual proliferará a gran velocidad en la siguiente centuria y se presentará a lo largo de toda Europa.

Knust declaró que un anónimo texto francés del año 1251, el ms. 3645 –conservado hoy en el Arsenal de París– es el primer testimonio de la nueva ampliación[1]. Este, a su vez, tiene una traducción italiana posterior custodiada en la Biblioteca Nazionale Marciana de Venecia. Estos testimonios no narran la añadidura completa, sino la introducción de la conversión de la santa que lo originará en las siguientes décadas. Sin embargo, sí se muestra la presencia del ermitaño que vincula a Catalina con Dios, personaje fundamental de los desposorios.

> Bien saint home et bien chatoliche
> À qi les Cristiens d´Aufriche
> E clers e prestes qi là sunt
> Encor li monstrent e li funt
> Grand reverance e grant honor
> Si cum à peire et seignor.
> Qant Catherine aprenoit letre
> Si se voloit molt entremetre
> De saveir de divinité
> Un preste estoit en la cité
> Boin home et bone creature
> Et entendoit bien Escriture
> Divine et buenz librez avoit
> Mostrer et enseigner savoit[2].

1. Knust (1890).
2. Breuer (1919: 210).

Si bien la Vulgata y la *Leyenda dorada* no exponen el pasaje nupcial, ambos casos hacen mención del amor entre la santa y Cristo, sustrato suficiente para que la oralidad dilate tal relación y que, además, atestigua la tradición amatoria de la propia *passio*. Durante el siglo XIV la trama se presentará en textos latinos, como el testimonio editado por Varnhagen –el ms. 7954 de la Biblioteca de Múnich[3]–, o el conocido martirologio de Petrus Natalibus, ya a finales de la centuria, que expone el relato consumado.

> Sed du*m* princeps ille amore uirginis captus instaret, co*m*minans ciuitate*m* alexa*n*driam in uasur, nisi eam mater sibi tradaret & mater ex hoc nimiu*m* formidaret, rogauit filia*m* ut que*n*dam eremita*m* christianum at presbyter vir boni co*n*silii & prude*n*tie famosum extra urbe*m* habitantem adirent, ut super inde co*n*siliu*m* eius reqrere*n*t & audire*n*t (fol. 437v)[4].

1. LA HAGIOGRAFÍA CASTELLANA

En la hagiografía castellana del siglo XV, la añadidura no se presenta en el *Flos sanctorum con sus etimologías* –la rama B, cuyos derivados se conocen bajo el nombre de *Leyenda de los santos*–, pues continúa de forma fiel la tradición de la *passio*.

Este primer incunable conservado ofrece una simplificación de la *Leyenda dorada*, donde la importancia del texto recae en comunicar el relato en sí mismo y no en expresar su detallismo narrativo[5]. Con respecto a Vorágine, se eliminan el exordio, las intercesiones *in morte* y la extensa explicación de las cinco características que configuran a la santa. Parece, por tanto, que en esta tradición del siglo XV importa el dinamismo de la

3. Varnhagen (1891).

4. Testimonio perteneciente a la edición veneciana de 1506, impresa por Bartolomé de Zanis; acceso a su digitalización en la bibliografía.

5. Lo mismo ocurre en otras obras fuera de las lindes hagiográficas, como el *Libro de claras e virtuosas mugeres* de Álvaro de Luna. La ausencia de la añadidura está, asimismo, relacionada con el objetivo del condestable en la creación de su texto. Importa aquí el injusto trato a una digna y erudita mujer, en la que Luna proyecta deliberadamente su propia situación personal para conseguir la misericordia de sus lectores. Esto demuestra nuevamente la instrumentalización de las vidas de los santos, tanto en los contextos culturales de cada siglo como en sus usos individuales.

historia, la descripción sistemática de los hechos que santificaron a Catalina con el fin probable de optimizarla para su uso oral. La posible recepción oral del incunable se plasma, asimismo, en las marcas que presenta el propio texto, hecho que hace pensar en la mano de un predicador que llevara a cabo una lectura silenciosa para subrayar aquellos pasajes o santos de mayor interés en sus sermones. Precisamente, junto con la vida de Santiago el Menor y la Epifanía del Señor, uno de los apartados más señalados es el referente a Santa Catalina, lo que remarca el gusto popular por sus proezas[6].

Esta Compilación B no tiene parentesco genético con la A, conocida como *Gran flos sanctorum*. Esta última, a pesar de presentar un menor número de lecturas, es más voluminosa que la rama B, ya que posee pasajes devocionales extensos y un mayor detallismo en el relato[7]. A diferencia del legendario castellano del siglo anterior, con una naturaleza funcional que requería vidas dinámicas y más breves para su probable uso oral, el santoral renacentista tiene un claro propósito aglutinador, la pretensión de convertirse en el legendario totalizador del siglo XVI.

Se irá desarrollando en varias reediciones a lo largo del siglo XVI, desde su primera entrega en 1516 hasta 1580. La *Leyenda dorada*, por las críticas que recibió su falta de rigor histórico, queda en estos años como texto avejentado, y los nuevos materiales, como la traducción de Montesino[8], se convierten en las fuentes inspiracionales[9]. El punto de partida fue el texto manuscrito del jerónimo Gonzalo de Ocaña en el siglo XV, autoría con la que sale a la luz la primera edición del año 1516 en la imprenta de Jorge Coci, Zaragoza. A esta le seguirá la primera corrección, y probablemente la más relevante, por parte de Pedro de la Vega en 1521[10].

6. Cortés Guadarrama (2010: 90).
7. Aragüés (2005: 106).
8. Aragüés (2005: 120).
9. Los santorales postridentinos de Ribadeneyra y Villegas comienzan a tener como referencia los legendarios italianos de Lippomano y Surio, por ejemplo (Aragüés 2005: 129).
10. Actualmente se conservan tres ejemplares de esta edición, ninguno de ellos en archivos españoles. Según los datos ofrecidos por COMEDIC, su ubicación es la siguiente: Coimbra. BUCo: J.F.-Gabinete-4-9 (Es tomo facticio: la Segunda parte en Zaragoza, enero de 1533); Harvard. HLH: Typ 560 21.867; Washington. LCW: BX4654. V4 1521 Rosenwald Coll. (= solo la Primera parte). Información completa en: https://comedic.unizar.es/index/read/id/179.

Si bien ya es dificultosa la edición de los santorales por su envergadura y las complicaciones sobre las fuentes que la configuraron, a esta se le añaden las numerosas manos correctoras a lo largo de estas décadas renacentistas. A cada reedición se le irán sumando los nombres de sus correctores: Martín de Lilio, Gonzalo Millán, Juan Sánchez y Pedro de Leguizamo, Pacheco etc.

1.1. La ampliación castellana

El gran avance de esta *vita* en el santoral del siglo XVI es la amplificación de los desposorios místicos que se incluye al principio de la narración. En Vorágine, y por supuesto en la Compilación B, la leyenda da comienzo con una Catalina de dieciocho años que, ya huérfana de padres, escucha la algarabía de los sacrificios a los ídolos exigidos por Majencio a los cristianos. Las andanzas de la santa en este *flos sanctorum* comienzan cuatro años antes en el hilo narrativo, cuando la joven cuenta con la edad de catorce años, por lo que se continúa con la tradición de los siglos XIII y XVI. De la lectura completa de Santa Catalina una tercera parte pertenece únicamente a la narración de los desposorios místicos, extensión que ya marca la relevancia del pasaje.

Aquí la santa de alto linaje ya es huérfana por parte paterna, y su madre tiene la pretensión de desposarla. Ante el reniego de la niña por el matrimonio, la madre le propone pedir consejo a un ermitaño que mora a las afueras de la magna ciudad de Alejandría. Aceptada la propuesta, ambas acuden al encuentro con el eremita y este les habla de un joven más bello y poderoso que todos los mortales.

> Y el varón de Dios començó a hablar a la dançella y a le dezir:
>
> — Oh, virgen sabia y una del número de las prudentes, si bien te entendiesses, muy sabiamente demandas esposo verdadero, mas no hallarás tal qual tu desseas entre los mortales que son en la tierra. Conozco yo un varón que es unigénito a su madre, y más noble que tú sin comparación por linage y dignidad, porque su madre es virgen y su padre nunca conoció muger, y es el Rey de los reyes y Señor de los señores, y mucho más abastado que tú en riquezas sin cuento porque sus tesoros nunca descrecen, y sus deleytes nunca se menguan ni desfallecen. E aún es mucho más fermoso que tú sin comparación porque el Sol y la Luna se maravillan

> de su hermosura, y su sciencia no puede ser demostrada por lengua, que él enseña a los ángeles y a todas las sustancias espirituales (fol. 486r)[11].

La curiosidad de Catalina por conocer a este hombre hace que el ermitaño le muestre una imagen donde se presenta a la Virgen María con el Niño Jesús. Encandilada por la pintura, la santa vuelve a su palacio, donde esa misma noche sueña con la Virgen y su hermoso hijo. En la visión, el Niño Jesús rechaza a Catalina, y declara que su decisión no cambiará hasta que ella cumpla con los dictámenes del ermitaño. Al despertar, la joven acude nuevamente al eremita y, gracias a las enseñanzas de sus palabras, consigue ser bautizada en la religión cristiana. En una segunda visión nocturna, el Niño Jesús acepta el desposorio con la egipcia y le pone el anillo matrimonial en su dedo. Cuando la santa despierta, el límpido anillo está en su dedo.

> E la donzella Caterina llevó consigo la imagen que le diera el hermitaño y, por muy grande espacio de la noche, suplicó a la sacratíssima Virgen con muchas oraciones. E cansada ya la santa donzella de orar, acostose algún poquillo a dormir y vídose entre sueños estar en un lugar muy hermoso, y vido allí estar aquella virgen esclarecida, a quien toda la noche se encomendara, assentada con su hijo en un throno de grandísima gloria. E como por la pintura que el hermitaño le diera, conociesse a la gloriosa Virgen y a su hijo. […] Entonces, la gloriosa virgen madre del Señor tomó la mano derecha de la santa donzella y estendió ella el dedo en que suelen poner el anillo contra Jesuchristo. E tomándola nuestro Señor por esposa, dixo:
>
> — Toma el anillo de la Fe y el sello del Espíritu Santo porque de aquí adelante serás llamada esposa mía de todos los fieles y no tomarás otro esposo sobre la tierra.
>
> Entonces, llena de gloria, la santa donzella començó a cantar a alta boz y dixo:
>
> — Con su anillo me desposó, mi Señor Jesuchristo, y me amó dulcemente assí como a su esposa.

11. El testimonio aquí empleado es la edición del año 1540 impreso en Sevilla en casa de Juan Cromberger, ejemplar de la BNE, R/13032.

> Y desapareciendo esta visión celestial, despertó la santa donzella Catalina y, tornando en sí, halló en su dedo el anillo de su desposorio (fol. 486r-v).

Como se puede apreciar, la narración enfatiza el elemento de la imagen de la Virgen y el Niño, y convierte la pintura en hilo amoroso. Tal acento es constante desde los orígenes de los desposorios místicos, y se presenta desde los primeros testimonios del siglo XIII y su proyección en el XIV. Sin embargo, en este *flos sanctorum* castellano el vínculo entre lo literario y lo pictórico transciende de la temática nupcial y llega a otros apartados de la vida de la santa, muestra de la relevancia iconográfica de la egipcia desde las centurias bajomedievales.

En la leyenda de Varazze se exponen dos intercesiones tras la muerte de Catalina: el traslado del dedo de la santa por un monje que residió en Sinaí durante siete años, y el encuentro de un hombre con un grupo de vírgenes entre las que se encuentra la bella egipcia. No obstante, en el santoral castellano se desvelan dos nuevas intervenciones divinales ausentes entre las líneas de la pluma italiana. En la primera, Catalina devuelve a un hombre, «que era paralítico de todo el cuerpo salvo de la lengua», la capacidad de caminar por haber pagado la creación de una pintura con el semblante de la santa:

> Y era un convento de monjas en Picardía muy devoto a santa Inés salvo una monja sola que escogiera a santa Catalina por su devota, y fue embiada a poner recaudo a una granja y no hallando la imagen de santa Catalina en la capilla de aquella granja, fue muy desconsolada y propuso de mandar hazer una imagen de sancta Catalina muy hermosa, y no teniendo dinero para ella, llegó a un cavallero que era paralítico de todo el cuerpo, salvo de la lengua, que morava cerca de aquella granja y rogole que le acorriesse para fazer una imagen de la santa Catalina y él lo hizo con alegría. E fuese la monja a París y mandó hazer la imagen muy hermosa por quinze libras y pagolas el cavallero. E como hiziesse traer la imagen de París y lo supiessen en la tierra ivan muchos a verla. E fuela a ver entre ellos la muger de aquel cavallero con sus hijas e hijos y con sus servidores y escuderos, y quedó una sola sirvienta en casa. Y el cavallero llamó a la muger y a la compaña y no vino a él sino sola aquella sirvienta que quedara en casa y preguntole el cavallero que a dónde estaban los otros y por qué no venían, y ella díxole que fueran todos a ver la imagen que la monja mandara hazer de la limosna que él

> le diera. Y el cavallero oyendo esto, demandó los vestidos (ca estava en la cama). E como la sirvienta los traxesse, viéndolos el cavallero dixo:
>
> — Oh bienaventurada virgen Catalina, esposa de Jesuchristo, todos los otros te van a recebir y ver, y yo solo no te puedo ir a ver con los otros!
>
> E acabando el cavallero de dezir esto, assí sintió esforçado todo el cuerpo que se levantó sano. E fue luego corriendo a ver y adorar la imagen. E vídola la muger y los hijos y todos los de su casa dieron a Dios y a la gloriosa virgen sancta Catalina muchas gracias (fol. 490r).

En la segunda intervención, curará las llagas mortales de un hombre por haberse hecho cargo del pago de una imagen en nombre de su devoción:

> E como un hombre estuviesse herido de una llaga mortal y un demandador anduviesse pidiendo limosna para pagar el precio de una imagen de santa Catalina para una iglesia pobre, llegó a demandar a aquel hombre que estava llagado y demandole ayuda para pagar aquella imagen y él diole diez sueldos con presta voluntad teniendo confiança de alcançar por los merecimientos y ruegos de santa Catalina sanidad. E daos aquellos diez sueldos, cerráronsele las llagas y sanó luego (fol. 490r).

A diferencia de las otras dos intercesiones unidas a la perseverancia de la devoción, el enfoque de estas dos añadiduras está dirigido a un soporte visual, pues ambos casos narran el pago de una obra pictórica donde se representa a la santa y son los desencadenantes de la nueva taumaturgia. Al igual que ocurre con el desarrollo de los desposorios místicos en la Italia del siglo XIV, en el que la relación con las producciones plásticas llega a ser simbiótica, aquí las intercesiones renuevan la leyenda de la santa y posicionan la narración en un estado más próximo con respecto al desarrollo del personaje como icono cristiano y su realidad circundante.

El origen de la *amplificatio* nupcial es textual, como se ha podido ver en los manuscritos romances del siglo XIII, y estos se representarán décadas después en diversas técnicas artísticas que alinean lo literario y lo pictórico en una dimensión paralela. La diferencia relacional de los hechos taumatúrgicos del *flos sanctorum* castellano radica en el punto de partida, ya que aquí nacen de lo visual y no de lo narrativo. El vínculo

entre ambas disciplinas –la escritura y la pintura– es tan estrecho que la evolución de su leyenda muestra los dos tipos de subordinación y posterior sincretismo. Parece lógico que, ante todas las obras que presentan a la figura en sus variados pasajes, los hagiógrafos tuvieran como influencia los cuadros y esculturas que llenaban las iglesias desde hace siglos.

1.2. La ampliación tras el Concilio de Trento

A pesar del impacto del Concilio de Trento en la hagiografía castellana, donde la censura y el expurgo recae sobre todo aquello que pudiera ser tildado de heterodoxo y apócrifo, los desposorios de Catalina de Alejandría sobreviven dentro del canon de la Iglesia contrarreformista.

Alonso de Villegas continúa la añadidura sin grandes ornamentos con una narración breve de los desposorios.

> Dezíale la sagrada Virgen su Madre:
>
> ¿Hijo mio, no veis á esta donzella tan enamorada de vos; porque no la queréis vér? Mirad, que es hermosa, y avisada: el bendito Niño respondió: Bien sabéis vos, Madre mia, quantas donzellas tengo en mi Casa, y Palacio, mas hermosas, y sabias que ella; quanto mas, que a mis ojos no es hermosa, porque no se ha bautizado. Esto dixo el Niño, y despierta Cathalina, entendiendo bien la falta que en ella habia, y por donde era indigna de ver al hermoso rostro de Christo; dio orden como bautizarse, y siendo Christiana, se la apareció el mismo hijo de Dios de la manera que primero, y ya no extrañándose della, sino haziendola grandes favores, y en presencia de su sacratísima Madre, y de muchos Angeles y Santos, y Santas de su Corte Celestial, se desposó con ella, y la dió el anillo, como a verdadera esposa suya; el cual vió después en su dedo la gloriosa Virgen, despierta de su sueño[12].

Por su lado, Pedro de Ribadeneyra opta por una mención inicial amparada por el texto de Petrus Natalibus, el Obispo Equilino, que además reviste con la referencia sobre los óleos de la temática.

> Tornole a aparecer Christo de la manera que primero y, regalándola y haziéndole grandes favores en presencia de su Sacratíssima Madre y de

12. Manson & Peale (2018: 66).

> muchos Ángeles y santos del cielo, se desposó con ella, y le dio el anillo como a verdadera esposa suya. Despertó de su sueño la gloriosa virgen y halló el anillo en su dedo. Todo esto refiere este autor. Y assí algunos suelen pintar a Santa Catalina con Christo en los braços de su Madre, que le pone el anillo en el dedo, y la toma por esposa (fol. 377 r)[13].

A diferencia del extenso discurso del *Flos sanctorum renacentista*, ambos hagiógrafos exponen la peripecia de forma anecdótica antes del desarrollo de la pasión. En esta misma línea, se puede apreciar la expansión de la tradición medieval en obras periféricas como la *Historia de la vida, muerte y milagros de Santa Catalina de Sena* de Isabel de Liaño. Aquí la vallisoletana continúa el conocido paralelismo entre Catalina de Alejandría y Catalina de Siena, y refiere que esta última es la segunda esposa de Cristo, ya que este había contraído matrimonio con la egipcia de manera previa.

2. LA LITERATURA DE PEREGRINACIÓN

El casamiento de Catalina de Alejandría se cuela, asimismo, en otros géneros literarios de los Siglos de Oro. La literatura de viajes, a pesar de su gran relevancia en el siglo XVI, es otro de los grandes géneros que se ha visto eclipsado por otras producciones textuales. Dentro de este cuerpo, la literatura de peregrinación ha sido la más perjudicada, quizá por estar unida a ese componente religioso. Aunque las peregrinaciones a Santiago hayan tenido el beneplácito de su interés, distinta suerte ha corrido el viaje religioso a Tierra Santa, en gran parte por tener una estructura repetitiva en la que se muestra un recorrido de ida y vuelta a Oriente Próximo, con paradas descriptivas de los lugares santos que tanto gustaron en Occidente[14]. Las múltiples reediciones de la literatura de peregrinación en aquellos años hacen pensar que su éxito radicó en hacer al lector partícipe de todas aquellas leyendas religiosas conocidas por la Biblia, los Evangelios y los santorales, por lo que en cierta manera es una literatura a caballo entre la historia, el misticismo y la fantasía o aventura. Aunque se procure una apariencia de veracidad histórica, muchos de los autores que labraron este tipo literario nunca realizaron tales

13. Fragmento de la edición madrileña de 1761; acceso a su digitalización en la bibliografía.

14. Lama (2019: 90).

viajes –como el jerónimo Rodrigo de Yepes y su *Tratado y descripción breve de Tierra Santa*–, siendo representante del gusto popular por los relatos religiosos orientales.

Realmente estas peregrinaciones en la época del Renacimiento son los ecos finales de lo que en la Baja Edad Media había sido el furor europeo por las sendas a Roma, Santiago y Jerusalén[15]. Tuvieron como agentes primitivos los viajes de los monjes de las islas británicas en el siglo V y las peregrinaciones penitenciales en la Alta Edad Media. Dentro de las peregrinaciones medievales y áureas, el Sinaí fue uno de los centros neurálgicos en la recepción de fieles viajeros. El recorrido entre Alejandría, el Monte Sinaí y el Monasterio de Santa Catalina fue, sin duda alguna, uno de los itinerarios más emblemáticos para la religión judeocristiana. Ejemplo de esta atracción es el *Libro de las maravillas del mundo* de Jean de Mandeville[16], uno de los textos de literatura de viajes religiosa más conocidos, en el que se describe la elaboración de aceites que hacían los monjes con las ramas que traían las aves al sepulcro de la santa.

En el siglo XVI español el número de peregrinaciones a Oriente descenderá con respecto a las centurias anteriores. Esta disminución tiene dos razones de peso. La primera es la apertura al Nuevo Mundo que aumentó de forma drástica la salida de españoles a los nuevos territorios colonizados. La segunda es el cambio de poder en Oriente, ahora bajo el dominio turco. La relación entre los reyes castellanos, aragoneses y los mamelucos había sido buena desde su control de Egipto en 1250 hasta 1517[17], situación que cambia con el control del Imperio Otomano.

Sin embargo, este nuevo escenario no eliminará el gusto por la literatura de viajes religiosa. Aparecen así ilustres personajes aventureros como Pedro Escobar Cabeza de Vaca con su *Luzero de la Tierra Sancta*[18]. Este vallisoletano vivió en la segunda mitad del siglo XVI y, a pesar de los escasos datos biográficos que se pueden sonsacar de él, la propia

15. Véanse los viajes que hizo a estos lugares Santa Brígida de Suecia, por ejemplo.

16. La autoría de la obra ha sido muy debatida, ya que parte de la crítica sentencia que Jean de Mandeville es un personaje ficticio del texto y no un viajero inglés de Saint Albans que narra sus propias peripecias.

17. Lama (2019: 97). Lama (2019: 92) puntualiza también que la peregrinación desde los territorios centroeuropeos disminuye por la Reforma Protestante.

18. Se hará uso del ejemplar de la BNE con signatura R/ 7495 para los fragmentos citados. Dicho ejemplar fue impreso en el año 1587 en Valladolid, en casa de Bernardino de Santo Domingo.

portada de la obra determina que pertenecía a «la orden de los caballeros templarios de la Sancta Cruz de Hierusalem». El texto, narrado en primera persona, está pensado como una guía para todos aquellos lectores que tuviesen la pretensión de hacer un viaje semejante, ya que Escobar verdaderamente realizó el viaje contado en el otoño-invierno de 1584-1585: poco tardó en escribir su obra, puesto que la licencia está firmada el 27 de septiembre de 1586[19].

Ya desde el propio prólogo presenta su texto como un tratado para aquellos lectores que deseen realizar tal viaje, y a lo largo de ella ofrece un sinfín de ayudas o consejos; desde lo monetario a las costumbres locales que se han de tener en cuenta o las rutas geográficas de interés, un cómputo de recomendaciones turísticas de las tierras santas. Así, las primeras líneas del texto determinan la obra como una guía de viajes veraz:

> para mostrar clara y particularmente el camino de la ciudad y la tierra sancta de Hierusalem, que en nuestra España tienen por muy peligrosso y defícil, aún no sé si por imposible, siendo tan fácil, llano y gustosso como se verá por el discurso de mi historia (h. sing. 12v) […] pues no los quento por haberlos leído, ni de haberlos oído contar a otro, sino como persona que anduvo con sus pies, vio por sus ojos y tocó con sus manos, por la misericordia de Dios, los más lugares y misterios de el testamento viejo (h. sing. 13r).

Entre los numerosos apuntes, Escobar atiende con diligencia las cuantías monetarias que deberán portar los viajeros y los problemas que pueden surgir entre españoles y turcos.

> Y porque he llegado a tratar de su facilidad, es bie*n* que dé algún aviso para el que, movido de un zelo sancto y devoción espiritual, quisiere seguirle en algún tiempo advierta el que se dispusiere a tan sancto viage que lleve consigo dineros para su costa y para pagar los tributos, porque con ellos sin salvoconducto se puede caminar seguramente por todas las tierras de el gran Turco. De estos tributos está ya señalado lo que se ha de pagar en cada lugar, y porque los turcos no han de pedir más de lo que les toca, no es bien recatear con ellos, porque les pide*n* doblado de lo que la vez primera pidieron, y si les replican segunda vez, vuelven a doblar todo lo que pidiero*n* y, es tan ley entre ellos, que no quitarán un solo maravedí de lo q*ue* sie*m*pre piden y no basta alegar

19. Lama (2015: 373).

pobreza porq*ue* dizen, si eres pobre no debieras venir acá, y a los tales les estuviera mejor estarle en sus casas (h. sing. 14v-15r).

Como no podía ser de otra manera, Santa Catalina aparece en más de una ocasión en el camino de Escobar. Desde el *Canto Segundo* menciona el lugar de martirio de la santa en la ciudad de Alejandría.

La cárcel visité donde fue pressa
la bienaventurada Catherina
por el cruel Emperador Majencio.
Yendo más adelante, a poco espacio,
vi puestas dos altíssimas columnas
que toda la ciudad sobrepujaban,
donde estuvo la rueda de navajas
en que fue puesta la gloriossa virgen
para que todos viessen su martyrio.
De Sancta Saba visité la iglesia
do la columna está en que fue cortada
la cabeça de Sancta Catherina (fol. 14r-v).

Describe de igual manera el altar que se erigió en nombre de la egipcia dentro del monasterio fundado por mandato de la reina Santa Elena en la ciudad judía de Bethleem que, como narra el castellano, goza de la visita de los peregrinos.

Una escalera desde aquí subimos
que tiene doze gradas muy estrechas,
las quales nos pusieron en la iglesia
de aquellos religiossos que allí viven.
Un altar visitamos que está hecho
a honor de la gloriossa Catherina
que de el monte Sinay es su renombre.
Ganan aquí las mismas indulgencias
que visitando en él su sancto cuerpo,
porque los peregrinos que aquí vienen
no pudieran gozar de un bien tamaño
respecto de el camino trabajosso (fol. 159v-160r).

Escobar se muestra detallista en las sendas que llevan a la sagrada montaña y las jornadas de camino desde ciudades como El Cairo. No

deja de lado las cuestiones orográficas a lo largo de su obra y describe con esmero los lugares hasta los cónclaves del Sinaí.

> Porque mejor se entienda la manera
> que tienen estos montes y desiertos,
> se advierte que hasta Elín es todo llano
> y desde allí comiençan muchos montes
> que son sierras muy altas y muy ásperas,
> las quales de Sinay tienen el nombre,
> de a donde se colige claramente
> lo que dizen de sancta Catherina
> haber sido levada de los Ángeles
> a la mayor altura de aquel monte
> en que dio Dios a Moysén las tablas,
> mas no se ha de entender que la pusieron
> en aquel mismo monte, sino en otro
> que de aquel de Moysén está frontero
> a los quales divide un ancho valle (fols. 190r-v).

El interés del texto en este lance recae en la narración que hace sobre el Monasterio de Santa Catalina. La presentación del lugar comienza con la exposición de la vida de los monjes griegos que custodian el monasterio.

> Es vida trabajossa la que pasan
> en tener los alarbes por vezinos,
> de quien son tributarios y pecheros,
> porque la paz con sus dineros compran.
> Quando saben que vienen forasteros
> al monasterio acuden como hormigas,
> donde están esperando a que repartan
> de lo que traen, mas los religiossos
> los echan luego dándoles harina
> y algún azeite, que esto precian ellos,
> con que de allí se parten muy ufanos.
> Cada cual de estos monges que aquí asiste
> algún officio tiene en que trabaja,
> y aún suplen la ración que le dan pobre
> con aquello que ganan en su officio,

porque jamás en refitorio[20] comen,
sino en su celda, aparte cada uno.
El Abbad de este sancto monasterio
reside casi siempre en el gran Cairo,
de adonde les imbía los sustentos
que han menester, cobrando las limosnas
que de la Christiandad toda les vienen (fol. 191r -v).

Indica así las tribulaciones de los monjes griegos por estar rodeados de «alarbes», es decir, árabes, y su condición de «tributarios y pecheros», aquellos que debían pagar impuestos, que permite la concordia con ellos. A lo largo de la obra se aprecia que los contenidos aportados por Escobar corresponden a su realidad circundante político-histórica que se asemeja a un tratado.

2.2. Las reliquias de Santa Catalina

Sin ninguna duda, la gran novedad que introduce el castellano se dará dentro del monasterio, en el sepulcro de la santa, donde la narración se verá disuelta en la ficcionalidad hagiográfica:

Entramos en la iglesia sumptuossa
a visitar aquel gloriosso cuerpo
de la virgen y mártir Catherina,
cuyo olor y fragancia manifiesta
la gloria de que goza la alma sancta.
Está puesto en una arca de alabastro
sobre el altar mayor de la capilla,
sin que le falte miembro o huessezillo,
aunque desnudo de pellejo y carne,
si no es un braço entero y una mano
que está tan fresco como si hoy muriera,
tiene en un dedo aquel preciosso anillo
que le dio Iesu Christo en Fe de esposo.
En mostrárnosle tienen esta orden

20. Antigua voz para la palabra «refectorio», que refiere al comedor común de las órdenes religiosas.

los religiossos que las llaves tienen,
a media noche, dichos los maitines,
llaman a todos los que a verle vamos
y van en processión todos los monges
cada qual con un blanco cirio ardiendo
cantando un muy devoto y griego canto.
Estamos de rodillas ante el arca
poco menos espacio de una hora,
con un silencio y devoción muy grande
porque el mismo lugar convida a ella.
Va solo el superior a abrir el arca
y seguímosle todos uno a uno
para adorar el cuerpo gloriosso,
a quien cada cual besa algunas vezes
y le tocan las quentas y rossarios.
Están con mucha quenta y gran recato
los frailes todos porque no les hurten
los que le visitamos algún huesso,
gánase en este altar gloriosso y sancto
indulgencia plenaria de peccados (fols. 191v-192v).

Entre la cotidianeidad de la vida monástica se diluye con total homogeneidad la ficcionalidad hagiográfica. Además del buen olor de los cuerpos santos, rasgo canónico de la pulcritud imperecedera dentro del género, el castellano describe el brazo intacto de la egipcia –cubierto aún de fresca carne– y añade un elemento de lo más llamativo, el anillo de los desposorios. Lo que en el siglo XIII comienza como una digresión novelesca en los testimonios romances de la leyenda, aquí se alza como verdad histórica tangible para los sentidos. El trascurso de la ampliación pasa de la licencia creadora en el trasvase de la leyenda medieval a su materialización histórica renacentista.

La aclamada obra de Jean de Mandeville –de mediados del siglo XVI– no presenta el anillo, ya que la *amplificatio* aún estaba en la fragua. La descripción que ofrece el único testimonio conservado del texto en España –el manuscrito aragonés ms. M-III-7 custodiado en la Biblioteca de El Escorial– expone los tópicos taumatúrgicos de la peregrinación de las aves y el tratamiento de las reliquias por parte de los monjes, pero no la presencia del símbolo nupcial:

> Ailli es la ygl*es*ia de Sancta Katerina en que ay muchas lampadas ardiendo, car eillos han assaz del olio de oliua *et* por comer *et* por arder. Et si en dan tan b*ie*n por miraglo de Dios, car los cuerbos, las graillas *et* los tordos *et* las otras aues d'ailli en cerca se asemblan todos los aynnos vna vez et volan ailla como en pelerinage. Et cada una traye de las rramas *et* tochos d'oliuo en su pico en logar de ofrenda. Et los leixan ailli, de que los monges fazen lur goarnimiento de olio, et este es grant miraglo. Et pues q*ue* aqueillas aues qui no han puint de seso natural ni de rrazon ý van por visitar aqueilla gl*or*iosa virgin, b*ie*n se deuria*n* los hombres penar por la rrequerir et de la adorar. […] Et de cerca el grant altar ý ha.iij [esca]lones de alto, do el fietre de alabastre es do los vessos de Sancta Katerina jazen. Et el prelado d'aq*ue*illos monges muestra las rrelliquias a los pellegrines, et de vn jnstrument de plata eill frota los vessos. Si en ixe vn poco de olio como vn suco que nj sembla olio ni balssamoh, mas eill es mas negro. Et d'este eill da a los pelegrinos, car no en saille pas grant cantidat. Et depues eill muestra la cabe[ç]a de S*anct*a Katerina et el trapo de q*ue* eillaa fue enuolopada que es encora todo sangliento. Et en este paynno traixieron los angeles el cuerpo d'eilla enuolopado ata el mont de Synay *et* lo pusiero*n* ensemble[21].

El *Flos sanctorum renacentista* había hecho su última entrega en 1580, por lo que cuando Escobar hace su viaje a mediados de esta década, los desposorios místicos de la alejandrita debían ser bien conocidos en España. Existen aquí dos posibilidades. La primera es que el propio Escobar añada este matiz a las reliquias en sintonía con la tradición literaria en vigor en sus años. Si se aceptan las palabras del vallisoletano como una realidad decorada y permeada de ficcionalidad, la presencia del anillo supone una decisión consciente del autor para actualizar su guía a los lectores. Por el contrario, la segunda opción es que el cronista describa con veracidad lo visto en el sepulcro, lo que supone que la ficción se traslada de los textos occidentales al monasterio en los últimos dos siglos y se adhiera un anillo a las reliquias para avivar su atractivo y modernizarlas con respecto al nuevo relato que se extiende por Europa.

Las lindes entre la historia y la literatura aquí desaparecen, lo verídico y lo ficticio son una misma cosa. Así, las andanzas vívidas de Pedro Escobar se topan con el imaginario medieval en uno de los puntos clave de las correspondencias entre Occidente y Oriente. La evolución

21. Rodríguez Temperley (2005: 26-27).

de Catalina de Alejandría es, a fin de cuentas, clara muestra del uso de los textos hagiográficos como herramientas de difusión institucionales y personales. En sus peripecias se aprecian los anhelos de los oyentes y lectores que continúan consumiendo las viejas leyendas con novedades que las revigorizan y las revisten de vanguardia cultural.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aragüés Aldaz, José, «Para el estudio del *Flos sanctorum* renacentista (I). La conformación de un género», en *Homenaje a Henri Guerreiro, la hagiografía entre historia en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro,* Marc Vitse, ed., Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2005, vol. 34, págs. 97-148.

Aragüés Aldaz, José, «La difusa autoría del 'Flos Sanctorum': silencios, presencias, imposturas», en *El autor oculto en la literatura española*, Maud Le Guellec, ed., Madrid: Casa de Velázquez, 2015, págs. 21-40.

Baños Vallejo, Fernando, «Para Isabel la Católica: la singularidad de un 'Flos sanctorum' (Ms. h.II.18 de El Escorial)», en *Los códices literarios de la Edad Media. Interpretación, historia, técnicas y catalogación*, Pedro Cátedra García, Eva Carro Carbajal & Javier Durán Barceló, eds., La Rioja: Cilengua, 2009, págs. 161-193.

Baños Vallejo, Fernando, «El ermitaño en la literatura medieval española: Arquetipo y variedades», en *El monacato espontáneo. Eremitas y eremitorios en el mundo medieval*, José Ángel García de Cortázar & Ramón Teja Casuso, eds., Palencia: Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico & Centro de Estudios del Románico, 2011, págs. 121-152.

Breuer, Hermann, *Eine gereimte altfranzösische-veronesische fassung der Legende der Heiligen Katharina Von Alexandrien*, Halle: Max Niemeyer, 1919.

Chronopoulos, Tina, «The Date and Place of Composition of *The Passion of St Katherine of Alexandria* (BHL 1663)», *Analecta Bollandiana*, 130 (2012), págs. 40-88.

Cortés Guadarrama, Marcos Ángel, *El 'Flos sanctorum con sus ethimologías'. Edición y estudio*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2010.

Escobar Cabeza de Vaca, Pedro, *Luzero de la Tierra Sancta y grandezas de Egypto y Monte Sinaí*, Valladolid: Casa de Bernardino Santo Domingo, 1587.

Hernández Amez, Vanesa, *Descripción y filiación de los Flores Sanctorum medievales castellanos*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 2006.

Knust, Hermann, *Geschichte der Legende der h. Katharina von Alexandrien und der h. Maria Aegyptiaca nebst unedirten Texten*, Halle: Max Niemeyer, 1890.

Lama de la Cruz, Víctor, «El vallisoletano Pedro Escobar Cabeza de Vaca en su *Luzero de la Tierra Sancta*», *Castilla: Estudios de Literatura*, 6 (2015), págs. 367-401.

Lama de la Cruz, Víctor, «Los viajes a Tierra Santa en los Siglos de Oro: entidad y fortuna de un género olvidado», *Revista de Filología Española*, 99 (2019), págs. 89-112.

Le Goff, Jacques, *En busca del tiempo sagrado: Santiago de la Vorágine y la* Leyenda dorada, Madrid: Ediciones Akal, 2022.

Manson, William & George Peale, *Luis Vélez de Guevara, La rosa de Alejandría*, Delaware: Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2018.

Meiss, Millard, *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra: arte, religión y sociedad a mediados del siglo* XIV, Madrid: Alianza, 1988.

Natali, Pietro, *Catalogus sanctorum et gestorum eorum ex diversis voluminibus collectus: editus a reuerendissimo in Christo patre domino Petro de natalibus de venetijs dei gratia episcopo Equilino: Natalibus,* Venecia: Bartolomé de Zanis, 1506.

Ribadeneyra, Pedro, *Flos sanctorum, de las Vidas de los Santos, escrito por el Padre Pedro de Ribadeneyra, de la Compañia de Jesus, natural de Toledo*, Barcelona: Imprenta de Juan Piferrer, 1734.

Rodríguez Temperley, María Mercedes, *Juan de Mandevilla:* Libro de las maravillas del mundo *(Ms. Esc. M-III-7). Edición crítica, estudio preliminar y notas*, Buenos Aires: Secrit, 2005.

Villegas, Alonso de, *Flos sanctorum y Historia General de la vida y hechos de Iesuchristo, Dios y Señor Nuestro, y de todos los santos de que reza y haze fiesta la Yglesia Católica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del santo Concilio Tridentino*, Barcelona: Iayme Cendrat, 1608.

Vorágine, Jacobo de, *Legenda aurea sanctorum*, Basilea: Michael Wenssler, 1490.

Wilson Tordi, Anne, *La festa et storia di Sancta Caterina*, Nueva York: Peter Lang Publishing, 1997.

RESUMEN: El presente trabajo tiene como objetivo exponer el origen y desarrollo de los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría desde los primeros testimonios romances del siglo XIII hasta su impacto en algunos géneros literarios castellanos del siglo XVI. Se presentará la ampliación narrativa ligada a su relación simbiótica con las artes plásticas italianas del *Quattrocento*, así como su manifestación en los textos latinos de la época. Esta antesala permitirá estudiar el paso de los desposorios entre los santorales castellanos de los siglos XV y XVI, el *Flos sanctorum con sus ethimologías* y el *Flos sanctorum renacentista*. El primero de ellos no presentará la añadidura, síntoma de su carácter funcional, y el segundo lo relatará de forma detallada, manifiesto de la relevancia del casamiento y el objetivo aglutinador del nuevo santoral. El análisis de la evolución de la leyenda

en los *flores sanctorum* permitirá, en último lugar, mostrar la trascendencia de los desposorios en la literatura de peregrinación de la mano de Pedro Escobar Cabeza de Vaca. La observación de las andanzas del vallisoletano en *Luzero de la Tierra Santa* abrirá camino entre la ficcionalidad hagiográfica medieval y la veracidad histórico-política de los peregrinos que visitaban en Monasterio de Santa Catalina en el Monte Sinaí.

PALABRAS CLAVE: Santa Catalina de Alejandría; desposorios místicos; *flos sanctorum*; literatura de peregrinación; Sinaí.

ABSTRACT: The present work aims to expose the origin and development of the mystical marriage of St. Catherine of Alexandria from the first romance testimonies of the 13th century to its impact on some Castilian literary genres of the 16th century. The narrative expansion linked to its symbiotic relationship with the Italian works of art of the *Quattrocento* will be presented, as well as its manifestation in the Latin texts of the time. This prelude will allow us to study the passage of the betrothal between the Castilian santorales of the 15th and 16th centuries, the *Flos sanctorum con sus ethimologías* and the *Flos sanctorum* renacentista. The former will not present the addition, a symptom of its functional character, and the latter will relate it in detail, a manifestation of the relevance of the marriage and the unifying objective of the new sanctoral. The analysis of the evolution of the legend in the *flos sanctorum* will allow, finally, to show the transcendence of the betrothal in the literature of pilgrimage by Pedro Escobar Cabeza de Vaca. The observation of the wanderings of the man from Valladolid in Luzero de la Tierra Santa will open the way between medieval hagiographic fictionality and the historical-political veracity of the pilgrims who visited the Monastery of Santa Catalina on Mount Sinai.

KEYWORDS: St. Catherine of Alexandria; mystical marriage; *flos sanctorum*; pilgrimage literature; Sinai.

MARÍA MAGDALENA, ENTRE CATÓLICOS Y PROTESTANTES: TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES DE LUCAS 7, 41-50

Álvaro Alonso
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Entre los episodios de la vida de María Magdalena, uno de los más célebres es, sin duda, el que corresponde al pasaje de Lucas 7, 36-50. La imagen de la pecadora que se arroja a los pies de Cristo impresionó a la sensibilidad barroca y encontró expresión en un sinfín de cuadros, esculturas y textos literarios. Pero más allá de su indudable eficacia narrativa y de su atractivo emocional, el pasaje de San Lucas presenta varios problemas interpretativos de notable importancia. Uno de los más debatidos es la inclusión en el relato principal de la parábola de los dos deudores. La pecadora está a los pies de Cristo, lavándolos con sus lágrimas y secándolos con sus cabellos, y el Fariseo reflexiona: «Si este fuera profeta, conocería quién y cuál es la mujer que le toca, porque es una pecadora»[1]. Jesús le refiere entonces la parábola: un prestamista tenía dos deudores, uno de los cuales le debía quinientos denarios y el otro cincuenta. A uno y a otro les condona la deuda: entonces ¿cuál de los dos lo amará más? El Fariseo contesta: «Supongo que aquel a quien

1. Biblia (1966: 1239).

condonó más», y Cristo aprueba su respuesta. La conclusión de la parábola es, por tanto, que cuanto mayor es la deuda perdonada mayor es el agradecimiento, es decir, el amor del deudor hacia su acreedor.

Pero al aplicar la parábola al caso de la Magdalena se afirma lo contrario, es decir, que el intenso amor de María es la causa de que se le perdonaran los pecados:

> Entré en tu casa y no me diste agua a los pies; mas ella ha regado mis pies con sus lágrimas y los ha enjugado con sus cabellos […]. No ungiste mi cabeza con óleo, y esta ha ungido mis pies con ungüento. Por lo cual te digo que le son perdonados sus muchos pecados, porque amó mucho[2].

La moral de la parábola entra, por tanto, en conflicto con su aplicación a la situación que Cristo está juzgando. No solo: de manera incluso más clara, el v. 47a, «Por lo cual te digo que le son perdonados sus muchos pecados, porque amó mucho», entra en contradicción, al menos aparente, con el 47b, «Pero a quien poco se le perdona, poco ama», que, como la parábola, convierte al amor en consecuencia del perdón («Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum. Cui autem minus dimittitur, minus diligit»)[3].

La dificultad fue percibida ya desde los primeros siglos del cristianismo, y sobre ella volvieron los comentarios evangélicos, normalmente en latín, de los siglos XVI y XVII. En un importante artículo, José Luis de Urrutia pasa revista a varias de las soluciones propuestas[4], sobre alguna de las cuales habrá que volver más adelante. De momento, basta recordar que la relación causal amor-perdón tuvo, ya desde la Edad Media, mayor aceptación que su contraria. Pero la polémica adquiere una nueva dimensión a partir de la Reforma, porque enfrentará a católicos y protestantes. Los primeros, al considerar que el perdón divino es absolutamente gratuito, tienden a ver el amor como consecuencia del perdón; los segundos, en cambio, al intentar «probar contra los protestantes la eficacia de la contricción [sic] perfecta en el perdón de los pecados», insisten en la relación causal amor-perdón y no en la inversa[5]. De hecho,

2. Biblia (1966: 1239).
3. Biblia Vulgata (1994: 1019); Schmid (1981: 212-216).
4. Urrutia (1963).
5. Urrutia (1963: 462).

Juan de Maldonado, en sus influyentes comentarios sobre los Evangelios, señalará que la interpretación de que el perdón de María precede causalmente al amor es una idea que ningún católico debería aceptar: «quod utinam nemo Catholicorum secutus esset!»[6]. Solo excepcionalmente algún biblista, como Salmerón (1515-1585), defenderá la interpretación contraria.

En las páginas que siguen mi propósito es ver cómo esas discusiones tan vivas en los biblistas y los teólogos se reflejan en las obras literarias del siglo XVI (relatos hagiográficos, poemas y sermones) y cómo pudieron condicionar su recepción.

2. EL AMOR, CAUSA DEL PERDÓN

La mayor parte de los textos literarios, especialmente los poéticos, presentan el amor de María como la causa del perdón y omiten tanto la parábola de los deudores como el v. 47b. De esa forma se consagra, sin contradicción alguna, la idea del 47a. Así, Andrés Vázquez escribe un poema dedicado a la santa («Trompetas, sacabuches, chirimías»), y la interpela de la siguiente forma:

> ¡O venturosa!, y en amor tan llena
> que oír pudiste a Dios en la comida
> «Perdonados te son muchos pecados,
> pues tanto amaste aquellos pies bañados»[7].

La eficacia causal del amor se intensifica a partir de imágenes que se repiten, como las de tipo bélico. Así describe la situación Antonio de la Parra («Aunque en sublimes y encumbrados coros»):

> ¡O, venturosa tú!, que en breve asalto
> minaste el fuerte al celestial guerrero,
> con máquinas ardientes de tu pecho,
> que por el suyo de irritado azero
> romper pudo tu amor […][8].

6. Urrutia (1963: 462); Martin (1883: II, 166).
7. Bru de la Madalena (1591: 28).
8. Bru de la Madalena (1591: 17).

Más raro es que se pase por alto el problema en los textos en prosa, pero no faltan ejemplos. En el extenso relato del *Libro de la vida y conversión de santa María Magdalena*, de Pedro de Chaves, el autor dedica muchas páginas al encuentro en casa del Fariseo, pero al llegar a la parábola de los deudores salta directamente al v. 47a, es decir, omite tanto la parábola, y luego suprime el v. 47b:

> Lo que dixo [el Fariseo] fue juzgar a Christo que no era propheta, y que esta era pecadora, y indigna de tocar a Christo […]. En dezirle que se los havía perdonado [los pecados] porque havía amado mucho […] dio a entender que ya esta sancta mujer no era pecadora como él pensava, aunque lo havía sido antes que allí viniesse[9].

Es difícil suponer que la omisión de la parábola sea casual y que un hombre de la formación de Chaves, que había tenido cargos de responsabilidad en la Orden benedictina[10], ignorara las dificultades del pasaje. Lo más probable es que decidiera pasarlas por alto atendiendo al público al que iba dirigido su *Libro*. En una obra pensada para «los simples» hubieran podido desconcertar las inconsecuencias del pasaje, y hubiera estado fuera de lugar intentar explicarlas. Lo importante era transmitir, de la forma más eficaz posible, la idea de que a María mucho se le perdonó porque había amado mucho.

Una manera distinta de obviar los problemas del pasaje es la que revela la *Historia de la bendita Magdalena*, de 1514. La parábola ocupa el capítulo IV, que sigue el texto de San Lucas hasta el momento en el que Cristo explica la enseñanza de la parábola:

> No ungiste mi cabeça con olio y aguas bien olientes, y esta ungió con ungüento mis pies, por lo cual le an sido perdonados muchos pecados, ca a aquel que menos ama, menos se le perdona[11].

El texto omite la traducción de 47a, y pasa directamente al 47b, es decir, al pasaje que proclama la relación perdón-amor. Pero en lugar de traducirlo fielmente, invierte los términos y, por tanto, el sentido: en lugar de traducir «a quien menos se le perdona, menos ama», vierte «a aquel que menos ama, menos se le perdona»:

9. Chaves (2009: 115-116).
10. Aladro (2009: 8).
11. *Historia de la bendita Magdalena* (1514: a8r).

Lucas, 7	*Historia de la bendita*… 1514
47a: Por lo cual te digo que le son perdonados sus muchos pecados porque amó mucho (*Propter quod dico tibi: 'Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum'*).	47a: Por lo cual le an sido perdonados muchos pecados
47b: pero a quien poco se le perdona, poco ama (*Cui autem minus dimittitur, minus diligit*)	47b: ca a aquel que menos ama, menos se le perdona

Se podría pensar que el texto de la *Historia* es fruto de un error por inversión, pero a la vista de la dificultad del pasaje y de su importancia doctrinal, es más que probable que la inversión sea deliberada. El anónimo, o su fuente, encontraron preferible la idea de que el amor es causa del perdón, y cambiaron a propósito la sintaxis de la frase. Desaparece así la contradicción entre las dos mitades de la frase, aunque no la que enfrenta la conclusión lógica de la parábola con la idea de que a María se la perdonó por su mucho amor.

Una alteración parecida se encuentra en el *Aucto de la conversión de la Magdalena*. Adivinando que el Fariseo pone en duda su condición de profeta, Cristo presenta la parábola y concluye:

> Con ungüentos muy preciados
> me ungió, y sé sabidor
> que oy le son perdonados,
> porque tiene mucho amor,
> gran número de pecados.
> Aquel que menos me amare,
> entienda quien m' escuchare,
> menos le perdonarán[12].

Los versos 438-439 traducen el v. 47a, en tanto que los tres finales corresponden a 47b, pero invierten, al igual que el anónimo de 1514, el orden sintáctico y el significado: «al que menos ama menos le perdonarán», en lugar de lo contrario. La coincidencia entre la *Historia* y el *Aucto* no puede ser casual, y demuestra que ambos textos remiten a una tradición europea anterior. Una anónima *sacra rappresentazione* italiana del siglo XV invierte ya de la misma forma el pasaje del Evangelio:

12. *Aucto de la conversión*… (1979: 64, vv. 436-443).

> Tanto ella ha pianto e' sua costumi rei
> che sciolta ell'è di tutti e' sua peccati:
> colui che ama più, più gli è rimesso,
> e quel che ama men, men gli è concesso.
> […]
> Rimessi sono a te e' peccati tui,
> ché m'ai sopra misura molto amato[13].

Probablemente por razones de eficacia dramática, el autor sitúa la traducción de 47a detrás de la de 47b, pero es claro que el verso «e quel che ama men, men gli è concesso» traduce, invirtiendo los términos, «cui autem minus dimittitur, minus diligit». Es difícil saber si los dos textos españoles seguían mecánicamente esa tradición o si se sumaron a ella de forma deliberada porque advirtieron que resolvía la cuestión a favor de 47a.

La versión que ofrece Malón de Echaide plantea la cuestión de forma más explícita. Malón advierte que la moraleja que se desprende de la parábola no armoniza bien con la primera mitad del versículo:

> Ítem, que cuando propone la cuestión parece que el perdonalle mayor deuda al uno da por razón del mayor amor; en la resolución della da el amor por causa del perdonalle[14].

Para resolver la dificultad, Malón reinterpreta el significado de la parábola, en la que, según su lectura, también el amor es causa del perdón: el acreedor condonó la deuda a sus deudores porque eran amigos suyos, es decir, porque sabía que lo amaban:

> Bien entendió Simón [el Fariseo] que por la amistad que tenían con el acreedor, y porque le amaban, se les había perdonado, que a ser enemigos, no lo hiciera[15].

La explicación simplifica un argumento que debía de ser convencional. Sin mencionar a Malón, Urrutia remite a un texto de los comentarios evangélicos de Juan de Maldonado (1533-1583) en el que el autor explica

13. Banfi (1963: 230).
14. Malón de Echaide (2014: 470).
15. Malón de Echaide (2014: 472).

que el acreedor sabía que los dos deudores lo amaban, pero precisa que aquel al que más perdonó era más amigo suyo:

> Ille plus ante foeneratorem diligebat cui plus ab eo remissum est debiti. Credendum enim est plus illi dimisisse a quo magis se diligi sentiebat; alteri tantum non dimissurum minus diligenti, si tantumdem debuisse[16].

Incluso la construcción condicional es idéntica en los dos textos: «a ser enemigos no lo hiciera», «non dimissurum…si tantundem debuisse». *La conversión de la Madalena* se empezó a escribir entre 1578 y 1583 y se publicó en 1588[17]. Maldonado empezó a redactar sus comentarios en 1576, pero no los vio publicados hasta 1597[18], por lo que es poco probable que Malón los conociera. Seguramente los dos estaban utilizando un argumento conocido, aunque Maldonado lo exponía con mayor rigor que el predicador. Este, además, suprime el pasaje de 47b, con lo que puede insistir ya, sin inconsecuencia ninguna, en el amor como causa del perdón: «¿Ama María de balde? […] ¿Cuál es el premio de tanto amor? El premio de tanto amor es que le son perdonados muchos pecados»[19].

3. EL PERDÓN, CAUSA DEL AMOR

Es la interpretación que aparece en los textos protestantes. *La Biblia del oso* traduce así el versículo clave: «47. Por lo cual te digo que sus muchos pecados son perdonados porque amó mucho, pero al que se perdona poco, poco ama»[20]. La traducción de 47a parece sugerir que Reina comparte aquí la lectura católica del pasaje. Pero la frase «sus muchos pecados son perdonados porque amó mucho» adquiere en la pluma del traductor un significado diferente al habitual. En su exégesis del pasaje, Calvino había dado a la conjunción *porque* la acepción que tiene en frases como «Está ardiendo el bosque porque hay humo en el horizonte», donde el humo no es causa sino, al contrario, indicio del fuego[21]. Retomaba

16. Martin (1863: 167).
17. Aladro (1998: 77-79).
18. Mañas Núñez (s. f.).
19. Malón de Echaide (2014: 533-534).
20. Biblia (1569: 126).
21. Urrutia (1963: 463, 472).

así una distinción entre causalidad ontológica y causalidad lógica, bien desarrollada en los análisis de los gramáticos[22]. Reina tenía que conocer, y compartir, esa interpretación, pues la encontraba en la *Institución* de Calvino (libro III, cap. 4), que Cipriano de Valera traducía así:

> Luego el Señor replica: «Entiende desto que muy muchos pecados le han sido perdonados a esta mujer, pues que mucho ha amado». Por las cuales palabras, como claramente se vee, Christo no haze al amor que esta mujer tuvo causa de la remissión de sus pecados, mas házelo prueva solamente[23].

De hecho, uno de los comentarios marginales que se añaden a la Biblia de Reina-Valera en la edición de 1602 dice: «Assí que su gran amor fue señal que ella se sentía muy obligada a Christo, que tantos pecados le avía perdonado»[24].

La idea aparece recogida también, aunque de forma muy esporádica, en textos católicos. Un pliego suelto, fechado en 1588, incluye un poema, «Fatíganse los pintores», «compuesto por Francisco de Godoy, privado de la vista, vecino de Baeza y natural de Motril, en alabanza de la gloriosa Magdalena y de su sancta conversión»[25]. Después de relatar la parábola, Cristo la aplica así al caso de la Magdalena:

> «Paz no me diste al entrar;
> esta, desde que aquí entró,
> y como viste, no cesó
> contino mis pies besar».
> Con un hablar sosegado
> así le habló el Señor
> con un rostro mesurado:
> «Quien menos es perdonado,
> le cabe menos de amor»[26].

El texto omite el v. 47a, pero traduce, con un llamativo anacoluto, el 47b. Se pierde, por tanto, la idea, tan repetida, de que a María se la

22. Baños (2014).
23. Calvin (1597: 445-446).
24. Biblia (1602: 22v).
25. Aladro (2024: 196).
26. Aladro (2024: 207-208).

perdonó porque amó mucho, y lo que queda en los versos es solo la afirmación contraria. Es posible que la adaptación del texto evangélico sea obra del autor, pero me parece más probable que al alterar de esa forma el pasaje estuviera siguiendo una tradición ya establecida.

Algo diferente es el caso del poema narrativo en octavas que se incluye en el volumen *Primera parte del thesoro de divina poesía*, impreso en Toledo en 1587. El texto, *Breve suma de la admirable conversión y vida de la gloriosa Magdalena*, deberá atribuirse al recopilador del volumen, Esteban de Villalobos[27]. Al final del episodio en casa del Fariseo, Cristo interpela así a su interlocutor:

> En tu casa, a mis pies agua no diste,
> y ésta los ha con lágrimas bañado […]
> con olio la cabeça no me ungiste,
> y ésta en mis pies ungüento ha derramado,
> que a quien muchas ofensas le perdona
> con mucho y firme amor se le aficiona.
> Y quien menos recibe, menos ama,
> como ya tus palabras lo afirmaron[28].

Los dos últimos versos de la cita vierten, de manera más o menos fiel, el versículo 47b, pero los dos anteriores invierten la frase evangélica:

Lucas 7	*Thesoro de divina poesía* 1587
47a: Por lo cual te digo que le son perdonados sus muchos pecados porque amó mucho (*Propter quod dico tibi: «Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum»*	47a: que a quien muchas ofensas le perdona / con mucho y firme amor se le aficiona
47b: pero a quien poco se le perdona, poco ama (*cui autem minus dimittitur, minus diligit*)	47b: y quien menos recibe, menos ama

El texto procede, por tanto, de forma contraria a la *Historia de la bendita Magdalena* de 1514: esta alteraba el v. 47b para que encajara con el 47a; el poema de 1587 altera el 47a para armonizarlo con 47b. No sabemos casi nada del autor del poema, pero se trata, sin duda, de un hombre culto, que bien pudo advertir lo que estaba en juego en esas

27. Rodríguez-Moñino (1968: 110).
28. Villalobos (1587: 41v).

modificaciones del Evangelio. Otra cosa es que las introdujera él mismo o que las tomara -según me inclino a pensar- de una tradición anterior. Junto a estos textos, que toman partido decididamente por una u otra interpretación, hay otros que se mantienen entre las dos lecturas. La *Leyenda dorada* omite la parábola de los dos deudores y el conflictivo v. 47[29], y lo mismo hacen las distintas versiones quinientistas del *Flos sanctorum*[30]. Pero Villegas toma en consideración el episodio, aunque lo reinterpreta de una manera muy peculiar:

> Hace, pues, una pregunta a Simón Christo, y dize que quiere su parecer en un caso de un acreedor que perdonó a dos deudores, a uno mayor cuantía que a otro; pregunta que a cuál amó más. Responde que al que perdonó más[31].

El texto altera de nuevo la sintaxis del pasaje latino, pero en una forma diferente a la que hemos visto hasta ahora, ya que desplaza por completo el foco de la cuestión al trasladarlo desde los deudores al acreedor: no se pregunta cuál de los dos primeros amaría más al segundo, sino a cuál de ellos ama más el prestamista. De esa forma, ni siquiera se plantea el problema de la relación causal entre el amor (de María hacia Cristo) y su perdón. Es difícil que Villegas no tuviera presente el pasaje evangélico y no advirtiera la distorsión que introducía al «traducirlo» de esta forma. La sospecha de que estaba actuando de forma consciente se refuerza al comprobar la forma en la que traduce el v. 47: «y por esto te digo que le son perdonados grandes pecados». Es decir, en la traducción de 47a omite la frase clave «porque amó mucho», y por lo que se refiere a 47b simplemente no lo traduce. Transformado de esa forma, con la omisión de las palabras fundamentales, el texto no presenta ninguna dificultad de interpretación.

Más ajustado al pasaje del Evangelio, pero igualmente neutral, es el sermón de Diego Ximénez Arias. La identidad del autor no está del todo clara, aunque parece que debe identificarse con el erasmista Diego Jiménez Arias, nacido en Alcántara hacia 1490 y muerto entre 1570-1579[32].

29. Maggioni (en Varazze 2007: 706).
30. Por ejemplo, *Flos* (1540: 304v) y *Flos* (1558: 312v).
31. Villegas (1588: 233v).
32. Teijeiro (2009).

El predicador advierte la dificultad de armonizar la parábola con las palabras de Cristo a la Magdalena:

> Parece que Christo no concluyó bien su propósito conforme a la parábola […] Mas puédese responder brevemente que estas dos cosas, perdón y amor, tienen entre sí respecto y consecuencia, y la una infiere a la otra y […] así Christo concluyó la una y la otra conclusión[33].

Como en el caso de Malón, tampoco en este la solución del predicador es nueva. Urrutia recoge un argumento que, al parecer, está ya en la obra de Suárez, según el cual lo que Cristo quiso expresar es la «proporción cuantitativa» entre los dos conceptos[34]: «a mayor beneficio, mayor amor, ya sea el amor causa, ya efecto del beneficio».

4. CONCLUSIONES

Los textos que he recogido en estas páginas constituyen una muestra pequeña, pero quizá representativa, de los que se dedicaron durante el siglo XVI a la parábola de los deudores y sus implicaciones. Domina de manera muy clara la idea de que el intenso amor de María hacia Cristo es la causa y no la consecuencia (o el indicio) de su perdón. Por lo que se refiere al problemático v. 47, la mayor parte de los textos resuelven el problema a favor de 47a, bien porque omiten 47b (los poemas líricos, Pedro de Chaves y Malón de Echaide), bien porque alteran su sintaxis y su significación (la *Historia de la bendita Magdalena* de 1514 y el *Aucto de la conversión de la Madalena* de mediados del siglo XVI). Muchos autores suprimen incluso la parábola o alteran su interpretación, como en el caso de Malón de Echaide: se elimina así el segundo elemento del pasaje que podría entrar en conflicto con la idea del amor como causa del perdón.

Los textos católicos en sentido contrario son mucho menos frecuentes, pero siguen una estrategia simétrica (aunque inversa) con respecto a los anteriores: el pliego suelto de 1588 omite la traducción de 47a, en tanto que el *Thesoro de divina poesía* modifica su sintaxis de forma que desaparezca la contradicción con 47b. Para las alteraciones de la segunda mitad del v. 47 es posible señalar antecedentes en otras literaturas, al

33. Ximénez Arias (1551: 31v).
34. Urrutia (1963: 467).

menos desde el siglo XV; no he podido documentar, en cambio, la inversión sintáctica de 47a que se lee en el poema del *Thesoro*. No obstante, me inclino a pensar que tampoco esta alteración es original del poema español.

De las obras analizadas, solo una, la de Ximénez Arias, mantiene (e intenta resolver) la inconsecuencia entre las dos mitades del v. 47 y entre la parábola y su aplicación al caso de María. Villegas, por su parte, disuelve, más que resuelve, el problema al alterar la traducción de toda la frase.

Cabe preguntarse qué influencia, directa o indirecta, pudieron tener los debates de la Contrarreforma sobre estas obras literarias. Textos muy tempranos, anteriores a Lutero, como la *Historia* de 1514, o la *sacra rappresentazione* italiana muestran que la predilección por la secuencia causal amor-perdón (en lugar de perdón-amor) viene de muy atrás. No obstante, y aun teniendo en cuenta los antecedentes medievales, no me parece casual que esa predilección se haga mucho más frecuente, casi unánime, cuando los teólogos y biblistas católicos estaban defendiendo la importancia de la contrición y el amor frente a las ideas del perdón gratuito de los protestantes.

En ese contexto resultan muy llamativos los textos que defienden la interpretación contraria. Es difícil saber si sus autores eran conscientes de las implicaciones doctrinales de su forma de adaptar el pasaje del Evangelio o si seguían mecánicamente una tradición anterior. En todo caso, esos textos tenían que resultar chocantes, al menos para los lectores más avisados. Fueran cuales fueran las intenciones de sus autores, queda en pie el hecho de que esos versos exponían una interpretación sospechosamente cercana a la de los protestantes; una interpretación que, según sentenciaba Maldonado, ningún católico debería seguir.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aladro, Jordi, *Pedro Malón de Echaide y «La conversión de la Magdalena». Vida y obra de un predicador*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 1998.

Aladro, Jordi, ed., Pedro de Chaves, *Libro de la vida y conversión de Santa María Magdalena,* Barcelona: Publicacions de l' Abadia de Montserrat, 2009.

Aladro, Jordi, *La presencia de María Magdalena en la poesía popular y culta de los siglos XVI y XVII*, New York: IDEA, 2024.

Arellano, Ignacio, Jordi Aladro & Carlos Mata Induráin, eds., Pedro Malón de Echaide, *La conversión de la Madalena*, New York: IDEA, 2014.

Aucto de la conversión de la Madalena, en *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Léo Rouanet, ed., Hildesheim & New York: Georg Olms, 1979, III, págs. 49-66. [Es reproducción de la edición de Macon: Protat, 1901.]

Banfi, Luigi, ed., *La rappresentazione della conversione di Santa Maria Maddalena*, en *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, Torino: UTET, 1963.

Baños, José Miguel, *Las oraciones causales en latín: su evolución diacrónica*, Madrid: Escolar y Mayo, 2014.

Biblia 1569. *La Biblia que es los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento, trasladada en español* [por Casiodoro de Reina], [Basel]: [T. Guarinus], 1569. [En línea] https://archive.org/details/BibliaDeCasiodoroDeReina1569 [Consulta 31/03/2015].

Biblia 1602. *El Nuevo Testamento, que es los escriptos evangélicos y apostólicos*, en *La Biblia que es los sacros libros del Viejo y Nuevo Testamento. Segunda edición revista y conferida con los textos hebreos y griegos y con diversas translaciones por Cipriano de Valera*, Amsterdam: [Lorenço Iacobi], 1602. [En línea] https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ia.ark:/13960/t4dn7h12f&seq=9__[Consulta 31/03/2025].

Biblia 1966. *Sagrada Biblia*. Versión directa de las lenguas originales de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga O.P., 19ª ed., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1966.

Biblia Vulgata 1994. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, eds., 9ª ed., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.

Bru de la Madalena, Joan, *Excellentias de Santa María Madalena*, Roma: Bartholomeo Bonfandino, 1591.

Calvin, Jean, *Institución de la religión christiana compuesta en cuatro libros y dividida en capítulos, por Juan Calvino, y ahora nuevamente traduzida en romance castellano por Cipriano de Valera*, [Londres]: en casa de Ricardo del Campo [Richard Field], 1597. [En línea] https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000099894&page=1 [Consulta 31/03/2025].

Chaves, Pedro de, *Libro de la vida y conversión de Santa María Magdalena,* Barcelona: Publicacions de l' Abadia de Montserrat, 2009.

Historia de la bendita Magdalena, Burgos: Fadrique Alemán, 1514.

Flos 1540. *Libro que es llamado vida de Jesuchristo y de sus sanctos según la última y postrimera copilación hecha por fray Pedro de la Vega*, Sevilla: Juan Cromberger, 1540. [En línea] https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000254752&page=1 [Consulta 31/03/2015].

Flos 1558, *La vida de Nuestro Señor Jesuchristo y de su santíssima madre y de los otros santos según la orden de sus fechas*, Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1558.

[En línea] (https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000254753&page=1 [Consulta 31/03/2015].

Malón de Echaide, Pedro, *La conversión de la Madalena*, Ignacio Arellano, Jordi Aladro & Carlos Mata Induráin, eds., Pedro New York: IDEA, 2014.

Mañas Núñez, Manuel, «Juan de Maldonado», en *Historia Hispánica-Real Academia de la Historia*. [En línea] https://historia-hispanica.rah.es/biografias/27238-juan-de-maldonado [Consulta 30/3/2025].

Martin, Conradus, ed., Juan de Maldonado *Commentarii in Quatuor Evangelistas*, 3ª ed., Moguntiae: F. Kirchhemius, 1863, vol. II.

Rodríguez-Moñino, Antonio, *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid: Real Academia Española, 1968.

Rouanet, Léo, ed., *Aucto de la conversión de la Madalena*, en *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Hildesheim & New York: Georg Olms, 1979, III, págs. 49-66. [Es reproducción de la edición de Macon: Protat, 1901.]

Schmid, Josef, *El Evangelio según San Lucas, traducción de Mercedes González Haba*, Barcelona: Herder, 1981.

Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel, «Diego Jiménez Arias, un humanista alcantareño del siglo XVI», en *«Nulla dies sine linea». Humanistas extremeños: de la fama al olvido*, César Chaparro Gómez, Manuel Mañas Núñez & Delfín Ortega Sánchez eds., Cáceres: Universidad de Extremadura, 2009, págs. 359-366.

Urrutia, José Luis de, «La parábola de los dos deudores, Lc 7, 39-50», *Estudios Eclesiásticos*, 38 (1963), págs. 459-482.

Varazze, Iacopo da, *Legenda aurea*, con le miniature dal codice Ambrosiano C.240 inf, Giovanni Paolo Maggioni, ed., Firenze-Milano: SISMEL-Edizioni del Galluzzo-Biblioteca Ambrosiana, 2007.

Villalobos, Esteban, *Primera parte del Thesoro de divina poesía donde se contienen varias obras de devoción de diversos autores*, Toledo: Juan Rodríguez, 1587.

Villegas, Alonso de, *Flos sanctorum y Historia general de la vida y hechos de Jesuchristo*, Madrid: Pedro de Madrigal, 1588.

Ximénez Arias, Diego, *Sermón muy devoto y de provecho de la benditíssima Magdalena, en que se declara el Evangelio de su conversión*, s.l.: Germán Gallard, 1551.

RESUMEN: Un conocido pasaje del Evangelio de San Lucas (Lc 7, 41-50) dedicado a María Magdalena se presta a dos interpretaciones divergentes. De acuerdo con la primera, el profundo amor de María hacia Cristo fue la causa del perdón de sus pecados; la segunda, en cambio, presenta ese amor como consecuencia, o indicio, del perdón que le ha sido concedido a la pecadora. La inconsecuencia principal se da entre la parábola de los dos deudores que parece defender la prioridad causal del perdón, y las palabras de Cristo referidas a la pecadora,

«le son perdonados sus muchos pecados porque amó mucho». El presente trabajo analiza cómo los textos literarios del siglo XVI (relatos hagiográficos, sermones y poemas) se enfrentan a esas dificultades y cómo modifican el texto evangélico para resolverla. Esas estrategias van desde la simple supresión de las frases más conflictivas a la manipulación de la sintaxis o a la glosa que busca una explicación racional para la aparente contradicción. La forma de traducir o adaptar el texto tiene consecuencias doctrinales, ya que los comentaristas católicos tendían a destacar la relación amor-perdón, en tanto que los protestantes defendían la relación contraria, perdón-amor. Como cabía esperar en plena Contrarreforma, son mucho más frecuentes las traducciones que favorecen las interpretaciones del primer tipo, pero sorprende que no falten ejemplos de las segundas.

PALABRAS CLAVE: María Magdalena; Católicos y protestantes; Siglo XVI; Lucas 7.

ABSTRACT: A well-known passage from the Gospel of Luke (Lk 7:41-50), dedicated to Mary Magdalene, lends itself to two divergent interpretations. According to the first, Mary's deep love for Christ was the cause of the forgiveness of her sins; the second, on the other hand, presents this love as a consequence of, or an indication of, the forgiveness granted to the sinner. The main inconsistency is between the parable of the two debtors which seems to defend the causal priority of forgiveness, and Christ's words to the sinner, 'her many sins are forgiven because she loved much'. This paper analyses how sixteenth-century literary texts (hagiographical narratives, sermons and poems) deal with these difficulties and how they modify the Gospel text in order to resolve them. These strategies range from the simple suppression of the most conflicting sentences to the manipulation of syntax or the gloss that seeks a rational explanation for the apparent contradiction. The way of translating or adapting the text has doctrinal consequences, since Catholic commentators tended to emphasize the love-forgiveness relationship, while Protestants defended the opposite relationship, forgiveness-love. As might be expected in the midst of the Counter-Reformation, translations favoring the first type of interpretation are much more frequent, but it is surprising that there is no lack of examples of the second.

KEYWORDS: Mary Magdalene; Catholics and Protestants; 16th Century; Luke 7.

LOS MÉTODOS HISTORIOGRÁFICOS EN LA HAGIOGRAFÍA DE LA CONTRARREFORMA*

Carme Arronis Llopis
Universitat d'Alacant

1. LA NECESIDAD DE REVISAR LA HAGIOGRAFÍA

Es bien sabido que, en la última sesión del Concilio de Trento, la XXV, celebrada el 3 y 4 de diciembre de 1563, sobre «la invocación, veneración de las reliquias de los santos y sobre las sagradas imágenes», se ratificó el culto a los santos en la Iglesia católica, y que una de las consecuencias doctrinales derivadas en el campo de la hagiografía fue la revisión del legado devoto medieval.

Ya desde inicios del Quinientos se sostuvieron polémicas derivadas de la escasa calidad de los escritos hagiográficos, repletos de contenido falso, apócrifo y poco probado, a menudo en lo relativo a los milagros, aunque no solo, también en lo referente a episodios y sucesos atribuidos a los santos (exageraciones, proezas desmesuradas, etc.) o en cuanto a inexactitudes históricas[1]. Urgía purgar los relatos de todos aquellos pasajes y episodios carentes de autoridad o legitimidad, que ponían en duda

* Esta investigación se enmarca en el proyecto de investigación «Itinerarios de la hagiografía hispánica en la Edad Moderna: evolución y difusión del legado devocional» (PID2022-139820NB-I00) finançiado por el MCIU/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

1. Sobre las principales críticas a la materia, resultan imprescindibles los trabajos de Baños Vallejo (2019 y 2020).

lo verdadero y socavaban el valor histórico. Si bien era una cuestión que había sido denunciada por muchos católicos reformistas desde principios de siglo, sin duda el escarnio que los luteranos hicieron de la calidad de los escritos hagiográficos impulsó la reacción de los católicos para acometer una revisión definitiva[2].

Aunque la crítica se ha interesado en ocasiones por la cuestión, el análisis exhaustivo de la revisión y reescritura del legado hagiográfico medieval en el periodo postridentino es todavía una tarea pendiente. Las aproximaciones a la caracterización general de algún santoral, o los análisis de vidas concretas, aunque útiles, solo ofrecen una visión parcial e incompleta del fenómeno[3]. Además, para interpretar cabalmente la revisión de la hagiografía en la Edad Moderna y la actuación de los hagiógrafos, se debe situar dicho proceso en el campo de la historiografía, y alinearlo con las claves de renovación metodológica que se impusieron en la disciplina en este periodo, algo que no se ha tenido particularmente en cuenta.

En estas páginas propongo analizar algunas de las principales estrategias de revisión aplicadas en la hagiografía postridentina que son propias de la historiografía, pues la revisión y reescritura de los relatos de vidas de santos se acometió, en buena parte, aplicando los parámetros imperantes en la historiografía altomoderna. Pero, para abordar la cuestión, conviene fijar dos premisas: en primer lugar, se debe tener presente que, si bien la historiografía del Quinientos se aleja de la tradición erudita medieval, meramente acumulativa, tampoco alcanza, todavía, los parámetros positivistas de los que los estudiosos actuales somos herederos. Con frecuencia, el crítico que se acerca al estudio de la reescritura hagiográfica del periodo

2. Tras el Concilio de Trento la Sede Vaticana llevó a cabo la reforma del *Breviario romano* (1568) y del *Misal* (1570), lo que implicó la revisión de las noticias sobre santos que incluían. En las mismas se publicaron otras obras complementarias que respondían a la misma intención de depurar los escritos de la tradición hagiográfica martirial, como la edición del *Martirologio* de Usuardo (del siglo IX) revisado por Juan Molano (1568) o del *Martirologio romano* de César Baronio (1584), que se convirtió en el oficial para el catolicismo. Y también otros autores eclesiásticos, con la intención de refutar estas críticas, se ocuparon de revisar los grandes santorales para sustituir las compilaciones que se difundían desde época medieval, derivadas principalmente de la *Legenda Aurea* de Jacobo de Vorágine.

3. Véanse aproximaciones a la cuestión en Aragüés (2014); Mendes (2017); Greenwood (2018); Albisson (2019); Arronis (2019; 2022).

espera encontrar, quizá, una revisión más acorde a nuestras nociones de *autoridad* o *historicidad*, y tenderá a tildar los relatos, o los autores estudiados, de excesivamente crédulos, ingenuos o apegados a la tradición medieval[4]. En segundo lugar, conviene recordar que esta revisión de los relatos no ha de limitarse ni confundirse con una purga o atenuación de lo *sobrenatural*, como a menudo ha concluido la bibliografía que se ha aproximado a la cuestión[5]. Como recuerda la historiadora mexicana Norma Durán[6], la *verdad* es una categoría histórica, y cada sociedad tiene sus propias formas de constituirla; la sociedad altomoderna aceptaba la presencia de lo sobrenatural y lo prodigioso, por supuesto en la vida de los santos, pero no solo[7]. Baste recordar, por ejemplo, que Luis Cabrera de Córdoba, en su *De historia, para entenderla y escriverla*, glosaba, por ejemplo, «Cómo se ha de escrivir las vidas de los príncipes e ilustres varones», y explicitaba que, a la hora de relatar las biografías de personajes ilustres, debían incluirse también los episodios sobrenaturales que habían acaecido en los distintos

4. Debe recordarse que la historiografía en el Quinientos y el Seiscientos es todavía una disciplina al servicio de los propósitos morales, religiosos y políticos del momento, pero como recuerda Esteve (2013), este hecho, lejos de suponer un lastre que reste importancia, utilidad, autonomía o valor social a la disciplina, fue un factor clave para entender su auge cultural: es en la dimensión ejemplar de la historia donde reside «la seva capacitat de servir a altres finalitats, de procurar lliçons de vida i de govern, de recuperar de l'oblit personatges i esdeveniments que serveixin per modelar el present i el futur, de preservar la memòria d'orígens de pobles, institucions i costums per proporcionar-los un mirall i un horitzó d'actuació» (Esteve 2013: 100).

5. Las críticas más conocidas sobre la cuestión, como sin duda son las de Erasmo y Vives, o las del ortodoxo Melchor Cano, en torno a la presencia de milagros exagerados en las hagiografías de procedencia medieval, han condicionado a menudo los análisis de la reescritura hagiográfica en el periodo postridentino, limitándolos a la dimensión de lo sobrenatural (*Vid.* Chauchadis 2005). Sin embargo, como veremos, la revisión del legado medieval excede con mucho este aspecto.

6. Durán (2008: 74).

7. Serían, por lo tanto, matizables, los análisis que tienden a equiparar lo sobrenatural en las hagiografías como algo *falso* e *imaginado*. Gómez Zorraquino (2010: 45), por ejemplo, considera que «hagiógrafos, lectores y oyentes no necesitaban distinguir entre la realidad y lo imaginado. Las hagiografías barrocas, basadas en la fantasía, estaban muy alejadas de la biografía histórica y el resultado era unos santos inventados que se adecuaban tanto a la realidad como a la mentalidad y a la imaginaria colectiva». Pero para los hagiógrafos, el contenido que transmiten es historia, no fantasía, y también lo es para los devotos que lo reciben.

momentos de su vida (nacimiento, infancia, muerte, etc.)[8]. Se purgarán los episodios sobrenaturales de las hagiografías cuando estos no se estimen probados, por ejemplo, porque no incluyan información relativa a los protagonistas y testigos, o no estén recogidos en fuentes autorizadas, pero no por su naturaleza prodigiosa.

La problemática del contenido falso o no autorizado no era exclusiva del terreno de la hagiografía, pues debates similares se daban también en el campo de la Historia humana desde inicios del Quinientos. Cesc Esteve recuerda cómo Juan Luis Vives, en los capítulos quinto y sexto del Libro segundo de la Primera parte del tratado *De disciplinis*, de 1531, que versa sobre la corrupción de las artes, también había denunciado que una de las principales causas de la corrupción de la historia ya había comenzado desde antiguo, con relatos que habrían mezclado hechos verdaderos y mentiras, y tolerado la invención de falsedades con el propósito de enaltecer los hechos narrados, debido a los excesos de apasionamiento de los autores por defender una causa[9]. Y de la misma manera, en la hagiografía, se denunciaba la presencia de contenido infundado, y se actuó en consecuencia. La principal problemática que se atajó en la reescritura hagiográfica postridentina tenía que ver con la presencia de episodios infundados, de cualquier naturaleza, sobrenatural o no. En ocasiones, los relatos arrastraban numerosas inexactitudes, en relación al origen, época, muerte o

8. «En el escrivir las vidas de los príncipes e ilustres varones dignos de inmortal memoria […] Deve notarse lo que acaeció antes de su nacimiento, como el soñar la madre de santo Domingo, estando preñada dél, que tenía un perro con un hacha en la boca, y la de san Bernardo, una antorcha, que avía de ser de la Yglesia. […] Si en el nacimiento huvo alguna cosa notable en el cielo y en el suelo, como en el de Jesuchristo y en el de san Juan Bautista […] Las dos águilas que estuvieron sobre el palacio del rey Silipe en tanto que nacía Alexandro Magno, denotando los dos imperios en Europa y Asia que avía de tener de griegos y persas. […] Si acaeció en su infancia algo notable, como a Crisóstomo, labrar en su boca las abejas, durmiendo, un panal de miel, y a Platón, mostrando la suavidad que avían de tener en el dezir, y a san Ambrosio, porque de Ambrosio, ambrosía saliesse, y las hormigas de Midas, que significaron su abundancia y riqueza. El ahogar Hércules en la cuna las culebras. El no mamar algunos santos más de una vez al día en los ayunos. […] Si en sus hechos huvo algo raro, notable, sobrenatural. […] La especie de muerte que tuvo, y lo que acaeció notable en ella, como las vozes que se oyeron de ángeles en el finamiento del rey don Fernando el santo […]. Si huvo señal en el cielo, como la cruz quando murió la emperatriz D. Ysabel en Toledo el día 2 de mayo» (Cabrera de Córdoba 1611: II, disc. 18, 77-82).

9. Esteve (2019: 6). Véase también Esteve (2022: 15-16).

martirio, etc.; en otros, contenían episodios apócrifos o de escaso crédito; y en otros casos, incluso, se trataba de duplicidades[10].

Además, la revisión de la hagiografía no se debe atender como un fenómeno aislado; se enmarcaba en una estrategia defensiva general desplegada por la Iglesia católica en el campo de la historiografía ante el alud de historias reformistas que cuestionaban las actuaciones de la Iglesia de Roma a lo largo de los siglos. Muchos autores, como César Baronio, instaban a la necesidad de revisar la Historia de la Iglesia a partir del análisis crítico escrupuloso de las fuentes documentales[11], procedimiento que se hizo extrapolable, por lo tanto, al campo de la hagiografía, considerada como parte de esa Historia.

En el campo de la hagiografía, pues, convergieron los mismos debates teóricos existentes en la disciplina historiográfica en el último tercio del Quinientos, concernientes a la reformulación del método, al grado de fiabilidad que se concedía a cada tipo de fuente, al estilo de la prosa más pertinente, o a las intervenciones que debía ejecutar el historiador –cuáles y dónde– sobre la narración de los hechos[12]. Es decir, las principales claves de la revisión de la hagiografía postridentina serán las propias de la historiografía altomoderna, cuyo principal método de validación se basará en la fundamentación de los hechos conforme a las fuentes, bien autoridades reputadas, bien fuentes documentales. Pero los compiladores no se limitarán a la mera acumulación de datos eruditos, como en el periodo medieval, sino que, en los casos necesarios, se servirán de estas informaciones para, a través de la controversia e incluso la conjetura, superar los pasajes más obscuros y dudosos de los relatos, con el fin de ofrecer a los lectores la versión más fidedigna de los hechos. En la historiografía de finales del Quinientos, de un buen cronista se esperaba que revisase críticamente sus fuentes, que narrara verazmente los hechos y los juzgara de forma prudente y ecuánime, sin temor a polemizar o discrepar de autores reputados cuando la materia lo requiriese[13]. Y, asimismo, el hagiógrafo postridentino, en su tarea de historiador, será el último responsable de la calidad y autenticidad de los relatos, y en la mayoría de

10. Véase en Arronis (2021) el estudio de la reescritura del relato catalán del obispo Severo de Barcelona, cuya vida se confundía con la del obispo homónimo de Rávena hasta mediados del Quinientos.

11. Esteve (2013: 103).

12. Sobre estas cuestiones, véase Esteve (2014).

13. Esteve (2019: 1).

los casos se mostrará consciente de participar en una empresa hagiográfica de trascendencia.

2. LA DECLARACIÓN DE AUTORIDADES

Sin duda el principal rasgo distintivo de la hagiografía postridentina en relación a la tradición anterior es la declaración de fuentes y autoridades como prueba para legitimar los hechos narrados. Como recuerda José Aragüés:

> los legendarios postridentinos se sustentan en una exigente búsqueda de la verdad y el rigor hagiográficos, y evidencian ya la necesidad de *anclar* esa búsqueda en el nombre de un responsable concreto, individual[14].

Pero la necesidad de acometer una revisión exhaustiva de los santorales escudriñando las fuentes era patente ya desde mitad de la centuria. Encontramos declaraciones al respecto recogidas en los prólogos de ediciones de santorales, de manera muy explícita, por ejemplo, en la edición de 1558 del *Flos Sanctorum renacentista*. En la epístola proemial dirigida al arzobispo de Toledo, fray Bartolomé de Miranda, el licenciado Alonso Méndez de Robles, editor del volumen, apela a la necesidad de esta revisión por parte de alguien capaz:

> Quisiera yo poder tanto, y saber tanto, que bastara a cotejar las vidas de estos sanctos con lo que de ellos escriben algunos escriptores antiguos, para que el libro tuviera mayor auctoridad, pero no me hallé con fuerças para lo poder hazer. Obra es esta que un tan gran príncipe y tan excelente prelado como vuestra Señoría reverendíssima avía de tomar a su cargo y encomendarla a personas doctas y desocupadas, pues no es pequeño el fructo que de semejante trabajo puede sacar. Yo, lo que he podido, he hecho, quisiera poder más para hazer más[15].

También en las mismas fechas teólogos reputados como Melchor Cano, en *De locis theologicis*[16], afirmaban la necesidad de acometer una

14. Aragüés (2014: 23).
15. *Flos sanctorum* (1558: s.p.).
16. Aunque la obra se publicó póstumamente en 1563, su redacción es anterior, cercana a su participación en el segundo periodo del Concilio.

revisión general de la hagiografía, tarea que Cano consideraba «una obra ingente y laboriosa, pero muy útil para todos los cristianos», y que estimaba que solo podría «llevar a buen término un varón honrado, íntegro e incorruptible, de modo que no se atreva a decir nada falso, que se atreva a decir la verdad y en cuyos escritos no haya sospecha de amistad o de odio»[17].

La primera gran empresa de revisión del santoral general fundamentada en autoridades la acometió el obispo de Verona Luis Lippomano, uno de los presidentes del Concilio de Trento en su segunda etapa (1551-1552), periodo en el que, precisamente, se inició la publicación de los seis volúmenes de su compilación, *Sanctorum priscorum patrum vitae, numero centum sexagintatres, per gravissimos et probatissimos auctores conscriptae* (1551-1558). Como ya se evidencia en el título, el objetivo principal consistía en revestir los relatos de los santos con la autoridad de los escritores *graves* y *probados* que los hubiesen tratado, y así lo argumenta en el prólogo: «quienes escribieron estas vidas que ahora divulgamos son escritores ilustres aprobados por todos, y bien dignísimos de fe, incluso para los mismos herejes», mientras, en cambio, se omitía «todo lo apócrifo, […] es decir, las vidas de aquellos cuyos redactores se ignoran totalmente o, si se conocen, son de pobre estimación y autoridad en la Iglesia» (Baños Vallejo 2020: 442).

La iniciativa de Lippomano fue gratamente recibida en el seno de la Iglesia católica, especialmente por la aplicación de un método riguroso que permitiese legitimar los relatos[18]. La materia se fundamentaba ahora en autoridades reputadas que avalaban los hechos descritos, lo que se traducía en una garantía de autenticidad. Pero, a diferencia de la historia humana, el rigor documental y autorial no siempre era suficiente para

17. Cano (2006: 649). En los debates epistemológicos sobre cómo se debía narrar la historia, se consideraba que un historiador *flaco*, débil de ánimo, no era capaz de narrar verazmente la historia sin caer en vicios o prácticas negligentes; en cambio, la integridad moral del historiador garantizaba la verdad de sus escritos (Esteve 2022).

18. Melchor Cano, aunque elogia la importancia de haber aplicado un método sistemático para autorizar las vidas de los santos, se confiesa prudente y algo escéptico en cuanto a los resultados: «Cuando en años anteriores estuve en el Concilio de Trento oí decir a algunos que Luis Lippomano, obispo de Verona, atajaba este mal con una historia de las vidas de los santos editada con un método riguroso y responsable. Pero yo todavía no he podido ver esta historia ni ninguna otra que, entre las que han caído en mis manos, pueda aprobar» (Cano 2006: 649).

legitimar toda la materia devota. En ocasiones, las autoridades no recogían episodios, tradiciones o creencias muy arraigadas en la devoción del pueblo, o no aportaban información concluyente[19].

De hecho, tal vez el exceso de rigor de Lippomano por ceñirse únicamente a las fuentes de autoridad fue una de las causas que propició que unas décadas más tarde la obra de Lippomano fuese superada por la compilación del cartujo alemán Lorenzo Surio, *De probatis sanctorum historiis* (1570-75), que se convirtió en la verdadera piedra de toque de la hagiografía reformada postridentina, y en el modelo de la hagiografía crítica para los autores posteriores[20]. Surio, aunque partió de la compilación de Lippomano, la aumentó significativamente, modificó la estructura y amplió los criterios empleados para legitimar las devociones. Como recuerda Fernando Baños[21], el alemán no fue tan restrictivo en el uso de las fuentes y, aunque priorizó las historias probadas por autoridades, dio también cabida a relatos de procedencia desconocida, siempre que, como especificaba en el prólogo, inspiraran «confianza al lector prudente, y muestren suficientemente estar escritas de buena fe, aunque puede que o por incuria de los copistas, o por voluntad de quienes las escribieron, o por algún otro caso los nombres de los autores fueron omitidos»[22]. Es decir, Surio aceptó fuentes de autores desconocidos, y ratificó el valor de la tradición en la Iglesia, argumentos que serán fundamentales en la revisión y legitimación de las tradiciones locales, de las que con frecuencia no se conservaban fuentes de autores conocidos y reputados.

19. Cano, sobre este particular, abogaba por la ratificación de la pía creencia cuando esta parecía verosímil y no atentaba contra la ortodoxia. En relación a la creencia de si los Magos sabios de Oriente aludidos en el evangelio (Mt 2, 1) eran reyes o no, concluía: «no creo que valga la pena intentar desvirtuarla en asamblea pública pues ninguna utilidad tendría. Además, es propio de la mayor locura intentarlo en vano y no buscarse otra cosa sino odio con ese trabajo. Y si por casualidad te ganas la aquiescencia de unos pocos con tu argumentación, provocarás en el pueblo multitud de quejas, divisiones y disputas. Deja, pues, que el pueblo conserve una opinión altamente probable de acuerdo con sus mayores, sobre todo si está profundamente asentada y arraigada» (Cano 2006: 577-578).

20. Véase una caracterización de esta compilación, y un análisis del proceder de Surio, en Spanò Martinelli 1990. Como concluye Sofia Boesch-Gajano, con las iniciativas de Lippomano y de Surio, se asientan «los orígenes de la hagiografía crítica o más propiamente de la ciencia hagiográfica» (Boesch-Gajano 2020: 40).

21. Baños Vallejo (2019: 29).

22. Baños Vallejo (2019: 29).

La propuesta metodológica de Surio, más flexible, no era aislada, y se debe enmarcar en los discursos epistemológicos de la disciplina histórica del periodo sobre qué se consideraba fuente de autoridad en la hagiografía. En este sentido, se ha tenido poco presente la influencia que ejercieron algunos historiadores concretos que se ocuparon de la materia y ofrecieron un método. En el contexto hispánico conviene destacar la formulación metodológica que articuló el jerónimo Ambrosio de Morales. El cronista fue una figura clave en el fundamento de la historiografía de la época y en la formulación de unos principios para escribir la historia «con certidumbre», y asimismo articuló un método para la hagiografía. Ya en el prólogo de la *Corónica General de España*[23] anunciaba que había establecido unos principios metodológicos para fundamentar la certeza moral de las hagiografías que incluía de los santos naturales de España:

> tuve advertencia que las cosas que se dixessen de los santos fuessen dignas dellos, y bien authorizadas, con la certidumbre possible. Y antes de entrar en el libro nono, escreví por sí en un discurso lo que para esto puede servir, y yo siempre seguí[24].

Efectivamente, al final del Libro VIII, describió los principios metodológicos que había seguido para aportar «authoridad a lo que de los santos de España de aquí en adelante […] se ha de escribir […] para dar mayor crédito a la escritura y assegurar a los lectores de ser cierto y verdadero lo que en ella se refiera»[25]. El método crítico de Morales estaba influido por la metodología de los lugares teológicos desarrollada ampliamente por el dominico Melchor Cano, de quien Morales se consideraba discípulo, e identificó los *lugares* que le permitirían indagar en la verdad de los hechos tocantes a las vidas de santos, y evitar así los daños que se derivaban de la propagación de historias infundadas[26]. Diferenció siete *lugares*: 1) los escritos de los notarios de la Iglesia primitiva sobre las pasiones de los santos; 2) los procesos de los mártires cuando estos fueron juzgados y condenados; 3) los escritores graves y de autoridad

23. Morales (1574: 208-217).
24. Morales (1574: fol. 6r).
25. Morales (1574: 208r).
26. Morales había sido había sido alumno de Cano durante el breve periodo en que ocupó la cátedra Prima de Teología en la Universidad de Alcalá de Henares (1543-1546). Véase un análisis más detallado de la propuesta metodológica de Morales en Arronis (2025).

que han escrito sobre los santos; 4) lo que se relata de los santos en los oficios y fiestas; 5) los santorales antiguos; 6) las tradiciones consentidas por la Iglesia; y 7) las bulas de canonización papales, que, sin embargo, desestimaba en esta ocasión por cuestiones cronológicas, ya que no podía aplicarlo en los santos tratados en su obra: «dexé de poner este lugar, porque no podía servir para los santos de quien yo escrivo, hasta la destruyción de España, ni hasta muchos años después»[27].

Como se comprueba, Morales presentaba como fuentes de autoridad no solo a los autores reputados, o los documentos históricos relativos a los santos (actas notariales, procesos martiriales). También juzgó que otorgaban autoridad a los relatos los escritos antiguos relativos a oficios y fiestas arraigadas en las diócesis, o tradiciones asentadas y aprobadas por la Iglesia local.

El ascendiente de Morales sobre la historiografía hispánica de su tiempo fue grande, y también, como ahora comprobaremos, en el campo de la hagiografía, ya que influyó notablemente en los principales autores posteriores, tal y como ellos mismos declaran. Alonso de Villegas, en el «Prólogo al lector» que precede el apartado dedicado a «Las fiestas y santos de España» con el que cierra el primer volumen de su *Flos sanctorum y historia general, de la vida y hechos de Jesuchristo* […] *y de todos sus santos* […] (1578), después de un largo prolegómeno en que cita a los principales autores que se han ocupado de la materia, destaca el provecho que ha obtenido «en particular del ya nombrado Ambrosio de Morales». El dominico Juan de Marieta, en el Libro XXI de la *Historia Eclesiástica de todos los Santos de España* (1596), que se ocupa «De los doctores de España», concluía sobre la obra de Morales que «es de tanta loa lo que hasta aora ha escrito, […] y de su historia me he aprovechado yo mucho para la mía que he hecho de historia de Santos de España»[28]. El jesuita Pedro Ribadeneira, si bien no cita explícitamente a Morales entre los principales autores que ha seguido, sí lo mencionará como autoridad en algunos capítulos de su obra[29]. Sin embargo, el método de Morales parecía bien conocido en el seno de la orden jesuita. De hecho, uno de los casos más

27. Morales (1574: 216v).

28. Marieta (1596: cap. LXIIII).

29. Ribadeneira en los principios metodológicos que declara seguir apela a la autoridad de César Baronio, y cómo este también defendía en su *Martirologio* recurrir a la autoridad de los procesos martiriales y a los autores *graves*.

evidentes de la influencia directa del método del jerónimo es el del jesuita catalán Pere Gil; en los apuntes manuscritos conservados dedicados a las *Vides dels sants de Catalunya* (*ca.* 1600), lo cita, junto a otros autores coetáneos europeos, como la principal autoridad en la materia en el contexto hispánico: «[…] són també de molta auctoritat, com en nostres temps són Lipomano, Laurencio Surio, Ambrosio de Morales, en lo que toca als sants de España»[30]. Pero no solo eso: al inicio de su compilación, y sin declarar la autoría de Morales, incluye un capítulo donde resume con gran fidelidad el planteamiento metodológico del jerónimo y los siete lugares que confieren autoridad a los relatos: «Dels modos ab los quals se poden y deuen saber y escriurer las vidas dels sants»[31].

Como se comprueba, la influencia de Morales se aprecia particularmente en los santorales de ámbito local, que tratan de corroborar cultos arraigados, legitimar la autenticidad de las reliquias, o dar testimonio fidedigno de milagros o de hechos maravillosos acaecidos. En estos casos, cuando es posible, se va a recurrir a obras de historiadores reputados –antiguos o modernos– (cronicones, martirologios, etc.); pero cuando ningún otro autor grave con anterioridad se haya ocupado de la cuestión, se va a recabar información en breviarios antiguos, oficios litúrgicos, himnos, santorales, o en documentación de archivos de diócesis y conventos, y se va a intentar contrastar estas noticias con otros datos históricos que las corroboren (en base a pruebas históricas, cualquier testimonio antiguo del culto, autos de traslaciones, transcripción de lápidas, etc.). Si se tienen presentes los principios metodológicos apuntados por Morales, no ha de sorprender que los hagiógrafos contrarreformistas acudan a muy distintos tipos de fuentes para justificar la autenticidad de los relatos, fuentes que a un lector actual pueden parecerle de exigua autoridad, pero que, como se comprueba, no eran percibidas así por el historiador o el hagiógrafo del periodo. En muchas ocasiones, pues, la información hagiográfica se acabará validando con la referencia a cualquier documento antiguo, cuyo crédito reside precisamente en la aparente antigüedad de dicha fuente, y así podemos comprobarlo en algunos de los primeros santorales reformados, como el de Alonso de Villegas, del ámbito castellano, o el del dominico Antoni Vicenç Domènec, del ámbito catalán:

30. Gil (c. 1600: f. 14v).
31. Véase un cotejo exhaustivo de estos capítulos en Arronis (2025).

> Ay un libro bien antiguo y de letra gótica, que fue del insigne monesterio de S. Millán de la Cogolla […] que contiene una breve memoria destos santos con título que la escribieron S. Juliano y Félix, arçobispos de Toledo[32].

> Según algunos breviarios antiguos de España y autores de santorales, fue santo Domingo de Silos español de Vizcaya, de un pueblo llamado Cannas, junto a Nájera[33].

> Hase sacado de una escriptura antiga, que tienen muy bien guardada en una arca con muchas llaves los administradores de una Yglesia dedicada a san Emeterio […][34].

> Hase collegido de escritos de mano antiquíssimos que están en su mesmo sepulchro, donde también se veen pintados sus milagros con pintura muy vieja[35].

Y no solo eso, en otras ocasiones las informaciones relativas a los santos se van a fundamentar por la tradición del culto, a menudo solo transmitida de manera oral, siempre que, como puntualizaba Morales, hubiese sido aprobada por la Iglesia local o alguna autoridad competente:

> Tienen por cosa muy cierta en este monesterio que quando el rey Almançor tomó la ciudad de León […] quiso entrar en aquel monesterio y reventole el caballo. Y movido el moro por este milagro que Dios obró por sus santos mártires, no hizo mal, ni permitió se hiziesse al monesterio[36].

> Tienese por tradición que fueron ahogados en una laguna pequeña y muy honda que está cerca de Mérida, en la ribera de Guadiana[37].

> Visitando una vez don fray Benito de Toco, obispo de Vique, la iglesia de Calaff, preguntó al reverendo Juan Ferran, canónigo della, cómo sabían ellos que aquellas reliquias eran de santa Calamanda. Respondió el canónigo: «*Patres nostri nuntiaverunt nobis*». Como si dixera más

32. Villegas (1588, *Fiestas y Santos de España*: 6r).
33. Villegas (1588, *Fiestas y Santos de España*: 55r).
34. Domènec (1602 II, 5v).
35. Domènec (1602 II, 22v).
36. Villegas (1588, *Fiestas y Santos de España*: 20v).
37. Villegas (1588, *Fiestas y Santos de España*: 50v).

> claramente: nosotros lo sabemos por tradición de padres a hijos. Aprovolo el buen perlado, mandando que passassen adelante en la devoción de la virgen como lo acostumbravan[38].

El reconocimiento de este tipo de fuentes, como escritos antiguos o tradiciones arraigadas, que muestran los ejemplos citados, no debe interpretarse como una falta de rigor de los primeros compiladores postridentinos, ni como una perpetuación de los usos y hábitos medievales: eran *lugares* válidos aceptados por los principales historiadores del Quinientos como evidencias de la legitimidad de un hecho. A lo largo del Quinientos el criterio justificativo de la Iglesia católica se flexibilizó para incluir el mayor número de devociones posibles, y ser menos restrictivo; esta diferencia de criterio se evidencia en los distintos procederes de Lippomano y Surio en sus respectivos santorales[39].

3. EL CRITERIO DEL HAGIÓGRAFO, LA POLÉMICA Y LA CONJETURA

Con todo, la validación de este tipo de fuentes de autoridad no era indiscriminada. Los hagiógrafos pretendían depurar los relatos de elementos erróneos, apócrifos e infundados, y conferirles autoridad, y solo aceptarán dichas fuentes si las estiman plausibles, pues en otras ocasiones se muestran críticos ante determinadas afirmaciones o creencias, particularmente si estas son discordantes con otras fuentes o informaciones que estiman más rigurosas. El hagiógrafo postridentino, a diferencia del medieval, no cita las autoridades de manera acumulativa; ante la discrepancia de informaciones, a menudo va a tomar partido por una u otra versión, sin rehuir la controversia implícita o explícita con otros autores,

38. Domènec (1602 II, 12c).

39. Y tampoco fue un criterio estático, pues en la siguiente centuria, un nuevo rigor, más exigente, implicó nuevas revisiones de los relatos, como prueba, por ejemplo, la actividad de los bolandistas, mucho más crítica y ambiciosa. A diferencia del método de Surio, los bolandistas, a partir de la propuesta del jesuita Héribert Rosweyde (1603), pretendían revisar la hagiografía editando todas las fuentes antiguas, y no solo usándolas como fuentes de consulta para confeccionar un relato único a juicio del hagiógrafo (Santiago Medina 2012: 76).

si fuera necesario, pues consideraba que la materia *grave* así lo requería[40]. De este modo, someten las informaciones a un minucioso escrutinio sobre su fiabilidad, considerando otras evidencias o datos históricos que puedan avalar una u otra opinión[41]:

> Don Alonso de Aragón, segundo deste nombre, truxo también la cabeça deste santo obispo a su iglesia de Çaragoça […] y esto es auténtico, como lo refiere muy bien Gerónimo Çurita en sus *Anales de Aragón*. Algunos autores dizen, y entre ellos el Arcidiano de Ronda en su libro de los santos de España, que al fin después de su destierro vino a padecer martyrio, mas lo contrario es lo más cierto, y con este título lo rezan en algunas iglesias de España, y particularmente la de Çaragoça, rezando en sus lecciones y en todos los demás oficios que fue confessor; y si fuera mártyr no lo callaran los autores tan graves que escriben dél, como son san Isidoro en el martyrio de san Vicente, y el poeta Prudencio, y otros muchos autores modernos[42].

> Acerca del temps del martyri ha differència entre los historiadors, perquè encara que tots convenen en lo dia […] en lo any differeixen. Perquè Regino Monge, en lo lib. 1 dels *Annals*, diu que foren martiritzats en temps de Valeriano, lo any 209 de Nostre Redemptor; Luýs Pons de Icart diu que en lo añy 262; Ambrosio de Morales en lo cap. 47 del lib. G. de la *Historia de España*, y Joan Mariana en lo cap. 10 del lib. 3 *De las Cosas de España*, diuen que foren martyrizats en lo any 259 […] y esta opinió me apar millor fundada[43].

40. Esteve (2019: 9-11) argumenta que los historiadores de la temprana modernidad intentaron limitar la controversia a las cuestiones de mayor calado, aunque progresivamente fue adquiriendo protagonismo en el discurso histórico y hacia el último tercio de la centuria se puede observar la superación de algunas de las reservas que había suscitado entre los teóricos anteriores.

41. Adviértase la diferencia con el proceder meramente acumulativo característico de la tradición medieval. Como nota Baños Vallejo en el capítulo de este mismo volumen, escribe Beauvais en el prólogo del *Speculum maius* que, ante las discrepancias entre los filósofos, él se consideraba un mero recopilador: «he confesado que mi trabajo en esta obra es de recopilador, no de intérprete, y por ello no me he ocupado demasiado en buscar acuerdos entre los dichos de los filósofos, sino sólo de exponer lo que sobre cada tema sintió o escribió cada uno de ellos, dejando al arbitrio del lector a qué versión deba adherirse más» (Vergara 2003: 181).

42. Marieta (1596 V: 114d).

43. Gil (c. 1600: 19v).

En ocasiones, incluso, razonarán y explicarán al lector qué fuente es más digna de crédito para justificar su criterio, por ejemplo, según la tipología:

> el auto es preferido a qualquier Historia humana; si en algunos autores hallamos que está en París o en otra parte, no se han de creer, si no es que entendamos por el cuerpo del santo algunas reliquias suyas[44].

O desestimarán los argumentos que son resultado de equívocos de otros autores:

> Dízese en la *Corónica* del príncipe don Carlos que Saturnino entró por España predicando hasta llegar a Toledo […], aunque el aver venido a Toledo yo lo tengo por incierto y que fue inadvertencia, que por dezir que fue de allí a Tolosa, donde avía primero estado, dixeron a Toledo. Y he visto muchas vezes este mismo engaño, y qualquiera puede verle en el primero tomo de Laurencio Surio, en la tabla, que llama a san Illefonso arçobispo de Tolosa, siendo manifiesto engaño, pues ha de decir Toledo. Por el contrario, aquí, por decir que fue san Saturnino de Pamplona a Tolosa, dize a Toledo[45].

El criterio del hagiógrafo, como historiador que sopesa la materia, resultaba determinante para inclinarse por una u otra versión de las relatadas por las fuentes, según la hipótesis que estimaran más plausible, independientemente, incluso, del prestigio que se atribuía a determinados autores.

Sucedía, además, que en ocasiones se daba el problema contrario. En no pocos casos, particularmente en los santorales locales, el hagiógrafo postridentino tuvo que enfrentarse ya no solo a noticias discordantes, sino a la falta de información y al silencio de las fuentes, otro mal que se consideraba endémico en la disciplina antigua, y que los historiadores achacaban a errores y vicios debidos a la ignorancia y negligencia de los historiadores pasados[46]. De hecho, en los santorales vamos a encontrar frecuentes quejas ante este mal[47].

44. Domènec (1602 I 31c).
45. Villegas (1588: *Fiestas y Santos de España* 49r).
46. Esteve (2013: 107).
47. Antoni Domènec lo recuerda con frecuencia en sus páginas: «De dónde fue natural santa Calamanda, ni qué martyrio padeció, no lo he podido averiguar, por lo

El deber del hagiógrafo no solo era el de depurar los relatos de elementos apócrifos e infundados, también debía, en la medida de lo posible, allanar las dificultades de los devotos ante la lectura de cualquier relato. Por ello, y en base a su criterio, los compiladores intentaron aportar hipótesis plausibles que completaran la información de las hagiografías, en ocasiones en base a conjeturas[48], y en otras, en base a la ausencia de noticias contrarias:

> Y este es mi parecer, por ser para mí de mucha authoridad el breviario de Augusta, siendo testimonio de nuestros contrarios en este particular; y porque no veo en los autores repugnancia contra lo que digo aquí, porque si ellos no dizen que es de Gerona, tampoco apenas hay quien lo niegue, sino que casi todos lo callan, no hablando cosa alguna de su patria y naturaleza[49].

> La venida de san Sigismundo a España no la escriven San Gregorio Turonense, ni san Antonino, ni otros historiadores franceses o de otras naciones, pero tampoco no lo niegan, y assí no ay que dudar de una tradición tan grande como tenemos desto[50].

> Acerca de sus cuerpos, ay dificultad dónde estén, porque dizen algunos autores, como el arçobispo Rodrigo (lib. 6, cap. 13), que están en el real monesterio de las Huelgas de Burgos […]. Otros los ponen en un lugar media legua de Santillana, que da nombre a las Asturias, donde está en una peña que se entra en el mar una iglesia dentro de una cueva, y los naturales de la tierra afirman que están allí los cuerpos de santa Justa y Rufina. […]. Los sevillanos por cosa muy cierta tienen que están en su ciudad, aunque se ignora en qué parte della. Y a mi juyzio esto es lo más cierto, por razón que siempre defendieron las santas que sus

---

qual no puedo dexar de añadir un toque a las quexas del antigo descuido, tantas vezes repetidas en esta Historia. Han sido tan negligentes los escriptores antigos que no he podido hallar más, y aun he sacado esto con hartos trabajos no sin favor de un devoto suyo muy curioso» (Domènec 1602 II 3b).

48. Ambrosio de Morales, en el prólogo de la *Corónica* justifica la necesidad de hacer uso de la «*buena* conjetura» cuando sea necesaria en la disquisición (Morales 1574: IVr), pero advierte que no se ha de abusar de ella para ampliar la narración de los hechos, «hinchiendo de palabra los hechos y los tiempos», cuando esta relación es breve en las fuentes empleadas (Morales 1574: Vr).

49. Domènec (1602 I, 27c).

50. Domènec (1602 I, 38b).

> cuerpos no fuessen llevados a otras partes, aunque lo pretendieron personas poderosas, como el rey don Fernando el primero, que edificó la yglesia mayor de León con intento de trasladarlas a ella de Sevilla […]. Y assí se puede presumir que en los lugares donde se dize que están sus cuerpos, sean partes y reliquias dellos, y que están en Sevilla[51].

> De qué nación haya sido la bienaventurada sor Matrull, no es cosa cierta. Pero según grandes conjecturas, fue catalana de nación. Porque como entonces el Vallés, el obisbado de Gerona […] ya eran de christianos […] y las mujeres no quieren de buena gana partirse de sus tierras y ponerse en tierras peligrosas, como era entonces Barcelona, de creer es que era de la gente de la mesma tierra[52].

4. CONCLUSIONES

Baste este pequeño extracto de citas de diversos santorales reformados hispánicos para evidenciar cuáles fueron las principales estrategias de validación que aplicaron los primeros hagiógrafos postridentinos a la hora de revisar los relatos: la remisión a fuentes de autoridad, el ejercicio de la controversia y la formulación de conjeturas para superar el silencio de las fuentes. Como queda, además, manifiesto, la revisión de los relatos es constante, y excede, con mucho, la purga de lo grotesco o desmesurado de determinados episodios o milagros apócrifos, por lo general, ignorados o silenciados.

Después de este breve análisis de las principales estrategias, podemos entender con mayor claridad la actuación de los primeros hagiógrafos postridentinos, e incluso las declaraciones de intenciones que recogen en los paratextos. Villegas, en el prólogo a los extravagantes del primer tomo de su santoral, explicita su intención de componer una obra exhaustiva, y justifica los criterios seguidos para legitimar los relatos de santos locales, que le han llevado a utilizar fuentes de diversa índole, y no solo de autores reputados, y le han obligado a escudriñar entre numerosas informaciones discordantes:

51. Villegas (1588, *Fiestas y Santos de España*: 18v).
52. Domènec (1602 II, 8d).

> Mi desseo que es dar un libro de vidas de santos en que aya mucho que estimar y poco que dessear […] que todas las historias y vidas de santos que en otros semejantes libros se hallan, aquí se hallen, y el que tuviere este libro, ninguno otro desee ni eche menos. […] los autores de algunas dellas son de menos autoridad que los alegados en las escripturas por el orden de los meses […], con todo esso tienen autoridad, y la que basta para que ánimos sin pasión y malicia las reciban y estimen mucho. Especialmente que yo hize en ellas lo que en las demás he hecho, aunque sean de autores gravíssimos, que es quitar algunas cosas impertinentes […]. También he añadido algunos puntos y razones que en otros autores se hallan. […] unos dizen cosas particulares que otros las dexaron en silencio, y ha sido a costa mía aver de ver unos y otros para que lo más esencial y digno de ser sabido se escriviese, como lo he escripto[53].

De la misma manera Ridabeneira, en el prólogo general de su santoral, recuerda las dificultades que el hagiógrafo ha de superar para revisar la materia, entre las cuales se halla, junto al ejercicio de la controversia, la consideración de la *pia credulitas*, y la dificultad a la hora de superar el silencio de las fuentes:

> Siempre se ha tenido en la Iglesia cathólica por ocupación de mucha loa y estima el escrivir vidas de santos, assí por las grandes utilidades que de la lección de ellas se derivan en todos los que las leen con deseo de aprovecharse, como por las muchas y grandes dificultades que se ofrecen a qualquiera que las pretende bien escrivir. Porque en las historias de los santos ay muchas cosas obscuras y enmarañadas que se han de desmarañar y esclarecer; muchas dudosas, que se deben averiguar; algunas contrarias, que –si es possible– se deben concordar; otras, por una parte apócrifas, y por otra, tan recibidas y assentadas en la común opinión, que ni se pueden aprobar sin notable perjuizio de la verdad, ni desechar sin grave ofensión de la gente vulgar y común. Y no es maravilla que en algunas cosas muy antiguas, y con las persecuciones espantosas de los tyranos que tuvo la Iglesia, puestas en olvido, no hallassen después los escritores la luz de la verdad tan clara y pura[54].

53. Villegas (1588, *Santos extravagantes*, II: 62r).
54. Ribadeneira (1599: s.p.).

Después de este breve análisis, queda manifiesto que los hagiógrafos postridentinos actuaron con la materia hagiográfica como historiadores, asumiendo los debates epistemológicos de la disciplina en un momento de cambio y redefinición, como fue el último tercio del Quinientos. Y no ha de sorprender, a su vez, que en centurias posteriores estos criterios pudieran ser refutados por otras metodologías históricas más rigurosas, que estrecharon la consideración de lo que era una fuente de autoridad, y que refinaron el método histórico y filológico, como prueba, por ejemplo, la magna empresa de los bolandistas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Albisson, Mathilde, «El *flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura», en *Perspectivas actuales del hispanismo mundial. Volumen I: Medieval, Siglo de Oro, Teatro*, Christoph Strosetzki, ed., Münster: WWU, 2019, págs. 53-65.

Arronis Llopis, Carme, «El milagro mariano en el siglo XVI: entre las polémicas reformistas y la revalidación católica», en *Avatares y perspectivas del medievalismo* ibérico, Isabella Tomassetti, ed., vol. I, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, págs. 673-682.

Arronis Llopis, Carme, «Sever de Barcelona en la primera hagiografia reformada», *Specula,* 1 (2021), págs. 153-182.

Arronis Llopis, Carme, «Catalan Lives of Saints after Trent (1575-1602)», en *Hispanic Hagiography in the Critical Context of the Reformation*, Fernando Baños, ed., Turnhout: Brepols, 2022, págs. 189-215.

Arronis Llopis, Carme, «'Dels modos ab los quals se poden y deuen saber y escriurer las vidas dels sants': el modelo d'Ambrosio de Morales en la hagiografía de Pere Gil», *Hispania Sacra*, LXXVII, 156 (2025), págs. 1-20.

Aragüés Aldaz, José, «La difusa autoría del *flos sanctorum*. Silencios, presencias, imposturas», en *El autor oculto en la literatura española: siglos XIV a XVIII*, Maud Le Guellec, ed., Madrid: Casa de Velázquez, 2014, págs. 21-40.

Baños Vallejo, Fernando, «Lutero sobre la hagiografía y los hagiógrafos sobre Lutero», *Studia Aurea*, 13 (2019), págs. 7-40.

Baños Vallejo, Fernando, «'Lanzarían grandes carcajadas': Lo apócrifo del *flos sanctorum* y la burla de los protestantes», *Rilce*, 36, 2 (2020), págs. 428-452.

Boesch-Gajano, Sofia, «La santidad como paradigma histórico», *Anuario de Historia de la Iglesia*, 29 (2020), págs. 19-52.

Cabrera de Córdoba, Luis, *De historia, para entenderla y escriverla*, Madrid: Luis Sánchez, 1611.

Cano, Melchor (1563), *De locis theologicis*, estudio y traducción del latín de Juan Belda Plans, Madrid: BAC, 2006.

Chauchadis, Claude, «Lo ridículo mata a la hagiografía», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen* Âge *et du Siècle d'Or*, Claude Chauchadis, Françoise Cazal & Carine Herzig, eds., vol. 1, Toulouse: CNRS-Université de Toulouse & Le Mirail, 2005, págs. 265-278.

Domènec, Antoni Vicenç, *Historia general de los santos y varones ilustres en santidad del Principado de Cataluña*, Partes I y II, Barcelona: Gabriel Graells i Girald Dòtil, 1602.

Esteve, Cesc, «La història als índexs de llibres prohibits. Censura i disciplina historiogràfica a la primera edat moderna», en *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la primera Edad Moderna*, Cesc Esteve, ed., Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, págs. 95-113.

Esteve, Cesc, «Teorías de la prosa histórica en la temprana modernidad», *Criticón*, 120-121 (2014), págs. 117-136.

Esteve, Cesc, «Controversia y discurso histórico en la temprana Edad Moderna», *Criticón*, 137 (2019), págs. 175-190.

Esteve, Cesc, «La idea del mal historiador en la temprana modernidad (1530-1651)», *Cuadernos de Historia Moderna*, 47, 1 (2022), págs. 9-33.

Durán, Norma, *Retórica de la santidad. Renuncia, culpa y subjetividad en un caso novohispano*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008.

Flos santorum. La vida de nuestro señor Iesu Christo y de su santissima Madre y de los otros santos segun la orden de sus fiestas, aora de nueuo corregido y emendado, y añadidas algunas vidas de santos, Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1558.

Gil, Pere, *Vides dels sants de Catalunya*, ca. 1600, Biblioteca Pública Episcopal de Barcelona, Ms 235.

Gómez Zorraquino, José Ignacio, «Los santos patronos y la identidad de las comunidades locales», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 85 (2010), págs. 39-74.

Greenwood, Jonathan E., «Floral Arrangements: Compilations of Saints' Lives in Early Modern Europe», *Journal of Early Modern History*, 22, 3 (2018), págs. 181-203.

Marieta, Juan de, *Historia Eclesiástica de todos los Santos de España.* Cuenca: Pedro del Valle, 1596.

Martín del Burgo García, Lorenzo, *Una hagiografía de autor. La poética del* Flos sanctorum *de Pedro de Ribadeneira*, Santa Barbara: University of California, Publications of *eHumanista*, 2019 [en línea] <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/publications/monographs/RIBADENEIRA%202019%20Lorenzo%20Mart%C3%ADn%20del%20Burgo%20Garc%C3%ADa.pdf> [Consulta 21/12/2024].

Mendes, Paula Almeida, *Paradigmas de papel: a escrita e a edição de «vidas» de santos e «vidas devotas» em Portugal (séculos XVI-XVIII)*, Porto: CITCEM, 2017.

Ribadeneira, Pedro de, *Flos sanctorum, o libro de las vidas de los santos*, Madrid: Luis Sánchez, 1604 (1599-1601).

Santiago Medina, Bárbara, «¿Herejía o difamación?: Los bolandistas ante el Santo Oficio (1691-1715)», *Documenta et Instrumenta*, 9 (2012), págs. 75–97.

Spanò Martinelli, Serena, «Cultura umanistica, polemica antiprotestante, erudizione sacra nel *De probatis Sanctorum historiis di Lorenzo Surio*», en *Raccolte di vite di santi dal XIII al XVIII secolo. Messaggi, strutture, fruizioni*, S. Boesch-Gajano, ed., Fasano di Brindisi: Schena, 1990, págs. 131-141.

Vergara, Javier, «El *Libellus apologeticus*: un símbolo del enciclopedismo medieval», *Educación XX1*, 6 (2003), págs 149-201.

Villegas, Alonso de, *Flos sanctorum. Historia general de la vida y hechos de Christo, Dios y Señor nuestro, y de todos los sanctos de que reza y haze fiesta la Iglesia Cathólica, conforme al Breviario Romano reformado*, primera parte. En adenda: *Fiestas y santos de España* y *Santos extravagantes*.Madrid: Pedro Madrigal, 1588 (1ª ed. 1578).

RESUMEN: Para contrarrestar las críticas formuladas desde inicios del Quinientos sobre el escaso rigor de los relatos hagiográficos de procedencia medieval, los hagiógrafos católicos postridentinos llevaron a cabo una revisión general de la materia, y algunas de las estrategias de las que se sirvieron en esta revisión fueron las propias de la historiografía de finales del Quinientos, un aspecto que no se ha tenido particularmente en cuenta a la hora de analizar las nuevas compilaciones. La aplicación del rigor historiográfico a la materia devota fue clave en la revisión de los relatos, no solo para purgarlos de elementos apócrifos e infundados, sino también para enmendarlos, completarlos y legitimarlos.

En esta comunicación se analizan algunas de las principales estrategias de revisión aplicadas en la hagiografía postridentina propias del método historiográfico y se destaca la influencia de la formulación metodológica de algunos historiadores concretos, como la del jerónimo Ambrosio de Morales, que estableció una serie de criterios para legitimar las hagiografías conforme a fuentes de diversa índole. Sin embargo, en muchas ocasiones, y ante la ausencia de fuentes, los hagiógrafos hubieron de valerse de otras estrategias para autorizar las narraciones, a menudo basándose en conjeturas o alegando la ausencia de noticias contrarias, y sin evitar las controversias constructivas mantenidas con otros autores, que se estimaban lícitas y necesarias para aclarar las noticias dudosas sobre la materia.

PALABRAS CLAVE: Hagiografía; *Flos sanctorum*; Contrarreforma; Historiografía; Ambrosio de Morales.

ABSTRACT: To counter the criticisms, which had been raised since the early sixteenth century, regarding the lack of rigor in medieval hagiographic narratives, post-Tridentine Catholic hagiographers undertook a comprehensive revision of these texts. Some of the strategies they employed in this revision were borrowed from the historiography of the late sixteenth century, a methodological aspect that has not been sufficiently considered in the analysis of these new compilations. The application of historiographical rigor to devotional literature was crucial not only to purge these narratives of apocryphal or unfounded elements but also to amend, complete, and legitimize them.

In these pages, I analyze some of the main revision strategies applied in post-Tridentine hagiography that were drawn from historiographical methods. I particularly highlight the influence of the methodological formulations of specific historians, such as the Jeronymite scholar Ambrosio de Morales, who established a series of criteria for legitimizing hagiographies based on sources of various kinds. Nevertheless, in many cases, due to the absence of sources, hagiographers had to resort to alternative strategies to authorize their narratives, often relying on conjectures or citing the lack of opposing evidence. In other instances, they engaged in constructive controversies with other authors, which were deemed legitimate and necessary to resolve uncertainties associated with this material.

KEYWORDS: Hagiography; *Flos Sanctorum*; Counter-Reformation; Historiography; Ambrosio de Morales.

LOS IMPRESORES HISPANOS DE CLÁSICOS LATINOS (1551-1600) Y SUS RELACIONES CON EUROPA: JUAN MARÍA DE TERRANOVA Y SUS CONEXIONES CON LIBREROS, IMPRESORES Y EDITORES EUROPEOS*

Manuel Ayuso García
UNED

1. JUAN MARÍA DE TERRANOVA Y SU CONTEXTO

Entre los impresores españoles de clásicos latinos de la segunda mitad del siglo XVI tuvieron una importancia capital los asentados en la ciudad de Salamanca. De acuerdo con las investigaciones del proyecto BECLaR vieron la luz en esta ciudad 40 ediciones de las aproximadamente 190 contabilizadas para el periodo, aventajando con distancia a cualquier otra ciudad como Amberes, Barcelona o Valencia, por citar tres de las ciudades más pujantes en la impresión de libros hispanos de todo tipo, también clásicos, con respectivamente 25, 22 y 18 ediciones publicadas en el periodo. Esta importancia se acentúa aún más si nos ceñimos a los clásicos publicados en latín, excluyendo las traducciones. Comparando la producción salmantina con la de las otras ciudades antes mencionadas, el resultado es de 36 frente a 3, 19 y 16 respectivamente[1].

* Este trabajo forma parte del Proyecto de investigación PID2022-138159NB-100, financiado por MCIU/AEI /10.13039/501100011033 y por FEDER, UE.

1. El proyecto BECLaR solo considera impresiones hispanas las publicadas en ciudades fuera de la Península si son preparadas por españoles. Esta es la razón de

Las otras grandes ciudades universitarias del reino de Castilla –Valladolid, Sevilla y Alcalá de Henares– tuvieron una producción más modesta durante este periodo en este sector del mundo editorial.

Entre las características de la imprenta salmantina del siglo XVI, Ruiz Fidalgo señala que hasta 1554 solo trabajaban en la ciudad dos talleres de imprenta principales, con la participación esporádica de algún otro[2].

Recordemos que la Universidad de Salamanca, principal motor y cliente de los impresores de la ciudad, había vivido una crisis en los decenios de 1520 y 1530 por diversas razones que tuvo una repercusión directa en la producción de los talleres tipográficos salmantinos, de donde salieron solo 4 ediciones de clásicos latinos en aquellas fechas. Con el resurgir de la universidad, que en 1538 promulgó unos nuevos estatutos, se revitalizó también el mundo editorial que hasta entonces, en los primeros decenios del siglo, había contado con dos grandes talleres: el de Pedro de Castro[3] y el de Gonzalo de Castañeda y sucesores[4], herederos respectivamente de los talleres fundados en el siglo anterior por Juan de Porras[5] y Juan Gysser[6], a los que se unió la imprenta de Juan de Junta[7] en 1532.

En el siguiente decenio se instaló en la ciudad una nueva imprenta regentada por Andrea de Portonariis[8] –quien antes había sido costeador de varias ediciones de Pedro de Castro–. Pasado ya el ecuador del siglo,

que la mayor parte de impresos de Amberes de clásicos latinos no sean considerados hispanos y no estén contemplados en el elenco de BECLaR.

2. *Cf.* Ruiz Fidalgo (1994: 27). Sobre las ediciones hispanas del siglo XVI, *cf.* Moreno (2023: 40-42).

3. Activo entre 1536 y 1549. *Cf.* Ruiz Fidalgo (1994: 59-62) y Delgado Casado (1996: nº 151).

4. Rodrigo primero y Gonzalo después estuvieron activos entre 1533 y 1544. *Cf.* Ruiz Fidalgo (1994: 58-59 y 62-63) y Delgado Casado(1996: nº 147 y 146).

5. Activo en Salamanca en el siglo XV entre 1501 y 1520. *Cf.* Ruiz Fidalgo (1994: 37-43) y Delgado Casado (1996: nº 705).

6. Juan o Hans Gysser o Giesser estuvo activo en Salamanca entre 1500 y 1509. *Cf.* Ruiz Fidalgo (1994: 43-45) y Delgado Casado (1996: nº 383).

7. Activo en Salamanca entre 1532 y 1552. *Cf.* Ruiz Fidalgo (1994: 52-58) y Delgado Casado (1996: nº 705). Su taller fue regido entre 1542 y 1557 por Alejandro de Cánova, su socio en Salamanca, quien tuvo taller propio entre 1569 y 1573. *Cf.* Ruiz Fidalgo (1994: 97-98) y Delgado Casado (1996: nº 122).

8. Activo en Salamanca entre 1547 y 1568. *Cf.* Ruiz Fidalgo (1994: 65-73) y Delgado Casado (1996: nº 710).

comenzaron a trabajar Juan María de Terranova[9], que estampó libros inicialmente con su socio Jacobo de Liarcari[10], después en solitario, y, finalmente, Matias Gast en 1558[11], quien se hizo cargo de la imprenta de su suegro, Juan de Junta ya fallecido.

Así pues, en el comienzo de la segunda mitad del siglo XVI se constata en Salamanca un fuerte incremento de la actividad editorial y, quizá también, una fuerte competencia entre talleres, que no excluía igualmente una estrecha colaboración entre los diversos impresores y libreros de la ciudad para ciertas empresas, pero igualmente no pocas querellas[12].

En efecto, los decenios de 1560 y 1570 fueron especialmente fructíferos en la edición de clásicos latinos con 22 de las 40 ediciones de este medio siglo, en un periodo que Avilés denominó 'El Encuentro' entre los gramáticos y teólogos de la Universidad[13].

Varios de los nuevos impresores instalados en la ciudad desde el decenio de 1530 tienen diversos puntos de conexión entre sí. El primero y más obvio es el origen común italiano y particularmente florentino. El segundo, menos visible de un primer vistazo, es su paso por la ciudad de Lyon para dedicarse a diversas tareas relacionadas con la impresión y comercio del libro. En tercer lugar, la mayoría de ellos, por no decir todos, tuvieron actividades comerciales relacionadas con el libro en Medina del Campo. Por último, en varios casos se constatan colaboraciones profesionales entre ellos e incluso relaciones personales y de parentesco, aunque tampoco faltaron pleitos y disputas.

En este contexto es en el que comienza sus tareas de impresor Juan María de Terranova, impresor y librero de origen florentino que abrió su taller de imprenta en solitario en 1559 y se mantuvo activo hasta su fallecimiento, acaecido en 1567[14].

9. Activo en Salamanca entre 1556 y 1567. *Cf.* Alonso (1942: 166-197); Ruiz Fidalgo (1994: 88-92) y Delgado Casado (1996: nº 873).

10. Ambos imprimieron como socios en Salamanca entre 1552 y 1557, fecha del fallecimiento de Liarcari. *Cf.* Ruiz Fidalgo (1994: 79-80) y Delgado Casado (1996: nº 475).

11. Activo en Salamanca entre 1558 y 1577. *Cf.* Ruiz Fidalgo (1994: 65-73) y Delgado Casado (1996: nº 325).

12. Para obtener una visión panorámica de la situación de la imprenta en Salamanca, *cf.* Ruiz Fidalgo (1994: 26-29).

13. Avilés (1982: 74-119).

14. Sobre el contexto en el que se encuentra Terranova, *cf.* De la Mano (1998: 89-95).

En Juan María de Terranova se verifican casi todas las características mencionadas anteriormente. En primer lugar, era florentino, como ponen de manifiesto sus marcas de impresor que incluían la flor de lis, símbolo de Florencia[15]. En segundo lugar, trabajó como librero en los negocios de los Junta en Lyon, donde coincidió probablemente con Juan de Junta, que permaneció en la ciudad gala desde 1542 hasta 1557. En la ciudad francesa Terranova trabajó con Liarcari y también, muy probablemente, con Guillermo de Millis. Igualmente coincidió con los Portonariis. Todos estos personajes eran compatriotas y todos ellos se trasladaron en el decenio de 1540 a Medina del Campo, donde continuaron con el negocio del libro ocupándose de distintas funciones[16].

Finalmente, Terranova tuvo tratos profesionales con Juan de Junta, para quien trabajó a su llegada a España; fue socio de Liarcari hasta su muerte en una sociedad bien conocida, pero asimismo imprimió en Medina del Campo con Francisco del Canto y con Guillermo de Millis; colaboró con Gabriel Carnoso y Domingo de Sagaray de Medina del Campo, con Sebastián Martínez en Valladolid, con Juan Moreno y Benito Boyer en Salamanca, libreros muy activos en estos decenios[17]. También anduvo envuelto en diversos pleitos, el último de los cuales terminó con la confiscación de los materiales de su taller el año de su muerte. Sin embargo, en las relaciones familiares, Terranova no emparentó con ninguna de las grandes sagas de impresores o libreros de la ciudad, pues su mujer fue María de Neyla, sin relación conocida con ninguna de las familias, pero emparentada con el académico y canónigo Diego de Neyla o Neila, muy influyente en la Salamanca de la época.

Pues bien, desconocemos la fecha de nacimiento del personaje, la formación en su Florencia natal o en otros lugares, el inicio de la relación con los Giunta o Junta y el momento de su llegada a Lyon. Se sabe que en el decenio de 1540 está instalado en Medina del Campo, haciendo negocios en el mundo del libro, donde forma una sociedad con Liarcari[18]. La primera edición en la que consta como impresor junto con Liarcari

15. Para la marca del impresor, *cf.* https://marques.crai.ub.edu/ca/impressors/marques?actor=a12263187.

16. Sobre el negocio del libro en la Medina del Campo de la época, *cf.* Rojo (1987: 17-26).

17. Se puede consultar en el USTC el elenco concreto de ediciones en las que participaron todas estas personas junto con Juan María de Terranova.

18. Sobre la colaboración de ambos, *cf.* Lorenzo Pinar (2013: 295).

es la *Cronica del famoso e invencible cavallero Cid Ruy Diaz campeador*, 1552, Medina del Campo[19], aunque posiblemente vivía en Salamanca, ciudad en la que debía llevar residiendo desde 1546 aproximadamente[20].

En sociedad publicó Terranova con Liarcari al menos 15 ediciones hasta su muerte en 1557. Tras la disolución de la sociedad, Terranova comienza una carrera en solitario entre 1559 y 1567, que da como resultado la impresión de unas cuarenta ediciones[21]. Después de su muerte su nombre continuó apareciendo en el pie de imprenta y colofón de varias ediciones salidas del taller hasta 1570, regentado ya por sus sucesores.

Con respecto a la proyección del taller que fundó Terranova conviene destacar que continuó imprimiendo ediciones tras su muerte bajo la dirección de Juan Bautista de Terranova, cuyo parentesco exacto con Juan María se desconoce, de María de Neyla, su viuda, y de Ildefonso o Alonso, su hijo. Por otra parte, un trabajador o criado suyo, también florentino, Andrea Pescioni, se estableció en Sevilla, donde llegó a regentar su propio taller[22]. Tanto de los otros Terranova como del taller sevillano de Pescioni vieron la luz nuevas ediciones de clásicos latinos[23].

La mayor parte de su producción estuvo relacionada de una manera u otra con la universidad, publicando obras y encargos de distintos profesores. De muchas de sus ediciones se conservan muy pocos ejemplares, con la excepción de algunas obras de Domingo de Soto, lo cual podría llevar a la conclusión de que sus tiradas debieron de ser exiguas, aunque esto no deja de ser una mera hipótesis. En el caso de los clásicos latinos esta tendencia es aún más intensa[24]. Esto ha provocado, por otra

19. USTC 337426.

20. Este dato se deduce de un acta de un pleito contra Lucas de Junta de 7 de mayo de 1576, en la que su viuda, María de Neyla, declara: «digo que habra treinta años poco mas o menos que el dicho mi marido y yo hemos vivido en las casas que al yo al presente vivo». *Cf.* Ruiz Fidalgo (1994: n. 107), tomado de Beltrán de Heredia (1973: 300-301).

21. El número fluctúa según la fuente que se consulte: pueden verse las diferencias entre Ruiz Fidalgo, USTC e IB.

22. *Cf.* González Sánchez y Maillard Álvarez (2003: 39-63).

23. Para ver las ediciones de clásicos latinos de estos talleres, *cf.* BECLaR.

24. Con respecto a los trabajos de Terranova relacionados con los clásicos, en particular la edición de Valerio Máximo, *cf.* Río Lago (2021: 187-188).

parte, que muchos trabajos especializados sobre los clásicos latinos en la España del siglo XVI no den ninguna noticia de estos impresos[25].

Respecto de las aportaciones generales del taller de Terranova conviene destacar que introdujo una novedosa tipografía cursiva y otra redonda, provenientes posiblemente de Lyon, y que se emplearon en su taller diversos materiales de anteriores talleres como algunas xilografías de Juan de Porras[26].

2. LAS EDICIONES DE CLÁSICOS LATINOS DE TERRANOVA

Una vez esbozadas las circunstancias más relevantes del personaje y de su labor, me propongo analizar ahora su aportación a las ediciones de los clásicos latinos. En este sector de su producción el proyecto BECLaR ha identificado ocho trabajos publicados con su nombre como impresor, siempre en versión latina, que tienen una importancia substancial, tanto cuantitativa como cualitativamente, dentro de nuestro corpus de estudio. En número representan más de un tercio de los clásicos latinos salidos en el período de los tórculos salmantinos (recordemos: 8 de 22). Pero son especialmente significativos por sus cualidades. Tres de las ediciones salidas de su taller son *editiones principes* en España, las de los textos latinos de Horacio[27], Valerio Máximo[28] y del libro VII de la *Historia Natural* de Plinio. Además, publicó las comedias de Terencio, un conjunto de obras filosóficas de Cicerón y la versión latina de las *Fábulas* de Esopo. Estas seis ediciones vieron la luz el mismo año de 1560. Las dos ediciones que faltan por enumerar son sendas repeticiones de la edición de las *Aesopi Fabulae* publicada en 1563 y de las obras filosóficas de Cicerón en 1567, y que consideramos *editiones descriptae* de sus predecesoras. Todas las ediciones se imprimen en el formato de octavo y combinan las novedosas tipografías redonda y cursiva del taller. Se da la circunstancia

25. Este es el caso de la edición de Horacio, que no recogen ni Iurilli (2017), ni Ruiz Fidalgo (1994), o la de Plinio, que no está en los trabajos de Moure Casas (2008) o Bran García (2016).

26. *Cf.* Ruiz fidalgo (1994: 90, 105).

27. Para la edición de Horacio, *cf.* Ayuso García (2024).

28. Para la edición de Valerio Máximo, *cf.* Río Lago (2022).

añadida de que, salvo el Valerio Máximo con cinco ejemplares, las otras siete ediciones se conservan en dos ejemplares o en ejemplar único.

Por otro lado, salvo en el caso del Plinio a cargo de Francisco de Meneses, en los otros impresos no se identifica a nadie como editor, de modo que se debería considerar que asume este papel el propio Juan María de Terranova, aunque esto lo vamos a matizar en cada una de las ediciones. En el siguiente cuadro se ofrece una sinopsis de algunas de estas circunstancias que acompañan a los ocho clásicos latinos de Terranova, indicando, si es *editio princeps* en España, el título, la fecha, el número de ejemplares, el autor y dedicatario del prefacio y el identificador BECLaR:

C. Plinii Secundi Naturalis Historiae Liber VII (*ed. princeps*)	2-3-1560	1 ej.	Francisco Meneses a sus alumnos	CECLE20289
Aesopi Phrygis, et aliorum fabulae	5-7-1560	1 ej.	J. María de Terranova a los estudiosos	CECLE20325
Valerii Maximo Dictorum factorumque memorabilium exempla (*ed. princeps*)	2-8-1560	5 ej.	J. María de Terranova a los estudiosos	CECLE20328
Pub. Terentii Aphri [sic] *Comoediae Sex*	17-10-1560	2 ej.	J. María de Terranova a los estudiosos	CECLE20374
De Officiis, M. T. Ciceronis Libri Tres. Item, De amicitia: De Senectute: Paradoxa: et De Somnio Scipionis	1-11-1560	1 ej.	Erasmo de Róterdam a Jacobo Tutor	CECLE20500
Quinti Horatii Flacii Venusino Poetae Lyrici Poemata Omnia (*ed. princeps*)	15-11-1560	2 ej.	Carece	CECLE20294
Aesopi Phrygis, et aliorum fabulae	1563 (5-7-1560)	1 ej.	J. María de Terranova a los estudiosos	CECLE20237
[De Officiis, M. T. Ciceronis Libri tres. Item, De amicitia: De Senectute: Paradoxa: et De Somnio Scipionis]	*1560-1567	1 ej.	Erasmo de Róterdam a Jacobo Tutor	CECLE20335

Me propongo hacer un rápido análisis de las ediciones ordenadas por fecha, que ha sido tomada de alguno de los paratextos de cada edición, deteniéndome en particular en el modelo o modelos que empleó Terranova para conformar sus ediciones, pues este hecho supone uno de los datos más relevantes para poder valorar la aportación del impreso a la trasmisión del texto en cuestión. Modelos que salieron, como pretendo demostrar, de ediciones lionesas. Para evitar alargar la exposición me voy a ceñir a los impresos que fueron *editiones principes* en España: Plinio, Valerio Máximo y Horacio[29], pero afirmando que los modelos de todas ellas son ediciones de Lyon publicadas no muchos años antes.

2.1. Plinio

Entre los clásicos salidos de los tórculos de Terranova la edición del libro VII de la *Naturalis Historia* de Plinio es el primero cronológicamente y ocupa un puesto singular en su producción. Se trata del único caso que cuenta con un editor reconocido que redacta un prólogo a la obra, que es el académico Francisco de Meneses Plata[30].

La edición de Plinio tiene un enorme valor por estas razones: a) es la *editio princeps* en España del libro VII, aunque el Pinciano se había ocupado de este libro y de toda la *Historia Natural* en sus *Observationes* de 1545 y López de Villalobos había editado el libro II en 1524 y, b) se conserva en un solo ejemplar.

Se trata de un impreso en octavo de 38 folios, formado por cinco pliegos: A-D8, E6. Presenta tipografía cursiva en el texto de Plinio y redonda en las anotaciones marginales y los titulillos. Se dispone el texto en 27 líneas a renglón tirado.

Tras la portada con el título (fol. 1r), *C. Plinii Secundi Naturalis Historiae Liber VII*, la edición incluye la aprobación (fol. 1v), donde figura la fecha de dos de marzo de 1560, y seguidamente el prefacio del editor

29. Queda pendiente, pues, un estudio más profundo de las ediciones de Cicerón, Terencio y las *Fábulas*.

30. En la edición se le nombra como Franciscus Menesius Plata Cascerensis (fol. 2r). Según Rubio Muñoz (2020: 264), ocupó los siguientes puestos: 1554-1561, Regencia de Gramática; 1561-1578, Gramática-Primarios (superiores); 1574-1576, Gramática-Partidos de Griego.

(fols. 2r-2v), Francisco de Meneses, dirigido a los estudiantes sin referencias a la forma de editar el libro o a las posibles fuentes consultadas, solo hace un exiguo elogio de Plinio, declara la disposición a explicarlo, anuncia la intención de publicar la obra entera y los exhorta a comprarlo. A continuación se dispone el texto del libro VII (fols. 3r-38r) con anotaciones marginales consistentes en variantes textuales. Se cierra la edición con el colofón (fol. 38v).

Sin analizar ahora las aportaciones del texto y comentarios, me voy a detener en el modelo empleado para esta edición. Hay que viajar a Lyon para encontrar el modelo inmediato de este producto editorial, como sucede en el resto de modelos de las demás ediciones aquí estudiadas[31]. Se trata del impreso del taller de los hermanos Beringen que edita en un solo volumen la obra pliniana en 1548 (USTC 150033). El título de la edición, *C. Plinii Secundi Historiae mundi libri triginta septem. Annexae sunt in calce operis castigationes Sigismundi Gelenii, et index*, reconoce la autoría de las enmiendas por parte de Segismundo Gelen, humanista checo que colaboró con Froben y Erasmo y otros en la edición de Basilea 1535 (USTC 604746). Se hizo una nueva edición en los talleres de Froben esta vez con las contribuciones solo de Gelen y Erasmo en 1539 (USTC 604747) y de nuevo con las mismas contribuciones en 1545 (USTC 604748).

La coincidencia de los textos, titulillos y *marginalia* es casi total entre el impreso de Lyon y el de Salamanca, y las diferencias suponen variantes no significativas. También los usos tipográficos y parte de la *mise en page* son coincidentes. No obstante, presenta lógicas diferencias, pues el modelo lionés contiene la enciclopedia pliniana completa; además, se imprime a dos columnas, característica que no comparte el impreso de Terranova.

Apoya la tesis de que esta edición lionesa fue el modelo de la salmantina el hecho de que se encuentran tres ejemplares de esta edición en la ciudad de Salamanca[32], y muchos otros repartidos por toda la geo-

31. El resto de ediciones de clásicos latinos de Terranova toma su modelo de la casa de Sébastien Gryphe. En el caso de la *Historia Natural* no hay constancia de que Gryphe editara la obra, sin que se alcance a saber cuál es el motivo, de modo que no pudo recurrir a este taller para encontrar un modelo.

32. Uno de ellos está en la biblioteca Vargas-Zúñiga de la Universidad Pontificia de Salamanca con signatura VZ.FA/1-38-B-3100, y otro en la biblioteca diocesana, con signatura FA-01-058.

grafía de la península Ibérica[33]. En particular, la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca conserva un ejemplar de esta edición lionesa que pudo ser el ejemplar empleado para la elaboración del nuevo producto[34].

2.2. La edición de los Facta et dicta memorabilia *de Valerio Máximo*

En primer lugar, esta edición y sobre todo las notas manuscritas del ejemplar del archivo municipal de Gijón ha sido estudiada por Río Lago, pero no se detallan sus posibles modelos[35]. Se trata de la *editio princeps* del texto latino de Valerio Máximo en España, aunque se habían impreso en la península ya traducciones del mismo desde el período incunable en tres ediciones diferentes[36].

Esta edición en formato octavo está formada por 515 páginas y 20 hojas sin numerar más una hoja en blanco, compuesta por 34 pliegos. Combina de nuevo las tipografías cursiva y redonda, y se imprime con 27 líneas a renglón tirado, excepto el índice a doble columna.

Tras la portada (p. 1), que transmite este título: «*Valerii Maximi Dictorum factorumque memorabilium exempla. Adiecto indice propriorum nominum, rerumque memoria dignarum locupletissimo et cum licentia excusa*», se imprime la licencia (p. 2). Sigue una sucinta *Vita* de una plana (p. 3). A continuación, la edición incluye un prefacio en forma de epístola del propio Juan María de Terranova, que tomamos como editor (pp. 4-5). En el mismo, dirigido a los lectores, es decir, los académicos de la universidad, se alude a la importancia del texto y la conveniencia de publicarlo, pero no se dan detalles de cómo se ha gestado la edición, qué modelos ha consultado o qué intervenciones se han hecho en el texto, aunque declara que ha editado el texto de Valerio Máximo de la forma más corregida y elegante

33. *Cf.* CCPBE CCPB000021263-6.

34. Signatura BG/135436. El ejemplar contiene diversas anotaciones con glosas latinas y castellanas y referencias a obras, en particular, clásicas.

35. En particular, se hace un análisis de los contenidos y de las características tipográficas de la misma, *cf.* Río Lago (2021: 188-189).

36. Las ediciones de las traducciones de Valerio Máximo en España de Zaragoza 1495 CICLE0104, Sevilla 1514 CECLE0154 y Alcalá de Henares 1529 CECLE0154 han sido estudiadas en el Proyecto BECLaR.

posible, atribuyéndose actuaciones que no es claro que hiciese[37]. Le sigue una tabla de contenidos (pp. 6-8), el texto de Valerio Máximo (pp. 9-515) y un índice de materias (hs. sign. kk2v-ll4v).

El modelo de este impreso ha sido indudablemente una de las ediciones de Sébastien Gryphe, de cuyo taller salieron al menos 12 impresos de la obra de Valerio Máximo entre 1532 y 1556. Confieso que no he sido capaz de conseguir reproducciones de todas las ediciones, de modo que no puedo afirmar categóricamente cuál de ellas fue el modelo último. Entre los impresos consultados, la edición de 1550 (USTC 150526) presenta un grado de coincidencia muy alto y de nuevo las diferencias con el impreso de Terranova son poco significativas. La coincidencia comienza con el título: *Valerii Maximi Dictorum factorumque memorabilium exempla. Adiecto indice propriorum nominum, rerumque memoria dignarum locupletissimo,* con el que coincide totalmente salvo en el añadido *et cum licentia excusa* obligatorio en la España de la época.

La edición lionesa no contiene ningún tipo de prólogo, epístola o paratexto inicial que informe de la elaboración del impreso, más allá de la noticia contenida en la portada. Los otros paratextos como la *Vita* y los índices son también coincidentes, salvo en divergencias poco significativas. La *mise en page* de ambos impresos es algo divergente, pues la lionesa imprime 29 líneas por plana. En cambio, la distribución de cursivas y redondas, el uso de tacos xilográficos para las iniciales de libros y paratextos es semejante.

37. Con estas palabras cierra su prefacio Terranova (h. sign. A3r): «*Nam et uobis ne libri desint, efficimus: et eos etiam edimus, qui uestris sint studiis aptissimi. Maximum uero Valerium ita uobis tradimus, quo neque dictorum, factorum, insigniumque rerum, clarissimorum uirorum commemoratione, quae auctoris maxima laus est, praestantiorem, neque forma, cultu elegantiorem, emendatiorem, quae aliquae tamen nostrae partes fuerunt, neminem dare possimus*» («en efecto, logramos que no os falten los libros: y también editamos aquellos que deben ser muy adecuados para vuestro estudio. Así pues, os hemos entregado a Valerio Máximo de forma que no podemos ofrecer a nadie más importante que él en el recuerdo de los dichos, hechos y circunstancias insignes de los hombres más ilustres, que es el máximo elogio del autor, ni ninguno más elegante por su belleza y cultura, más corregido, que, no obstante, han sido algunos de nuestros apartados.»).

2.3. *Los* Poemata omnia *de Horacio*

Estamos de nuevo ante una edición muy notable en la producción de clásicos latinos en la península, toda vez que es la *editio princeps* en España del texto de Horacio, conservada en dos ejemplares tan solo, de la que se ha ocupado Ayuso García[38].

Esta edición en formato octavo está formada por 320 páginas, compuesta por 20 pliegos. Combina de nuevo las tipografías cursiva y redonda y se imprime con 29 líneas a renglón tirado.

Está compuesta por la portada con el título (p. 1), *Quinti Horatii Flacci Venusini poetae lyrici Poemata Omnia. Ad castigatissimi cuiusque exemplaris fidem quam acuratissime restituta, Scholiisque doctissimis illustrata, et cum licentia excusa*, seguida por la licencia (p. 2). A continuación no figura ningún prefacio o prólogo.

Continúan dos *Vitae Horatii* distintas (pp. 3-6) y después los poemas de Horacio precedidos por un breve comentario métrico y acompañados en el margen por otro aún breve comentario de otra índole (pp. 7-320). El orden de presentación de las obras horacianas es: *Odas, Épodos, Canto secular, Arte poética, Sátiras* y *Epístolas*. La edición termina con el colofón (p. 320).

En este impreso también el modelo seguido es una de las ediciones de Horacio salidas del taller de Sébastien Gryphe. En el caso de las obras de Horacio Gryphe publicó al menos 14 ediciones antes de la salmantina, y varias más después[39]. Esta serie no es totalmente homogénea, pues las ediciones publicadas entre 1544 y 1547 no transmiten los mismos paratextos. Añaden un prólogo de Sébastien Gryphe, dejan de incluir la segunda *vita* y, sobre todo, el comentario marginal. El resto de elementos parece permanecer igual. Las sucesivas ediciones de 1549 en adelante vuelven a incluir los paratextos de las iniciales.

38. Ayuso García (2024).

39. Lyon 1531 (Iurilli 301, USTC 146380), 1533 (Iurilli 312, USTC 156935), 1535 (Iurilli 323, USTC 157075), 1536 (Iurilli 327, USTC 122303), 1538 (Iurilli 337, USTC 157262), 1540 (Iurilli 346, USTC 157362), 1542 (Iurilli 359, USTC 140717), 1545 (Iurilli 375, USTC 122812), 1546 (Iurilli 387, USTC 149634), 1547 (Iurilli 391, USTC 157262), 1549 (Iurilli 406, USTC 157844), 1551 (Iurilli 419, USTC 123033), 1554 (Iurilli 440, USTC 123186).

A su vez, estas ediciones lionesas tienen como referente las ediciones aldinas de Venecia de 1501, 1509, 1519 y 1527, pero muestran algunas diferencias relevantes con esta serie.

Tampoco he podido cotejar todas las ediciones gryphianas. No obstante, las diferencias con la edición de 1554 son menores y no son significativas, mientras que las variantes conjuntivas son muy numerosas y demostrativas de la dependencia. Las diferencias más notables con respecto al modelo son la inclusión de la licencia y el colofón ausentes en la de Lyon.

3. CONCLUSIÓN

Los orígenes italianos de Juan María de Terranova marcaron, sin duda, su trayectoria, y tanto en Francia como en España se relacionó y colaboró con compatriotas.

Su paso por Lyon no fue banal. En la ciudad gala tejió sus relaciones y fijó sus preferencias editoriales, al menos para la edición de los clásicos latinos. Acudió a las ediciones lugdunenses reiteradamente, que llegaban habitualmente a los mercados de Medina del Campo.

Para la edición de los clásicos buscó y eligió siempre que fue posible los trabajos de Sébastien Gryphe, que sin duda conocía de sus años de estancia en la ciudad gala y de sus actividades en Medina del Campo y en Salamanca. Los indicios señalan que se procuraba los impresos más recientes y novedosos, descartando los impresos de la primera época de Gryphe. Solo para editar a Plinio recurrió a un taller distinto de la ciudad, el de los hermanos Beringen.

Nunca declaró el origen de sus modelos, ni dejó pista alguna en sus impresos para que se pudieran rastrear.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alonso Cortés, Narciso, «Datos relativos a impresores del siglo XVI», *Revista de Bibliografía Nacional*, 3 (1942), págs. 166-197.

Avilés Fernández, Miguel, «Historia de la exégesis bíblica española (1546-1700)», en *Historia de la Teología española II*, Melquíades Andrés Martín, dir., Madrid: Fundación Universitaria Española, 1982, págs. 74-179.

Ayuso García, Manuel, «La primera edición española de Horacio, Juan María de Terranova, Salamanca 1560: modelos, aportaciones y repercusión», *Exemplaria classica*, 28 (2024), págs. 139-176.

BECLaR = *Biblioteca Española de Clásicos latinos del Renacimiento*. [En línea] http://www.incunabula.uned.es> [Consulta 20/03/2025].

Beltrán de Heredia, Vicente, *Cartulario de la Universidad de Salamanca (1218-1600) IV*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1972.

Bran García, Francisco Javier, *Plinio el Viejo en la España del siglo XVI: Francisco López de Villalobos y Hernán Núñez de Guzmán (El Pinciano)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, 2016.

CCPBE = *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico*. [En línea]
https://ccpbe.cultura.gob.es/CCPBOPAC/cgi-ccpbopac/abnetop/Os3db-Jn5DLz2IVsh9aJ01JFsrIV?ACC=101 [Consulta 20/03/2025].

CECLE = *Corpus de Ediciones de Clásicos Latinos en España*. [En línea] http://www.incunabula.uned.es//cecle.php?reset=1 [Consulta 20/03/2025].

Delgado Casado, Juan, *Diccionario de impresores españoles (siglos XV-XVII)*, Madrid: Arco/Libros, 1996.

González Sánchez, Carlos Alberto y Natalia Maillard Álvarez, *Orbe tipográfico. El mercado del libro en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI,* Gijón: Trea, 2003.

IB = Alexander S. Wilkinson, *Iberian Books. Libros publicados en español o portugués o en la Península Ibérica antes de 1601*, Leiden-Boston: Brill, 2010. [En línea] https://iberian.ucd.ie/ [Consulta 20/03/2025].

Iurilli, Antonio, *Quinto Orazio Flacco. Annali delle edizioni a stampa, secoli XV-XVII,* Genève: Droz, 2017.

Lorenzo Pinar, Francisco Javier, «La formación de compañías comerciales en Salamanca en el siglo XVI», *Obradoiro de Historia Moderna*, 22 (2013), págs. 283-314.

Marques d'impressors. [En línea] https://marques.crai.ub.edu/ca/impressors/marques> [Consulta 20/03/2025].

De la Mano González, Marta, *Mercaderes e impresores de libros en la Salamanca del siglo XVI (Estudios históricos y geográficos)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

Moreno Hernández, Antonio, «La literatura clásica latina en la imprenta del Renacimiento: entre la transmisión de los textos y la recepción humanística», en *La edición de los clásicos latinos en el Renacimiento: textos, contextos y herencia cultural*, Antonio Moreno Hernández & Juan Miguel Valero Moreno, eds., Madrid: Ediciones Complutenses, 2023, págs. 21-60.

Moure Casas, Ana, «Plinio en España: panorama general», *Revista de estudios latinos*, 8 (2008), págs. 203-237.

Río Lago, Daniel, «Notas marginales anónimas en un ejemplar de la edición de los *Facta et Dicta Memorabilia* de Valerio Máximo a cargo de Juan María de Terranova (Salamanca, 1560)», *Myrtia*, 36 (2021), págs. 189-199.

Rojo Vega, Anastasio, «El negocio del libro en Medina del Campo. Siglos XVI y XVII», *Investigaciones históricas: Época moderna y contemporánea*, 7 (1987), págs. 17-26.

Rubio Muñoz, Francisco Javier, *La República de Sabios. Profesores, cátedras y universidad en la Salamanca del Siglo de Oro*, Madrid: Universidad Carlos III, 2020.

Ruiz Fidalgo, Lorenzo, *La Imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid: Arco/Libros, 1994.

USTC = *Universal Short Title Catalogue*. [En línea] <http://www.ustc.ac.uk> [Consulta 20/03/2025].

RESUMEN: Las relaciones y dependencias de los impresos españoles de los siglos XV y XVI con respecto a las ediciones europeas anteriores no son siempre conocidas en toda su extensión y profundidad. Entre los fondos de la base de datos CECLE (Corpus de Ediciones de Clásicos Latinos en España) tiene una importancia particular la producción de los clásicos latinos salidos de las prensas de Juan María de Terranova a partir de 1560, cuyos destinatarios principales pertenecían la academia salmantina. En el presente trabajo trato de arrojar luz sobre las influencias, modelos textuales y algunas decisiones editoriales por parte del impresor que apuntan a la ciudad de Lyon y que conformaron la tipología de estas ediciones, así como las modalidades textuales que presentan. El estudio de las influencias y modelos europeos pone de manifiesto las intervenciones de Terranova y el resultado final de su trabajo, que tuvo una repercusión directa en la recepción de algunos autores clásicos fundamentales en la España de la segunda mitad del siglo XVI.

PALABRAS CLAVE: Juan María de Terranova; Imprenta; Salamanca; Universidad; Renacimiento.

ABSTRACT: The relationships and dependencies of 15th and 16th-century Spanish prints with earlier European editions are not always fully understood. Among the holdings of the CECLE (Corpus de Ediciones de Clásicos Latinos en España) database, the production of Latin classics issued by the presses of Juan María de Terranova from 1560 onward is particularly important. Their primary recipients were the Academy of Salamanca. In this work, I attempt to shed light on the influences, textual models, and some editorial decisions by the printer, which point to the city of Lyon and which shaped the typology

of these editions, as well as the textual modalities they present. The study of European influences and models highlights Terranova's interventions and the final result of his work, which had a direct impact on the reception of some key classical authors in Spain in the second half of the 16th century.

KEYWORDS: Juan María de Terranova; Printing; Salamanca; University; Renaissance.

INTERPOLACIONES NARRATIVAS EN LOS *COLOQUIOS MILITARES* DE FERNÁN LÓPEZ ALFONSO: ENTRE EL COMENTARIO BÉLICO Y LA RELACIÓN DE SUCESOS*

Sara Bellido
Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal»
y Universidad Complutense de Madrid

Entre 1568 y 1570 tienen lugar dos hechos históricos que aparecen narrados en los *Coloquios militares* de Fernán López Alfonso: la guerra de Granada o de las Alpujarras y la entrada de la reina doña Ana de Austria en Madrid tras su enlace con Felipe II. Estos dos acontecimientos reciben una especial atención dentro de la obra, pero con diverso modo de inserción y utilización. Por ello, en este trabajo, se intenta analizar qué modelos genéricos se utilizan, cómo se inserta la narración en el diálogo y con qué objetivos.

Los *Coloquios* de Fernán López Alfonso se redactaron probablemente en torno a 1571, con toda seguridad antes de septiembre de 1572[1],

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación «Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del diálogo hispánico en dos momentos 2» (Ref.: PID2021-125646NB-I00) del Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y fondos Europeos, 2022-2025 (IPs: Emilio Blanco y Ana Vian Herrero).

1. La única edición moderna del texto es la de Cruz Cerdeño, objeto de un trabajo de DEA que no ha sido publicado. En ella, la investigadora ya define el arco

cuando fallece el inquisidor general Diego de Espinosa, a quien están dirigidos. El texto se ha conservado de forma manuscrita en dos versiones (las dos en la BNE), una del siglo XVI, posiblemente autógrafa (Mss. 5725), y otra del siglo XIX, copia del manuscrito anterior (Mss. 20141). Esto es seguro, ya que el original presenta pasajes ilegibles por la acción de una tinta corrosiva que, en algunos casos, aún se conservan en la copia posterior, mientras que en otros el texto perdido coincide.

La obra presenta a dos interlocutores, Quesada y Dorantes, que se encuentran en Madrid veinte años después de haberse conocido en Flandes como soldados. Dedican buena parte del diálogo a relatar cómo han vivido desde entonces y a comentar lo que necesitan dos veteranos retirados como ellos para vivir en la corte madrileña mientras tratan de obtener alguna merced por sus servicios en la guerra con la que poder mantenerse el resto de su vida. Así, se entremezcla el relato de acontecimientos pasados, como la guerra de las Alpujarras, en la que ambos han participado, con descripciones y críticas de la vida en la corte y la situación de la milicia.

La tendencia a la inclusión de elementos de otros géneros en el diálogo literario es conocida y ha sido estudiada por los principales especialistas del género[2]. Aparece ya en la tradición lucianesca y en el siglo XVI los autores aprovecharán esta línea y el modelo establecido por Erasmo en sus *Colloquia* para aumentar el número y carácter de esas «contaminaciones», si es que pueden denominarse así. Entre los géneros más propensos a introducirse o prestar sus rasgos al diálogo literario destacan el dramático y el narrativo[3], siendo este último el que interesa para este trabajo.

Más allá de los elementos que pueden unir el diálogo con los orígenes de la novela[4], es habitual encontrar narraciones, más o menos extensas, en boca de los interlocutores, bien para entretener un período

---

cronológico de composición y comenta sucintamente la relación de los pasajes que serán objeto de este estudio con otros textos del período. Agradezco a Mª de los Ángeles de la Cruz Cerdeño que me haya facilitado su trabajo y parto de su edición, corregida por mi cotejo personal de los dos manuscritos, para las citas de la obra, aunque se indican la referencia a los folios del manuscrito original para facilitar su consulta a los interesados.

2. Gómez (1988: 67-76; 2000: 119-160) o Vian Herrero (2015).
3. Gómez (1988: 67-68 y 2000: 119).
4. Gómez (2000: 127-128).

de espera o viaje, como en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, bien para subrayar alguna peripecia biográfica del personaje, caso en el que se encuentra la obra de López Alfonso, bien para ejemplificar una cuestión debatida, como sucede en varios momentos en los *Diálogos del Arte militar* de Bernardino de Escalante. Incluso, en algunas ocasiones, la narración protagoniza de tal modo el texto literario que resulta complicada la definición genérica de la obra. Para Ana Vian,

> Lo esencial para marcar la jerarquía de los géneros será calibrar si el sentido del relato inserto (da igual que sea vivido en persona o vicariamente) se recupera o no desde el marco dialógico –y cómo–, si cumple o no función interlocutiva y argumentativa, si está motivado desde la estructura –no son separables la clave docente y la de entretenimiento–, es decir, si respeta la formalización que la usanza dialógica le encomienda y si se organiza para lograr un fin unitario[5].

Este uso de la narración en el seno del diálogo, pues, no es extraño al género y, por lo tanto, los autores de diálogos militares vieron una oportunidad en ello para contar sus experiencias o mostrar el conocimiento que tenían en relación con las guerras del período. Así, por ejemplo, en los *Diálogos de la vida del soldado* de Núñez Alba se introduce la narración de las campañas del Emperador en Alemania «del año de 1546 hasta el de 1547»[6] en dos largos períodos de la obra, durante los cuales las intervenciones de Cliterio, quien ha solicitado la información a Milicio, que vuelve de la guerra, se limitan a realizar pequeñas preguntas o a corroborar lo que este le está contando. El propio autor reconoce en la Dedicatoria de su obra a doña María de Toledo que, en inicio, esta se había compuesto en forma de «diales antiguos, para reducillos después a Comentarios, de donde otros pudiesen sacar la historia»[7], pero mudó de parecer y acabó convirtiéndolos en diálogos. Ello justifica que, cuando Milicio tome la palabra para dar cuenta de estas batallas, lo haga casi de forma monológica y por orden cronológico, según la forma que debían tener esos diales o comentarios originales.

5. Vian Herrero (2015: 55).

6. Núñez Alba (2003: 91). Cito por la edición del Ministerio de Defensa por ser de más fácil consulta, pero debe tenerse en cuenta que se basa en la segunda edición de la obra, no en la primera, y que presenta numerosos errores de transcripción y erratas en el texto.

7. Núñez Alba (2003: 72).

También en los *Coloquios* de Baltasar de Collazos, un texto en el que el asunto militar es solo uno de muchos, se introducen narraciones de cierta extensión sobre la batalla de la Preveza y la captura de Machín de Monguía en Castelnuovo o la lucha de Bernardino de Mendoza con Haly Hamat y Caramami frente a las islas de Alborán[8]. En los dos casos, Antonio, el interlocutor que narra estos hechos con objeto de ensalzar las hazañas de españoles, refiere haberlas escuchado de terceros, aunque él mismo ha ejercido la milicia anteriormente y podría haber referido alguna de ellas como vivencia propia. En el primero de los fragmentos, la narración aparece en estilo directo en boca de un antiguo combatiente dentro de la narración que el propio Antonio hace de su encuentro fortuito con él y la conversación que mantuvieron, produciéndose un curioso caso de diálogo narrativo intercalado en el diálogo principal[9]. En el segundo, Antonio solo afirma contarlo de la misma forma que lo ha oído él a «personas que se hallaron en ello»[10]. Se trata de una forma de enriquecer el diálogo mediante la introducción de otras voces sin incorporar nuevos interlocutores. Asimismo, la referencia a testigos directos de los hechos otorga autoridad al discurso de Antonio.

En la obra de López Alfonso, como se ha indicado más arriba, la narración de la guerra de Granada o de las Alpujarras ocupa un lugar importante y se anuncia desde el inicio de la obra, cuando los dos interlocutores, tras dar breve cuenta de sus peripecias desde que se separaron y las intenciones que llevan a Dorantes a la Corte, reconocen haber participado los dos en ella y Quesada le pide a su amigo que le cuente cómo vivió el conflicto. Esto hace que el comienzo de la narración se realice *in medias res*, si se permite la expresión, pues lo primero que se nos refiere es lo que sucede cuando las tropas de Luis de Requesens, que se unen a las de don Juan de Austria, llegan a Granada, es decir, al inicio de la segunda fase del conflicto:

> Dorantes: […] En esto, vino nueva del levantamiento del reino de Granada y que Su Majestad mandaba bajase el tercio del dicho don Pedro de Padilla, nuestro maestre de campo, por la ventaja que hacen los

8. Collazos (2018: 138-140 y 158-159). La narración intercalada más extensa de la obra es la que realiza la cortesana Úrsula sobre su vida a lo largo de tres coloquios en los que prácticamente solo ella toma la palabra (Collazos 2018: 174-184).

9. Vian Herrero (2010: cxxxiii).

10. Collazos (2018: 158).

> soldados viejos a los bisoños, y mandaron nos embarcásemos en veinte y cuatro galeras que venía por general dellas el excelentísimo señor don Luis de Requesens, comendador mayor y lugarteniente […], y vino el armada a Vélez Málaga, donde se desembarcó todo el campo, y por orden de Su Excelencia mandó marchasen a la sierra de Bentomiz, al fuerte que dicen de Frigiliana. Fuerte y bien fuerte por la aspereza que tiene, donde en un picacho alto, áspera la subida, había más de seis mil moros fortificados con trincheas y petriles de peñas y rebellines. Y su excelencia mandó apercibir el dicho tercio y dar Santiago y tocar el arma. Al arremeter, se holgaron de ver los invencibles ánimos de los soldados viejos, que todo se les hacía llano y con un contento como si fueran a fiestas, y aunque los moros se defendían todo lo posible, les entramos matando los más dellos, y otros que se fueron donde hubo muchos despojos de ropa y más de mil quinientas esclavas y gualetes con que medraron muchos soldados, gozando de lo que tomaban, y Su Excelencia mandó repartir, no queriendo dello más que la honra, que cierto es inmortal. Porque luego que Su Excelencia vino a la Alpujarra con el tercio, se conoció el buen suceso que la guerra había de tener, como tuvo, y adelante muy en suma diré[11].

En esta primera parte de la narración, el devenir de la conversación hará que se produzcan saltos cronológicos y se alterne la narración de este momento de la guerra con algunas ideas de lo ocurrido en la primera fase. En ella participó Quesada, quien, a lo largo de sus intervenciones, aportará su visión sobre el problema de ese conflicto, basada en su propia experiencia, es decir, en forma de relato de primera mano. Así pues, no nos encontramos ante un relato cronológico, como ocurre con otras obras similares, sino ante un intercambio de recuerdos y de las opiniones que estos suscitan y que funciona como introducción al relato extenso posterior:

> Dorantes: […] Mas digámoslo todo: que es la tierra tan fragosa de sierras, por ventura nos perdiéramos. Que es ver hablar a muchos y el poner la culpa a los generales desde sus casas, que es lástima.
>
> Quesada: Tiene vuestra merced razón, que yo también estuve al principio del levantamiento en el tiempo del excelentísimo señor Marqués de Mondéjar, que hizo lo que un buen general, sabio y prudente y

11. López Alfonso (1571-1572: fols. 18r-20r).

> experimentado, pudiera hacer en la guerra, proveyendo en todo, matando en los reencuentros y escaramuzas que hicieron a muchos moriscos […]. Y con las muchas correrías que he dicho que hacían los soldados, sin orden de su general, como eran ventureros y no estaban debajo de bandera, gente bisoña e mal disciplinada, con cólera y brío de españoles, se iban a meter en los moriscos, donde han muerto tantos, como sabe. Y echábase la culpa al Marqués, que aunque ahorcaba y castigaba muchos, con otros usaba clemencia por que no se fuesen[12].

La conversación se interrumpe y se retoma en varias ocasiones, por lo que la narración se desarrolla a lo largo de cuatro coloquios. Tras estas consideraciones iniciales sobre la peculiaridad de las gentes y del terreno, que dificultaron su rápida resolución, se tratan otros asuntos, y será en otra jornada, en la que los interlocutores deciden sentarse en un prado con tiempo suficiente para solazarse, cuando se relate por extenso esa segunda fase de la guerra por parte de Dorantes.

Se comenta cómo el rey debió recurrir a su hermano, don Juan de Austria, y al duque de Sessa para reconducir la guerra tras la marcha de algunas de las fuerzas del marqués de Mondéjar. Tras un nuevo reclutamiento, las acciones de estos generales comienzan con el socorro de Órjiva y el asedio sobre varios pueblos de Sierra Nevada, mediante sitios, asaltos de trincheras y minas, lo que subraya Quesada como rasgo propio de la milicia española:

> Esto tienen en extremo nuestra nación de más de otras, que en los asaltos y al arremeter de los fuertes o plazas todo lo hallan llano. Aunque sea por las murallas, suben a cureña rasa, y por entender esto, los de Dura los pintaban con manos de garfios. Y aquel gran corsario Barbarroja decía que eran hijos del fuego, que se metían por él y por el artillería[13].

Posteriormente, se narra la muerte de Luis de Quijada y se comenta finalmente cómo se trata de apaciguar la zona, pero, al no acogerse muchos moriscos a lo estipulado en las capitulaciones, acaban por prenderlos y ajusticiarlos, enviando además a las mujeres y algunos presos a diferentes zonas de Castilla para evitar nuevas revueltas. Así, se da fin a la guerra y Dorantes dice que decidió volverse a Toledo.

12. López Alfonso (1571-1572: fols. 20r-21v).
13. López Alfonso (1571-1572: fol. 30r).

Más adelante, en el coloquio décimo se cuenta, sin embargo, la primera fase del conflicto. Quesada comienza explicando las causas del alzamiento y los primeros movimientos de los moriscos, como la creación de un falso hospital donde acogerse o los planes de levantamiento y toma de la Alhambra en Navidad. Comenta las primeras acciones de guerra: cómo logran unas primeras victorias que se arruinan por no rendirse algunos pueblos por los actos de vandalismo que realizaban los soldados bisoños y cómo ello llevó a aumentar la rebelión y a encadenarse una serie de derrotas y numerosas pérdidas humanas. De todo ello no tiene la culpa el marqués, según Quesada, sino la desobediencia de los soldados. Pero, al tomar represalias y ejecutar a quienes actuaban por su cuenta, aquel fue acusado de violento y ello desembocó en una mayor indisciplina, de la que se aprovecharon los rebeldes. La consecuencia de estas malas noticias para los intereses de la Corona fue la decisión de Felipe II de enviar a su hermano para poner orden, como se había tratado en las conversaciones anteriores. Aquí se interrumpe la narración, pues se indica que ese fue el momento en que se incorporó el tercio de Nápoles con el que vino Dorantes y, por lo tanto, lo que sucedió después ya ha sido relatado. Así, el relato concluye en el mismo punto en el que había comenzado, el alistamiento de Dorantes, en forma de estructura circular.

Ana Vian subraya la importancia que el orden de la narración de los hechos tiene en el diálogo en relación con la intención argumentativa[14]. Si lo habitual suele ser encontrar una narración cronológica más o menos lineal, cabe preguntarse por qué el diálogo de López Alfonso altera esa condición. Si se revisan las circunstancias de la conversación en los momentos en que se introduce la narración, se puede advertir que Quesada tiene un evidente interés en conocer de primera mano lo que sucedió cuando él abandonó la guerra, es decir, en la segunda fase. De ahí que anime repetidamente a su compañero a relatar su experiencia y que sea él quien subraye, en el séptimo diálogo, la idoneidad de las condiciones para escuchar su relato en detalle: «Sentémosnos en este pradito verde y contame lo demás que sucedió en la guerra»[15]. En cambio, Dorantes se queja en alguna ocasión del cansancio que le causa el relato[16] y Quesada, por su parte, dilata hasta el coloquio décimo su parte

14. Vian Herrero (2015: 66-67).
15. López Alfonso (1571-1572: fol. 27r).
16. López Alfonso (1571-1572: fol. 22v).

de la narración, solo lo inicia después de que Dorantes le recuerde que le había prometido contárselo y aún no ha cumplido con ello[17]. Es decir, que el orden de la narración está relacionado directamente con la caracterización de los interlocutores y sus intereses particulares. Asimismo, el comienzo del relato con la fase que culmina en victoria sitúa al lector o auditorio en un ambiente favorable, que ayuda a atenuar la visión crítica que de la primera parte se tenía, algo esencial en el propósito de defensa de la figura del marqués de Mondéjar que parece existir en la obra y que se anuncia por parte de Quesada desde el comienzo del diálogo en torno a la guerra:

> yo también estuve al principio del levantamiento en tiempos del excelentísimo señor marqués de Mondéjar, que hizo lo que un buen general, sabio y prudente y experimentado, pudiera hacer en la guerra, proveyendo en todo, matando en los reencuentros y escaramuzas que hicieron a muchos moriscos. […] porque tengo al marqués por muy buen señor caballero y cristiano[18], y que sabe tanto como cualquiera otro de capa y espada, y así es todo lo que le ponen de culpa[19].

En cuanto al contenido de la narración, lo que comentan los interlocutores de la obra de López Alfonso se corresponde en buena medida con lo que se conoce históricamente y refleja, entre otros, la *Guerra de Granada* de Diego Hurtado de Mendoza, mucho más por extenso. Coinciden en señalar aspectos como los nombres de los principales caudillos, los primeros movimientos de los sublevados y el fracaso del primer intento, algunos de los episodios centrales del conflicto, como el auxilio a la defensa de Órjiva o la actuación de Antonio de Ávila y Álvaro Flores, además de la descripción de las quemas de iglesias o la crítica a los soldados indisciplinados, que realizaban actos deshonestos e incentivaban la revuelta, como una de las causas de las primeras derrotas.

17. López Alfonso (1571-1572: fol. 44v).

18. Nota al margen: de gran casa, prosapia y genealogía de tantos señores y que tanto siempre a Su Majestad habían servido y sirven con tanto celo y lealtad como Su Excelencia ha hecho.

19. López Alfonso (1571-1572: fols. 20v-21v). Sobre la alternancia de crítica y elogio del marqués y de otros personajes o circunstancias de la época, véase Bellido Sánchez (2024).

Dice Quesada:

> los soldados, como los más eran ventureros y codiçiosos, salían a hacer correrías por ganar algunos despojos. Daban en los pueblos de paz, aunque tenían salvaguardia del Marqués, matando los moriscos, quitándoles la hacienda, trayéndoles las mujeres, que bien lo merecían. Con que poco a poco se volvieron a alzar inducidos del reyecillo y de los demás moriscos que no se habían reducido. […] Visto los moriscos que excedían de la orden del Marqués, que ya lo sabían de algunos soldados, apellidaron la tierra y revolvieron sobre ellos que, como eran bisoños, luego se desordenaron volviendo las espaldas. Con que más presto mataron todos los más dellos, que no pudieron los capitanes detenerlos hasta que los mataron también a ellos[20].

Mientras que Hurtado de Mendoza señala que «No era por entonces tantas las desórdenes que los moriscos no las pudiesen sufrir, ni tantos los autores que no pudiesen ser castigados; pero fuéronse los unos con la ganancia, vinieron otros nuevos codiciosos que mudaban el estado de paz en desasosiego, y de obediencia en desconfianza»[21].

En definitiva, el texto de López Alfonso recoge los acontecimientos fundamentales del conflicto con un interés claro: salvaguardar el honor del marqués de Mondéjar, a quien se había culpado tanto de los desórdenes como de la represión con la que respondió a estos y, en palabras de Cruz Cerdeño, dejar patente que «la crueldad contra los moriscos está totalmente justificada, ya que fue culpa exclusiva de ellos el comenzar tan cruenta guerra»[22].

En el caso del segundo fragmento narrativo extenso que se incluye en la obra de Fernán López Alfonso nos encontramos con una relación de la entrada de Ana de Austria en Madrid tras su boda con Felipe II. Como se ha indicado con anterioridad, este texto no se presenta como parte del diálogo en sentido estricto, sino que, tras haberse anunciado en un par de ocasiones la existencia del mismo como texto compuesto por Quesada a petición de un amigo, este se lo da a leer a Dorantes, quien, no obstante, pasa varias jornadas sin hacer caso aparente de él. Tras la queja de Quesada, finalmente Dorantes lee el manuscrito, que supone

20. López Alfonso (1571-1572: fols. 50r-52r).
21. Hurtado de Mendoza (1970: 178).
22. Cruz Cerdeño (2012: 21).

una pieza formalmente independiente del coloquio, ocupa un total de diez folios y está dividida en tres partes que llevan por títulos: «Relación del recibimiento que se hizo a la Majestad de la Reina nuestra señora en Madrid», «Entrada de Su Majestad» y «Fiesta del lunes siguiente».

Como se aprecia en esta somera descripción, el texto indica en su título que es una «Relación», lo que lo conecta de un modo claro con el género de las relaciones de sucesos. Esta cuestión resulta compleja si aceptamos, como defendió Infantes, que uno de los rasgos esenciales de esta tipología textual es la de presentarse como un impreso o, más bien, como un género editorial en sí mismo con características formales bastante definidas[23]: formato en folio o en 4º, portada con inclusión de los datos esenciales o diferenciación del texto tipográficamente, escasa aparición de grabados y de una extensión media de uno o dos pliegos. Sin embargo, sí comparte el resto de rasgos que el investigador considera necesarios para constituirse como relación de sucesos: texto en prosa que se centra en un suceso histórico con relativa brevedad y una composición cercana a los hechos o inmediata[24].

Para Nieves Pena, sin embargo, el carácter impreso y la brevedad del texto no resultan tan fundamentales en comparación con su ocasionalidad y su carácter informativo (aunque pueden buscar entretener y conmover y, sobre todo, contribuir a la propaganda política)[25]. A ello añade Maite Iraceburu la insistencia en la novedad, la verosimilitud y el afán por dar cuenta de hechos que satisficiesen la curiosidad de la sociedad acerca de los grandes fastos de la época[26], siempre intentando «ofrecer al receptor español el panorama idílico de un país fuerte, poderoso y sin ningún tipo de problemas (económicos, políticos, religiosos, sociales)»[27].

En este caso, las coincidencias con el texto que ofrece la obra de López Alfonso son mayores, puesto que no cabe duda de que el autor quiso aprovechar la cercana ocasión de la entrada de la reina en Madrid para ofrecer un texto informativo y, por qué no, de elogio de la monarquía y su grandeza, que contrasta con las afirmaciones sobre la deuda de

23. «…las relaciones son textos breves de tema histórico concreto con una intencionalidad de transmisión por medio del proceso editorial» (Infantes de Miguel 1996: 208).

24. Infantes de Miguel (1996: 207-211).

25. Pena Sueiro (2001: 43-44).

26. Iraceburu Jiménez (2018: 51-54).

27. Iraceburu Jiménez (2018: 58).

la corona o las críticas a la situación de los soldados veteranos vertidas en la obra desde el inicio. Eso sí, es evidente que de forma consciente, tanto con el título como con el contenido, se busca establecer una relación directa de este fragmento de los *Coloquios militares* con el género o formato de las relaciones de sucesos.

La relación que se ofrece de la entrada de Ana de Austria incluye, como es habitual en las relaciones de entradas, la descripción de los elementos de arquitectura efímera creados para la ocasión (estanque, arcos, estatuas mitológicas y alegóricas…), con indicación en algunos casos de su coste, la decoración de los lugares permanentes utilizados, la descripción de los atuendos de la reina, los espectáculos de armas y bailes, así como las manifestaciones de júbilo de las gentes, etc.

> Luego por la una y otra parte de todo el camino muchos tablados muy bien aderezados, tapizados de paños de seda y oro. A la entrada de la calle había hecho un arco de gran majestad, sumptuoso y costoso (dicen se gastaron más de diez mil ducados). Estaba armado de la delantera de seis muy gruesas y grandes columnas de madera, cubiertas de lienzo y jaspeadas con sus basas, chapiteles, y artesones y molduras y antespicius a la romana, en el medio se hazía un hueco de un muy grande arco y otros dos a los lados no tamaños. Entre las dos columnas del arco de enmedio estaban retrato del emperador don Carlos, nuestro señor, de bulto. De la otra parte del hueco del arco, entre las otras dos columnas, había asimismo de bulto el del emperador don Fernando. Eran grandes y membrudos, y los rostros muy al natural. Encima del arco mayor, en el medio dél y del hueco en el lienzo, estaba una figura de mujer muy grande de bulto, toda dorada, que significaba a España. Tenía a los pies otra figura de mujer de bulto, de feo rostro, que significaba las herejías, que la tenía presa con una gruesa cadena plateada […].
>
> > Hubo quince danzas, de grandes invenciones, monterías y personajes que delante de Su Majestad no paraban de danzar y bailar; sin otras muchas de aldeanos y aldeanas que venían de las aldeas comarcanas y algunas doncellas en cabello que parecían muy bien, y otra danza de las mujeres de amores, que eran más de cuarenta dellas vestidas en hábitos de hombres y otras muchas invenciones.

> Subió Su Majestad en un palafrén ruçio con ricos guarnimientos; iba vestida de una saya de tela de plata y oro, capotillo de terciopelo de seda negro bordado, un sombrero todo cairelado de oro. Es Su Majestad blanca, rubia y zarca, de lindas facciones y buen cuerpo. Venía la Ilustrísima Señora, la Camarera Mayor, Marquesa de Frómista, y algunas doncellas muy bien aderezadas[28].

Toda la información que ofrece López Alfonso concuerda con lo que aparece, mucho más por extenso y con mayores detalles, en la otra relación que he localizado sobre esta misma entrada, la de Juan López de Hoyos, impresa en Madrid, por Juan Gracián, en 1572. Esta relación está dedicada al cardenal Diego de Espinosa, al igual que la obra de López Alfonso, quien falleció el mismo año de 1572. Ello da cuenta del interés de los autores por hacer llegar sus textos a esta figura, de enorme relevancia en la España del momento, Inquisidor General y Presidente del Consejo, como medio de garantizar su publicación y, probablemente, obtener favores por parte de la Corona.

En la obra de López de Hoyos no solo se narra la entrada de Ana de Austria en Madrid, sino su viaje a España y las bodas en Segovia. Sobre la entrada de la reina, como se ha mencionado, la mayor diferencia con el texto de López Alfonso reside en que en el de López de Hoyos se dan muchos más detalles sobre los personajes presentes, incluida su vestimenta, el desarrollo de las batallas y los bailes, la descripción de los arcos, las estatuas y retratos, con indicación de los hechos más relevantes de la vida de los reyes o emperadores representados, etc. Además, esta relación da cuenta de lo sucedido una vez se produce la entrada de la reina en palacio (recibimiento por los príncipes y nobles y entrada a los aposentos), lo que no se cuenta en el texto de López Alfonso, quien probablemente no pudo acceder y presenciarlo.

Es decir, que es mucho más informativa la relación de López de Hoyos, aunque la brevedad y posible inmediatez de la de López Alfonso podrían haberlo hecho más asequible para el público general, de haberse publicado, como parece intención por su formato, en algún pliego suelto. La imagen general de la entrada, si bien más simplificada, resulta más efectiva en el texto incluido en los *Coloquios militares*, pues permite hacerse una idea general bastante clara de la fastuosidad de la fiesta y

28. López Alfonso (1571-1572: fols. 72r-79r).

el trazado por las calles de Madrid de la comitiva sin perder el hilo del desarrollo de la misma, algo que sucede, en cierta medida, con el texto de López de Hoyos por la inclusión de datos de erudición que detienen la descripción y el relato. Lamentablemente, esta relación quedó inédita y no pudo ver la luz en el momento de su composición, probablemente anterior a la de López de Hoyos[29].

Una vez comentados de forma general los dos fragmentos textuales, así como su semejanza y diferencia con otras obras de la época de idéntica temática, cabe preguntarse por qué el autor decide insertar estas narraciones en su obra, especialmente la segunda, si tenemos en cuenta que el título general es *Coloquios militares* y que la relación no tiene, *a priori*, nada que ver con este asunto, además de determinar si el uso de la narración, como señalaba Vian, está justificado argumentativamente o tiene relación directa con la estructura o intencionalidad de la obra.

Es cierto que no resulta extraño en las obras dialogadas que se pase de una cuestión a otra sin aparente conexión entre ellas, simulando las condiciones de una conversación realmente mantenida. No obstante, como se ha indicado, el caso de la relación presenta peculiaridades que rompen con ese esquema (lo que no ocurre con los comentarios sobre la Guerra de Granada).

Para responder, pues, a los motivos de la inclusión de estos textos en la obra de López Alfonso, conviene precisar o recordar un par de cuestiones. En primer lugar, parece evidente que la dedicatoria dirigida al Inquisidor general Diego de Espinosa puede corresponder a una búsqueda de mecenazgo u obtención de mercedes por los servicios prestados, al igual que hacen los interlocutores de la obra en su deambular por Madrid. Así, ante la imposibilidad de publicar la relación por causas que no podemos conocer, es posible que el autor la incluyera en la obra como un nuevo servicio a la corona, que, a su vez, contrarrestaría la imagen en ciertos aspectos crítica que se ofrece de la corte madrileña a lo largo de la obra.

29. El texto de López Alfonso debió terminarse bastante antes que el de López de Hoyos si se tiene en cuenta que en el segundo se nombra como hecho destacable la batalla de Lepanto, mientras que en los *Coloquios militares* se anuncia al final de los mismos la leva de soldados que estaba próxima a hacerse para la nueva expedición de don Juan de Austria, precisamente la que llevaría a esa victoria. Cruz Cerdeño (2012: 21-22) considera que López Alfonso sí pudo conocer el texto de López de Hoyos, pero cronológicamente parece complicado y no se justifica esta afirmación de modo convincente.

Algo similar sucede con la narración de la guerra, que puede ser un modo de constatar su participación en la misma y, por lo tanto, evidenciar la recompensa que podría merecer por ello (los interlocutores comentan que se están ofreciendo tierras de moriscos a veteranos como gratificación)[30]. Asimismo, se atenúa también la crítica a la situación de la milicia, descargando en este caso de culpa a los mandos (lo que no suele ser habitual en los textos contemporáneos) y realizando un elogio de algunos personajes criticados en el texto por otras cuestiones, como don Juan de Austria o el duque de Sessa.

La forma en que se insertan en la obra es diversa, como se ha visto, y el relato de la guerra de Granada está mejor engarzado con la caracterización de los interlocutores, sus intereses a lo largo de la conversación y la finalidad de la obra. En cambio, la relación resulta un añadido que se muestra claramente como un elemento extraño al propósito de la obra y al desarrollo de la conversación. No aporta más información de la situación dialógica que el haber sido escrita por Quesada y el poco interés que tiene Dorantes en ella. Ni siquiera se presenta la posibilidad de ofrecerla en la corte como presentación del personaje y ayuda en su búsqueda de merced. Parece claro que su inclusión pudo estar motivada, como se ha dicho, por la imposibilidad de publicarla de otro modo.

En definitiva, los *Coloquios militares* de López Alfonso muestran dos ejemplos de narraciones insertas en un diálogo con carácter diverso: mientras que una forma parte clara de la obra y del coloquio entre los interlocutores, añadiendo significado argumentativo al texto, la otra resulta un inserto ajeno que desvía la atención del propósito fundamental de la obra. En cualquier caso, ambas dan cuenta de la actualidad de la obra en su momento de composición y de la atención del autor por los acontecimientos históricos de interés reciente como modo de hacerse valer ante posibles benefactores.

30. En un reciente trabajo de Juan Antonio Moreno Arana (2024: 135-137) se dan noticias hasta ahora desconocidas sobre la biografía de Fernán López Alfonso, entre ellas, la «recomendación del monarca para que el virrey le proveyese de oficios y cargos por sus servicios 'en las guerras que se han ofrecido' y 'conforme a su calidad'» (Moreno Arana 2024: 136).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Bellido Sánchez, Sara, «Entre milicia y corte: crítica y elogio en los *Coloquios militares* de Fernán López Alfonso», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 13 (2024), págs. 392-411.

Collazos, Baltasar de, *Coloquios*, Sara Bellido, ed., Montpellier: Presses Universitaires de la Méditerranée, 2018.

Cruz Cerdeño, María de los Ángeles de la, *Estudio, edición crítica y notas de los* Coloquios militares *de Fernán López Alfonso*, DEA presentado en noviembre de 2012 en la Universidad de Castilla-La Mancha.

Gómez, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra, 1988.

Gómez, Jesús, *El diálogo renacentista*, Madrid: Laberinto, 2000.

Hurtado de Mendoza, Diego, *Guerra de Granada*, ed. Bernardo Blanco-González, Madrid: Castalia, 1970.

Infantes de Miguel, Víctor, «¿Qué es una relación?: divulgaciones varias sobre una sola divagación», en *Las «Relaciones de sucesos» en España (1500-1750). Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, Mª Cruz García de Enterría, Henry Ettinghausen, Víctor Infantes de Miguel & Augustin Redondo, eds., Alcalá: Universidad de Alcalá & Publications de la Sorbonne, 1996, págs. 203-216.

Iraceburu Jiménez, Maite, *Estudio pragmadiscursivo de las relaciones de sucesos (siglo XVII)*, en *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, *Anexo 9*, A Coruña: Sielae, 2018. [En línea] https://www.janusdigital.es/anexo.htm?id=13 [Consulta: 9/01/2025].

López Alfonso, Fernán, *Coloquios militares, dirigidos al Ilustrísimo señor presidente, cardenal, obispo y señor de Sigüenza, Inquisidor General*, Manuscrito BNE, Mss. 5725. [En línea] *Biblioteca Digital Hispánica*, https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000260795&page=1 [Consulta: 9/01/2025].

López de Hoyos, Juan, *Real aparato y sumptuoso recebimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) rescibió a la Serenísima reyna D. Ana de Austria*, Madrid: Juan Gracián, 1572. BNE, R/2.859. [En línea] *Biblioteca Digital Hispánica*, https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000286805&page=1 [Consulta: 9/01/2025].

Moreno Arana, Juan Antonio, *Historias enmarañadas. Gonzalo de Padilla, Pedro Estupiñán Cabeza de Vaca y la cultura jerezana de su tiempo*, Madrid: Bubok Publishing, 2024.

Núñez Alba, Diego, *Diálogos de la vida del soldado*, Ignacio María Vicent López, ed., Madrid: Ministerio de Defensa, 2003.

Pena Sueiro, Nieves, «Estado de la cuestión sobre el estudio de las Relaciones de sucesos», *Pliegos de Bibliofilia*, 1 (2001), págs. 43-77.

Vian Herrero, Ana, «Introducción general, cronología y disposición de la bibliografía general», en *Diálogos españoles del Renacimiento*, Ana Vian Herrero, ed., Toledo, Córdoba & Madrid: Editorial Almuzara, 2010, págs. i-cccii.

Vian Herrero, Ana, «El legado narrativo en el diálogo renacentista. Un caso ejemplar, el *Viaje de Turquía*», en *Studia Aurea, Prácticas del relato en el primer Siglo de Oro (1499-1615)*, Pierre Darnis & Fabrice Quero, eds., *Studia Aurea,* 9 (2015), págs. 49-112.

RESUMEN: Los *Coloquios militares* de Fernán López Alfonso (c. 1571-1572) se conservan en dos copias manuscritas en la BNE y presentan un recorrido por diversos asuntos (vida en la milicia, vida tras el retiro militar, descripciones del Madrid de Felipe II, etc.), entre los que destaca el espacio dedicado a la narración de la Guerra de las Alpujarras y la descripción de la fiesta por la entrada de doña Ana de Austria en Madrid. En estos puntos, el coloquio se aleja del diálogo fluido que domina otras partes de la obra y se observa cómo alguno de los interlocutores toma la palabra de forma extensa para exponer los pormenores de estos asuntos o se da cabida a la lectura de un texto escrito previamente que no difiere demasiado de las relaciones de sucesos de la época.

El diálogo, como género de enorme apertura por no haber sido atendido por las poéticas clásicas, permite la inserción de elementos de diversa índole y, muy comúnmente, de la narración breve o extensa. Por ello, en este trabajo se pretende analizar cómo se utiliza la narración en esta obra y los elementos en común que mantiene su forma con la de otros comentarios o relaciones bélicas o las relaciones de sucesos festivas de los Siglos de Oro para tratar de ilustrar los motivos que llevan a su autor a decantarse por este uso en el marco de una obra dialogada.

PALABRAS CLAVE: Diálogo renacentista; Relaciones de sucesos; Guerra de las Alpujarras; Fiestas reales; Felipe II.

ABSTRACT: The *Coloquios militares* by Fernán López Alfonso (c. 1571–1572) offers an overview of various topics (life in the military, life after retirement from service, descriptions of Madrid during the reign of Felipe II, among others), with particular emphasis on the sections devoted to the narration of the War of the Alpujarras and the account of the festivities held to celebrate the arrival of Ana de Austria in Madrid. In these passages, the colloquy departs from the fluid dialogue that characterizes other parts of the work, as one of the interlocutors frequently assumes the floor at length to recount the details of

these events, or the text provides space for the reading of a previously composed narrative that bears notable similarities to the contemporary accounts of events.

As a genre of great flexibility, largely due to its marginal attention in classical poetics, the dialogue allows for the incorporation of diverse elements, most commonly brief or extensive narrative episodes. This study thus aims to examine the use of narrative within this work, as well as the formal elements it shares with other military commentaries or accounts of events on warfare and festive events from the Spanish Golden Age. Through this analysis, the study seeks to shed light on the reasons that may have led the author to adopt such narrative insertions within the framework of a dialogic composition.

KEYWORDS: Renaissance Dialogue; Accounts of events; War of the Alpujarras; royal Events; Felipe II.

ALGUNOS APUNTES EN TORNO A UN PLIEGO BILINGÜE DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL (RM 486BIS)*

Sandra Boto
Cátedra High Performance Computing - Universidade de Évora
Centro de Literatura Portuguesa – Universidade de Coimbra

1. RM 486.BIS: ¿UN HITO EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA?

Según advierte el título de este estudio, dedicaré estas líneas a una breve reflexión en torno a un pliego que forma parte del catálogo analítico procedente del proyecto en marcha «Literatura Popular Impresa en la Península Ibérica (s. xvi)», el RM 486.*bis*[1]. Según se observará en seguida, se le ha otorgado a dicho impreso un significado especial, tanto debido a que plantea problemas ecdótico-bibliográficos de relieve como a la valoración que una parte de la crítica le ha concedido, hasta el punto de pretender ver en este documento un verdadero hito de la Historia de la Literatura Española. Es, desde luego, lo que destaca en

* Este estudio se enmarca en el Proyecto I+D+i Literatura Popular Impresa en la Península Ibérica (s. xvi) [PID2022-136278NB-I00], coordinado por la Doctora Laura Puerto Moro.

1. Sigo, por supuesto, la consensual clasificación de pliegos de la responsabilidad del bibliófilo Rodríguez-Moñino (1997: 440).

el estudio de Antonio Alatorre del ya lejano año 1975, que no dudaba en concederle un inconmensurable significado. Cito:

> Yo tengo este pliego suelto […] por una de las más valiosas joyas bibliográficas de la poesía española. No solo está allí la primera edición impresa de una obra de Garcilaso, sino también, muy probablemente, la primera edición impresa de un poema español versificado a la italiana. Es una edición doblemente príncipe[2].

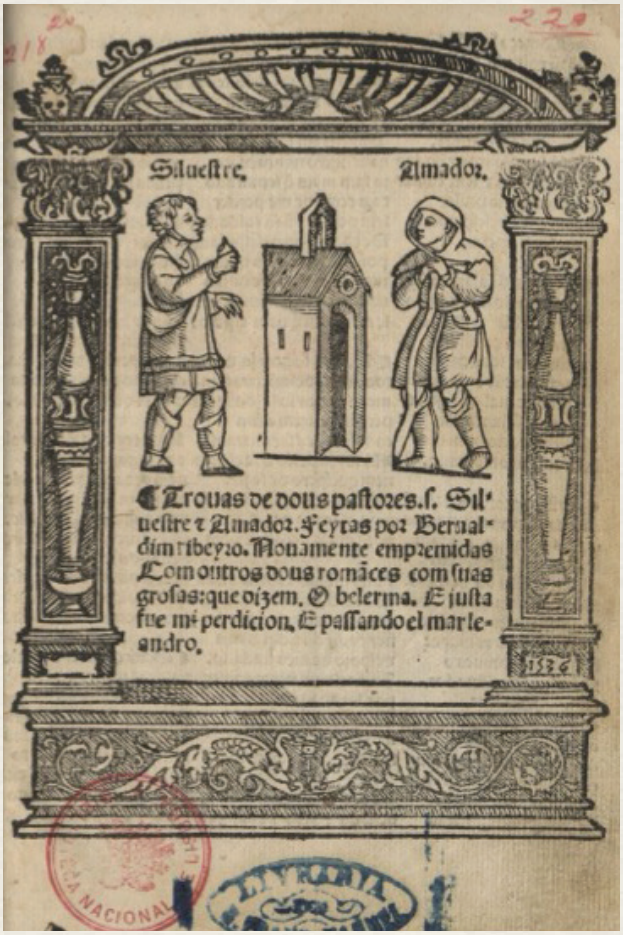


Fig. 1. Portada del Pliego 486.*bis*

2. Alatorre (1975: 149-150).

No me cabe la menor duda de que cabe replantear hoy el lugar que se ha atribuido a este pliego, no solo desde un punto de vista bibliográfico, sino también ecdótico, de cara al futuro, ya que todavía todo queda por hacer en este último ámbito. Y es que, además del monumental y bellísimo estudio que dedica a nuestro impreso el ya citado profesor de El Colegio de México, totalmente volcado en la lectura del célebre soneto de Garcilaso «Passando el mar el animoso», que el pliego recoge, pocos autores le han concedido su atención[3].

Aparte del acercamiento que le dedicó últimamente el estudioso Jaime Moll (2004), centrado en cuestiones icono-tipográficas –para nada menores, según se comprobará–, poco más se ha escrito con sustancia sobre él, salvo el monumental trabajo de María Cruz García de Enterría en los años setenta del siglo XX, que tuvo el gran acierto de estudiar el impreso en su conjunto, o sea, en el marco de los 20 pliegos del tomo RES. 218 V. de la BNP[4]. En efecto, en la introducción de la doctora García de Enterría a la edición facsímil de dicha colección lisboeta, su erudición se detiene en muchos de los tópicos que, de cara al desarrollo de nuestro proyecto, requieren nuestra atención, y en particular con referencia a este pliego.

2. LA FORTUNA CRÍTICA DEL PLIEGO

Según se ha podido comprobar, bajo ningún concepto podría pensarse que este es un pliego desconocido. Todo lo contrario. Viene citado, además del trabajo de García de Enterría que acabo de nombrar, en el catálogo de Rodríguez-Moñino y en su actualización[5], el *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, donde presenta la referencia 486*bis*, que trato de seguir en este trabajo. Antes, venía citado en Portugal, en una temprana *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI*, del año 1926, bajo el número 612[6], catálogo que

3. Más precisamente en el fol. 4v.

4. Me refiero a su impresionante y rigurosa introducción a la edición facsímil de los *Pliegos Poéticos Españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa*. Véase García de Enterría (1975).

5. Rodríguez-Moñino (1970 y 1997).

6. Anselmo (1926: 174).

añade la referencia a su anterior propietario, D. Francisco Manuel da Câmara[7].

Aparece asimismo como fuente bibliográfica en estudios monográficos sobre los textos poéticos que se incorporan al pliego y que detallaremos a continuación. El mismo Menéndez y Pelayo lo tiene en cuenta al compilar la «Bibliografía española de Leandro y Hero», en su *Antología de poetas líricos castellanos,* t. 10[8], y, del mismo modo, don Rafael Lapesa, en *La trayectoria poética de Garcilaso,* de 1948[9], lo incorpora. Ha despertado, además, el interés de los expertos del romancero, puesto que recoge un romance que debió de haber conquistado un éxito enorme en el siglo XVI. Me refiero al romance *Durandarte envía su corazón a Belerma* (IGR 0042)[10]. Así pues, a un gran experto en este campo de investigación como es Mario Garvin no le ha pasado en blanco el pliego en su obra de referencia, *Scripta Manent*[11], y tampoco lo olvida Nicolás Asensio, en un artículo reciente en el que reflexiona sobre la prosperidad en que vivieron los romances del ciclo de Durandarte, Belerma y Montesinos en el Siglo de Oro[12]. Pero antes, ya Piacentini lo nombraba en un estudio sobre las glosas del mismo romance[13]. Por fin, cabe no olvidar los editores que han abordado las églogas de Bernardim Ribeiro[14], como es el

7. De la biblioteca de D. Francisco Manuel da Câmara se conoce su catálogo bajo la signatura COD. 11590, manuscrito, que la Biblioteca Nacional de Lisboa trató de poner a disposición en línea. Merece la pena hacer el repaso del estudio que García de Enterría dedica a dicha colección, en particular las valiosas páginas en las que se detiene en la historia de la colección de pliegos de Lisboa –colección que recoge la signatura *Res. 218 V.* de la Biblioteca Nacional de Portugal–, en García de Enterría (1975: 18-21).

8. Cito por Menéndez y Pelayo (1945: 314-332).

9. Cito por Lapesa (1985: 155-156).

10. Sigo la clasificación del IGR, el *Índice General del Romancero.* El romance se encuentra impreso en el fol. 4r del pliego.

11. Garvin (2007).

12. Asensio (2023: 98, n. 5). Lamentablemente no lo recoge un proyecto digital tan importante como el portugués *RELitRom* [a la fecha de consulta de 30/05/2025], que presume de recoger la bibliografía exhaustiva de cada tema romanceril presente en engarces de romances en la tradición portuguesa antigua. Queda la advertencia a quienes manejan el catálogo del proyecto para que lo tengan en cuenta en el futuro.

13. Piacentini (1990: 155).

14. Destacado poeta y novelista portugués del Renacimiento, del que conocemos apenas datos biográficos, se considera el padre del bucolismo y de la novela pastoril portuguesa.

caso de Marques Braga, quien incorpora variantes textuales de nuestro pliego a su edición[15], la edición facsímil de Rego[16], y, por supuesto, a Martins[17], responsable del estudio que precede a la edición de la novela *Menina e Moça* y de las églogas de Bernardim Ribeiro, trabajos que del mismo modo se refieren a nuestro pliego en la nómina de fuentes bibliográficas de la égloga III, es decir, la de Silvestre y Amador.

3. EL CONTENIDO ICONOGRÁFICO Y TEXTUAL DEL PLIEGO

Si hasta aquí nos hemos dedicado a reseñar la fortuna crítica del pliego RM486.*bis*, ha llegado el momento de volver sobre su contenido. Los críticos suelen seguir la descripción del impreso que ofrece el *Nuevo diccionario bibliográfico* de Rodríguez-Moñino al que he ya aludido. No obstante, a mi modo de ver, este no se fija en detalles que, sin embargo, parecen, no ya relevantes, sino cruciales de cara a la profundización, o incluso revisión, de algunas de las cuestiones más sugerentes que el pliego plantea, como son: su carácter bilingüe; su fechación y origen; el significado del corpus poético impreso y la *dispositio* textual. Me ha parecido una buena opción, pues, acudir a la descripción bibliográfica que ofrece García de Enterría en la introducción al facsímil[18]. En todo caso, y al haber detectado allí algún error de lectura, me he decantado por rehacer una nueva descripción, que metodológicamente implica la nómina de informaciones aportadas por Rodríguez-Moñino y las de García de Enterría, a las que se ha añadido algún elemento más.

Así pues, tomo prestada la descripción que preparó Rodríguez-Moñino de la portada del pliego 486.*bis*[19]. Cabe empezar por aclarar que el programa iconográfico del impreso se vuelve sobre el poema bucólico de Bernardim Ribeiro, la égloga III, a la que se le concede, en consecuencia, un lugar destacado en el pliego:

15. Marques Braga (1939: 73-96).
16. Rego (1962).
17. Martins (2002: 250).
18. García de Enterría (1975: 86-87).
19. Rodríguez-Moñino (1997: 440).

486 *bis* [*Orla plateresca de cuatro bellas piezas, la lateral exterior lleva la fecha:* 1536. *Dentro de ella tres grabados: hombre, casa*[20]*, hombre; sobre el primero y el tercero, respectivamente, los nombres de* Siluestre *y* Amador.]

Rúbrica: ¶ Trouas de dous paſtores. ſ. Sil- | ueſtre Amador. Feytas por Bernal- | din ribeyro. Nouamente empremidas | Com outros dous romāces com ſuas | groſas: que dizem. O belerma. E juſta | fue mi perdicion. E paſſando el mar le- | andro.

[Portada. A la vuelta, a tres columnas, el texto.]

En cuanto a su contenido textual, se presenta a continuación la distribución de las composiciones en el pliego:

1. [fols. 1v-3 v]
   Rúbrica: Começa ha obra. [en portugués]
   Íncipit: ¶ Hū coitado dhū paſtor | triſte mal aventurado [en portugués]
2. [fol. 3 v]
   Glosa: ¶ A gora me deixaram | eſperanças vagaroſas [en portugués]
3. [fol. 3 v]
   Glosa en eco: ¶ Aqui vay bradando | e reſpondelhe hum | Eco [en portugués]

Aquí cabe añadir un comentario importante: es que se suele afirmar –y García de Enterría lo comparte– que dicha égloga III de Bernardim Ribeiro personifica, a través de los personajes de Silvestre y Amador, al mismo autor, Bernardim, y a su amigo cercano y compañero de aventuras bélicas y literarias, el muy celebrado poeta Francisco Sá de Miranda. La égloga, género bucólico de orígenes helénicos, consiste aquí en un diálogo entre dos pastores que sencillamente lloran sus penas amorosas, compartiendo sendos dolores. Abro otro inciso, ahora bibliográfico: la glosa en eco a la que se ha aludido en la descripción anterior aporta un elemento realmente raro en las letras portuguesas hasta Sá de Miranda, según ya puntualizaba la eminente estudiosa alemana de la obra de

20. Discrepo de Rodríguez-Moñino (1997) y sus editores, puesto que no se trata de una casa, sino de una iglesia, espacio que, de ser así, acercaría simbólicamente el sufrimiento narrado por los pastores en el poema a una reclusión casi ermitaña.

Bernardim Ribeiro, Carolina Michäelis de Vasconcelos[21]. Así que, además de lo que se ha comentado antes, resulta muy novedosa la incorporación de una composición en eco a este pliego. Cabe añadir que García de Enterría atribuye al autor portugués Bernardim Ribeiro la composición de las glosas.

4. [fol. 4r]
   Rúbrica: ¶ Romance de Belerma | com ſua gloſa. [en portugués]
   Íncipit: O Belerma o belerma | por mi mal foſte engēdra|da [en español]
5. [fols. 4r-4v]
   Rúbrica: Gloſa.
   Íncipit: ¶ Quando eſta con la razō | ligado el entendimento [en español]
6. [fol. 4v]
   Rúbrica: Romance. [*sic*][22]
   Íncipit: Juſta fue mi perdicion | de mis males ſoy contēto [en español]
7. [fol. 4v]
   Rúbrica: Glosa.
   Íncipit: Bien ſupo el amor □ hizo | en darme tal penſamiento [en español]
8. [fol. 4v]
   Íncipit: Paſſando el mar Leādro | el animoſo [soneto en español]
9. [fol. 4v]
   Finis laus deo. [a modo de cólofon]

Volviendo atrás al soneto del punto 8, reconocemos el muy manido poema de Garcilaso de la Vega «Passando el mar Leandro el animoso», hecho que convirtió el pliego en objeto de debate. No deja de ser llamativo que el soneto se imprima aquí en versos con particularidades silábicas irregulares que no corresponden al endecasílabo italiano. Sin embargo, si nos fijamos en un motivo tan sencillo como la falta de espacio libre debido a las dimensiones de la columna de texto, según ya señalaba

21. *Apud* Marques Braga (1939: 96).
22. Se trata de una canción y no de un romance.

Alatorre[23], se logra entender la opción del impresor: es que el pliego se imprime a tres columnas, hay que recordar, a fin de ahorrar/aprovechar espacio, una decisión que se muestra apropiada al verso octosílabo del romance pero en cambio no tan adecuada para versos largos.

4. CUESTIONES DE BIBLIOGRAFÍA Y MATERIALIDAD

En cuanto a cuestiones de bibliografía y materialidad, que nos interesa, por supuesto, desarrollar, quisiera señalar dos posibles ángulos de análisis a raíz de la descripción de contenido del pliego. Por un lado, su coherencia temática y, por otro, su procedencia portuguesa. Un análisis, por más panorámico que sea, descubre que todas y cada una de las composiciones incluidas las eligió cuidadosamente el impresor en pos de un producto enfocado en el tema de las penas amorosas –las portuguesas *saudades*– donde repasa el amor no correspondido –en la égloga de Bernardim y sus glosas– y la cuita amorosa como modo de vida –presente tanto en la égloga como en el seudorromance «Justa fue mi perdición»–, el tema de la muerte por amor –reflejado en el mito de Hero y Leandro que el soneto explora– o del amor que sobrevive simbólicamente a la muerte física –según aparece en el romance de Belerma y Durandarte–. Al gusto del público de entonces, el sufrimiento amoroso ganaba espacio, pero ya no desde una perspectiva trovadoresca romanceril, sino incorporando nuevas ideas y un nuevo lenguaje poético de origen italiano. Pensando en este nuevo gusto que va cuajando en la cultura ibérica, y en la portuguesa en particular, el impresor ofrecía, pues, un producto de elevada calidad literaria que cabe reconocer y alabar a la distancia de casi 500 años, aunque quizás hay que entender su raridad precisamente a la luz de su carácter disruptivo en aquel entonces.

23. Alatorre (1975: 150, n. 13).

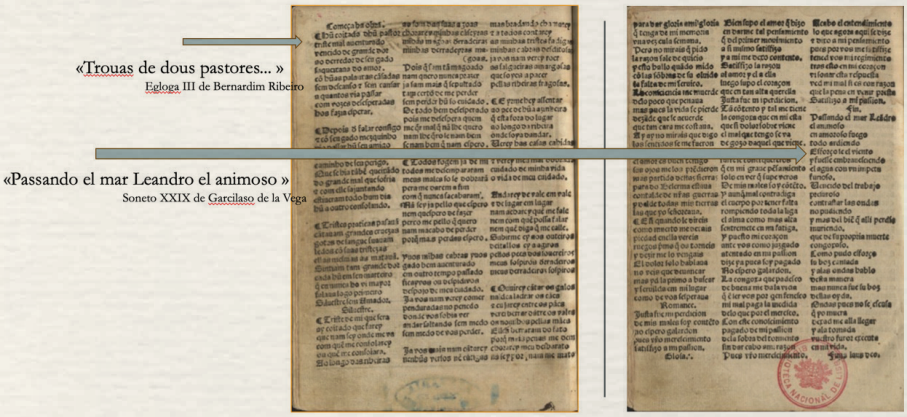


Fig. 2. Ubicación de las *Trouas de dous pastores* y del soneto de Garcilaso de la Vega, «Passando el mar Leandro el animoso» en el pliego

Saltando ya directamente a los necesarios apuntes de bibliografía, habrá que subrayar que el pliego no lleva colofón ni pie de imprenta, así que su procedencia portuguesa se ha deducido esencialmente a partir de dos criterios distintos: 1) la llamativa presencia en el impreso de tres composiciones en lengua portuguesa (la larga égloga de Bernardim Ribeiro y sus dos glosas, que ocupan una posición delantera en el pliego); y, 2) su atribución al taller de Germão Galharde, en Lisboa. Con relación al primer punto, aparte del corpus portugués, se detectan además evidentes interferencias de la lengua portuguesa en el íncipit de dos de las composiciones en español, como «entendimento» (5.) y «foste» (4.). Este último caso nos remite al testimonio impreso del romance *Durandarte envía su corazón a Belerma* (IGR0042). Si nos fijamos en el íncipit del romance según el pliego, salta a la vista dicho lusismo: «O Belerma o Belerma | por mi mal foste engendrada» en lugar de «fuiste», errata que denuncia sin necesidad de ir más allá el origen del taller. Asimismo, sobresalen las rúbricas en portugués, como la de la misma composición, el «Romance de Belerma com sua glosa». Todo sumado, no queda duda de la procedencia portuguesa del taller impresor. Luego, otro aspecto relevante que aclara la descripción realizada es que el bilingüismo del pliego se refleja en una distribución organizada, bipartida, ya que el impreso está dividido en dos bloques: el primero recoge composiciones en lengua portuguesa –la más destacada de

ellas es, está claro, las *Trouas,* que atraen el interés del público desde la misma portada–; el segundo bloque, desde el punto 4. en delante, recoge, por su turno, las composiciones en lengua castellana. Dicha división organizada en bloques sugiere que el impresor pudo haber cogido dos fuentes textuales independientes –no me atrevo a afirmar de qué tipología, aunque cabe pensar en la intervención de la tradición manuscrita– que trató de fusionar en este impreso de forma lógica. La posición delantera que ocupan las *Trouas* no puede, sin embargo, ignorarse, ya que determina que era esta la pieza-clave a efectos de *marketing* y, además, iba dirigida a un público que dominara el idioma portugués.

Ahora bien: Menéndez y Pelayo ya se refería al «pliego suelto portugués»[24] y don Rafael Lapesa sostiene que «ya desde 1536 corría impreso el soneto de Garcilaso» (en este pliego, lógicamente). Alatorre va por el mismo sendero. En tanto que poesía del Renacimiento, analizada desde los campos poético, sociológico e histórico, no puede desatenderse el análisis tipobibliográfico que emplea Moll[25], que confirma nuestro análisis de contenido. Por no extenderme más de lo necesario, quisiera resumir las conclusiones de Jaime Moll. En síntesis, habrá que decir que el estudio de las letrerías y elementos gráficos le ha permitido relacionar el taller sevillano de los Carpintero con algunos de los pliegos de la BNP del tomo de 20 pliegos del que forma parte nuestro impreso –4 de estos pliegos los asigna Moll a la imprenta de los Carpintero–. Pero, aunque es posible identificar la procedencia de algunos de los pliegos de la BNP, el pliego XX del tomo (nuestro 486.*bis*) nos lo pone más difícil debido a que no presenta ni pie de imprenta ni colofón, según ya se ha visto. Aun así, el análisis gráfico ha permitido a Moll conectar el pliego de las *Trouas de dous pastores*… con el pliego XII del mismo tomo lisboeta –el del *Auto das regateyras*, de António Ribeiro Chiado, que sí lleva nombre de impresor–, apoyándose en las coincidencias iconográficas entre los dos. En consecuencia, el análisis de estos elementos autoriza a que se ubique con seguridad nuestro 486.*bis* en el taller de «Germo [*sic*] Galharde», según sostiene Moll, una atribución que hasta su trabajo no se pautaba por un aval científico.

24. *Apud* Alatorre (1975: 149).
25. Moll (2004).

Pliego XII
RES. 218
V.

Pliego XX
RES. 218 V.
RM 486.*bis*

Fig. 3. Las portadas de los pliegos XII y XX de la BNP, pareadas

En realidad, tampoco abundan los datos sobre el taller portugués de Germão Galharde, el nombre luso que se tomó el impresor francés Germain Gaillarde, quien parece haber llegado a Portugal en 1519. Se estableció en Coimbra y se sabe que en 1534 había ya montado su taller en Lisboa, donde se imprimió, en 1536, la primera gramática portuguesa, la muy conocida gramática de Fernão Lopes[26], una de las más importantes obras de la cultura del Renacimiento portugués. Galharde habrá sido un buen conocedor de la literatura portuguesa de su época. De todas formas, aunque no se hubiera producido la identificación del pliego con la imprenta de Germão Galharde, aun así, insisto, el origen portugués del pliego no podría dejar de postularse debido a las informaciones que nos ha facilitado su análisis de contenido. En primer lugar, avalada por la procedencia portuguesa de una parte importante del corpus poético que allí se difunde, según se ha visto, y, luego, debido a la obviedad que representan las acotaciones de la égloga, redactadas en portugués, y, del mismo modo, las rúbricas del pliego, incluso cuando el texto estampado está en castellano, así como los lusismos señalados.

26. Véanse las aportaciones al asunto de Heitlinger en *Tipó*grafos.net <http://tipografos.net/historia/gaillard.html> [Consulta: 30/05/2025]; y de Anselmo (1981: 82-83, 230 y 381).

Es cierto que hubo pliegos en castellano salidos de talleres portugueses hasta que el fin de la monarquía dual, en 1640, vino a apartar definitivamente el castellano de la cultura portuguesa y de la literatura lusa en particular. Entre Portugal y Castilla se verificaba hasta entonces una «homogeneidad de cultura literaria como no la había habido antes, y como no volvió a haberla», en palabras de Alatorre[27]. Y he aquí la cuestión del muy manido bilingüismo poético en Portugal vigente durante los siglos XVI-XVII, que quedó tan bien reflejado por ejemplo en el teatro, en particular en la obra del dramaturgo Gil Vicente, según han puesto de manifiesto varios eruditos, encabezados por doña Carolina Michäelis de Vasconcelos, a lo largo de su extensa obra. En definitiva, el bilingüismo del pliego ha de entenderse como un fenómeno natural y característico de la cultura portuguesa del XVI, una cultura que naturalmente miraba hacia Castilla, según propiciaban las frecuentes alianzas matrimoniales de trasfondo político entre las dos monarquías, matrimonios que trataron de exponer la corte portuguesa a la hibridación lingüística y, reflejo de ello, a la literaria. Nada que extrañar, por tanto.

5. EL PROBLEMA DE LA FECHACIÓN

Ahora bien: ha llegado el momento de abordar la cuestión más jugosa que, a mi modo de ver, este pliego plantea. Si recordamos bien la cita de arranque de este estudio, sacada de Alatorre[28], queda muy evidente el rol casi mítico que juega este pliego en el panorama de la literatura española: me refiero a que aquí se representaría tipográficamente, por primera vez, un poema español versificado al itálico modo, con todo lo que ello conlleva de novedoso. Pero está claro que el trasfondo inaugural del pliego tan solo se comprueba si no se contestara la fecha impresa en su portada. El caso es que distintas voces lo hacen. En 2002, en la introducción a la edición facsímil de Ferrara de *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro, que recoge además sus églogas, advierte Pina Martins a respecto de este mismo pliego que:

27. Alatorre (1975: 150, nota 13).
28. Alatorre (1975: 149-150).

> A impressão, atribuída a Germão Galharde, é decerto posterior a 1536, pois se trata não de uma data impressa tipograficamente mas gravada na própria matriz de madeira, a qual figura, aliás, noutros livros e folhetos. É, portanto, impossível datar com rigor este *pliego sueto* [*sic*] que pode ser ou não anterior à de Ferrara [1554][29].

He aquí otro cabo suelto que este pliego pone de manifiesto: el papel que jugará en una futura edición crítica de la égloga III de Bernardim Ribeiro las *Trouas de dous pastores…,* según el lugar que le quepa en la tradición textual del poema. De momento, cabe escuchar las voces que se alzan en contra de la fechación tradicional del pliego y observar sus argumentos, de naturaleza tipográfica. A ello alude García de Enterría, aunque sin decantarse por ninguna de las posibilidades. En cambio, Moll sí lo pone claro al afirmar:

> Faltan estudios básicos sobre los dos talleres portugueses representados en el tomo de pliegos de la Biblioteca Nacional de Lisboa [uno de ellos es el de Germão Galharde] para poder fijar su cronología. El año 1536, que figura grabado en una pilastra de un tabernáculo de Galharde (pliegos VI y XX) sólo indica el momento de la realización del grabado[30]. Provisionalmente, creemos que se pueden datar entre 1550 y 1560, fechas, por supuesto, sujetas a revisión[31].

Dando crédito a esta propuesta de fechación de Moll, tendríamos ante nuestros ojos una edición de las *Trouas de dous pastores*… contemporánea de la edición en volumen de Ferrara (1554) de *Menina e Moça* y de la que le sucede (la de Évora, 1557). Dicha propuesta hace temblar, en consecuencia, la lectura de Alatorre sobre el carácter pionero e importancia histórica del pliego para las Letras Españolas. Me explico: para Alatorre, a las *Trouas* de Bernardim «Nouamente empremidas», según expone la rúbrica del pliego, habrá que concederle el sentido de «por primera vez impresas», a sabiendas de que la lectura de «nouvamente» en tanto que «de nuevo impresas» es tan válida como la primera. Ahora bien, si uno se detiene en esta segunda posibilidad, sumándole las dudas tipográficas que plantea la fecha impresa en la portada, llega a formular la probabilidad de que el pliego es incluso posterior a la primera edición

29. Martins (2002: 277).
30. Sobre el detalle de la pilastra del pliego, véase la fig. 3, que lo pone de manifiesto.
31. Moll (2004).

de las églogas de Bernardim Ribeiro (de no aparecer otra anterior, nos referimos a la de la de Ferrara, 1554).

¿Qué consecuencias conllevan, pues, las dudas que el planteamiento bibliográfico aporta a este pliego con respecto a su fecha? Es que, si se elimina 1536 como fecha de impresión, por un lado, se desmorona el mito de que la égloga tiene aquí su *princeps* pero, más impactante aún, se deshace la fecha mítica en que, por primera vez, se habría difundido, en letra de molde, un soneto de Garcilaso. De ser así, no estriba en este documento la implementación de la poesía italianizante en España, que habrá que postergar en el tiempo, según los documentos conocidos hoy en día.

Como observaciones finales: 1) quisiera insistir en que la conjugación de dos lenguas en el pliego no es el fruto de un *accidente* bibliográfico, sino que refleja una condición socio-cultural en el Portugal del Quinientos: la del bilingüismo, que, por cierto, iba mucho más allá de los círculos cortesanos, llegando incluso a penetrar en la cultura de masas, según este mismo pliego revela; 2) estamos obligados a matizar que quizás este pliego no sea tan decisivo para la historia de la literatura española como quisieron ver Alatorre y, antes, Menéndez y Pelayo o Rafael Lapesa; 3) por último, opino que un estudio crítico de los textos de este pliego, bastante más profundo de lo que aquí se ha podido presentar, logrará consolidar, si nos permitimos echar mano de criterios textuales que se sumarían a los bibliográficos que Moll utilizó, la cuestión de la procedencia portuguesa del impreso, una idea que parece haberse difundido en la tradición crítica como hecho consabido y consolidado, pero sin el respaldo del debido análisis filológico.

De cara al futuro, pienso contribuir con mi granito de arena al asunto, y dedicarme a la edición crítica de la égloga III de Bernardim Ribeiro, una labor que Pina Martins anunciaba como importante para el estudio de la obra del autor portugués. A lo mejor nos brindará unos datos que permitan confirmar o rechazar, con fundamentos filológicos, algunas de las cuestiones que aquí se han discutido.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alatorre, Antonio, «Sobre la 'gran fortuna' de un soneto de Garcilaso», *Nueva Revista de Filología Hispánica (NRFH)*, 24.1 (1975), págs. 142-177.

Anselmo, António Joaquim, *Bibliografia das Obras Impressas em Portugal no Século XVI*, Lisboa: Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, 1926.

Anselmo, Artur, *As Origens da Imprensa em Portugal,* Lisboa: Imprensa Nacional & Casa da Moeda, 1981.

Asensio Jiménez, Nicolás, «'Ojos que nos vieron ir': los romances de Durandarte, Belerma y Montesinos en el Siglo de Oro», *Abenámar. Cuadernos De La Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 6 (2023), págs. 96-109.

Catálogo da Livraria de D. Francisco de Melo Manuel da Câmara, 1852, 364 págs. [En línea] http://purl.pt/26193 [Consulta: 30/05/2025].

García de Enterría, María Cruz, «Estudio» a la edición facsímil de los *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Nacional de Lisboa*, Madrid: Joyas Bibliográficas, 1975, págs. 13-103.

Garvin, Mario, *Scripta Manent. Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Madrid & Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2007.

Heitlinger, Paul, *Tipógrafos.net.* [En línea] http://tipografos.net/historia/gaillard.html [Consulta: 30/05/2025].

Lapesa, Rafael, *La trayectoria poética de Garcilaso,* edición corregida y aumentada, en *Garcilaso. Estudios Completos*, Madrid: Istmo, 1985.

Marques Braga, *Anotações*, en *Éclogas. Bernardim Ribeiro*, Lisboa: Escola Tipográfica das Oficinas de S. José, 1939.

Martins, José Vitorino de Pina, estudo introdutório, *História de Menina e Moça.* Reprodução fac-similada da edição de Ferrara, 1554, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. 10, Santander: Aldus, S. A. de Artes Gráficas, 1945.

Moll, Jaime, «El taller sevillano de Carpintero y algunas consideraciones sobre el uso de las figuritas», en *Siglos dorados: homenaje a Augustin Redondo*, Pierre Civil, coord., Madrid: Castalia, II, 2004, págs. 975-983.

Piacentini, Giuliana, «Una lectura de las glosas del *Romance de Belerma*», en Enrique Rodríguez Cepeda, *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, I, 1990, págs. 153-164.

Rego, Raul, *Trovas de Dois Pastores,* Lisboa: O mundo do Libro, 1962.

Relit-Rom = Revisões literárias: a aplicação criativa de romances antigos (sécs. XV-XVIII). [En línea] https://relitrom.pt/index.php [Consulta: 30/05/2025].

Rodríguez-Moñino, Antonio, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid: Castalia, 1970.

Rodríguez-Moñino, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Antonio, Arthur-L. F. Askins y Víctor Infantes de Miguel, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 1997.

RESUMEN: Este estudio se vuelca en el pliego 486 bis. de la colección de veinte pliegos sueltos españoles del siglo XVI conservada en la Biblioteca Nacional de Portugal. Se repasa aquí la tradición crítica del pliego, que está lejos de ser larga. No obstante, ha llamado la atención de los eruditos, bibliófilos como filólogos, el carácter bilingüe del pliego. Debido a ello, la atribución de un origen portugués al impreso aparece como consecuencia natural. Aunque un trabajo icono-tipográfico anterior parece confirmar ya la procedencia portuguesa del taller, seguimos sin argumentos textuales concretos que los confirmen y que aquí se buscan traer a la discusión. Por otro lado, ha llamado la atención de los estudiosos la fecha temprana fijada en la portada del pliego, 1536, debido al hecho de que aquí se publicaría por primera vez en letra de molde un soneto de Garcilaso de la Vega. El estudio repasa el asunto del bilingüismo del pliego a la luz de su contenido y arroja luz a la cuestión de su fechación, echando mano de criterios de bibliografía material y, a raíz de ello, propone que se matice su valoración. Asimismo, se presentan caminos futuros de investigación de raigambre ecdótico con tal de entender el rol del impreso en la tradición textual de la égloga III de Bernardim Ribeiro.

PALABRAS CLAVE: Pliegos poéticos; bilingüismo; Bernardim Ribeiro; Garcilaso de la Vega.

ABSTRACT: This study addresses the *pliego* 486 bis. from the collection of twenty Spanish leaflets from the 16th century held in the Portuguese National Library. It reviews the critical tradition of the *pliego*, which is far from being long. However, its bilingual nature has attracted the attention of scholars, both bibliophiles and philologists. Because of this, the attribution of a Portuguese origin to the leaflet seems a natural consequence. Although an earlier typographic and iconographic work already seems to confirm the Portuguese origin of the leaflet, we still lack concrete textual evidences to confirm it, which we seek to bring to the discussion here. On the other hand, the early date on the frontispiece, 1536, has been of particular interest to scholars since a sonnet by Garcilaso de la Vega would have been published here for the first time in print. The study examines the issue of the bilingualism of the *pliego* according to its content and sheds light on the question of the date, considering material bibliography criteria. As a result, it suggests a more accurate assessment of it. It also presents future research paths based on ecdotic roots to understand the role of the leaflet within the textual tradition of Bernardim Ribeiro's Eclogue III.

KEYWORDS: Spanish Leaflets; poetic bilingualism; Bernardim Ribeiro; Garcilaso de la Vega.

«YO SOY LA IGLESIA GRANDE DE TOLEDO»: ¿TERESA DE AYALA, PRIORA DE SANTO DOMINGO EL REAL DE TOLEDO, EN UN DECIR DE VILLASANDINO?*

Martina Brufani
Universidade da Coruña

En este estudio me acerco a ID0543 «La noche tercera de la Redención» (PN1-34), poema que el *Cancionero de Baena* (PN1) atribuye a Alfonso Álvarez de Villasandino y sitúa en el apartado que incluye la obra del poeta[1]. Con él se inicia una serie de decires debidos a distintos autores y dedicados a la muerte de Enrique III de Castilla, los cuales interrumpen las *cantigas* amorosas del de Illescas en los fols.

* El trabajo se inscribe en el marco del Grupo *Hispania*, con una Ayuda de la Xunta de Galicia como «Grupo con Potencial de Crecimiento» (ref. ED431B 2022/041); se inserta, además, en el Proyecto de Investigación «Entorno cortesano y orígenes de la poesía de cancionero: creación, difusión y pervivencias» (ref. PID2022-136346NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER «Una manera de hacer Europa»).

1. El texto se recoge, con variaciones, en otros dos testimonios: PN2 (*Miscelanea histórica*, fols. 74v-75v), MH1 (*Cancionero de San Román*, fols. 392v-393r). Cito los versos a partir de la edición de Beltran (2009); con todo, para su estudio no he desatendido la de Azáceta (1966), Pidal y Ochoa (1851), Mota Placencia (1990), ni la de Dutton & González Cuenca (1993). Tanto para las fuentes como para los poemas empleo las convenciones de Dutton (1990-1991).

15v-18r del códice[2]. Este es el paratexto que introduce los versos objeto de examen: *Este dezir fizo el dicho Alfonso Álvarez cuando el dicho Señor Rey don Enrique finó en la cibdad de Toledo el domingo de Navidad del año de mil e cuatrocientos e siete*[3]*, el cual dezir es muy bien fecho e de sotil invención; e adelante de este dicho dezir están otros dezires, los cuales tractan del dicho finamento del señor Rey*[4].

En el cuerpo textual, el emisor poético nos transmite una visión que tuvo la noche siguiente a la muerte del monarca: «vi en figura de revelación / a tres dueñas tristes que llanto fazían, / e que en sus palabras viudas parescían, / cubiertas de duelo e de tribulación» (vv. 5-8). Las mujeres expresan su queja por el triste acontecimiento y, ante la pregunta

2. Además de la pieza objeto de análisis, el ciclo se compone de ID1178 «Estando pensando en una visión» (PN1-35) de Fray Diego de Valencia, ID1179 «La razón muy justa me fuerça e requiere» (PN1-36) de Pero Vélez de Guevara, ID1180 «El sol innoçente, con mucho quebranto» (PN1-37) de Juan Alfonso de Baena, ID0542 «Al grand Padre Santo e los cardenales» (PN1-38) de Fray Migir, ID1181 «Muy poca fiança e menos firmeza» (PN1-39) de Villasandino. A ellos cabe añadir otro decir de Alfonso Álvarez, ID1204 «El muy poderoso Rey de Castilla» (PN1-62), según Blecua separado de los anteriores por un problema de desencuadernación que se produciría a lo largo de la transmisión textual; desencuadernación a la cual se debería, asimismo, esta inserción de decires en la sección relativa a las *cantigas* del de Illescas (Blecua 1974-1979: 251-255). En este sentido, no ha de olvidarse que lo que conservamos hoy en día no es el cancionero que Juan Alfonso de Baena compuso hacia 1430 para Juan II, sino una copia tardía. Pese a todo, también conviene recordar que Elia hipotetiza que «l'apografo parigino non discenda direttamente dall'esemplare predisposto per il re. Probabilmente, da una stesura primitiva del florilegio poetico […] dovrebbero essere state tratte due copie: una più elegante per i destinatari dell'opera, l'altra da cui deriverebbe l'antigrafo del testimone superstite». Por tanto, la estudiosa excluye «l'eventualità che tutte le incongruenze di PN1 […] si siano prodotte nel corso della trasmissione»: y es que «potrebbero essere degli errori sfuggiti al controllo del 'copilador'» (Elia 1999: 387). Para un estudio de esta serie poética véase Garcia (2003).

3. Según el cómputo actual, se corresponde con el 25 de diciembre de 1406 (Dutton & González Cuenca 1993: 51).

4. En opinión de Elia, probablemente esta secuencia que vierte sobre un mismo tema deriva de un cuadernillo que debía de circular previamente a la composición del cancionero y al cual el copilador recurre; esto explicaría la presencia de textos ajenos a Alfonso Álvarez en la parte de la antología a él dedicada: «Questa anomalia del codice parigino è dovuta a mio avviso ad una disattenzione del 'redattore' del *Canzoniere*, il quale, includendo nel repertorio di Villasandino il 'dezir' n. 34 con la corrispondente 'respuesta' n. 35 di Fray Diego de Valença, ha continuato la trascrizione degli 'otros dezires' contenuti nel modello utilizzato, senza rendersi conto che veniva a contraddire il criterio prestabilito di riunire le poesie per autori» (Elia 1999: 370).

del hombre «¿cuáles son los nombres de tales tres cosas?» (v. 24), una tras otra toman la palabra, revelando su identidad: la primera, que lleva una *corona de esparto*, se presenta como doña Catalina, reina de Castilla; la segunda, blandiendo una *espada desnuda, orinienta*, como la Justicia, y la tercera, con una *cruz de palo* en sus manos, como la Iglesia de Toledo[5]. Sin embargo, según señala Beltran, la composición «no sólo es una elegía a la muerte de Enrique III; en su texto trasluce el cambio de política que se anunciaba con el ascenso de Fernando de Antequera, incluyendo una postergación de los derechos de Catalina de Lancaster»[6].

Por lo que se refiere a la primera mujer, estas son las doloridas palabras que pronuncia: «'¿E tú non me ves, que só la muy triste / doña Catalina, que tú ayer viste / assaz consolada Reina de Castilla, / e agora me vees llamándom' mesilla? / Perdí mi marido, mi Rey, mi señor, / assí que jamás biviré con dolor / poniendo mi messa sin rica baxilla'» (vv. 26-32). No hay que olvidar que Enrique III murió dejando como sucesor a un soberano menor de dos años y en su testamento, redactado poco antes de alejarse del mundo, había designado, por un lado, a su esposa Catalina de Lancaster y a su hermano Fernando como regentes del reino y, por otro, a Diego López de Estúñiga, Juan Fernández de Velasco y Pablo de Cartagena como guardianes del Rey niño. Con todo, la reina viuda no atendió sus últimas voluntades y se negó a ceder la custodia del hijo, enfrentándose así a López de Estúñiga y Fernández de Velasco. Después de una larga disputa y gracias a la intervención del Infante, Catalina obtuvo la tutela que tanto anhelaba, en consonancia con lo que el yo poético, después de oír su queja, sugiere en la pieza[7]: «e vós, gentil Reina, quedades casada / con vuestro buen fijo, Rey lindo don Juan, / por quien las Españas vos adorarán / e assi biviredes servida e loada» (vv. 53-56).

5. Conviene recordar que la asociación de tres figuras femeninas con la muerte es un *topos* literario muy difundido, cuyas raíces se hunden en la tradición grecolatina: precisamente en este aspecto se centra el análisis del poema realizado por Couceiro (2019). Asimismo, cabe precisar que los objetos deteriorados y de escaso valor poseídos por las dueñas son elementos típicos de los momentos de duelo de la Edad Media y han de entenderse como símbolos de la degradación que produce la muerte en la vida terrenal (Couceiro 2019: 288; Beltran 2001: 48-49).

6. Beltrán (2009: 218).

7. Beltrán (2001: 38).

Según evidencian Carceller Cerviño y Villarroel González, el hecho de que Catalina se encargase de la crianza del Rey niño es algo que convenía a don Fernando, pues de algún modo le permitía contar con mayor protagonismo en cuestiones relativas al gobierno del reino[8]. Esto mismo parece indicar el portavoz poético en los versos dirigidos a la Justicia, quien se presenta diciendo «'Yo só la Justicia, / señera e amarga, sin todo abrigo. / Perdí mi pilar, mi Rey, mi amigo, / que me sostenía sin toda malicia; / agora, cuitada, toda mi cobdicia / es ir a bevir a yermos estraños, / bien como beguina, fasta los veinte años, / salvo si se enmienda alguna avaricia'» (vv. 33-40); obtiene la siguiente respuesta: «'A vós, la Justicia, de Dios mucho amada, / buscado vos tengo un noble marido: / el gentil Infante, de bondad guarnido, / con quien vos devedes tener por onrada; / e desque con él vos vieren juntada, / de todas las gentes seredes temida: / pues non vos quitedes de aquesta partida, / que muy necessaria nos es vuestra estada'» (vv. 57-64). Y es que, en palabras de Beltran, «la adjudicación de la justicia al Infante implicaba […] que se le encomendaba una de las funciones esenciales del poder real»[9].

Por otra parte, resulta de sumo interés lo sugerido por Olivera Serrano acerca de esta figura femenina:

> sabemos que Beatriz [de Portugal, esposa de Juan I] estuvo presente en las Cortes de Segovia de 1407, de modo que la viuda que llora la pérdida del rey bien puede ser ella misma. Los rasgos que adornan a esta virtud coinciden con algunos aspectos importantes de su causa: además de ser una viuda de carne y hueso, Beatriz depende económicamente del rey […] y su vida se identifica con la historia de una causa justa –la recuperación de la corona de Portugal– […]. La forzosa espera hasta la mayoría de edad de Juan II –los veinte años– parece indicar que el retorno a Portugal tendrá que producirse cuando el rey pueda por sí mismo tomar una decisión definitiva: y ese será, precisamente, el criterio que seguirán los regentes castellanos con la cuestión portuguesa[10].

Continúa el estudioso haciendo notar que «la reina cumplió a la perfección el consejo [del portavoz poético] y se identificó con el Infante

8. Carceller Cerviño & Villarroel González (2021: 183).
9. Beltrán (2001: 40).
10. Olivera Serrano (2005: 363-364).

don Fernando»[11], en este sentido, no puede obviarse el amparo que este le ofrecía ya desde el fallecimiento de su esposo, Juan I. Además, en cuanto a la mención de «la necesaria *estada* de Beatriz en la corte, cabe suponer que es una alusión bastante directa a la mediación que protagonizó la reina al constituirse la regencia […] para tratar de reconciliar a Catalina con Diego López de Estúñiga y Juan de Velasco[12]. En mi opinión, esta interpretación que Olivera Serrano propone resulta oportuna, pues, así como en la primera copla suena la voz de Catalina, en la segunda sería la de Beatriz.

Finalmente, la tercera mujer de la composición se presenta así: «'Yo soy la Iglesia grande de Toledo, / a quien apartaron de su buen esposo / e agora me quieren casar e non oso / al casamiento dezirle de non / porque los que vienen de contra Aviñón / afirman al novio por muy generoso'» (vv. 41-48). Tal y como apunta Beltran, este pasaje remite a cuestiones vinculadas al Cisma de Occidente. Y es que

> Enrique III había llevado una política de hostigamiento contra Benedicto XIII, el aragonés Pedro de Luna, a quien llegó a sustraer la obediencia de la iglesia castellana, sometida tradicionalmente al Papa de Aviñón […]. El rey castellano se proponía […] obligar a los dos Papas, el de Roma y el de Aviñón, a encontrar juntos una solución al cisma o, en caso contrario, deponerlos a los dos por la fuerza y elegir un nuevo Papa[13].

Al mismo tiempo, recuerda que «uno de los episodios del enfrentamiento entre Enrique III y Benedicto XIII fue la elección y consagración por este de su sobrino y homónimo, Pedro de Luna, como arzobispo de Toledo, mientras el papa lo consagraba en Aviñón, el Rey ordenaba la intervención de la sede y la confiscación de sus rentas»[14]. Por tanto, el *buen esposo* del que separaron a la Iglesia de Toledo haría referencia a Pedro Tenorio[15], el arzobispo de Toledo fallecido en 1399 y después del cual la sede toledana permanecería vacante hasta que, con la muerte de Enrique III, ambos regentes se armonizaron inmediatamente con

11. Olivera Serrano (2005: 364).
12. Olivera Serrano (2005: 364-365).
13. Beltran (2001: 50, n. vv. 43-48).
14. Beltran (2001: 50, n. vv. 43-48).
15. Beltran (2001: 51, n. v. 44).

Benedicto XIII, permitiendo acceder a la sede a Pedro de Luna. Este sería así el *novio muy generoso* respaldado por los que apoyaban a Aviñón.

Como contestación al lamento de la dueña, el emisor poético sugiere: «'E a vós, poderosa Iglesia nombrada, / por uno de tres que son en el mundo, / load el primero, tomad al segundo, / pues viene la cosa por Dios ordenada; / que ya conteció alguna vegada / perder su gran lumbre el sol por Fortuna: / pues, dueña, gozávos con la clara luna, / que de vuestro estado non se pierde nada'» (vv. 65-72); es decir, la invita a ensalzar al papa Luna (*el primero*) y acoger a su sobrino (*el segundo*) como arzobispo de Toledo, tal y como en breve se verificaría[16]. Puede, por consiguiente, observarse que también en este caso son las aspiraciones del Infante las que impregnan los versos; y es que tanto la reina Catalina como don Fernando eran conscientes de que una restauración del apoyo a Benedicto XIII podría beneficiar sus respectivos intereses y ambiciones[17], pero «especialmente el segundo, que intentaba entonces obtener, para su hijo Enrique, el maestrazgo de la Orden de Santiago, el más rico beneficio eclesiástico de Castilla»[18].

Ahora bien, teniendo en cuenta que la primera figura femenina evocada en la pieza, según ella misma declara, coincide con un personaje real de la época, la reina Catalina, y que, según Olivera Serrano, lo mismo ocurriría con la Justicia, identificable con la reina Beatriz de Portugal[19], me pregunto si la Iglesia de Toledo podría ser encarnada también por una mujer de carne y hueso. Hay que recordar que el yo que nos habla subraya la condición de *muy alta guissa* y de *viudas* que caracteriza a las tres, rasgos, como se ha visto, aplicables a las dos soberanas recién mencionadas; además, después de escuchar su discurso, afirma «E desque la causa vi tan declarada, / muy bien entendí las dueñas *quién* eran» (vv.

16. Beltran (2001: 52).

17. Suárez Fernández llega a afirmar que este «era, acaso, el único punto en que coincidían los deseos de los dos regentes» (Suárez Fernández 1960: 59); en realidad, cabe admitir que la historiografía más reciente ha ido suavizando un tanto la idea de que existiese una oposición tan neta entre los cuñados, como tradicionalmente se ha venido recalcando (Carceller Cerviño & Villarroel González 2021: 25-26).

18. Suárez Fernández (1960: 59). Lo mismo señala González Sánchez: «De la ayuda de la Iglesia se beneficiará la élite dirigente castellana, sobre todo, el infante don Fernando, con la obtención de los maestrazgos de Alcántara para su hijo don Sancho, y de Santiago, para su hijo don Enrique» (González Sánchez 2012: 34).

19. Olivera Serrano (2005: 363-365).

49-50; cursiva mía). Lo cierto es que, si se examinan las distintas damas ligadas al entorno cortesano en esta determinada coyuntura histórica, hay una que sobresale a efectos de este estudio: doña Teresa de Ayala, priora de Santo Domingo el Real de Toledo desde *c.* 1402 hasta su muerte en 1424[20].

Ante todo, cabe destacar su parentesco con la reina Catalina, dado el vínculo que las dos comparten con el derrocado Pedro I de Castilla (1350-1366), abuelo de la soberana; de hecho, Teresa había tenido con el monarca una relación extraconyugal, probablemente entre 1366 y 1368[21], de la cual nació doña María de Ayala, tía bastarda de Catalina. Esta, desde sus primeros momentos como reina consorte de Castilla, se preocupó por recuperar y preservar la memoria del abuelo y ofrecer protección a sus descendientes ilegítimos, percibidos como parientes. Así, pues, fue ella quien favoreció el ingreso de Teresa y María en el monasterio dominico toledano y se encargó de su sustento[22]; la relación de la reina con estas religiosas se mantendría durante toda su vida. En efecto, en las múltiples cartas conservadas que Catalina dirige a Teresa y su hija, a quienes denomina como *madre* e *tía* respectivamente, se aprecia un trato íntimo y confidencial:

> yo la reyna, vuestra muy querida e muy deseosa fija, uos enbio mucho saludar [a Teresa] como aquella para quien tanta salud e vida querria

20. En cuanto a las andanzas vitales de esta mujer y su importancia en el entramado sociopolítico de la época, pueden consultarse Fray Hernando de Castillo (1612: 99-102), García Rey (1930: 686-732), Galán Vera (1991: 9-17), García Lobo (1987: 80), Barrios Sotos (1997: 86-117), Morollón Hernández (s. f.), Cañas Gálvez (2013 y 2018), Dacosta (2010: 544-546). Cabe indicar, asimismo, que conservamos numerosas epístolas procedentes de la familia real castellana y aragonesa dirigidas a Teresa y su hija: estas han sido editadas por García Rey (1930) y Cañas Gálvez (2010); para un análisis de esta correspondencia, véase Cavero Domínguez (2018).

21. Echevarría (2002: 77). Habría que hablar más bien de violación por parte del monarca (Dacosta 2010: 545).

22. Cañas Gálvez menciona «the entry of María de Castilla as a nun into Santo Domingo el Real de Toledo in 1392; the entry of her mother Teresa de Ayala to the same community shortly afterwards; and the beginning of the priorships of María (1394, 1395, 1399) and Teresa (*c.* 1402–1424). It was, without a doubt, the beginning of a new and splendid period in the history of the monastery. Between the years 1392 and 1406, royal donations to the monastery multiplied exponentially, creating the economic base that allowed the monastery to develop a spiritual life whose rigour was celebrated throughout Castile» (Cañas Gálvez 2018: 274).

> quanta vos mesma deseades e quanta yo para mj mesma querria. Muy cara e muy amada *madre* [Teresa], fagos vos saber que yo soy bien sana e bien alegre e en buen estado […] muy cara e muy amada *madre*, a tanto lo deseo que non cuydo ver la (roto) que vea a uos e a *mj tia* [María], pero fio en Dios que sera muy çedo, Dios queriendo, mj muy cara e muy amada e muy querida madre, la Santa Trinjdat vos aya sienpre en su guarda e encomjenda[23].

Este pasaje solo es una muestra del gran afecto que permea las epístolas de la soberana a las monjas. Lo interesante es que el lazo entre Catalina y las Ayala se extiende también a su marido, Enrique III, y al hermano de este, el infante Fernando[24]. Buena prueba de la confianza que el Doliente depositaba en ellas se halla en el hecho de que solicita su presencia en los nacimientos de sus hijos María y Juan. Así, en el caso del heredero, en septiembre de 1404 comunicaba a Catalina lo siguiente:

> Reyna, yo el Rey vos enbio mucho saludar como aquella que amo como a mj coraçón. Fago uos saber que yo, considerando el estado en que uos agora estades et por que tengades ay con uos quien uos faga todo plazer e uos quite de algunos enojos, he acordado de enviar por doña Theresa de Ayala, priora del monesterio de Santo Domingo el Real de Toledo, para la enviar a uos que este convusco por que es tal persona con la que uos avredes mucho plazer mas que con otra persona alguna, et que uos fara todavía quantos seruiçjos e plazeres ella pudiere[25].

Asimismo, de las epístolas que el infante Fernando y su esposa, doña Leonor de Alburquerque, remiten de forma individual a las religiosas, es posible percatarse del aprecio que ellos también sentían por ellas. En 1413 Fernando les dirige estas palabras: «Nos el rey de Aragon e de Sicilia enbiamos mucho saludar a vos doña Teresa, priora del monesterio de Santo Domingo el Real de la muy noble çibdat de Toledo, et a vos,

23. Cañas Gálvez (2010: doc. 72; cursiva mía).

24. Según apunta Cavero Domínguez, «además de las múltiples concesiones de la reina, María y su madre […] fueron beneficiadas por la realeza (Enrique III, Juan II, Fernando de Antequera, Enrique de Aragón) con rentas vitalicias» (Cavero Domínguez 2018: 209).

25. Cañas Gálvez (2010: doc. 67). Echevarría subraya que esta es la única epístola que poseemos entre los cónyuges (2002: 83).

doña María, fija del rey don Pedro, nuestra tia, como aquellas para quien mucha honrra e buenaventura querriamos»[26].

Ahora bien, no hay que olvidar que la estrecha relación de Catalina con las Ayala y el monasterio es elemento clave de un plan más amplio de la propia soberana basado en un fuerte apoyo a la Orden de Santo Domingo, especialmente a la rama femenina[27]; tal proyecto ya había comenzado en los albores de su época de reina consorte, pues:

> El vínculo con la Orden de Predicadores facultó a la reina para incidir de forma directa en los espacios de espiritualidad femenina, ámbitos sociales en relación con los cuales desarrolló capacidad operativa a fin de actuar a favor de la descendencia de Pedro I creando concepto de linaje, mejorando las condiciones de vida y favoreciéndose a sí misma como sujeto y agente de sus intereses. Las descendientes del rey fueron su primera preocupación y comenzó impulsando su socialización y empoderamiento en los monasterios de dominicas hasta lograr verlas reconocidas como miembros de la familia real […]. La reina se sirvió además de la corte para crear un círculo femenino de servicio y apoyo formado por sus parientas bastardas, mujeres Ayala u otras pertenecientes a familias partidarias de Pedro I y de filiación dominica […]. Integrando corte y monasterio, se creó un partido propio y femenino[28].

Por tanto, no deben extrañar algunos aspectos relativos a su sepultura, ubicada en la Capilla de los Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo, pues es el hábito dominico el que elige para ceñir tanto su cuerpo enterrado como su escultura funeraria[29]. No hay duda de que, según afirma Graña Cid, a Catalina «se debió la renovada alianza entre la monarquía castellana y la Orden de Predicadores»[30]. Con todo, cabe indicar que, a

26. Cañas Gálvez (2010: doc. 100).

27. En cuanto a la conexión de Catalina de Lancaster con la Orden dominica, véase Carceller Cerviño & Villarroel González (2021: 91-97, 129-37, 253-256) y la bibliografía recogida en aquellas páginas.

28. Graña Cid (2017: 86).

29. De esta manera, evidencia Graña Cid, «La figura de Enrique III, enterrado y retratado con el hábito franciscano, resulta complementaria. Reflejo iconográfico de la que parece haber sido práctica política en un matrimonio donde la reina logró abrirse y ver reconocido un espacio propio» (Graña Cid 2017: 90). Para unos estudios recientes del sepulcro de Catalina de Lancaster y su simbología, véanse Carceller Cerviño & Villarroel González (2021: 386-392) y Carrión Longarela (2022: 17-25).

30. Graña Cid (2017: 94).

partir de siglo xv, también don Fernando comenzó a establecer relaciones significativas con dicha Orden; en opinión de la estudiosa, semeja «haberse inspirado en sus formas de actuar y en su interés […], mediante esta actividad fundacional y benefactora, por hacerse visible en la primera línea política del reino: precisamente, comenzó a fundar mientras engrandecía su casa y creaba un partido propio»[31]. A este respecto, es posible considerar que su primera fundación dominica tiene lugar en 1402, con el convento de Santo Domingo de Villalón[32], mientras que la de Catalina ya en 1394, con el monasterio de monjas de San Pedro Mártir de Mayorga.

Y es que, al decir de Graña Cid, «El infante se ganó así también el apoyo de la Orden de Predicadores, que tan importante fue, sobre todo en la persona de Vicente Ferrer, para conseguir el trono de Aragón […]. Aun considerando otros posibles intereses, no podemos dejar de preguntarnos si don Fernando no optó decididamente por los dominicos para neutralizar a la reina en su propio terreno»[33]. Así, pues, de ser realmente él el monarca representado, la culminación de este proceso de acercamiento del Infante a la Orden quedaría manifiesta en la tabla central del *Retablo de don Sancho de Rojas* –encargado hacia 1416 por Sancho de Rojas, arzobispo de Toledo, para el monasterio de San Benito de Valladolid–[34], ya que en ella figuraría don Fernando, a la sazón regente de Castilla y rey de Aragón al mismo tiempo –había accedido al trono en 1412–, amparado por Santo Domingo de Guzmán.

Pues, bien, volviendo a las Ayala, llama la atención la relevancia de los asuntos religiosos y políticos tratados en las cartas que don Fernando, ya rey de Aragón, les remite, frente a los presentados en las epístolas de Enrique III y Catalina, más relacionados con el ámbito familiar y doméstico. En particular, es oportuno destacar que en 1415 el Infante se pone en contacto con las monjas con el fin de informarles respecto a los sucesos del Cisma de Occidente:

31. Graña Cid (2017: 94).
32. Nieva Ocampo (2011: 38-39).
33. Graña Cid (2017: 94).
34. Sobre los problemas que entraña la identificación de la figura coronada, véase Herráez Ortega (2011: 13-16). Los estudiosos, en efecto, se disputan entre don Fernando y Juan II, todavía niño; no obstante, el primero parece más probable (Gutiérrez Baños 2011: 422). El retablo se conserva actualmente en el Museo Nacional del Prado, Madrid.

> Priora et tia e hermanas a la voluntad de nuestro señor Ihesu Christo ha plazjdo que en este presente tienpo por muchos prinçipes suyos e perlados e otras muchas personas sea perseguida *la vnjon de la su yglesia*, entre los quales, asy como el luzero entre las estrellas, elegio al rey de los romanos el qual resplandesçe en sus obras grandemente en aqueste acto ya sea con muchos trabajos et tentaçiones et tribulaçiones asy del diablo como de falsos cristianos, asy quel dicho rey con el nuestro sancto padre Benedjcto e con my somos acordados, operante la graçia djujnal, de nos ver en vno porque ally se tracte e se concuerde e se de fin a *la vnjon tan deseada a todo el pueblo de Dios* […] *por ende priora et tia e hermanas, ruego vos que agora vuestras oraçiones sean continuas e ardjentes a nuestro señor Djos, que por meritos de la pasion del su fijo, nuestro señor Ihesu Christo, medjante las preses de la Virgen Santa Maria, non quiera dar lugar que nuestros pecados nos conplendan por que tanto bien sea estoruado mas lo que nosotros non meresçemos por nuestras maldades la su mjsericordia lo supla por el amor et rogarias de la bien auenturada Virgen, su madre, dando buen medio e buen fin en este su negocio* […][35].
>
> Nos el rey de Aragon e de Siçilia *enbiamos mucho saludar a vos doña Teresa de Ayala, priora del monesterio de Santo Domingo del Real de la çibdad de Toledo* como aquella para quien mucha onrra e buena ventura querriqmos […] entendemos […] nuestro señor el papa e nos yrnos derechamente a la nuestra villa de Perpjñan a tratar con el rey de romanos sobre *la vnjon de la yglesia*, donde, sy a Dios plugiere, se dara buena fin a los fechos de la dicha vnjon. *Por ende vos rogamos que contenpledes en Dios vos e las otras buenas personas dese monesterio rogandole que por la su santa misericordia e piedad aderesçe los fechos por que la su yglesia tenga en verdadera vnjon* […][36].

Así, pues, es evidente que Teresa y su hija poseían información directa en lo que se refiere a las espinosas cuestiones eclesiásticas de la época[37]. Por otra parte, el hecho de que Fernando, cuando ya es rey de

35. Cañas Gálvez (2010: doc. 105; cursiva mía).
36. Cañas Gálvez (2010: doc. 106; cursiva mía).
37. Precisa Cavero Domínguez que «Parecen ser consejeras y actuar como mediadoras espirituales entre las cortes terrenales y la corte celestial» (Cavero Domínguez 2018: 228). Asimismo, al decir de Barrios Sotos, «probablemente la entonces priora, doña Teresa, influyó en la actitud que tuvo en estos campos el monarca aragonés, al igual que pesaron en ella los sermones de San Vicente Ferrer» (Barrios Sotos 1997: 99). Menciona, de pasada, esta influencia de la religiosa en don Fernando también Boscolo (1954: 145).

Aragón, se dirija precisamente a estas religiosas toledanas para hablarles de un tema tan importante y confidencial, así como solicitar sus oraciones, permite pensar que, por aquel entonces, Teresa y María eran para él puntos de referencia y que, por consiguiente, la relación entre ellos estaba más que consolidada[38]. Asimismo, es digno de mención que, según subraya Barrios Sotos, su manera de dirigirse a las mujeres se aproxima mucho a la mostrada por Catalina: «Parece como si don Fernando expresara una relación con ellas más estrecha que la adoptada por el mismo Enrique III, su hermano. Confirma esta impresión que califique a doña María como 'tía', mientras el antiguo rey de Castilla nunca había reconocido parentesco semejante»[39]. Sin embargo, no puede ignorarse que es prácticamente nula la información que conservamos acerca de la relación del Infante con estas religiosas durante el reinado de Enrique III. Con ello es posible suponer que seguramente las conexiones hubieron de estrecharse en algún momento a partir de la muerte de soberano[40].

No hay que olvidar que, cuando Enrique III fallece en Toledo el 25 de diciembre de 1406, su estancia en la ciudad se debía a una reunión de Cortes que tenía el propósito de tomar medidas contra los musulmanes granadinos: se «abrieron sus sesiones el lunes 13 de diciembre en una de las salas del alcázar de Toledo, cerca de los aposentos que ocupaba el soberano quien, probablemente semi inconsciente, no podía casi articular palabra ni levantarse del lecho, por lo que delegó su representación en su hermano Fernando»[41]. En ese momento, Catalina se hallaba en Segovia,

38. También son dignas de mención las cartas que Fernando dirige a estas mujeres al poco de acceder al trono aragonés –la primera, de 1413, está destinada a ambas, la segunda, de 1414, solo a Teresa–: en ellas las pone al tanto de los sucesos relacionados con la rebelión promovida por el conde de Urgel contra él (Cañas Gálvez 2010: docs. 100 y 103).

39. Barrios Sotos (1997: 99). El distinto trato que Catalina y su esposo reservan respectivamente a las monjas no debe extrañar, pues, tal y como evidencia Barrios Sotos, «demuestra la importancia que los lazos derivados de la pertenencia a una misma sangre tienen en la relación entre doña Catalina de Láncaster y las dos religiosas […], en contraste con el comportamiento de Enrique III» (Barrios Sotos 1997: 96). Bastante llamativa resulta, al contrario, la fuerte cercanía establecida por don Fernando.

40. Sabemos que ya en 1411, durante su estancia en Toledo, «Don Ferdinand signed a royal document (*albalá*) in which he granted to María de Castilla ('my aunt') and Teresa de Ayala eight measures (*cahíces*) of wheat each 'to assist in their upkeep'» (Cañas Gálvez 2018: 275).

41. Veas Arteseros (2003: 135-136).

con lo cual fue Fernando quien dio la noticia al reino y empezó a prepararse para la regencia, así como celebró las exequias fúnebres del hermano: «fizo fazer la honra del enterramiento del dicho rey don Enrique su hermano muy honradamente, segun que es costumbre de hazer a los reyes, e enterraronlo en la iglesia de Santa Maria de Toledo, en la capilla do estan enterrados los reyes Juan, su padre, y don Enrique, su abuelo»[42]. El Infante se quedó, de esta forma, en Toledo hasta principios de enero de 1407, momento en que salió para Segovia con el fin de reunirse con Catalina y confrontarse con ella sobre la situación política del reino.

Lo cierto es que, a mi juicio, no es absurdo imaginar que precisamente en esta circunstancia pudo haber algún contacto entre Fernando y la priora toledana, la cual debía de lamentar bastante la muerte del soberano[43]. Tampoco lo es sospechar que un personaje como el Infante, quien «consiguió extender sus tentáculos hacia personajes de origen diverso, con distintas posibilidades a la hora de ayudarle a plasmar sus planes políticos»[44], aprovechándose de la ausencia de la reina, intentase ganarse la confianza de esta mujer tan influyente y tan cercana a ella, concediéndole favores y haciéndola partícipe de sus intenciones políticas, sobre todo las relativas a la Iglesia castellana y al Cisma[45]: asuntos que a Teresa debían de interesar particularmente y sobre los cuales sabemos que Fernando la consultaría años más tarde, según se aprecia en las cartas de 1415 comentadas.

Por todo lo indicado, no me parece descabellado que la mujer *de muy alta guissa* que tiene *en sus manos una cruz de palo* ('madera'), representando a la Iglesia de Toledo, fuese ella: Villasandino –quien, en este poema, se

42. Ferro (1972: 19).

43. En cuanto a posibles visitas del Infante al monasterio durante aquellos años, Cañas Gálvez apunta que «Taking into account the political and institutional influence that Santo Domingo el Real de Toledo then held, it is very likely that the prince visited the monastery, although there is no documented support for such a visit» (Cañas Gálvez 2018: 275). Al mismo tiempo, Graña Cid afirma que podían «salir las monjas con ocasión de las visitas de los reyes a Toledo y compartir espacio y actividades» (Graña Cid 2017: 85).

44. Echevarría (2002: 99).

45. Barrios Sotos define a Teresa como «la llave de una nueva época para Santo Domingo el Real, la religiosa que tuvo más peso en su evolución posterior, tanto por el patrimonio que llevó consigo como por sus relaciones sociales y personales, en contacto directo con la corona. La afirmación es extensible a su hija doña María, aunque fue ella la que desempeñó un papel más público» (Barrios Sotos 1997: 114).

erige como defensor de las aspiraciones del Infante al poco de acceder a la regencia[46]– debió de captar este acercamiento a la priora de Santo Domingo el Real de Toledo y, por ello, quiso obsequiarla asignándole este papel de suma importancia[47]. No ha de ignorarse que precisamente un crucifijo *de palo* donaría don Fernando a este monasterio pocos años más tarde:

> According to tradition, the *Cristo de Antequera*, housed today in the monastery of Santo Domingo el Real de Toledo, was the campaign or battle image that Don Ferdinand carried during his military operations in Andalusia, and probably during the conquest of Antequera. It is a portable and simple image, which reinforces the idea of its use on the battlefield. All of this suggests, although there is no known documentation related to such an incident, that the prince, perhaps taking advantage of his visit to Toledo in early 1411, donated the figure to the nuns in acknowledgement of the possible spiritual and political advice that María de Castilla and, in particular, Teresa de Ayala must have afforded him during the long and difficult months of the siege of Antequera[48].

Termino este estudio preguntándome lo siguiente: ¿es una coincidencia que esta mujer se presente en el manuscrito conservado como *terçera*, teniendo en cuenta que esas mismas letras originan el nombre *Terreça*?[49]

46. Beltran (2001: 41-42).

47. Además, al igual que las otras dos mujeres de la pieza, Teresa era una *viuda* de carne y hueso, pues antes de ingresar en el convento dominico, había contraído matrimonio con el caballero toledano Juan Núñez de Aguilar, fallecido en 1383.

48. (Cañas Gálvez 2018: 276). En cuanto al *Cristo de Antequera*, véase también Galán Vera (2010: 763-764).

49. También ha de considerarse la importancia del número tres en la literatura religiosa y el hecho de que la letra *T* simboliza la cruz de Cristo (Vries 2020: 45). Cabe destacar, además, que el mismo Alfonso Álvarez en el poema ID1289 «Ocho letras muy preçiadas» (PN1-149), al jugar con las letras que componen el nombre de otra mujer, *Catalina*, asocia la *T* a la *sancta Trenidad*: «T. se llama la terçera; / ésta es de grant secreto / e de muy alta manera, / ca l' demuestra la carrera / de la sancta Trenidad» (vv. 25-30; cito por Dutton & González Cuenca 1993). Finalmente, es de interés que, según evidencia Barrios Sotos, Teresa es la única, en la historia del monasterio, en identificarse como priora *por la Graçia de Dios*, algo que «reflejaría ciertos rasgos providencialistas en el pensamiento de Teresa de Ayala, relacionados con la alta consideración que tendría de su papel al frente de Santo Domingo el Real y de su posición social» (Barrios Sotos 1997: 114).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Azáceta, José M., ed., *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: CSIC, 1966.

Barrios Sotos, José L., *Santo Domingo el Real de Toledo a fines de la Edad Media (1364-1507)*, Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos & Diputación Provincial de Toledo, 1997.

Beltran, Vicenç, «'La poesía es un arma cargada de futuro': Poética y política en el *Cancionero de Baena*», en *Juan Alfonso de Baena y su «Cancionero»*, Jesús L. Serrano Reyes & Juan Fernández Jiménez, eds., Baena: Ayuntamiento de Baena, 2001, págs. 15-52.

Beltran, Vicenç, *Edad Media: lírica y cancioneros*, Madrid: Visor Libros, 2009 (2001).

Blecua, Alberto, «'Perdióse un quaderno…': Sobre los cancioneros de Baena», *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974-1979), págs. 229-266.

Boscolo, Alberto, *La política italiana di Ferdinando I d'Aragona*, Cagliari: Università di Cagliari, 1954.

Cañas Gálvez, Francisco de Paula, *Colección Diplomática de Santo Domingo el Real de Toledo: Documentos Reales 1. 1249-1473*, Madrid: Sílex, 2010.

Cañas Gálvez, Francisco de Paula, «Urraca Téllez: ascendencia social y proyección político-religiosa de una priora de Santo Domingo el Real de Toledo (ca. 1352-†1431-32)', *Mirabilia*, 17 (2013), págs. 273-304.

Cañas Gálvez, Francisco de Paula, «Ferdinand of Antequera and Santo Domingo el Real de Toledo: Patronage, Advice, and Spiritual Favour (*c.* 1390-1416)», en *The Friars and their Influence in Medieval Spain*, Francisco García-Serrano, ed., Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

Carceller Cerviño, María del Pilar & Óscar Villarroel González, *Catalina de Lancaster. Una reina y el poder*, Madrid: Sílex, 2021.

Carrión Longarela, María, *Imágenes y gestos. Muerte y memoria de las reinas castellanas a finales de la Edad Media*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2022.

Castillo, Fray Hernando del, *Segunda parte de la historia general de Santo Domingo y su Orden de Predicadores*, Valladolid: Diego Fernández de Córdoba, 1612.

Cavero Domínguez, Gregoria, «De reinas a monjas en la Castilla bajomedieval: las cartas de Catalina de Lancaster y su familia con Teresa de Ayala y su hija María», en *Cartas de mujeres en la Europa medieval: España, Francia, Italia, Portugal (siglos XI-XV)*, Jean-Pierre Jardin *et al.*, coords., Madrid: La Ergástula, 2018, págs. 205-228.

Couceiro, María del Pilar, «Figuras femeninas y muerte en un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino», en *Literatura medieval hispánica. «Libros, lecturas y reescrituras»*, María J. Lacarra Ducay, coord., San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, págs. 281-296.

Dacosta, Arsenio, «Retrato y biografía del Canciller Ayala: relato de un imposible», *Imago Temporis. Medium Aevum*, IV (2010), págs. 537-551.

Dutton, Brian, *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca: Biblioteca Española del siglo XV & Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.

Dutton, Brian & Joaquín González Cuenca, eds., *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor, 1993.

Echevarría, Ana, *Catalina de Lancaster. Reina regente de Castilla (1372-1418)*, Hondarribia: Nerea, 2002.

Elia, Paola, «Ancora delle ipotesi sul *Cancionero de Baena*», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 41 (1999), págs. 365-388.

Ferro, Donatella, ed., *Le parti inedite della «Crónica de Juan II» di Álvar García de Santa María*, Venezia: Consiglio Nazionale delle Ricerche (Gruppo Studi d'Ispanistica), 1972.

Galán Vera, Sor María J., *El Monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo*, Toledo: Caja Toledo, 1991.

Galán Vera, Sor María J., «Cristo de las Aguas, Cristo de Antequera y Cristo Redentor, en Santo Domingo el Real de Toledo», en *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX-2010*, Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla, coord., San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2010, págs. 755-770.

García Lobo, Vicente, «Ayala, Teresa de», en Quintín Aldea Vaquero *et al.*, dirs., *Diccionario de historia eclesiástica de España*, Suplemento I, Madrid: CSIC, Instituto Enrique Flórez, 1987.

Garcia, Michel, «La elegía funeraria», *Cancionero General*, 1 (2003), págs. 51-69.

García Rey, Verardo, «La famosa priora doña Teresa de Ayala (Su correspondencia íntima con los monarcas de su tiempo)», *BRAH*, 96 (1930), 685-773.

González Sánchez, Santiago, *Fernando I, regente de Castilla y rey de Aragón (1407-1416)*, Gijón: Trea, 2012.

González Sánchez, Santiago, «La Casa de Doña Catalina de Lancaster, princesa de Asturias, reina consorte y regente de Castilla, 1388-1418», *BRAH*, 216-3 (2019), págs. 367-486.

Graña Cid, María del Mar, «Catalina de Lancaster, la Orden de Predicadores y la reginalidad: las políticas conventuales», *Edad Media. Revista de Historia*, 18 (2017), págs. 75-100.

Gutiérrez Baños, Fernando, «La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera», *Artigrama*, 26 (2011), págs. 381-430.

Herráez Ortega, María Victoria, «Castilla, el Concilio de Constanza y la promoción artística de don Sancho de Rojas», *Goya: Revista de arte,* 334 (2011), págs. 5-19.

Morollón Hernández, Pilar, «Teresa de Ayala», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. [En línea] http://dbe.rah.es/biografias/18350/teresa-de-ayala [Consulta: 01/01/2024].

Mota Placencia, Carlos, *La obra poética de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Bellaterra: Universitat Autónoma de Barcelona, 1990, 3 vols.

Nieva Ocampo, Guillermo, «Los dominicos en Castilla. La génesis de una corporación privilegiada en la Baja Edad Media», en *Servir a Dios y servir al Rey: El mundo de los privilegiados en el ámbito hispánico (ss. XIII-XVIII)*, Guillermo Nieva Ocampo *et al.*, coords., Salta: Mundo Gráfico Salta Editorial, 2011, págs. 13-48.

Olivera Serrano, César, *Beatriz de Portugal. La pugna dinástica Avís-Trastámara*, Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas & Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 2005.

Olivera Serrano, César, «Felipa y Catalina de Láncaster: religiosidad y relato historiográfico», *AEM*, 46-1 (2016), págs. 361-391.

Pidal, José P. & Eugenio de Ochoa, eds., *Cancionero de Juan Alfonso de Baena. Ahora por primera vez dado a luz, con notas y comentarios*, Madrid: Rivadeneyra, 1851.

Suárez Fernández, Luis, *Castilla, el cisma y la crisis conciliar (1378-1440)*, Madrid: CSIC, 1960.

Veas Arteseros, Francisco de Asís, *Itinerario de Enrique III*, Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

Villarroel González, Óscar, *Los arzobispos de Toledo y la monarquía en tiempos de Juan II de Castilla*, Toledo: Ayuntamiento de Toledo, 2002.

Vries, Henk de, *La Celestina por dentro: Una exégesis numerológica de la 'Comedia de Calisto y Melibea'*, Madrid & Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2020.

RESUMEN: Este trabajo se centra en el análisis de «La noche tercera de la Redención» (ID0543), un *dezir* conservado en tres fuentes del siglo XV: el *Cancionero de Baena* (PN1-34) –que señala la autoría de Villasandino–, el *Cancionero de San Román* (MH1-278) y la *Miscelánea histórica* (PN2-9). En la composición tres *dueñas* expresan su queja por el fallecimiento de Enrique III de Castilla, ocurrido en la Navidad de 1406. La primera es la soberana Catalina de Lancaster, según ella misma declara; la segunda, que se presenta como la Justicia, ha sido identificada por la crítica con Beatriz de Portugal, esposa de Juan I. Con todo, nada se ha dicho sobre la posible identidad de la tercera, quien declara «Yo soy la iglesia grande de Toledo». El estudio pretende, así, arrojar luz sobre algunos rasgos textuales que, considerando el contexto político que envuelve la obra, permiten avanzar la hipótesis de que detrás de esta figura alegórica también se esconde una mujer de carne y hueso. Se propone, por tanto, su identificación

con Teresa de Ayala, priora de Santo Domingo el Real de Toledo (*c.* 1402-1424), quien mantuvo estrechas relaciones con la familia real castellana, en particular con la reina Catalina de Lancaster y el infante Fernando de Antequera.

PALABRAS CLAVE: Poesía; *Cancionero de Baena*; Alfonso Álvarez de Villasandino; Teresa de Ayala; Enrique III de Castilla.

ABSTRACT: This article focuses on the analysis of «La noche tercera de la Redención» (ID0543), a *dezir* preserved in three 15th-century sources: the *Cancionero de Baena* (PN1-34) –which indicates Villasandino's authorship–, the *Cancionero de San Román* (MH1-278) and the *Miscelanea histórica* (PN2-9). In the composition three *dueñas* express their grievance at the death of Henry III of Castile, which occurred at Christmas 1406. The first is Queen Catalina de Lancaster, as she herself declares; the second, who is presented as the Justice, has been identified by critics as Beatrice of Portugal, Juan I's wife. However, nothing has been said about the possible identity of the third, who declares «Yo soy la iglesia grande de Toledo». This study thus aims to shed light on certain textual features which, considering the political context in which the work is set, allow us to advance the hypothesis that behind this allegorical figure there is also a woman of flesh and blood. We therefore propose her identification with Teresa de Ayala, prioress of Santo Domingo el Real de Toledo (*c.* 1402-1424), who maintained close relations with the Castilian royal family, in particular with Queen Catalina de Lancaster and the Infante Fernando de Antequera.

KEYWORDS: Poetry; *Cancionero de Baena*; Alfonso Álvarez de Villasandino; Teresa de Ayala; Enrique III de Castilla.

UN PÁLIDO REFLEJO DEL SUEÑO QUE FUE Y SERÁ. FICCIÓN CABALLERESCA Y OBJETOS SUNTUARIOS CASTELLANOS

María Carrión Longarela
Universidad de Santiago de Compostela

«La imagen de la sociedad humana, sostenida por el ideal caballeresco, da al mundo una coloración peculiar, una coloración, sin embargo, que no quiere acabar de adherirse»[1].

1. INTRODUCCIÓN

The Once and Future King de T. H. White recogía y resemantizaba el ciclo artúrico aplicándolo a los ideales del XIX y a las necesidades ideológicas del momento[2]. Una genealogía y unos mitos que siguen vigentes en nuestro presente y se van reactualizando en función de los virajes socioculturales[3]. El título de esta obra es elocuente dentro del hilo que a través de la historia ha ido transmitiendo ciertos sistemas de creencias sociales y, concretamente, ha ido conformando un imaginario

1. Huizinga (1981: 94).
2. White (2016).
3. De referencia a lo largo de este trabajo por su visión global y transhistórica sobre los imaginarios medievales en conexión con la actualidad: Querol Sanz (2023).

colectivo de lo medieval que bajo resemantizaciones y recreaciones continúa en el imaginario occidental.

La obra de Tolkien, acompañada de las versiones fílmicas, por ejemplo, mantiene este resabio del medievo, pero son muchos más los casos que indican la fortuna del imaginario caballeresco en la literatura o los medios audiovisuales, cargados de *topoi* de un pasado lejano y a veces añorado por nuestra modernidad líquida, lejos de la vida predestinada por designio divino[4]. En ocasiones, los personajes y escenarios que estas representaciones ofrecen tienen poco de veracidad histórica, si bien arquetipos, mitos, o incluso la visión de la otredad, están más cerca de la Edad Media de lo que podría parecer. Por otra parte, el gusto contemporáneo gusta del color y lo deslumbrante tanto como los habitantes medievales. Ya decía Gombrich: «De hecho, si hay algo a lo que se puede llamar rasgo humano universal es a este gusto por el esplendor y el brillo»[5].

Resulta conveniente recordar la categoría acuñada por Cassirer de *formas simbólicas* para la época medieval, donde las manifestaciones culturales se integran en un mismo universo. Y aunque cada técnica artística o género literario tenga su propia especificidad, toda manifestación cultural se construye sobre unos mismos *mitemas* o ficciones[6]. Estos son claramente relacionables con unos contextos políticos concretos, no ya como reflejos de un *Zeitgeist*, sino que por su versatilidad se emplean a conveniencia con intención de transmitir un mensaje determinado. Este último, en el caso de las élites, siempre repercutirá en su imagen de poder, aunque el pretendido esplendor no se corresponda con la realidad, como se verá a continuación.

Asimismo, la valoración de la multiplicidad de temporalidades que afectan a los objetos artísticos permite construir nuevas cartografías ante la crisis del modelo historiográfico lineal occidental[7]. El marco cronológico que nos ocupa, el siglo XV y comienzos del XVI, fue el tiempo del denominado estilo tardogótico, del otoño medieval considerado por

4. Para un análisis reciente del imaginario bajomedieval en el cine y sus adaptaciones más o menos historicistas, véase Caplló Brotóns (2024: 323-340).

5. Gombrich (2003: 89).

6. Querol Sanz (2023).

7. Moxey (2015: 13). Como destaca el proceder metodológico de A. Guriévich, planteando estructuras mentales que podían ser percibidas y no por ello ser verbalizadas (Guriévich 1990: 14).

la historiografía como periodo errático, de decadencia, no sin cierto encanto y nostalgia, pero superado por el humanismo renacentista y su unitaria forma de representación estética[8]. Si bien, esta cronología bajomedieval se ha reivindicado como periodo de gran efervescencia creativa a raíz del impulso de las cortes europeas y la oligarquía urbana, los grandes promotores del momento[9]. Una producción artística, la del gótico internacional, que también interesó a coleccionistas, particularmente americanos, que valoraron, principalmente, lo mismo que sus creadores originales: lujo y riqueza de materiales, unido al peso de la historia.

2. OBJETOS DE LUJO E IMAGINARIOS LITERARIOS

En su estudio sobre el estilo gótico internacional E. H. Gombrich establecía el mapa de relaciones entre poder, imagen y producción del arte en el panorama del período final de la Edad Media, en concreto para el estilo denominado gótico internacional[10]. Las cortes nobiliarias y los espacios sacros demandaban unas producciones a su servicio, y así el mercado del arte creó una oferta que potenció piezas caracterizadas por figuras bellas, naturaleza idealizada y un gusto por lo extravagante. Una intención de escapismo frente a desastres y guerras que marcan los siglos XIV y XV generó, por tanto, un arte brillante y edulcorado que transformase los ambientes cortesanos en lugares de fantasía.

Aunque no es el objetivo de este trabajo, cabe recordar aquellas potencialidades de la imagen medieval a la hora de modelar el imaginario colectivo y de confirmarse a través de este, así como sus múltiples capas de significado[11]. La puesta en escena de unos objetos y sus usos convierten en tangible una ficción que podía estar contenida en forma textual o imaginaria. Con ello, en este trabajo se tratará de mostrar el poder de los modelos literarios propios de la cotidianidad nobiliaria que son activados

8. Huizinga (1981).

9. El estudio de M. Keen, originalmente publicado en 1984, planteaba un panorama de la caballería bajomedieval desde una visión menos decadente, «más justa» según Riquer (Keen 2010: 5).

10. Dificultad para definir el estilo y su carácter internacional en el que ya incidía Panofsky (Gombrich 2003: 80; Panofsky 1989: 9).

11. Sobre la capacidad de la obra de arte de modelar el imaginario cultural en un viaje de ida y vuelta, «L'image-objet» (Baschet 2008: 60).

mediante objetos materiales y escenografías rituales que, a la inversa, envueltos en un halo sacro, son plasmados en textos épicos y caballerescos e incluso en las crónicas[12]. Como muestra de ello, es elocuente el fragmento de von Eschenbach en que se narra el ritual del Grial ante la vista de Perceval:

> Ante el Grial traían lámparas, que no eran precisamente baratas: seis bellos recipientes de cristal, altos y resplandecientes en los que ardía bien el bálsamo. Cuando entraron por la puerta, a la debida distancia se inclinaron con buenos modales la reina y las doncellas que llevaban las lámparas de bálsamo. La reina inmaculada depositó el Grial ante el señor del castillo […] oíd ahora otra cosa: a cien pajes se les ordenó que cogieran en blancas servilletas, de forma perfecta, pan del Grial; fueron todos juntos y se distribuyeron después por las mesas[13].

Dentro de esta parafernalia, el protagonista es el Grial, símbolo de la cristiandad y del orden divino y objeto que remite a una reliquia material, como la Copa de San Pedro de la catedral de Valencia, o el Cáliz de doña Urraca, fruto de la necesidad de hacer visible lo legible[14]. El componente supraterrenal es indispensable en cualquier legitimación y, como Jerusalén, meta del Grial, cada ritual caballeresco, toma de posesión o coronación está legitimado por una suerte de autorización divina[15].

Desde banquetes a justas, la esfera de lujo y poder caballeresco, que ya destacaba Eschenbach en el siglo XIII, lo será más todavía en un momento en el que la nobleza europea experimenta un creciente proceso de patrimonialización. Las crónicas se hacen eco de una ritualidad que a su vez bebe de aquellos modelos literarios previos, concurrentes en el imaginario colectivo de los nobles, que leían o escuchaban las gestas de famosos paladines con cuyas hazañas se podían sentir identificados cuando se enfrentaban en las numerosas contiendas de este periodo.

12. Los límites entre religioso y profano no están tan marcados y en estos siglos se produce la sacralización del imaginario monárquico (Lahoz 2022: 93).

13. Eschenbach (2017: 128-129).

14. El valor material es palpable en el ritual religioso, desde las reliquias, presencia material de los santos, a las propiedades de ciertos materiales como piedras preciosas, metales, etc. (Kessler 2022: 47-80).

15. Los dos hilos de la historia de los rituales de armar caballero son eclesiástico y seglar. Si bien la caballería es eminentemente seglar y nunca llegó a configurarse como «el octavo sacramento» (Keen 2010: 118).

Arquetipos como los «Nueve de la Fama» cobran vida gracias a esas prácticas performáticas y a los objetos que construyen su escenografía, también en el ámbito castellano. Y es que, en aquellos tiempos, el reino de Castilla distaba de la paz y tranquilidad añorada y de las virtudes esperadas del buen monarca y sus caballeros, como muestran los hechos de Juan II, del heredero al trono y futuro Enrique IV, o del valido don Álvaro de Luna.

Por otro lado, la portabilidad de los objetos partícipes en estos rituales (indumentaria, tapices o vajilla) compone una amalgama apabullante que descontextualizada no pierde su valor material, pero sí su recreación. Fragmentados se encuentran hoy en museos, o colecciones privadas dispersas; y cuando la realidad es fragmentaria se presentan más posibilidades para la evocación y la imaginación. Si estos objetos ayudaron a hacer del espacio cortesano tardomedieval un lugar de ensueño, en la era contemporánea también permiten recrear nuevas fantasías, entre otros, para los coleccionistas americanos, pertenecientes a la clase dirigente de un continente sin Edad Media.

En este estudio se ha realizado una elección selectiva de ciertas piezas y textos en función de su adecuación y apoyo al hilo del discurso. Esta selección comprende varios apartados que relacionan textos e imágenes con la función que desempeñaban en los contextos donde fueron empleadas invocando diferentes temporalidades. Así, un elemento omnipresente es el tiempo, que se experimenta de manera subjetiva y, por tanto, permite envolver las constantes antropológicas de diferentes contenidos y significados. El tiempo es a su vez, condición *sine qua non* para concebir los conceptos de memoria y recuerdo que se van superponiendo[16].

3. DE JUSTAS Y FIESTAS. *LA CRÓNICA DEL HALCONERO*

«Cavalleros, ¿qué ventura vos traxo a este tan peligroso passo, que/ se llama de la fuerte ventura? Cúmplevos que vos volbades, sinon non podredes pasar syn justa»[17].

16. Acerca de las funciones de la memoria como proceso y fuerza inmanente, Assman (2018: 23-32).

17. Carriazo y Arroquia (2006: 22).

No es baladí recordar que la construcción histórica de la Edad Media y el concepto de verdad única y objetiva resultaban inconcebibles en aquel momento y se rigen por visiones posteriores. Aunque la crónica tiene la función de plasmar unos hechos históricos, el componente ideológico está siempre detrás y, como recuerda Molina Figueras, «no hay separación entre historia y literatura en la Edad Media»[18]. Los reinados de Juan II, conocido por la historiografía y por los propios nobles de su época como un petimetre de don Álvaro de Luna, y de su heredero, don Enrique, están marcados por las pugnas contra una nobleza levantisca que se alía en favor de los infantes de Aragón, en contra de su propio señor, el monarca castellano.

La *Crónica del Halconero*, de Pedro Carrillo de Huete, describe una situación de constantes escaramuzas y bandos, una época completamente inestable. No sería hasta la llegada de los Reyes Católicos cuando la divergencia de la alta nobleza sea reconducida bajo poder real. Como sucede en períodos de crisis, también en este otoño medieval castellano la fiesta y el exceso son verdaderas afirmaciones de poder. Justas y torneos son, por excelencia, el pasatiempo de la nobleza medieval, recreación de combates de los más ilustres paladines[19]. En la *Crónica del Halconero* sobresalen los festejos de junio de 1428, celebrados en Valladolid para recibir a la infanta Leonor de Aragón que había de contraer matrimonio con don Duarte, heredero de Portugal, y cuyo trasfondo político ha estudiado Ruiz[20].

La crónica da cuenta de aguerridas justas y torneos entre potentados nobles portando sus mejores galas y estandartes. Ahora bien, ¿qué se hizo de escudos y lorigas, de pabellones y estandartes? «Las justas y torneos, paramentos, bordaduras y cimeras, ¿fueron sino devaneos?»[21]. Su materialidad textil y utilitaria ha limitado esta transmisión al futuro más allá de fragmentos raídos. Para participar de este imaginario, además de a la realidad material, cabe acudir a imágenes plasmadas en otros soportes. Así, crónicas y fuentes iconográficas se complementan y permiten evocar en el presente esa escenografía caballeresca.

18. Molina Figueras (2024: 20).
19. Véase el capítulo dedicado al origen y la práctica del torneo de Keen (2010: 275-299).
20. Ruiz (1988: 249-267).
21. Manrique (2005: 187-190).

La heráldica, cuyos retazos se han conservado en multitud de piezas y espacios, es la protagonista de las justas, poniendo rostro a los rivales y adornando su *impedimenta*[22]. Por otro lado, incurriendo en las lindes de la memoria, la escultura funeraria constituye una pertinente glosa de las virtudes del caballero, como inciden aquellos yacentes que plasman la dimensión bélica enaltecedora de estos mitos seglares. En esta última morada: «el protagonista mítico y el protagonista histórico se convertían, pues, en referencias canónicas que poco o nada poseen en común con las recogidas en las hagiografías o ramas de la historia eclesiástica»[23].

Así como el libro de horas corresponde a las damas, la espada funciona como símbolo metonímico del buen caballero y las lorigas y armaduras configuran la imagen a posteridad de numerosos nobles[24]. A la espada, alusiva a la justicia, la acompañan en ocasiones la armadura y los escudos de armas que actúan como retrato corporativo de la familia a la que pertenece el finado[25]. Un ejemplo donde se puede visualizar la detallada indumentaria es en el sepulcro del caballero don Alonso de Cartagena, en la Capilla de la Visitación de la catedral de Burgos, de la segunda mitad del siglo XV, vistiendo traje de malla y portando la espada cuya vaina lleva el tahalí enrollado[26]. Aunque son otros muchos, desde el XIV, los que se hacen representar con su atuendo guerrero[27] (Fig. 1).

Como remedo de los escuderos y vasallos que habrían servido a sus señores, a los pies del lecho de parada de algunos sepulcros se sitúan sendas figurillas de muchachos que guardan al yacente, preparándolo para la muerte, como también lo habrían preparado en vida para la justa[28]. Un eco funerario al que no solo falta vida, sino también color, aquel brillante que poseía cada blasón como transmiten los armoriales.

22. Sobre la versatilidad de la heráldica, Menéndez-Pidal de Navascués (1984: 63-81).

23. Núñez Rodríguez (2001: 37).

24. «la armadura al completo adquiere carácter de vestimenta honorífica, cual verdadero sistema de defensa corporal empleado por aquel señor que combate provisto del instrumental adecuado» (Núñez Rodríguez 1985: 67).

25. Belting (2007:144).

26. Gómez Bárcena (1988: 57-58).

27. «En un mundo que conoció también, a su escala, una vertiginosa carrera armamentista, la nueva nobleza enriqueña no pudo sustraerse al deseo de inmortalizar su *status* con las nuevas armaduras de acero a las que debía su promoción» (Sánchez Ameijeiras 1989: 142).

28. Los escuderos o donceles a los pies se encuentran numerosos yacentes, especialmente en territorio burgalés (Gómez Bárcena 1988: 80).

Figura 1. Sepulcro de Aras Pardo, Monasterio de Santa María de Sobrado (A Coruña), h. 1370. Fotografía de la autora

Retomando la narración de las justas de Valladolid de 1428, el episodio más remarcable que narra Pedro Carrillo de Huete son los festejos organizados por el condestable de Castilla, don Álvaro de Luna; un verdadero despliegue de medios y arquitectura efímera habituales en los ambientes cortesanos del final del medievo. En esta suerte de teatro se produce la reafirmación política del monarca Juan II frente a sus enemigos, a la par que se reviste el acto de una ritualidad cuasi divina escenificando una corte celestial, acompañado el monarca de sus nobles vestidos como santos[29]. El propio Juan II, mediante el simbolismo del color blanco de sus vestimentas, alude a Dios, a la luz y al orden. Asimismo, el cronista presta especial atención a las telas:

> E fizo poner un alfaneque en la plaça de Valladolid, con diez y ocho gradas de vien rricos paños de oro. E puso una tela de paño de çestre colorado, e a la otra parte de la tela vn cadahalso çercado de paños franceses. E luego salió el señor Rey a la tela, él e otros doce cavalleros, él como Dios Padre, e los otros, todos con sus diademas, cada vno con su título del santo que era, e con su señal en la mano cada vno del martitio que había pasado por Nuestro Señor Dios[30].

29. Ruiz (1988: 258).
30. Carriazo y Arroquia (2006: 25).

La figura del infante de Aragón, Enrique, es destacada por su labor en bailes y coreografías, ligada a un contenido político subyacente. Detrás de este espectáculo performático, se enmascara un panorama cortesano en el que las desavenencias entre el monarca Juan II y sus hermanos, los infantes de Aragón, llevaría al escenario conflictivo que enfrentó a la oligarquía nobiliaria contra el rey castellano y don Álvaro de Luna.

Ante la interrogación material de este despliegue, la naturaleza efímera de pabellones, gradas, decorados y tapices ha limitado la perduración de esas piezas. Para el caso de los tapices, profundizar en sus usos a través de los ejemplos supervivientes permitirá evocar el contexto material de estas fiestas. En el caso de la indumentaria, si bien algunas vestimentas litúrgicas han llegado hasta nuestros días, no ha sucedido lo mismo con las seglares, algunas conservadas gracias a haber actuado como mortajas. Las modas cambian y lo mismo los armarios; mientras que para el caso eclesiástico es más razonable el uso acronístico de la indumentaria litúrgica, cuyo uso continuado ha favorecido su conservación[31].

En la *Genealogía de los Reyes de España* de Alonso de Cartagena figuran esbozados varios dibujos de los monarcas castellanos que permiten ver la apariencia institucional de estos gobernantes castellanos de precario poder. Destaca la representación del retrato ecuestre de Enrique IV montado a caballo, cuyas vestiduras son cuando menos extravagantes, en especial el tocado[32]. Un estilo que corresponde con el descrito por las crónicas acerca de los más ilustres invitados a las justas de Valladolid: «traya el ynfante vnas sobrevistas de clamesín velludo vellutado de brocado de oro, con vna cortapisa de fasta vn codo de armiños, e los pajes todos con cortapisas de martas»[33]. Esta indumentaria incide en la idea de «feria de vanidades» que denominaba Gombrich: la utilidad de lo inútil dentro de aquellas élites que, también en el reino castellano, asimilan las modas más refinadas[34].

Salvando las distancias, la figura estilizada y profusamente ornamentada de los monarcas Juan II y Enrique IV se muestra distante y alejada de la representación hierática de otros monarcas castellanos anteriores, como Alfonso X en la miniatura y, posteriormente, de los paños negros

31. Nagel & Wood (2017: 107).
32. Láminas 3 y 4 (Yarza Luaces 1988).
33. Carriazo y Arroquia (2006: 25).
34. Gombrich (2003: 86).

y austeridad de los Austrias[35]. Florituras, teatros y banquetes inciden en alardear de un poder material y crematístico que oculta tras sus brillos la debilidad de unos gobernantes ineficaces que delegan sus asuntos prácticos en sus nobles de confianza.

4. DE SALONES RICOS Y BANQUETES. AMUEBLANDO EL ESPACIO NOBILIARIO

De las fiestas de Juan II ponemos el foco en la poderosa nobleza castellana. A este grupo social corresponde una intensa labor de promoción, principalmente centrada en el patronazgo de sus capillas funerarias y obras piadosas. Sin embargo, la dimensión espiritual profana convive con la religiosa, y en las bibliotecas de los nobles, junto a textos devocionales, los libros de caballerías, leídos en alto, formaban parte de la formación caballeresca y ejercían de modelo ideal de comportamiento[36].

Así las cosas, ¿se puede hablar de un intento de emular el modo de vida ideal del caballero a través de medios textuales y visuales? Teniendo en cuenta el contenido de las crónicas y la valoración del linaje agnaticio, más aún desde la llegada al trono de los Trastámara, la legitimación del estatus de la nueva nobleza es indispensable[37]. La creación de relatos en busca de un antepasado lejano y legendario que diese mayor empaque al linaje no es algo novedoso de este período. Casas de nueva creación, como la del propio Enrique II, buscaron en el linaje de los Manuel una vía de legitimidad *gratia Dei*, o los almirantes Enríquez que, sin remontarse muy atrás en el tiempo, ensalzaron sus raíces regias[38]. El interés por legitimar la estirpe determinó la proliferación de nuevas crónicas, ensalzando la vida y hechos de personajes como Álvaro de Luna, el condestable Miguel Lucas de Iranzo o Pero Niño, proyectando su renombre hacia el futuro[39].

35. A tenor de las imágenes del rey como retratos institucionales y sus tipologías, ver Lahoz Gutiérrez (2022: 88-89).

36. Riquer (2010).

37. Para el caso castellano un análisis del linaje partiendo de una base documental, ver Beceiro Pita y Córdoba de la Llave (1990).

38. El dominio y el poder se alían con el recuerdo y la memoria: «Herrschaft legitimiert sich retrospektiv und verewigt sich prospektiv» (Assman 2018: 138).

39. Es destacable la atención a las fiestas y engalanamiento mediante paños, por ejemplo, en Carriazo y Arroquia (2009: 54-55).

El tiempo, «fuerza que organiza en un todo coherente el heterogéneo material tomado de distintas fuentes»[40], funde así pasado (valor de los vínculos agnaticios) y futuro (legado de los hechos de cada noble).

Figura 2. Cúpula del palacio de Torrijos. Museo Arqueológico Nacional. Dominio público: https://cutt.ly/iroiGF3P

Además de estos referentes textuales, los palacios donde habitan los miembros del linaje actúan como emblemas de poder[41]. En el caso castellano, el capítulo de las artes decorativas y el amueblamiento de espacios mantendrá ese gusto por los brillos y el abigarramiento comunes a otras cortes europeas, con una nota particular, la estética mudéjar. Su impronta queda plasmada en techumbres y carpinterías, así como en alicatados y pavimentos[42] (Fig. 2). Dentro de sus salones y palacios los nobles se rodean de piezas que los dignifican mediante el peso de la tradición y los referentes del pasado, envolviendo de oropeles su estatus social.

40. Guriévich (1990: 161).

41. El estudio geográfico de sus ubicaciones evidencia la actitud del poder señorial y sus cambios (Duby 1979: 246).

42. Para el estudio de las formas específicas a la arquitectura de poder castellana, en concreto para la familia Velasco, ver Paulino Montero (2020).

Los objetos muebles por su categoría de portables son que le otorgan significado y construyen la imagen del noble allí donde se encuentre[43]. Además, en el caso de los tapices, su tamaño lleva implícita la necesidad de ser colocados en amplios paramentos, como los que únicamente se disponían en salas palaciegas[44].

Las colecciones de tapices son especiales protagonistas en estos escenarios, como reflejaba la *Crónica del Halconero* en la disposición de los festejos[45]. Tapices de gran tamaño tejidos en seda, e hilos de oro y plata dieron nombre a las *salas ricas* o salones que los acogen, aunque desafortunadamente aquellos conservados están en muchos casos separados de sus series y, por tanto, han perdido su programa iconográfico conjunto. Asimismo, cabe destacar la versatilidad de estas piezas pues, además de ornar contextos litúrgicos donde predominan los «paños de devoción», tanto temas religiosos como profanos eran susceptibles de adquirir un mensaje enaltecedor de la nobleza.

De Castilla a las cortes europeas, la producción de estos objetos en Países Bajos y norte de Francia suponía una producción encaminada a satisfacer y a la vez alimentar unas prácticas de fasto comunes[46]. Los cartones de donde partían los modelos textiles generan arquetipos que se expanden y se adaptan a diferentes lecturas según a quién perteneciesen. Dentro de los temas caballerescos destacan los venidos de la Antigüedad, como el de la Guerra de Troya, la vida de Julio César o el Ciclo tebano, cuyas historias servían de trasunto a las de los propietarios de cada palacio o castillo y a sus gestas familiares. Vinculados a la historia de la Antigüedad destacan los tapices que lucen hoy en la catedral de Zamora,

43. «preparados para dejar en cualquier momento la escena a nuevas exigencias. […] Podría decirse que sus muebles son "mucho más muebles" que los nuestros» (Collareta 2013: 279).

44. Checa Cremades (2010: 17).

45. La aportación temprana de Warburg es pionera: ya plantea el tapiz como «soporte iconográfico móvil» (Warburg 2005: 257).

46. «A pesar de las guerras y las privaciones, los mercados se ensancharon y el tráfico de objetos de lujo se desarrolló sin demasiados obstáculos a través de las fronteras de los estados y dominios. Sin esta incrementada movilidad, las demandas de placeres visuales por parte de los poderosos no habrían podido ser abastecidas por unos artesanos tan ocupados» (Gombrich 2003: 102).

conjunto procedente de la colección de la familia Mendoza y donado en 1608 por el conde de Alba de Liste[47] (Fig. 3).

Figura 3. Tapiz de Tarquinio Prisco (detalle). Catedral de Zamora. Dominio público: https://cutt.ly/1roiFh2z

En el tapiz de Tarquinio Prisco, realizado por un taller de Tournai, la narración discurre según la *Historia de Roma* de Tito Livio. Atendiendo al despliegue de los personajes a un lado destaca Tanaquil, la dama montada a caballo, entre una comitiva galante. En el otro polo, los acontecimientos cambian y una escena bélica con todo detalle llena la pieza. Situando este tapiz en el marco del estudio de Gombrich es remarcable el componente caballeresco edulcorado, como muestra la figura del arquero en el primer plano, en acto de disparar, pero con un amaneramiento casi coreográfico.

Presentar al elenco del mundo clásico con estos atavíos a la última moda de la corte supone resemantizarlo y traerlo al presente[48]. Las paredes

47. Sobre esta colección del Ciclo troyano y sus usos simbólicos de las gestas con el fin de exaltar el linaje son sugerentes las puntualizaciones de Muñoz (2019: 890-904).

48. Cabe recordar que el conocimiento de los mitos e historias clásicas se produce a través de sus adaptaciones medievales (Checa Cremades 2010: 49).

de las estancias para ser mostradas se revisten con escenas clásicas procedentes de un *in illo tempore* glorioso, en este caso del tapiz de Tarquinio, la antigua Roma que ya en esta época recibía una admiración humanista[49]. Hechos memorables de un pasado indeterminado que contemplaba también Christine de Pizan en el *Libro de la mutación de la fortuna* en la gran sala en cuyas paredes estaban representadas las gestas de grandes héroes en un eterno presente de formas góticas[50]. En definitiva, paralelo al tiempo dinámico, con tanta presencia en la vida de la nobleza a la hora de gozar de sus bienes y prepararse para el advenimiento de la muerte, corre un tiempo estático en el que reposa el presente estilizado, que no conoce ni devenir ni cambio[51].

Recapitulando, «los tapices protagonizaban en parte la construcción de las escenografías de poder, así como la creación de su imagen y su transmisión vinculada al lujo y a la magnificencia»[52]. Dentro de estos escenarios se desarrollaba la vida pública del noble, adornándose de ficciones y modelos de prestigio pasados. Como sucede en los poemas épicos en los que acontecimientos y héroes se van adaptando a las necesidades de cada tiempo (de la atomización tardoantigua al orden feudal), los tapices flamencos reviven y escenifican estas historias. De la letra al hilo, el tapiz construye visualmente los personajes del pasado y los transmuta simbólicamente en nobles y caballeros al gusto de la corte de finales del XV.

Junto al ornato de las paredes, todos los elementos decorativos de lucimiento se hacen eco del poder del dueño de la casa, desde alfombras a techumbres y vajilla, la protagonista de los banquetes. Este es el centro de la fiesta y la celebración, la actividad que ocupa al rey Arturo y sus caballeros en una sala «que estaba pavimentada y era tan larga como ancha»

49. El mundo medieval antepondrá la creencia a la realidad, que constituirá al margen de la materia, del suceso, un esquema de símbolos globalizadores, sacrificando el acontecimiento en aras de la aprehensión semántica de su valor ideológico (Querol Sanz 2023: 179).

50. Comparaciones y *exempla* del pasado lejano son vertidos en el presente y tomados como modelo (Molina Figueras 2024: 18). La contrapartida femenina de estos héroes del pasado como modelos de comportamiento para el presente son aquellas mujeres desde la mitología clásica a los relatos veterotestamentarios que introduce Christine de Pizan en *La ciudad de las damas* (Pizan 2019).

51. Guriévich (1990: 162).

52. Lahoz Gutiérrez (2022: 168-169).

cuando irrumpe Perceval con la intención de armarse caballero, pero también a Juan II en sus encuentros con los nobles[53]. Convites representados no solo en miniaturas, como el célebre Mes de Enero de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, sino en los tapices. Como ejemplo de ello, la serie de Ester y Asuero en la Seo de Zaragoza, cuya detallada descripción del convite, con todo tipo de vajilla, ofrece una suerte de metabanquete o festín en espejo que ornamenta los festejos, pero también los alimenta.

Cabe observar estos objetos puestos en acción: vinajeras, copones o navetas de mesa (destinadas a recoger los platos una vez consumidos sus alimentos), dispuestos en la mesa. Aunque al tratarse de objetos orfebreriles, lo que ha quedado es poco, al haber sido en su mayoría fundidos o, en el caso de la cristalería, quebrados: los que mejor se han conservado han sido aquellos conjuntos destinados al uso litúrgico, como el de la Capilla de la Purificación en la catedral de Burgos[54]. La clave es comprender estos objetos que han perdurado no solo como elementos individuales, sino como piezas de un amplio conjunto, en línea con el concepto de tesoro medieval, destinado a apabullar[55]. Lo mismo que más de cuatrocientos años después pretenderá el megalómano William Randolph Hearst en sus diferentes mansiones.

5. DE CASTILLA A ESTADOS UNIDOS. NUEVOS TIEMPOS, MISMAS ACEPCIONES

Son numerosos los *revivals* medievales a lo largo del siglo XIX, especialmente en Reino Unido, muy unido a su política imperialista, pero también, como proponía el movimiento *Arts & Crafts*, con una mirada nostálgica a un mundo preindustrial de solidaridad colectiva[56]. Aquí nos aproximaremos al descubrimiento del patrimonio español, entre él el del medievo, que tuvo lugar en Estados Unidos ya desde las últimas décadas del siglo XIX y que se agudizó durante las décadas de 1920 y 1930.

53. «En la corte del rey Artús» (Troyes 1995: 20).

54. Para este tipo de donaciones, ver Yarza Luaces (2003).

55. De interés resulta la colección de cristalería de Isabel la Católica (Capellá 2023: 23-46).

56. El recuerdo romántico del pasado en este caso no es ya una recuperación del medievo, sino un sustituto de este: «romantische Erinnerung ist keine Wiederherstellung, sondern ihr Ersatz» (Assman 2018: 102).

Durante este decenio se exportaron numerosas obras de arte de nuestro país, que fueron vendidas y expoliadas de sus lugares de origen. Esta querencia por lo español, en concreto por su medievo, viene de la mano de los viajes realizados por destacados hispanistas como Arthur Kingsley Porter o Arthur Byne, que difundieron mediante sus publicaciones y fotografías un panorama artístico prístino muy atractivo.

Los proyectos arquitectónicos patrocinados por aquellos más ricos para sus mansiones y lugares de recreo no tardaron en reflejar un estilo historicista ecléctico, el *Spanish colonial revival style*[57]. Estos lugares de disfrute se engalanaron con elementos decorativos tanto barrocos como mudéjares, sin olvidar aquellas piezas religiosas del tardogótico. Una de las personalidades más recordadas al respecto es el magnate W. R. Hearst, «el gran acaparador»[58]. Pese al salto de centurias que media entre la producción de las piezas góticas, la constante que continúa es su uso como reflejo de poder, que en este caso se aproxima a la dimensión acumulativa y aditiva de tesoro medieval, y es que el propio Hearst «no puede decirse que fuera un gran entendido en arte, aunque ciertamente lo compró y en grandes cantidades, pero seguramente lo hizo más como signo de distinción social que por auténtico disfrute personal de las piezas adquiridas».[59]

Además de su mansión de San Simeón, en su apartamento neoyorquino hizo diseñar diferentes estancias temáticas: una de ellas se trataba de un salón neogótico flamígero destinado a la exposición de tapices y armerías que, junto a la cerámica hispanomorisca, eran sus piezas favoritas. Precisamente a esta colección habrían pertenecido varios tapices de la serie *Vicios y virtudes de la humanidad,* procedentes de la catedral de Palencia, donados originalmente por Juan Rodríguez de Fonseca, obispo palentino, y que hoy se encuentran en Bruselas[60]. Del mismo modo, los aposentos de la Casa Grande de San Simeón ofrecen una fantasía

57. Para una detallada definición sobre este estilo, Martínez Ruiz & Merino de Cáceres (2012: 276-277).

58. Martínez Ruiz & Merino de Cáceres (2012).

59. Martínez Ruiz & Merino de Cáceres (2012: 207).

60. Tapices de las primeras décadas del siglo XVI. Habrían pertenecido a la colección del obispo Fonseca otros cuatro paños con temas del Antiguo y del Nuevo Testamento, hoy en la sala capitular de la catedral palentina. En el testamento del obispo figura el interés por donar las piezas a la catedral, si bien esta donación la hará efectiva su hermano Antonio Fonseca en 1527(*Reyes y mecenas*… 1992: 328).

medieval del siglo xx a la que contribuyen en gran medida artesonados y mobiliario como en el refectorio la *Morning Room* cuya chimenea evoca aquellas francesas de la primera mitad del siglo xv (Fig. 4).

Figura. 4. *Refectory*. Castillo de San Simeón. Dominio público: https://cutt.ly/9roiF5h9

Con este mismo fin de ostentación que cuando fueron creados, el magnate reproduce una especie de parque temático medieval, a su gusto y sin intenciones de reconstruir o recrear con fidelidad histórica esos espacios, pues en otra de sus propiedades, el Castillo de Saint Donat, en Gales, incluso manda modificar estancias y estructuras medievales originales, en función de sus deseos más personales para incorporar todo tipo de piezas de las que gustaba.

Los protagonistas más castellanos de la colección de Hearst, además de los tapices, son los artesonados mudéjares. Procedentes de monasterios, palacios y conventos del reino, estas techumbres cumplirán la

misma función de dignificación del espacio, esta vez no recibiendo a una hueste de nobles o clérigos, sino a los más distinguidos potentados en sus bailes y convites. Un ejemplo concreto de estas piezas es el caso de un artesonado del siglo XV concebido para cubrir la sala de baile del *Great Hall* de San Simeón, que actualmente está instalado desde 1998 en una residencia de lujo en Monterrey (México)[61]. Este sería procedente de un castillo cercano a Palencia y en él destacan varios escudos de armas, en concreto, de las familias Enríquez y Ayala[62].

La heráldica, como elemento icónico de un pasado lejano de corporativismo familiar, queda lejos de la sociedad americana del siglo XX, donde el linaje no es el factor determinante de la fortuna personal. Por tanto, una vez perdido todo su significado identificativo, los escudos adquieren un papel decorativo evocador y se convierten en un elemento más de ese medievo lejano en tiempo y espacio. Un rol meramente ornamental del blasón que en su percepción contemporánea ha perdido el mensaje del sistema comunicativo heráldico, si bien la ausencia de un referente linajístico concreto ya se producía en el medievo en aras de una mayor profusión decorativa, como muestran algunos artesonados[63].

Así pues, pese a la distancia temporal y geográfica, a unas piezas corresponden unos mismos usos, y así como el despliegue de vajillas, tapices o techumbres colmadas de escudos, dorados y *horror vacui* construían en el final de la Edad Media un espacio de empaque en el que solo se celebran aquellos acontecimientos y rituales más destacados, emulando en muchos casos escenas caballerescas y de fantasía, lo mismo sigue sucediendo en las salas de R. W. Hearst y de los magnates americanos de California y Florida. Se continúa un idilio del que el resto de las personas ajenas a su estamento o clase social no participan, unos mismos objetos conectan ambos tiempos y ambas constantes de pensamiento. El medievo castellano, a través de sus piezas, vendidas por intermediarios locales, exportó a Estados Unidos recursos para recrear el lujo de los caballeros castellanos (incluso mediante piezas ubicadas en espacios religiosos) y

61. Inventario de artesonados. Techo núm. 14 (Martínez Ruiz & Merino de Cáceres 2012: 653).

62. Cabe ahondar más en esta cuestión, procedencia palentina y castillos como Torrelobatón, de los más habitados por la familia Enríquez.

63. Caso del Castillo de Ravel (h. 1300) o el refectorio de la catedral de Pamplona. Sus escudos no buscan su justificación en armoriales, sino que cabe entenderlos, eminentemente, como ornamentación (Menéndez-Pidal de Navascués 1984: 78).

revestirlo, además, con un acentuado componente andalusí que añadía una nota exótica al pasado de la península Ibérica.

6. CONCLUSIONES

Nuevas narrativas permiten comprender el arte medieval de otro modo e integrarlo en un relato que llega al presente y que permite comprender las diferentes temporalidades de las piezas. Es fundamental atender a constantes y permanencias, pero también a los cambios y a cómo los objetos materiales, artísticos y textos, formas simbólicas todos ellos, perviven y siguen alimentando imaginarios, aun habiendo sido descontextualizados y fragmentados. En este estudio se ha pretendido dar un repaso al imaginario caballeresco del medievo castellano como ficción materializada a través de texto e imagen, y conectarlo con la contemporaneidad americana huérfana de un pasado medieval, pero ávida del afán de legitimación.

El mismo cometido de los objetos suntuarios durante el otoño de la Edad Media castellano, encargados de prestigiar dinastías y linajes sujetos a los constantes reveses de la fortuna, se mantiene siglos después gracias a la riqueza de materiales y a la siempre evocadora referencia de un pasado lejano. Las subidas y bajadas de esta rueda afectan por igual a esta suerte de nobleza contemporánea, y así como el propio Hearst se hizo con un imperio, aquellos bienes y obras que adquirió volverían a ser vendidos con motivo de su bancarrota y encontrando nuevos destinos que permitan redescubrirlos y volver a imaginarlos. Como el *Once and Future King*, el arte medieval continúa su reinado, reactivándose perpetuamente y manteniendo su presencia en el imaginario colectivo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Assman, Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck, 2018.

Baschet, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris: Gallimard, 2008.

Beceiro Pita, Isabel y Ricardo Córdoba de la Llave, *Parentesco, poder y mentalidad. La nobleza castellana. Siglos XIII-XIV*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid & Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

Byne, Arthur y Mildred Stapley, *Spanish Interiors and Furniture*, New York: William Helburn Inc., 1922, vols. 1-4.

Capellá Galmés, Miquel Àngel, «El consumo de vidrio suntuario en el gótico tardío: transparencias, esmaltes y letras moriscas», en (*In)materialidad en el arte medieval*, Noelia Silva, Francisco de Asís García, Laura Rodríguez & Raúl Romero, coords., Gijón: Trea, 2023, págs. 23-46.

Caplló Brotons, Magdalena, «Los siglos del gótico en el cine, un mundo de fantasía», en *Los fastos del gótico,* Madrid: Crítica, 2024, págs. 323-340.

Carriazo y Arroquia, Juan de Mata, ed., *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo: (Crónica del siglo XV)*, Granada: Universidad de Granada, 2009 (edición facsímil).

Carriazo y Arroquia, Juan de Mata, ed., Pedro Carrillo de Huete, *Crónica del Halconero de Juan II*, Granada: Universidad de Granada, 2006 (edición facsímil).

Checa Cremades, Fernando, *Tesoros de la Corona de España*, Bruselas: Fonds Mercator, 2010.

Collareta, Marco, «Mobiliarios, ajuares, decoraciones muebles», en *Arte e Historia en la Edad Media*, Enrico Castelnuovo & Giuseppe Sergi, coords., Madrid: Akal, 2013, vol. 2, págs. 267-288.

Duby, Georges, «Historia y sociología del occidente medieval. Conclusiones e investigaciones», en *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid: Siglo XXI de España, 1979, págs. 240-271.

Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media*, Madrid: Alianza, 1981.

Gombrich, Ernst H., «Las imágenes como objetos de lujo. La oferta y la demanda en la evolución del estilo gótico internacional», en *Los usos de las imágenes. estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, Barcelona: Debate: 2003, págs. 80-107.

Eschenbach, Wolfram von, *Parzival*, ed. Antonio Regales, Madrid: Siruela, 2017.

Gómez Bárcena, María Jesús, *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos: Diputación, 1988.

Guriévich, Arón, *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid: Taurus, 1990.

Kessler, Herbert L., *La experiencia del arte medieval*, Madrid: Akal, 2022.

Keen, Maurice, *La caballería. La vida caballeresca en la Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1986 (reimpresión Barcelona: Ariel, 2010).

Lahoz Gutiérrez, Lucía, *La imagen y su contexto. La iconografía medieval*, Madrid: Síntesis, 2022.

Manrique, Jorge, «Coplas a la muerte de mi padre», en *Poesía*, Madrid: Cátedra, 2005, págs. 187-190.

Martínez Ruiz, María José & José Miguel Merino de Cáceres, *La destrucción del patrimonio artístico español: W.R. Hearst, 'el gran acaparador'*, Madrid: Cátedra, 2012 (reimpresión Madrid: Cátedra, 2022).

Menéndez-Pidal de Navascués, Faustino, «La heráldica en las artes decorativas del medioevo», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 39 (1984), págs. 63-81.

Molina Figueras, José, «El arte de corte en el otoño de la Edad Media», en *Los fastos del gótico*, Madrid: Crítica, 2024, págs. 11-30.

Moxey, Keith, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Buenos Aires: Sans Soleil, 2015.

Muñoz, Elena, «'Sobrepieles' de cultura. Los tapices de Troya en la Catedral de Zamora», en *Vestir la arquitectura: XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, René J. Payo, Elena Martín, José Matesanz & María J. Zaparaín, coords., Burgos: Universidad, 2019, vol. 1, págs. 890-904.

Nagel, Alexander & Christopher S. Wood, *Renacimiento anacronista*, Madrid: Akal, 2017.

Núñez Rodríguez, Manuel, *La idea de inmortalidad en la escultura gallega: la imaginería funeraria del caballero, s. XIV-XV*, Ourense: Deputación Provincial, 1985.

Núñez Rodríguez, Manuel, «El caballero, la muerte y la fama póstuma», en *Entre nós. Estudios de arte, xeografía e historia en homenaxe ó profesor Xosé Manuel Pose Antelo*, Xesús Balboa & Herminia Pernas, eds., Santiago de Compostela: Universidade de Santiago, 2001, págs. 29-47.

Panofsky, Erwin, *Los Primitivos flamencos*, Madrid: Cátedra, 1998.

Paulino Montero, Elena, *Arquitectura y nobleza en la Castilla bajomedieval: el patrocinio de los Velasco entre Al-Andalus y Europa*, Madrid: La Ergástula, 2020.

Pizan, Christine de, *La ciudad de las damas*, Marie-José Lemarchand, ed., Victoria Cirlot, pról., Madrid: Siruela, 2019.

Querol Sanz, José Manuel, *Camelot y el orden,* Gijón: Trea, 2023.

Reyes y mecenas: los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España [Catálogo de exposición], Milán: Electa, 1992.

Riquer, Isabel de, *La caballería de ficción como 'educación sentimental'*, Salamanca: SEMYR, 2010.

Ruiz, Teófilo F., «Fiestas, torneos y símbolos de realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid del 1428», en *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la Edad Media*, Adeline Rucquoi, coord., Valladolid: Ámbito, 1988, págs. 249-267.

Sánchez Ameijeiras, Rocío, «Escultura funeraria en Galicia (1350-1450): la imagen de la nueva nobleza enriqueña», *Cuadernos de arte e iconografía*, 2.3 (1989), págs. 141-147.

Troyes, Chrétien de, *El Cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*, Martín de Riquer & Isabel de Riquer, eds., Madrid: Siruela, 1995.

Yarza Luaces, Joaquín, «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano», en *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la Edad Media*, Adeline Rucquoi, coord., Valladolid: Ámbito, 1988, págs. 267-291.

Yarza Luaces, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid: El Viso & Iberdrola, 2003.

Warburg, Aby, «El trabajo campesino en los tapices flamencos», en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid: Alianza, 2005, págs. 257-263.

White, Terence H., *The Once and Future King*, New York: Penguin, 2016.

RESUMEN: Distintos géneros de la literatura medieval profana, desde la épica caballeresca a las crónicas, dirigidos a un público noble, se hacen eco de unos modelos e ideales que han heredado tanto los medios audiovisuales como la novela histórica. Sin embargo, en su contribución sobre el estilo gótico internacional («Las imágenes como objetos de lujo») Gombrich destacaba cómo las artes no ofrecían ni tan siquiera un pálido reflejo de la sociedad, sino que se articulaban como invenciones fruto de la necesidad de recrear y emular un mundo bucólico expresado en la literatura caballeresca. El componente ficcional de la escenografía del poder bajomedieval ha pervivido mediante medios textuales y visuales, vestigios y fragmentos de una realidad galante y refinada que apenas existió, pero que ha seguido y sigue siendo recreada, dando lugar a nuevas gestas e imaginarios.

En este estudio, tomando como referente el análisis de Gombrich, se plantea un recorrido a través de una selección de objetos y textos dentro del reino castellano, como crónicas, tapices o artesonados en relación con sus usos y funciones. A su vez, imaginarios contemporáneos siguen tomando estas piezas como punto de partida para evocar espacios ficcionales, caso del coleccionismo americano y su fascinación por el medievo hispano. En definitiva, objetos y textos componen un relato con discontinuidades y permanencias y sugieren un proceso de retroalimentación, por un lado, de la idealización como articuladora del presente medieval y de su arte, y por otro, de la realidad como inspiradora para la ficción contemporánea del pasado.

PALABRAS CLAVE: Imaginario caballeresco; Artes suntuarias; Nobleza bajomedieval; Reino de Castilla.

ABSTRACT: Different genres of secular medieval literature, from the chivalric epic to the chronicles, aimed at a noble audience, echo models and ideals that have been inherited by both the audiovisual media and the historical novel.

In his contribution on the international Gothic style («Images as luxury objects»), Gombrich emphasised, nevertheless, how the arts did not reflect even a pale gaze of society, but were crafted as inventions resulting from the need to recreate and emulate a bucolic world expressed in chivalric literature. The fictional component of the scenography of late medieval power has survived through textual and visual media, vestiges of a gallant and refined reality that barely existed, but which continue to be recreated, giving rise to new heroic deeds and imaginaries.

In this study, taking Gombrich's analysis as a reference point, we suggest a journey through a selection of objects and texts within the Castilian kingdom, such as chronicles, tapestries or coffered ceilings in relation to their uses and functions. In the same fashion, contemporary imaginaries continue to take these pieces as a starting point to evoke fictional spaces as in the case of American collectors and their fascination with the Hispanic Middle Ages. In short, objects and texts compose a story with discontinuities and permanencies and suggest a process of feedback, on the one hand, of idealisation as an articulator of the medieval present and its art, and on the other, of reality as an inspiration for contemporary fiction of the past.

KEYWORDS: Imagery of chivalry; Late medieval nobility; Sumptuary arts; Kingdom of Castile.

TRADUCIR, PLAGIAR, ROBAR: EL CASO DEL *DIÁLOGO DE LA DIGNIDAD DEL HOMBRE* ENTRE ESPAÑA, ITALIA Y FRANCIA

María Luisa Cerrón Puga
Sapienza Università di Roma

A Ana Vian

1. LA EDICIÓN DE AMBROSIO DE MORALES, 1586

El *Diálogo de la dignidad del hombre* de Pérez de Oliva, editado por su sobrino Ambrosio de Morales en 1586, forma parte de un volumen en el que recoge también algunos discursos propios, y que tuvo una accidentada impresión, pues habiendo sido iniciado en Salamanca se terminó en Córdoba[1]. Morales lo había dedicado al cardenal Quiroga ya en marzo de 1582, declar*ándose* heredero de su tío:

> Por todo esto assí como yo tuve muy grande la obligación de imprimir estas obras de mi tío por el deudo, por la criança y doctrina que dél tuve, y por aver sido su heredero, y porque no pereciesse la memoria de un hombre tan excellente: assí la tube también de ofrecerlas a V.S. Illustrissima, como lo hago[2].

1. Cerrón Puga (2008: 45-52 y 74-81).
2. Morales (1586: 4r).

Sin duda el texto más relevante del volumen es el *Diálogo de la dignidad del hombre,* a cuyo *título se* le podría aplicar el oxímoron de ser *desafortunadamente afortunado,* pues después de haber sido aprovechado por un humanista y por un traductor como punto de partida para la composición de textos propios, notablemente *ampliados,* y que circulan entre 1546 y 1642 en tres lenguas, español, italiano y francés, acaba cayendo en las mallas de la Inquisición y entra con toda la obra de su autor en el *Index* sevillano de 1632, como libro en castellano de la IIª clase que había de ser expurgado, con la escueta indicación de «Fernan Perez de la Oliva hasta que se enmiende»[3]. Y no sale de la maraña en la que nadie sabe cómo ni por qué ha entrado hasta el 1º de mayo de 1789, cuando el culpable resulta ser Ambrosio de Morales, cuyo nombre había sido subrepticiamente añadido en un *Expediente de calificación* de 1790 en el que a las *Obras* de Pérez de Oliva se sumaban los *Discursos* de su sobrino Ambrosio de Morales[4]. No habiendo nada (que se sepa) en contra de Pérez de Oliva, y estando dedicada la edición al mismísimo Inquisidor Quiroga, responsable de los *Indices* prohibitorio y expurgatorio de 1583 y 1584, creo plausible la hipótesis (que hasta ahora nadie me ha rebatido) de que fuera otro título, precisamente el del *De dignitate et excellentia hominis* de Gianozzo Manetti, escrito en 1452 por encargo de Alfonso de Aragón e impreso en Basilea en 1532, el causante de la censura, pues habiendo entrado en el *Index* de Quiroga (primero en el prohibitorio de 1583 y después en el expurgatorio de 1584)[5], había saltado a los *Indices* romanos de 1590, 1593 y 1596 con la indicación «donec emendetur»[6], la misma fórmula aplicada en 1632 a Pérez de Oliva, cuando los censores

3. *Index* Zapata (1632: 398); *Index* Sotomayor (1640: 424); *Index* Sotomayor (1667: 424); *Index* Sarmiento y Marín (1707: I, 438); *Index* Pérez de Prado (1747: I, 456).

4. Cerrón Puga (2008: 62-63). «Perez de Oliva (Mro. Fernan). Sus *Obras* quedan corrientes, quitando en el *Discurso 8 de Ambrosio de Morales* la Nota, *Dice S. Agustin, &c. Edicto* de Mayo de 1789. En la impres. de Madrid de 1787 se quitó el fol. donde estaba dicha Nota, y se reimprimió sin ella» (*Índice* Rubín de Ceballos 1790: 209).

5. «Ianocius de Manectis Florentinus, de dignitate et excellentia hominis, nisi repurgetur» (*Index* Quiroga 1583: 37r). «Ex Ianocii de Manectis libris de dignitate et excellentia hominis…ex impressum Basilea, anno domini 1532, apud Andream Cratandrum», ordenando expurgar dos pasos (*Index* Quiroga 1584: 149 r-v).

6. «Ianoccius de Manectis Florentinus De dignitate et excellentia hominis, donec emendetur» (*Index* Sixto V 1590: 37r); añadiendo después «donec ex superioribus regulis emendetur» (*Index* Clemente VIII 1593: 25r; *Index* Clemente VIII 1596: 26v); con vuelta a la fórmula original «donec emendetur» (*Index* Alejandro VII 1667: 174).

pudieron haber creído que su *Diálogo de la dignidad del hombre* era una traducción del *De dignitate et excellentia hominis* de Manetti, y en virtud de la regla XIII del *Index* español, vigente desde 1612, había de ser prohibido:

> En general se declara i ordena, que los libros impressos al principio en una lengua, i despu*é*s prohibidos, se entienda ser prohibidos en qualquier otra lengua, que despu*é*s se viertan i traduzgan no declarandose en este Indice o Expurgatorio ora cosa, o no aviendo para ello expressa licencia nuestra *in scriptis*[7].

El texto de Manetti había sido mandado expurgar en dos puntos, pero ni los *Indices* sixto-clementinos de Roma 1590 y 1593 (fallidos), ni el clementino de Roma 1596 recogen tales expurgaciones (pues, al contrario que en España, en Roma no consiguieron ponerse de acuerdo para redactar un *Index Expurgatorio*), y cuando el Inquisidor Zapata firma en Sevilla el *Index* de 1632, en el que el padre Pineda prosigue con su intento de acomodar la censura española a la romana, las prohibiciones se cruzan y al *Diálogo* de Pérez de Oliva, que podía parecer una traducción del de Manetti, le habría sido aplicada la misma fórmula *donec emendetur* aplicada por el *Index* de Quiroga al del florentino. Así, lo que salió de España a España vuelve por un camino que puede parecer enrevesado pero que es frecuente, dado que los censores en realidad leían poco, y tendían a registrar todo lo que pudiera resultar sospechoso para curarse en salud y evitar ser acusados de poco celantes. Y esto explicaría que el *Diálogo de la dignidad del hombre* (en su versión original) quedara fuera de la circulación hasta finales del siglo XVIII[8].

7. *Index* Sandoval (1612: 10 v). La Regla XIII de Sandoval y Rojas recoge la XIV de Quiroga: «Y porque en este Catalogo se prohiben libros en diversas lenguas, y se podría dudar si los prohibidos en una se deven tener por prohibidos en otra, por evitar escusas e inconvenientes, se declara, que los libros que se prohiben en una lengua, se entienda ser prohibidos en otra qualquier vulgar» (*Index* Quiroga 1583: 6r-v). Las reglas establecidas por Quiroga para la Inquisición española en 1612, por directa intervención jesuita, fueron adaptadas a las romanas emanadas en el *Index* Paolo IV 1564, el llamado *tridentino* (Cerrón Puga 1999).

8. El expediente se cierra en 1789, después de que Benito Cano reeditase en 1787 la edición de Morales (Cerrón Puga 2008: 57-66; 2010: 426-428).

2. LA AMPLIACIÓN DE CERVANTES DE SALAZAR, 1546

Ni siquiera tenemos la certeza de que fuera *é*ste el *título original* que le diera su autor, muerto prematuramente el 3 de agosto de 1531 siendo profesor (aunque poco cumplidor) de la Universidad de Salamanca, o si fue obra de su sobrino Morales[9], porque la primera vez que el toledano Francisco Cervantes de Salazar (alumno de Alejo de Venegas en Toledo y compañero de estudios de Morales en Salamanca) lo lleva a la imprenta complutense de Juan de Brocar en 1546, emplea un título más complejo: *Diálogo de la dignidad del hombre, y por el contrario de sus trabajos y miserias*. Cervantes de Salazar es un universitario (llegó a ser Rector en México, como Pérez de Oliva lo fue en Salamanca)[10], un estudioso profundamente apegado a los valores del Humanismo, y prepara un volumen facticio de tres tratados ajenos con los que se ensaya en la práctica de la *æmulatio* o intento de superar el original a través de la imitación[11]. Así lo declara en los títulos, diciendo que los ha *glosado, moralizado, vuelto en castellano con muchas adiciones* o, como en el caso del *Diálogo* de Pérez de Oliva, *acabado*,

9. Algo parecido sucede con la *Oratio* de Pico della Mirandola, así llamada desde los incunables hasta la edición de la *Opera omnia* de Basilea 1557, donde pasa a ser *De hominis dignitate; y también es un sobrino, Giovan Francesco Pico, el encargado de salvar la obra de su tío (Garin 1942: 20, 51-54, 90 y 92).*

10. Francisco Cervantes de Salazar (Toledo 1514/1518 - Ciudad de México 1575), después de estudiar Gramática en Toledo se graduó de Bachiller en Cánones en la Universidad de Salamanca; en 1539 viajó a Flandes formando parte de la comitiva encabezada por don Pedro Girón y allí se trató con Juan Luis Vives. Fue catedrático de Retórica en la Universidad de Osuna (1548-1550), y entre 1553 y 1557 en la recién estrenada Real y Pontificia Universidad de México de la que sería rector dos veces (y además su primer Doctor en Teología), cuya lección inugural tuvo el honor de pronunciar. Ya en Nueva España, en 1544 publica las *Excercitationes Linguae Latinae* de Vives (cuya *princeps* había aparecido en Basilea en marzo de 1539), incluyendo seis diálogos propios escritos en latín, tres de los cuales versan sobre México y contienen la primera descripción de la ciudad, que se completa con la descripción hecha en el *Túmulo imperial de la gran ciudad de México* (1560) por la muerte de Carlos V. Queriendo ser nombrado cronista de Indias, entre 1557 y 1564 escribe una *Crónica de la Nueva España* a imitación de la *Conquista de México* de López de Gómara, pero la obra quedó inédita a pesar de que la hubiera enviado a Felipe II en 1566 (Millares Carlo 1986: 19-159).

11. *«Cada una de las intervenciones de Cervantes de Salazar en estas obras es una especie de práctica académica desarrollada a partir de un texto precedente; en definitiva lleva a cabo distintas formas de reescritura, como si se tratara de un elenco de ejercicios sobre tres géneros diferentes: diálogo, apólogo y tratado»* (Baranda Leturio 2012: 50-51).

ya que, considerándolo un texto incompleto, se toma la libertad de triplicar su contenido[12].

Un «Prólogo al lector» del maestro Alejo de Venegas en el que presenta las tres obras hablando de sus respectivos géneros, sirve para definir el contenido del volumen como literatura ejemplar de corte erasmista, contraria a las diabólicas fábulas milesias, en la misma *línea seguida por Juan Luis Vives*:

> Es tanto y tan continuado el desseo que tengo de aprovechar a mis naturales, pío y benigno lector, que en quanto en mí es, y alcanço, no dexo passar occasión de quien piense sacar algún fructo, y porque la presente oportunidad es raýz de mucho aprovechamiento, acordé dar una breve relación de las obras presentes, viendo que con semejantes trabajos salen ya poco a poco de entre las manos de los píos lectores los libros que en el principio de su obra mayor llama Apuleyo libros Milesios, que son los libros de vanidades enervoladas, que con mayor verdad se dirían sermonarios de Sathanás, que blasones de cavallerías, porque vemos que veda el padre a la hija, que no le venga y le vaya la vieja con sus mensajes, y por otra parte es tan mal recatado, que no le veda, que leyendo Amadises y Esplandianes con todos los de su vando, le esté predicando el diablo a sus solas, que allí aprende las celadas de las ponçoñas secretas, demás del hábito que haze en pensamientos de sensualidad, que assí la hazen saltar de su quietud, como el fuego a la pólvora, por donde no sé dezir el plazer espiritual que recibo viendo que cada día salen escuadrones de buenos libros en que se lee el Antídoto contra la pestilencia encubierta debaxo de buen estilo en los libros Milesios desaforados[13].

Dividido en tres partes con numeración, portada y colofón propios, la selección se abre con el *Apólogo de la ociosidad y el trabajo intitulado Labricio Portundo* del protonotario Luis Mexía (parte Iª)[14], que Cervantes de Salazar dedica a Juan Martínez Silíceo, arzobispo de Toledo y confesor

12. Cerrón Puga (2008: 44-45, 72-74).

13. Cervantes de Salazar (1546: I, 7r-v). Venegas ampliará notablemente este discurso en su prefacio a *La moral et muy graciosa historia del Momo* del arquitecto León Batista Alberti, obra escrita hacia 1450 y traducida al castellano por Agustín de Almazán en 1553 (Menéndez Pelayo 1925: CCLVII; Bataillon 1966: 622-623).

14. El *Apólogo* de Luis Mexía, un *erasmista extraviado*, está compuesto a base de combinar la *Agenoria,* fábula latina de Pandolfo Collenuccio, y la *Visión deleitable*, diálogo de Alfonso de la Torre; está además glosado por Cervantes de Salazar y aumentado con un «Argumento y moralidad de la obra» (Baranda Leturio 2012: 13-17, 47-58).

del príncipe Felipe, con el que Pérez de Oliva (al cual sustituirá como preceptor del futuro rey cuando éste muere) se había relacionado cuando estudiaba en París, pues para su *Ars Arithmetica* (publicada en 1514) había compuesto en español y latín un laudatorio *Dialogus inter Siliceum, Arithmetcam et Famam*[15]. Sigue el *Diálogo de la dignidad del hombre* (IIª parte), y como cierre (parte IIIª) pone la *Introducción y camino para la sabiduría,* traducción de la *Introductio ad sapientiam* de Juan Luis Vives (1524), añadiendo una serie de glosas que no estaban en una edición anterior de la traducción hecha por el mismo Cervantes de Salazar, que llevaba el título de *Introducción para ser sabio* (1544). En ambas ocasiones el tratado va dedicado a la infanta de Castilla doña María, es decir a la futura emperatriz María de Austria (Madrid 1528-1603), a la que considera digna sucesora de su tía María Tudor, para la que Vives, que era su preceptor, había escrito el *De institutione feminae Christianae* en 1523*,* antes de que el divorcio de sus padres le obligara a alejarse de la corte inglesa en 1529 y trasladarse a Flandes[16].

Entre los textos de Mexía y de Vives se lee, pues, el *Diálogo de la dignidad del hombre* de Pérez de Oliva, que va precedido por una *Epístola nuncupatoria «*al muy ilustre señor Hernando Cortés marqués del Valle, descubridor y conquistador de la Nueva España*»*[17]. Que los textos de

15. Juan Martínez Guijarro (1477-1557) había estudiado primero en Valencia y después en París con el lógico Juan de Celaya, y cambia su nombre en *Silíceo* cuando en 1514 publica una *Ars Arithmetica* para la que Pérez de Oliva había compuesto el *Dialogus* (Cerrón Puga 2008: 239-243, aunque dando la fecha de [¿1526?] que ha de corregirse 1514). El futuro cardenal, que en París se dedicaba a las matemáticas y formaba parte del círculo de Lefèbvre d'Etaples, Bovelles y Clichtove, a su llegada a Salamanca en 1516 ocupó la Cátedra de Nominales y en adelante se dedicó a la lógica y a la filosofía natural, desarrollando una brillante carrera. En 1546 había llegado a ser arzobispo de Toledo. El cardenal Silíceo es recordado por haber convalidado con su firma el estatuto de limpieza de sangre del Cabildo de la catedral de Toledo, iniciativa que sería después ampliamente imitada, hecho que ha contribuido a hacer olvidar sus poco ortodoxas amistades parisinas (Flórez Miguel s. f.).

16. María Tudor era hija de Enrique VIII y de Catalina de Aragón, a la que Vives dedica el tratado escrito pensando en la educación de su hija; publicado en 1524 y revisado en 1538, tuvo una extraordinaria repercusión en toda Europa.

17. La elección no es casual, pues hay una relación entre el dedicatario y Pérez de Oliva, el cual, siendo uno de los primeros humanistas en interesarse por el descubrimiento de América, empezó una versión libre de la *Segunda Carta de Relación* del conquistador (1520), la llamada *Conquista de la Nueva España* que lamentablemente quedó inacabada (Cerrón Puga 1990).

Pérez de Oliva se los hubiera proporcionado a Cervantes de Salazar su sobrino Ambrosio de Morales queda demostrado por el prólogo que éste pone al *Diálogo de la dignidad del hombre,* un texto que retomará en su edición de 1586, llamándolo *Discurso sobre la lengua Castellana,* y que es de extraordinario valor para el estudio de la lengua española del período.

No habiendo un ganador de la disputa que plantea Pérez de Oliva entre el epicúreo melancólico Aurelio y el optimista cristiano Antonio, a Cervantes de Salazar le parece que el texto ha quedado *incompleto,* y decide por lo tanto *acabarlo* con un añadido cuyo inicio señala gráficamente con una nota al margen[18]. Se trata de una extensa adición de 56 folios que supera con mucho la extensión del original (22 folios), en la que vuelven a hablar los tres interlocutores, Antonio y Aurelio, que defienden la *dignidad* del hombre el uno y sus *miserias y trabajos* el otro, y el juez Dinarco, que se extiende en sus razones poniéndose sin ambages de la parte de Antonio, lo que no sucedía en el original, que acababa bruscamente. Pérez de Oliva es solo un *guiador* cuyo nombre, decía Alejo de Venegas, podía haber sido silenciado[19], y Cervantes de Salazar es casi un *actor* que lleva a cabo lo que el interlocutor Antonio (su *alter* ego) propone al final del añadido: volver a reunirse a contar apotegmas.

> Y si os paresce sea desta manera: que mañana nos juntemos y cada uno de nosotros reduzga a su memoria y cuente a los otros los más festivos y agudos dichos que supiere […]. Y aun podrá ser que desta recitación se saque algún provecho en general: porque alguno de vosotros semejante a Plutarco en las apophtegmas podría juntar lo escogido que oyesse y hazer un libro que para passatiempo y doctrina fuesse bueno,

18. Al margen de II, fol. 22v, el dibujo de una mano con el dedo índice extendido señala: «hasta aquí llegó el maestro Oliva, lo que adelante hasta el fin se sigue compuso Cervantes de Salazar». El colofón reza: «Esta presente obra y *Diálogo de la dignidad del hombre* el qual *començó* en alto estilo y muy profundamente, el maestro Oliva, y lo *prosiguió* con grande eloquencia, summa erudición y mucha doctrina, Francisco Cervantes de Salazar, todo para reconocer los dones y beneficios que de Dios recevimos, para emendar nuestras faltas y poquedades, para doctrina y enseñamiento de nuestras vidas» (Cervantes de Salazar 1546: II, 80r).

19. Dice Venegas en su prólogo: «mas como este argumento viniesse a la mano de nuestro Francisco Cervantes, supo estender la pluma y *añadió* más de dos tanto a la materia que el maestro Oliva avía comenzado, *y pudiendo callar el nombre del guiador*, por el zelo que tiene a que la virtud sea premiada *quiso que paresciesse el ingenio del que tan buen argumento emprendió*» (Cervantes de Salazar 1546: I, 9r-v).

> y si esto no podéis hazer por estar ocupados en otras cosas que no os dará para esto determinado tiempo, yo desde mi juventud, en horas ociosas tengo juntos algunos de los quales (quando os pareciere) os podéis aprovechar y añadir lo que de nuevo oviéredes oído: porque de todo lo de mi tiempo yo soy cierto que tengo lo más y mejor. Para esto tuve amigos desseosos de lo mesmo, los quales lo que en muchos dias avían recogido, aunque estuviessen fuera me lo embiavan luego[20].

Cervantes de Salazar pasa, pues, de ser *editor* a ser *autor*, y *reescribe* el texto, que de ser una disputa pasa a ser un diálogo, un ejercicio en el que demuestra no considerar el texto recibido como algo ajeno sino propio[21], o a lo sumo del lector, al que ayuda incorporando una serie de glosas marginales que lo explican. Una práctica esta del texto abierto que por otra parte se compagina con la de la traducción *ad sensum* y no *ad verbum* defendida por Juan Luis Vives en *De ratione dicendi* (1532): «En aquellas versiones donde no se atiende más que al sentido, la interpretación ha de ser libre y se ha de tener indulgencia con el traductor que omite lo que no interesa al sentido o añade lo que puede esclarecerle»[22]. Donde resuenan las palabras de San Jerónimo en la epístola 57 a Pammaquio, citando a su vez literalmente a Cicerón, que decía considerarse un *orador* más que un *traductor*:

> «De los oradores áticos he traducido los espléndidos discursos de los dos oradores más elocuentes, Esquines y Demóstenes, que contendieron entre sí. No los he trasladado como traductor, sino como orador que soy: con las mismas ideas, con sus formas y figuras, pero con palabras acomodadas a nuestro uso. No me pareció tener que traducir palabra por palabra, sino conservar la propiedad y la fuerza de todas las palabras. Pues pensé que convenía ofrecer al lector no tanto el número cuanto el peso de cada una»[23].

20. Cervantes de Salazar (1546: II, 79v).

21. Una cosa de la que está sumamente orgulloso, cuando todavía en 1573 se presenta al rey en estos términos: «El dotor Francisco Çerbantes de Salazar, canónigo y predicador de la Yglesia de México, pasó a aquella tierra veynte y dos años o más, quando ya avía scripto el 'Libro de la miseria y exçelencia del hombre', que fue muy bien reçibido, con otras cosas en latín y en romanze» (Millares Carlo 1986: 144, doc. 22).

22. *Arte de hablar* III, 12, 'Versiones o interpretaciones' (Riber 1948: II, 803).

23. Valero (2013: 569). San Jerónimo está citando a Cicerón, *De optimo genere oratorum* V, 14.

Y por lo que toca a la censura, aunque pudiera pensarse que el contexto claramente erasmista de la edición de Cervantes de Salazar pudiera ser la causa desencadenante de la prohibición, hay que decir que ni el título del texto de Pérez de Oliva coincide con la formulación de los *Indices*, ni se puede echar la culpa a los otros tres participantes en el volumen facticio, pues Luis Mexía no es citado en *Index* alguno; Vives lo es, pero solamente a propósito de *In commentarios ad libri Augustini De civitate Dei*[24], y en cuanto a Cervantes de Salazar no estará de más recordar que acabó sus días en México siendo censor[25].

3. LA TRADUCCIÓN ITALIANA DE ALFONSO DE ULLOA, 1563, 1564, 1641

La versión ampliada de Cervantes Salazar, que ya es *otro* texto, cayó en manos de Alfonso de Ulloa, puede que por mediación del judaizante portugués Duarte Gómes, posesor de una magnífica biblioteca de la que Ulloa se sirvió abundantemente, y después de traducirlo lo publicó en Venecia en las prensas de Nicolò Bevilacqua. Estamos en 1563[26]. La infatigable labor que Ulloa llevó a cabo en las prensas venecianas,

24. Los *Comentarios a la Ciudad de Dios* figuran en los *Indices* de Amberes 1571, Parma 1580, Portugal 1581, España 1583, 1584 y Roma 1596 (Martínez de Bujanda 1996: X, 403), una censura mínima, si se compara con las que recayeron sobre la obra de Erasmo.

25. En México se había ordenado sacerdote y, no obstante sus poco ortodoxas amistades del pasado, acabó como visitador del Tribunal de la Santa Inquisición participando, entre 1560 y 1573, en algunos procesos por posesión de libros prohibidos (Sanchis Amat 2023: 55-69).

26. Me he ocupado de Alfonso de Ulloa (Cáceres 1529 – Venecia 1570) en un par de artículos en los que resumo su trayectoria vital y editorial, y su infeliz final encarcelado en el palacio ducal de Venecia a causa de la falsificación de un documento que facilitó la publicación ilegal de un libro en hebreo (Cerrón Puga 2013 y 2014). Llegado a Venecia con los Mendoza como *cancelliero* o escribiente del embajador, cae en desgracia (en la ilustre compañía de Bernardo Tasso) por delaciones de espionaje (un episodio ligado a la rebelión del príncipe de Salerno Ferrante Sanseverino contra la institución de la Inquisición en Nápoles), y se ve obligado a darse a un nuevo oficio, el de la imprenta, que se habría de revelar más que fructífero, ya que entre 1552 y 1570, año de su muerte, Ulloa edita, traduce, compila (y en algún caso plagia) gran número de obras (47) que, publicadas en español e italiano, forman un corpus ejemplar (Rumeu de Armas 1973; Lievens 2002).

especiamente en la de Gabriel Giolito, hace de él un formidable *mediador* entre la cultura italiana y la española[27]. Entre 1552 y 1555 preparó ediciones en español de los libros que más vendían: caballerías, la *Celestina*, novela sentimental, cartas, misceláneas[28], y a partir de 1555, se dedicó a la traducción de literatura espiritual, filosofía natural, moral, política y económica, pero sobre todo a la historia, a la crónica contemporánea y a las *Vidas* de grandes personajes. Entre tanta variedad, Ulloa excava entre los libros prohibidos la senda que le llevará a su desastrado final[29], y según se va afianzando en su oficio, comienza a apropiarse de la paternidad de obras ajenas publicándolas a su nombre.

Empieza en 1553 plagiando algunos comentarios gramaticales de Francisco Delicado (que tenía su mismo oficio) en sus ediciones de la *Celestina* y de la *Questión de amor* (1553), y prosigue olvidándose de mencionar el nombre de fray Antonio de Guevara en su edición del *Libro aúreo de Marco Aurelio,* amén de componiendo un par de falsos, los libros III y IV de sus *Lettere* (1557, 1565). Se inventa además dos *Empresas* que Giovio habría escrito para ensalzar a los Ulloa, padre e hijo (1558); firma como propia una crónica sobre la jornada de Trípoli (1562); traduce el *Dialogo della degnità dell'huomo* (1563) ampliándolo con una *Seconda parte* (1564), y ya sin freno alguno se apropia del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera (1565). Son los últimos cartuchos de un desesperado que espera (inútilmente) le llegue una carta de Felipe II que los venecianos exigen para liberarlo, y que por azares del destino está cerrada en la valija del nuevo embajador, que llega a Venecia pasando por Francia, y cuando llega, Ulloa ya ha muerto.

27. Bongi (1890-1895); Gallina (1955-1956); Civil (2001); Bognolo (2012); Capra (2012).

28. Cerrón Puga (2013: 156).

29. En 1556 publica con los hermanos Sessa la traducción al italiano de la *Militia celeste del pie della rosa fragrante* de Jerónimo de San Pedro, novela de caballerías sagradas prohibida ya en 1555 y públicamente quemada en Valladolid el 2-I-1558, antes de la promulgación del *Index* de Valdés en 1559, en el que entra para no salir nunca jamás (*Index* Valdés 1559: 38, 48). De la traducción de la *Institutione d'vn re christiano* de Felipe de la Torre, y de su colaboración en *Due dialoghi* de Pompeo de la Barba sobre los secretos de la naturaleza, tendrá que responder ante la Inquisición veneciana. La mención de Constantino Ponce de la Fuente en la *Vita di Carlo V* (1560) le vale la censura en el *Index* Quiroga (1583: 71v, y 1584: 1r), que se mantiene en los índices siguientes. Los últimos episodios tendrán que ver con la falsificación de permisos para publicar libros en hebreo y Ulloa acabará en la carcel, como se ha dicho.

Por lo que se refiere al *Diálogo de la dignidad del hombre,* Ulloa traduce para Nicolò Bevilacqua el texto ampliado por Cervantes de Salazar, *añadiendo a*l título parte del colofón y aludiendo por lo tanto tanto a las *grandezas y maravillas* como a las *miserias* del hombre. Todo va a su nombre, no menciona ni a *Pér*ez de Oliva ni a Cervantes de Salazar (Cerrón Puga 2008: 54-57 y 82-84). Ulloa dedica el *Dialogo* a Cesare Gonzaga, Príncipe di Molfetta (1536-1575), a quien presenta el libro como cosa propia, y recordando la doctrina organicista de la política atribuida a Plutarco que ilustraba Guevara en su *Relox de príncipes,* considera que sacar la obra responde a la obligación de ser un buen ciudadano de la República:

> Se vogliamo credere a Plutarco Illustriss. Eccellentissimo Principe, nel libro che egli intitolò *Institutione del Principe à Traiano Imperatore*, non è altra cosa la Repub. che un corpo composto di molte membra, le cui diverse operationi, & ministeri hanno per obietto & ultimo fine il buon governo, la conservatione, & il giovamento del corpo, che come membri costituiscono. […]. Considerando adunque io, che come ad uno de' membri della Republica, mi comprende (così come à tutti gli altri huomini del mondo) questo obligo, mi parve che in parte il sodisfaceva affaticandomi, come sempre ho fatto, in dare alla mia Natione in lingua volgare alcuni libri, che ella non haveva, & in correggerne, et riformarne altri che per avaritia de gli impressori, per la poca cura degli huomini litterati, corrotti & pieni di errori si ritrovavano[30].

Siendo un publicista, hasta cierto punto un propagandista de la corona española[31], las dedicatorias de Ulloa tienen además la función de dar visibilidad a sus trabajos, y suele enumerarlos a modo de *curriculum vitae,* indicando reiterada y pormenorizadamente a quién habían sido dirigidos, y cuándo, sin ahorrarse los beneficios incluidos (hasta de dinero), lo que explica que a veces una misma publicación tenga dos o tres

30. (Ulloa 1563: 2v-4r). La *Institutione del Principe à Traiano Imperatore* es un falso de los siglos IV-V d. C., basado en los libros V-VI del *Polycratus* de Juan de Salisbury, donde se afirma que Plutarco fue preceptor de Trajano; la noticia fue recogida por Petrarca y llega al *Relox de príncipes* de Guevara (I, cap. XXXVI, *cf.* Redondo 1976: 546, y Blanco 1994: 281-283), de donde parece copiarlo Ulloa, que lo había editado en 1553.

31. Morel Fatio (1913: 123); Cerrón Puga (2014: 554).

dedicatarios[32]. Ulloa agradece al Príncipe que le hubiera protegido cuando, habiéndose visto envuelto en el mencionado caso de falsificación de permisos, tuvo que refugiarse en Mantua: «che non è molto tempo fuggendo io la malvagità di alcuni scelerati, che per tormi la vita mi perseguitavano, V. E. benignamente e valorosamente mi raccolse e difese»[33].

Por lo que refiere al texto, Ulloa traduce fielmente el ofrecido por Cervantes de Salazar, pero se permite introducir un añadido en el que cita su *Vita dell'invitissimo Imperatore Carlo Quinto* (1560) al contar el episodio que desató la guerra civil en el Perú inmediatamente después de su conquista: la ejecución de Diego Almagro por orden de Gonzalo Pizarro, hermano del conquistador[34]. Además, aunque traduce todas las glosas al margen introducidas por Cervantes de Salazar, añade más de veinte nuevas[35]. Ulloa no reproduce el argumento y, al llegar al punto de sutura entre el original del *Diálogo* y el añadido del toledano[36], lo señala con mayúsculas escribiendo BENCHÉ, sin dar explicación alguna.

Un año después, en 1564, Ulloa se anima a *completar* el texto del *Diálogo della degnità dell'uomo*, añadiendo una segunda parte que dice ser propia y que se convierte así en la tercera del *Diá*logo originalmente escrito por *Pérez de Oliva*. La nueva impresión de 1564 incluye una nueva dedicatoria a Scipione Gonzaga y un aviso al lector (6r-6v) en el que explica lo que ha *añadido* a *su obra*:

32. En este caso en un ejemplar en la Fondazione Luigi Firpo de Turín tenemos una segunda dedicatoria al cremonés Giovan Francesco Affaitati, barón de Ghistelles, nombrado príncipe de Hilst en 1563 por el emperador Fernando I, para premiar la defensa de Amberes hecha por su padre durante el asedio de Martin van Rossen.

33. (Ulloa 1563: 5r-v). El agradecimiento se extiende a su padre, sobre el que acaba de escribir una *Vita del valorosissimo e gran capitano don Ferrante Gonzaga* que sale el mismo año en las prensas de Bevilacqua. Ferrante Gonzaga (1507-1557), condotiero siempre fiel a Carlos V, gobernador de Milán, había muerto en Bruselas después de la batalla de San Quintín.

34. Cervantes de Salazar hablaba del peligro de perdonar la vida a los vencidos, pero sin poner ejemplos («Provechos de la guerra», Cervantes de Salazar 1546: II, 54v). Ulloa dice haber leído el suceso en *La vita di Carlo quinto* «et in molti altri Historici» (Ulloa 1563: 94v); los hechos están recogidos en los libros III y V de la *Vita di Carlo V, cf.* Ulloa (1573: 132r para los sucesos del año 1535, y 273r para los del año 1546).

35. Las glosas añadidas se concentran en el texto añadido por Cervantes de Salazar. En una de ellas (Ulloa 1563: 111r) remite a su traducción de Federico Furió Ceriol *Il concilio, et consiglieri del principe* (1560).

36. Ulloa (1563: 38v).

> Avendo io veduto, che questa mia opera della Degnità dell'huomo, che l'anno passato mandai in luce, vi è stata così grata, amici Lettori, […], *mi è paruto hora in questa seconda impressione aggiungervi la seconda parte*[37].

En realidad el añadido de Ulloa no tiene nada de original, dado que es también un plagio, en este caso de la segunda parte de la *Visión deleitable* del bachiller Alfonso de la Torre, hecho que hasta la fecha no ha sido puesto de relieve y que viene a enriquecer la larga lista de *reescrituras* que tuvo el texto, un clásico de la prosa didáctica española, una auténtica enciclopedia medieval en la que quedan recogidas las enseñanzas de pensadores griegos, cristianos, judíos o árabes, con una presencia notable de la *Guía de los perplejos* de Maimónides[38].

La *Visión deleitable* circuló en numerosos manuscritos, y fue impresa en cuatro incunables (más uno en catalán) y en tres ediciones sevillanas de 1526, 1528 y 1538[39]. En 1554 había llegado a Ferrara, a la imprenta del judío portugués Abraham Usque, que la editó como *Vysyon delectable de la philosopia y artes liberales*, acompañada de *24 coplas de don George Manrique*[40]. Son años en los que la presencia de los judíos huidos, tanto en Ferrara como en Venecia, es determinante para la difusión de la literatura española, y así se explica que Gabriel Giolito dos años más tarde, en 1556, saque una traducción de la *Visión deleitable* con el título de *Sommario di tutte le scientie* (desglosando su contenido en una copiosa «tavola di tutte le cose notabili» ordenada alfabéticamente), atribuyendo su autoría a un noble veneciano del círculo de Pietro Bembo, Domenico Delfino o Dolfin, que vivió en los años veinte del siglo[41] y cuyo hijo Marco habría entregado el manuscrito a F. Nicolò Croce, el cual firma la dedicatoria al obispo príncipe de Trento Cristoforo Madruzzo (recientemente nombrado gobernador de Milán por Felipe II), atribuyéndolo al ya difunto Domenico Delfino:

> un'opera sì bella, che dal mio osservandissimo Padrone, il Clarissimo Signor Marco Delfini, figliuolo del detto Auttore dell'opera, mi fu data

37. Ulloa (1564: 5r).

38. Girón Negrón (2018: 600). Compuesto por encargo de Juan de Beaumont, ayo de Carlos de Viana, para instruir al malogrado hermanastro de Fernando el Católico.

39. García López (1991 y 2018); Lacarra (2024).

40. Marini (2015). La misma imprenta en la que en 1553 había salido la famosa *Biblia de Ferrara*.

41. Bongi (1890: I, 505).

> in dono, con facultà di poterla dedicare a qualsivoglia personaggio honorevole[42].

Sea de quien fuere la idea de perpetrar este «plagio o errore innocente»[43], del hijo de Delfino o del propio Giolito, que blindaba así su iniciativa con la firma de un católico sin tacha, miembro de una de las familias de más rancio abolengo de Venecia, lo cierto es que funcionó muy bien, pues Giolito lo reimprimió en 1565, 1566, 1584 y 1585; y además lo imprimieron, siempre en Venecia y a nombre de Delfino, Francesco Sansovino en 1568, los hermanos Zoppino en 1583-1584 y Marco Ginammi en 1621.

Para complicar las cosas aun más si cabe, dos años más tarde, en 1623, sale «impreso en Francaforte» un *Libro intitulado vision deleytable y sumario de todas las sciencias traducido de italiano en español por Francisco de Caceres,* cuyo doble título deja muy claro que el 'traductor' tenía delante tanto la versión española de la *Visión* de Alfonso de la Torre como la italiana del *Sommario* a nombre de Delfino (autoría declarada en la dedicatoria al Principe Manuel de Portugal[44]). El contenido es el mismo que el de los impresos anteriores (españoles e italianos), pero al final de la segunda parte se eliminan las declaraciones de fe cristiana que se leían en los capítulos 15 y 17, y también la conclusión. En realidad el libro habría sido impreso en Ámsterdam, donde vivía una nutrida comunidad de hebreos escapados de la península Ibérica, y donde se reimprime todavía en 1663[45], y más que de traducción, visto que demuestra conocer el texto original, hay que hablar de *reescritura*, pues Francisco de Cáceres vierte en su español de la diáspora el castellano prehumanista de Alfonso de la Torre (así lo llama García López[46]). Se trata por lo tanto de una operación que dice mucho sobre el mercado librero del período, porque al fin y al cabo es lo mismo que han hecho Domenico Delfino por un lado y Alfonso de Ulloa por otro: atribuirse obras ajenas de autores ya difuntos.

42. Delfino (1556: 3r).
43. Bongi (1890: I, 503-505).
44. Hijo de Antonio, el prior de Crato aspirante al trono portugués, que vivía exiliado en Holanda y era quizás la esperanza de los conversos portugueses (den Boer 2010: 12).
45. den Boer (2010: 10-12).
46. García López (2018: 590).

Otro problema del que ahora no puedo ocuparme con detenimiento es el de la censura de la *Visión deleitable,* que H. den Boer encuentra en los papeles de Paz y Meliá[47] y, creyendo que sea de nuevo cuño, da por sentado que la obra entra en el *Index* de 1707[48], como en efecto entra, pero nótese que lo hace a nombre de su traductor Francisco de Cáceres, que la publica como obra de Domenico Delfino usando los dos títulos, el español y el italiano, y así es censurada: «Francisco de Caceres. Su libro intitulado *Vision deleitable, y sumario de todas las ciencias.* En Francofurte año de 1623»[49]. Lo que den Boer no advierte es que la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre, la escrita en español, nunca fue censurada, mientras sí que lo fue la traducción italiana del texto atribuido a Domenico Delfino, con su nuevo título de *Sommario di tutte le scientie*, que había entrado en el *Index* español de Quiroga ya en 1583, y de ahí había saltado a los romanos de Sixto V en 1590 y de Clemente VIII en 1593[50]. Del *Index* romano el *Sommario* pudo salir, pero no así del español, donde la prohibición se repite puntualmente en los *Indices* sucesivos de 1612, 1620, 1632, 1667, 1707, 1747 y 1790[51].

Valiéndose de la alegoría y del marco ficticio del sueño visionario, Alfonso de la Torre narraba la subida del Entendimiento hacia la cima de la montaña del Conocimento, y cómo le fueron instruyendo Razón, Naturaleza, Sabiduría, Verdad, las Artes liberales y las Virtudes cardinales. Dividido en dos partes o jornadas, en la primera entra en la casa de

47. Paz y Meliá (1947: 345, nº 920).

48. den Boer (2018: 12).

49. *Index* Sarmiento y Marín (1707, I, 439). En el *Index* posterior se lee mal el título y se añade la prohibición explícita: «Francisco de Caceres. Su libro intitulado: *Union deleytable, y Sumario de todas las Ciencias,* en Francoford. Año de 1623. Se prohibe» (*Index* Pérez de Prado 1747: I, 457). El error se maniene en el sucesivo (y último), que además equivoca la fecha: «Cáceres (Francisco de). Su lib. *Union deleytable, y Sumario de todas las Ciencias.* Franc. 1624 [sic]» (*Indice* Rubín de Ceballos 1790: 39).

50. *«Sommario di tutte le scienze del magnifico Domenico Delfino, nobile Vinitano»* (*Index* Quiroga 1583: 75v). «Dominici Delfini Summarium omnium scientiarum» (*Index* Sixto V 1590: 22r). «Sommario di tutte le scienze, di Domenico Delfino» (*Index* Clemente VIII 1593: 50v).

51. «Domenico Delfino nobile Veneciano, *Somario di tutte le scienze*» (*Index* Sandoval 1612: 36; *Index* Zapata 1632: 305). Se añade un perentorio «Se prohibe» en *Index* Sotomayor (1640 y 1667: 324); *Index* Sarmiento y Marín (1707: I, 31); *Index* Pérez de Prado (1747: I, 356.) En el último se reduce a «Delphino, Domenico, Venec. Su *Somario di tutte le science*» (*Índice* Rubín de Ceballos 1790: 74).

la Sabiduría y de la Natura (la metafísica y la filosofía natural), y en la tercera en la casa de la Razón (la filosofía moral)[52]. Ulloa elige la segunda parte para presentarla como obra propia, utilizando la misma formulación que se lee en la *Visión* y en el *Sommario*:

> Parte seconda del Dialogo, del S. Alfonso Ulloa. La qual tratta della Filosofia Morale, & de costumi degli huomini, & come si debbono moderare le passioni humane. Et oltre a ciò raccoglie brevemente la Ettica, la Politica, & la Ecconomica. Ora di nuouo aggiunta. Interlocutori. Aurelio, et Antonio[53].

Para mantener la ficción del diálogo entre Aurelio y Antonio, que se retoma por tercera vez (Dinarco desaparece), Ulloa tiene que emplear el sistema del discurso directo y cambiar el nombre a los interlocutores: el *Entendimiento* pasa a ser *Aurelio* y la *Razón* es *Antonio*. Al final corta el último capítulo (y la cola del anterior) en el que el autor se despertaba de su sueño para dirigirse al dedicatario[54], y repite una fórmula de despedida similar a la de la conclusión de las dos partes anteriores.

En resumen, el *Diálogo* original de Pérez de Oliva acaba en el fol. 25v (señalando la sutura, como hacía en 1563, con mayúsculas); el de Cervantes de Salazar en el fol. 92v con la palabra FIN, y en el fol. 93r empieza el añadido del *Sommario*, que llega hasta el final (fol. 151v). Ulloa además elimina la numeración en capítulos, añade glosas, e incluye una tabla de los argumentos tratados por orden de aparición (55 entradas, muy breve, si se compara con la de Giolito).

El dedicatario del nuevo *Dialogo della degnità dell'huomo* es ahora Scipione Gonzaga (1542-1593), futuro cardenal y patriarca de Jerusalén, miembro de un ramo menor de la familia protectora de Ulloa, que estudiaba

52. «Maimónides es fuente central, pilar inequívoco de la Primera Parte de la *Visión Deleitable* (igual que lo será la *Ética a Nicómaco* en la segunda mitad del tratado). De los tres grandes bloques que configuran *grosso modo* el contenido filosófico de su obra –la metafísica en la *Casa de la Sabieza*, la filosofía natural en la *Casa de la Natura* y la filosofía moral en la *Casa de la Razón*– los primeros dos se nutren por extenso de las discusiones pertinentes en la *Guía* maimonidiana» (Girón Negrón 2018: 600).

53. Ulloa (1564: 93).

54. En la *Visión* se decía: «De cómo el auctor fue despertado de la visión: y escúsase de la imperfeción de la obra» (Torre 1538: 71r); y lo mismo en el *Sommario*: «Come l'autore svegliato dalla visione s'iscusase dell'imperfettione dell'opera» (Delfino 1556: 266).

en Padua donde acababa de fundar la Academia degli Eterei a la que asistía un Torquato Tasso todavía adolescente, y tal y como hacía en la dedicatoria de la primera edición, alaba a su tío Ferrante Gonzaga. Ulloa empieza la dedicatoria citando a Aulo Gelio (*Noches áticas* XII, 11): «Un certo poeta, il nome del quale non dichiara, disse, La verità esser figliola del tempo»[55], y prosigue con una retahíla de nombres de filósofos y de citas hasta llegar a la declaración que justifica la nueva edición, que no es otra que *corregirla*:

> Et perciò essendo io huomo, come gli altri & non già migliore de' miei vicini, conoscendo che nella compositione che già feci del presente *Dialogo della Degnità dell'huomo,* vi erano alcune cose, che ricercavano censura, & lima, mi è paruto hora di prevenire à quelli, che mi haverebbono possuto corregere, correggendomi io da me stesso: & poi leggendo, & rivedendo l'opera corresi molte cose, aggiungendovi alcune, & levando altre, secondo che mi parve[56].

Pero no es esta la única dedicatoria porque, después de haberla firmado el 1-VII-1564, reimprime el primer cuaderno, y días más tarde, el 12-VII-1564, cambia el destinatario dirigiéndola al duque de Urbino Guidobaldo Della Rovere, al cual envía el volumen cuidadosamente encuadernado, que se conserva en el Fondo Urbinate de la Biblioteca Alesandrina de Roma[57]. Y parece que ha habido una tercera dedicatoria enviada desde Venecia a Francesco de' Medici, Gran Duque de Toscana el 8 de agosto de 1566, al que dice: «Mando a V. E. la presente mia opera della Degnità et eccellenza dell'huomo, *che mi è paruta dedicarli*: et accioche non andasse sola ho voluta accompagnarla con queste altre», envío que es recompensado con 100 ducados, cosa que agradece en una carta sucesiva del 27 enero 1567[58].

Este aspecto es muy importante porque deja claro que Ulloa *vende* su libro buscando protección, apoyo o favores. Y desde este punto de vista no tiene mucha importancia que se declare quién es el verdadero autor,

55. «Alius quidam ueterum poetarum, cuius nomen mihi nunc memoriæ non est, Veritatem Temporis filiam esse dixit» (Aulo Gellio 1556: 337-338).

56. Ulloa (1564: 3r-v).

57. Ej. Rari 335 de la Biblioteca de su hijo Francesco Maria Della Rovere, protector de Torquato Tasso (Cerrón Puga 2010: 42-43).

58. Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, filza 522, fols. 420-421 y filza 526, fols. 206-207 (Lepri 2007: 71-73).

es más se justifica el que no lo declare, porque su convencimiento (llamémosle así) es el de estar haciendo un servicio público. Ejerciendo con dignidad su profesión de traductor y de editor, Ulloa ha transformado completamente el *Diálogo*, que ahora es un contenedor de oratoria varia (o de varia lección) con el que nuestro traductor intenta apabullar a su noble público, a cuyo servicio se pone, ofreciéndole la utilidad máxima: la de aprender a bien vivir.

La edición ampliada de Ulloa se reimprimirá en 1642 a su nombre y con un título nuevo, *Il picciol microcosmo ouero la degnità dell'Huomo* (que le gustaba mucho a Francisco Rico 1988: 128-151 y 322-328), con el argumento y la tabla, pero sin el aviso al lector. El volumen está dedicado por el impresor Giovan Maria Turrini a Giuseppe Pizzi, «uomo curiossisimo di scienze e di curiosità», y es interesante que a estas alturas del siglo se siga insistiendo en despreciar la literatura de entretenimiento:

> Ebbi più volte pensiero di far per simil mezo dimostrazione del mio affetto, ma perche bramava porgerli dono che pressagisse permanenza e per così dire Eternità alla nostra amizicia, non voli fidarmi di Romanzi, ò simili compositioni, che hanno il semplice appoggio di favole e per fine la sola diletazioni[59].

4. LA TRADUCCIÓN FRANCESA DE JERÔME D'AVOST, 1583

La primera edición del *Dialogo* en italiano, la de 1563, fue a su vez traducida al francés en 1583 por Jérosme d'Avost, quien la dedica a la reina de Navarra Margarita de Valois con el mote «con buena guía camino»[60]. Atribuida a Alfonso de Ulloa, los nombres de Pérez de Oliva o de Cervantes de Salazar (y no digamos el del bachiller de la Torre) han

59. Ulloa (1642: 2r-v).

60. Joven promesa de la letras francesas, Jérosme d'Avost (Laval 1558 – 1592) había viajado por Alemania, Flandes, Italia y España, y a su vuelta a Francia hacia 1582 fue admitido en la corte de Margarita de Navarra a la que dedicó el *Dialogue*. Poeta, conocido como traductor y comentarista de Petrarca (*Essais sur les Sonets du divin Pétrarque,* 1584), dejó varias traducciones de textos españoles e italianos que intentó (sin éxito) publicar en París y Lyon: las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara, una selección de textos de fray Luis de Granada; la comedia *Le due cortigiane* de Lodovico Domenichi; *La Croisade,* traducción parcial de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso.

quedado completamente olvidados, y que el poeta francés no conocía el texto original en español queda demostrado por algunas lecciones equivocadas de Ulloa (pocas) que d'Avost mantiene.

La edición, gráficamente preparada con esmero[61], presenta un privilegio a favor de Pierre Chevillot firmado en París el 29-XII-1582, una «Épître a la Roine de Navarre» firmada el 28-I-1583, en la que d'Avost recoge de pasada el concepto de *servicio* expresado por Ulloa, pero apuntando hacia la recompensa que espera:

> À la Roine de Navarre: Vraiment ie ne sçai en quelle sorte ie pourroi exprimer l'heur & felicité de ceux qui pour le iour d'hui donnent leurs labeurs au public: veu que les Rois daignent non seulment abbaisser la maiesté de leur front pour voir ce qui leur est dedié & presenté, mais aussi estendent la main, selon leur naturelle gratieuseté & courtoisie (vertu la plus insigne qui puisse estre en un Prince) pour le prendre & recevoir. Cette singuliere grâce facilite & rend accessible le difficile chemin pour parvenir devant les plus grans Monarques: & est cause qu'un chacun s'efforce, selon son éstat & condition, de s'acquiter tant du service & Hommage qu'il doit à son souverain Seigneur, que de lui declarer le zèle & affection qu'il lui porte[62].

Siguen tres textos laudatorios: un epigrama a Margarita de Io. Auratus Poëta regio (Jean Dorat, poeta incluido por Ronsard, que fue su alumno, en la Pléiade); un epigrama y un soneto en alabanza del traductor de Jean-Édouard du Mounin (precursor de algunas innovaciones gráficas del francés). Después de una advertencia al lector pidiendo disculpas por los posibles errores de impresión, se leen un «Argument du Dialogue», y un soneto a la Reina escritos por d'Avost.

La fecha del envío a Margarita de Valois del *Dialogue des grâces et excellences de l'homme* corresponde a un momento de calma en su sobresaltada vida, ya que en 1582, después de un tiempo pasado con su esposo en Nérac (Aquitania), donde dio vida a una Academia en la que participaba Montaigne, Margarita había vuelto a París con su madre y su hermano, Enrique III de Francia, el cual la expulsaría en 1583, abriéndose otra

61. La edición del *Dialogue* es rara, pero he podido examinar un ejemplar de la Biblioteca Mazarina de París, donde se conservan además las ediciones venecianas de 1564 (con un *ex libris* personal de Enrique III, rey de Francia y de Polonia) y de 1642 (Cerrón Puga 2008: 56-57).

62. D'Avost (1583: 2r-v).

etapa de su vida aún más ardua, sobre la que se cierne una leyenda negra despiadada: la de la reina Margot. J*érosme d'*Avost ha proporcionado a la reina un texto que puede ponerse en relación con el *Discours sur l'excellence des femmes* (que publicaría antes de morir en 1614), un manifiesto inspirado en el *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* de Cornelio Agrippa (1529), escrito para rebatir la tesis de los *Secrets Moraux* del jesuita Loryot, y con el que entra en la *Querelle des femmes* iniciada por su bibliotecaria Marie de Gournay.

5. CONCLUSIÓN: UN TÍTULO DESAFORTUNADAMENTE AFORTUNADO

El *Diálogo de la dignidad del hombre,* con su *título desafortunadamente afortunado*, por mor del extraordinario desarrollo de la imprenta saltó de las aulas salmantinas de Pérez de Oliva a las complutenses de Cervantes de Salazar, que se lo llevó a *México*. Navegó después por los canales venecianos con Alfonso de Ulloa, quien embarcó al burgalés bachiller de la Torre, que había llegado a Ferrara con los hebreos de la diáspora, hasta recalar, aguas del Sena arriba, en la corte parisina de Margarita de Valois. Entre tanto, en España había sido engullido por las procelosas arenas movedizas de la censura inquisitorial.

Y llegados a este punto me atrevo a intentar una comparación con los plagiarios de las recién nacidas novelas (pienso en Mateo Alemán, que enloquece a su ladrón haciéndole tirarse por la borda y morir ahogado, o a Cervantes que insulta al suyo en el prólogo de la segunda parte del Quijote), y me pregunto: ¿es lo mismo plagiar una obra de entretenimiento, de fantasía, que reescribir una obra que se pretende sea útil, donde la *inventio* no cuenta? Y más: ¿por qué el rigor, la fidelidad textual que pretendían los humanistas, se quiebra con tanta facilidad cuando se trata de entrar a saco en la literatura doctrinal?

Pero me temo que con los tiempos que corren sea una pregunta vana: entonces triunfaba la imprenta, ahora la inteligencia artificial.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo del Principato*, filza 522, fols. 420-421; filza 526, fols. 206-207.

Avost, Jérosme d', trad., Alfonso de Ulloa, *Dialogue des graces et excellences de l'homme, et de ses miseres, et disgraces; Diuinement representées en langue Italienne, par le Seigneur Alphonse Vlloa: Et declarées à la France, par Hierosme d'Avost, de Laval*, Paris: Robert Colombel, 1583.

Baranda Leturio, Consolación, ed., *Apólogo de la ociosidad y el trabajo, de Luis Mexía, glosado y moralizado por Francisco Cervantes de Salazar*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2012.

Bataillon, Marcel, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI,* México: Fondo de Cultura Económica, 1966 (trad. de A. Alatorre).

Blanco, Emilio, ed., fray Antonio de Guevara, *Relox de Príncipes*, Madrid: ABL Editor-CONFRES, 1994.

Boer, Harm den, «The *Vision Deleitable* under the Scrutiny of the Spanish Inquisition», *European Judaism*, 43.2 (2010), págs. 4-19.

Bongi, Salvatore, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato stampatore in Venezia*, Roma: presso i principali librai, 1890-1895, 2 vols.

Bognolo, Anna «El libro español en Venecia en el siglo XVI», en *Rumbos del hispanismo en el Cincuentenario de la AIH. Vol. III. Siglo de Oro (prosa y poesía),* M. L. Cerrón Puga, ed., Roma: Bagatto Libri, 2012, págs. 242-267.

Cáceres, Francisco de, ed., *Libro intitulado Vision deleytable, y sumario de todas las sciencias. Traducido de italiano en español, por Francisco de Caceres*, impreso en Francaforte: [s.i.], 16 de nouiembre 1623.

Capra, Daniela, «Edición y traducción de libros españoles en la Venecia del siglo XVI», en *Rumbos del hispanismo en el Cincuentenario de la AIH. Vol. III. Siglo de Oro (prosa y poesía)*, M. L. Cerrón Puga, ed., Roma: Bagatto Libri, 2012, págs. 268-278.

Cerrón Puga, María Luisa, «Un capítulo de la historiografía humanista en España: Pérez de Oliva ante el descubrimiento de América», *Studi Ispanici*, 1990, págs. 17-54.

Cerrón Puga, María Luisa, «Lectura y santa obediencia. Los criterios tridentinos del *Index* de Sandoval y Rojas (1612)», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2 (1999), págs. 109-131.

Cerrón Puga, María Luisa, ed., Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*, Madrid: Cátedra, 2008.

Cerrón Puga, María Luisa, ed., Pérez de Oliva, Fernán, *Diálogo de la dignidad del hombre,* en Ana Vian, ed., *Diálogos españoles del Renacimiento,* Madrid: Fundación Biblioteca de Literatura Universal & Editorial Almuzara, 2010, págs. 417-475.

Cerrón Puga, María Luisa, *Los libros del Duque. Un recorrido por la espiritualidad y la ciencia en tiempos de la Contrarreforma. La colección de libros españoles de Francesco Maria della Rovere (1549-1631) en el Fondo Urbinate de la Biblioteca Universitaria Alessandrina de Roma*, Roma: Bagatto Libri, 2010.

Cerrón Puga, María Luisa, «Los peligros de la pluma. Notas sobre Alfonso de Ulloa y la censura», en Ines Ravasini & Isabella Tomassetti, eds., «Pueden alzarse las gentiles palabras». Per Emma Scoles, Roma: Bagatto Libri, 2013, págs. 153-176.

Cerrón Puga, María Luisa, *«¿Espía o traductor? El of*icio de Alfonso de Ulloa en Venecia (1552-1570)», en Paolo Canettieri & Arianna Punzi, eds., *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, Roma: Viella, 2014, 2 vols., I, págs. 543-561.

Cervantes de Salazar, Francisco, trad., Juan Luis Vives, *Introducción para ser sabio […] compuesta en latín por […] Luis Vives vuelta al castellano por Francisco Cervantes de Salazar,* Sevilla: Dominico de Robertis, 1544.

Cervantes de Salazar, Francisco, ed., *Obras que Francisco Cervantes de Salazar ha hecho glosado y traduzido. La primera es el Appologo de la ociosidad y el trabajo, intitulado Labricio Portundo donde se trata con maravilloso estilo de los grandes males dela ociosidad, y por el contrario de los provechos y bienes del trabajo, compuesto por el Protonotario Luys Mexia, glosado y moralizado por F. C. S. La segunda es un diálogo de la dignidad del hombre, y por el contrario de sus trabajos y miserias, començado por el maestro Oliva, y acabado por F. C. S. La tercera es la introduccion y camino para la sabiduría donde se declara que cosa sea y se ponen grandes avisos para la vida humana compuesta en latin por el excelente varon Luys Vives buelta en Castellano, con muchas adiciones que al proposito hazian por F. C. S.*, Alcalá de Henares: Juan de Brocar, 1546.

Civil, Pierre, «Giolito de Ferrari: un editéur vénitien hispanophile», en *Hommage à Augustin Redondo (Travaux du CRES),* Paris: Publications de la Sorbonne & Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, págs. 211-220.

Delfino, Domenico, *Sommario di tutte le scientie. Del magnifico m. Domenico Delfino nobile uinitiano. Dal quale si possono imparare molte cose appartenenti al uiuere humano, & alla cognition de' Dio,* Venezia: Gabriel Giolito de' Ferrari, 1556.

Flórez Miguel, Cirilo, «Martínez Guijarro, Juan», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico*. [En línea] http://dbe.rah.es/biografias/29330 [Consulta 30/09/2025].

Gallina, Anna Maria, «Un intermediario fra la cultura italiana e spagnola nel s. XVI: Alfonso de Ulloa», *Quaderni ibero-americani*, 17 (1955), págs. 4-12; 19-20 (1956), págs. 194-209.

García López, Jorge, ed., Alfonso de la Torre, *Visión deleytable*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991, 2 vols.

García López, Jorge, «La edición crítica de *Visión deleitable*: Constitución del texto e historia de la tradición», *Revista Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 35.3 (2018), págs. 587-598.

Garin, Eugenio, ed., Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate; Heptaplus; De ente et uno; Scritti vari*, Firenze: Vallecchi, 1942.

Girón Negrón, Luis M., «Maimónides romanceado: Apuntes sobre la *Visión Deleitable* y la recepción de la *Guía* en la España cuatrocentista», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 35.3 (2018), págs. 599-615.

Index Valdés 1559. *Cathalogus librorum, qui prohibentur mandato Illustrissimi & Reverend. D. D. Ferdinandi de Valdes Hispalen. Archiepis. Inquisitoris Generalis Hispaniae,* Valladolid: Sebastián Martínez, 1559.

Index Quiroga 1583. *Index et Catalogus librorum prohibitorum, mandato Illustriss. ac Reverendiss. D. D. Gasparis a Quiroga Cardinalis Archiepiscopi Toletani, ac in regnis Hispaniarum Generalis Inquisitoris, denuo editus,* Madrid: Alfonso Gómez, 1583.

Index Quiroga 1584. *Index librorum expurgatorum. Illustrissimi ac Reverendissimi D. D. Gasparis Quiroga, Cardinalis & Archiep. Toletani Hispan Generalis Inquisitoris, iussu editus,* Madrid: Alfonso Gómez, 1584.

Index Sixto V 1590. *Bulla S.mi D. N. Sixti Papae V. Emendationis indicis cum suis regulis super librorum prohibitione, expurgatione, & revisione, nec non cum abrogatione caeterorum indicum hactenus editorum, & revocatione facultatis edendorum, nisi ad praescriptam harum regularum normam,* Roma: Paolo Blado, 1590.

Index Clemente VIII 1596. *Index librorum prohibitorum, cum regulis confectis per Patres a Tridentina Synodo delectos […] Instructione adiecta. De exequendae prohibitionis, deque sincere emendandi, de imprimendi libros, ratione*, Roma: Impressores Camerales, 1596.

Index Sandoval 1612. *Index librorum prohibitorum et expurgatorum Illmi. ac Rmi. D. Bernardi de Sandoval et Roxas […] De Consilio Supremi Senatus Sta Generalis Inquisitionis Hispaniarum*, Madrid: Luis Sánchez, 1612.

Index Zapata 1632. *Nouus Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum; Editus Auctoritate & Iussu Eminent.mi ac Reuerend.mi D. D. Antonii Zapata […] editionibus Philippi IV. R.C. & ab eius Statu &c de Consilio Supremi Senatus S. Generalis Inquisitionis,* Sevilla: Francisco de Lyra, 1632.

Index Sotomayor 1640. *Novissimus librorum prohibitorum et expurgatorum Index catholicis. Hispaniarum Regnis, Philippi IIII, Reg. Cath. Iussu ac studjis Illmi ac R. D.D. Antonji a soto Maior supremi præsidis, ac in Regnis Hisp. Sicil. et indiar. Generalis Inquisitoris &c.,* Madrid: Diego Díaz, 1540.

Index Sotomayor 1667. *Index librorum prohibitorum et expurgandorum Novissimus. Pro catholicis Hispaniarum Regnis Philippi IV, Regis Cathol. Ill. Ac R. D. D. Antonii a Sotomaior […] jussu ac studiis, luculenter & vigilantissimè recognitus,* Madrid: Diego Díaz & L. Huerta, 1667.

Index Sarmiento y Marín 1707. *Novissimus librorum prohibitorum et expurgatorum Index pro Catholicis Hispaniarum Regnis, Philippi V, Reg. Cath.*, *ab* Ex.mo D.no *D. Didaco Sarmiento, et Valladares inceptus, et ab* Ill.mo D.no *D. Vitale Marin perfectus*, Madrid: Typographia Musicae, 1707, 2 vols.

Index Pérez de Prado 1747. *Index librorum prohibitorum ac expurgandorum novissimus. Pro universis Hispaniarum Regnis serenissimi Ferdinandi VI, Regis catholici, hac ultima editione. Illust*mo *ac Rev*mi *D. D. Francisci Perez de Prado, Supremi Praesidis, & in Hispaniarum, ac Indiarum Regnis Inquisitoris Generalis jussu novitèr auctus, & luculentèr, ac vigilantissimè correctus […] Adjectis nunc ac calcem quamplurimis Bajanorum, Quietistarum, & Jansenitarum libris,* Madrid: Manuel Fernández, 1747, 2 vols.

Índice Rubín de Ceballos 1790. *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los reynos y señoríos del católico Rey de las Españas el Señor Don Carlos IV*, Madrid: Imprenta de Sancha, 1790.

Lacarra, María Jesús, «Torre, Alfonso de la, *Visión deleitable*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza (España), ISSN 2530-1985 [En línea]. Publicación: 15-11-2024, <https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_CMDC80> [Consulta: 22-06-2025].

Lepri, Nicoletta, «Appunti sul 'camino della virtù' di Alfonso de Ulloa», en *Il viaggio della traduzione. Atti del convegno, Firenze, 13-16 giugno 2006*, Maria Grazia Profeti, ed., Firenze: Firenze University Press, 2007, págs. 57-77.

Lerner, Isaías & Rafael Malpartida, eds., Pedro Mejía, *Diálogos*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

Lievens, Anne-Marie, *Il caso Ulloa. Uno spagnolo «irregolare» nell'editoria veneziana del Cinquecento*, Roma: Pellicani, 2002.

Marini, Massimo, «Un testimonio poco conocido de las *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*: la impresión de Abraham Usque», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, Carlos Alvar, ed., San Millán: Cilengua, 2015, págs. 917-940.

Martínez de Bujanda, Jesús, dir., *Index des livres interdits, X. Thesarus de la littérature interdite au* XVIe *siècle. Auteurs, ouvrages, editions, avec Addenda et corrigenda*, Sherbrooke & Genève: Universitè de Sherbrooke & Librairie Droz, 1996.

Menéndez Pelayo, Marcelino, *Orígenes de la novela. Tomo I. Introducción. Tratado histórico de la primitiva novela española,* Madrid: Bailly-Bailliere, 1925.

Millares Carlo, Agustín, *Cuatro estudios biobibliográficos mexicanos: Francisco Cervantes de Salazar, fray Agustín Dávila Padilla, Juan José de Eguiara y Eguren, José Mariano Beristáin de Souza*, México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Morales, Ambrosio de, ed., *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva, natural de Córdoua: Rector que fue de la Vniuersidad de Salamanca, y Cathedratico de Theologia en ella. Con otras cosas que van añadidas, como se dara razon luego al principio.*

Dirigidas Al Illustrissimo Señor el Cardenal de Toledo don Gaspar de Quiroga, Córdoba: Gabriel Ramos Bejarano, 1586.

Morel Fatio, Alfred, «Alfonso de Ulloa», en *Historiographie de Charles-Quint*, Paris: Honoré Champion, 1913, págs. 123-143.

Paz y Meliá, Antonio, *Papeles de Inquisición: catálogo y extractos*, Madrid: Patronato del Archivo Histórico Nacional, 1947.

Redondo, Augustin, *Antonio de Guevara (1480? – 1545) et l'Espagne de son temps. De la carrière officielle aux œuvres politico-morales*, Genève: Droz, 1976.

Riber, Lorenzo, ed., Juan Luis Vives, *Obras Completas*, Madrid: Aguilar, 1947-1948, 2 vols.

Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid: Alianza, 1988.

Rumeu de Armas, Antonio, *Alfonso de Ulloa, introductor de la cultura española en Italia*, Madrid: Gredos, 1973.

Sanchis Amat, Víctor Manuel, «La soledad del humanista: los últimos años de Francisco Cervantes de Salazar en la ciudad de México (1565-1575)», *Edad de Oro*, 42 (2023), págs. 55-69.

Torre, Alfonso de la, *Vision delectable de la philosophia y artes liberales, metaphisica y philosophia moral*, Sevilla: Juan Cromberger, 1538.

Torre, Alfonso de la, *Vysyon delectable de la philosopia y artes liberales. A do por muy sotil artificio se declaran altos secretos. Y per fyn las 24 coplas de don George Manrique,* Ferrara: Abramo Usque, 1554.

Ulloa, Alfonso de, *La vita dell'inuittissimo imperator Carlo quinto; descritta da Alfonso Vlloa, et nuouamente mandata in luce […] cominciando dall'anno MD infino al MDLX,* Venezia: Vincenzo Valgrisi, 1560.

Ulloa, Alfonso de, *Dialogo della degnita dell'hvomo: Nelquale si ragiona delle grandezze & marauiglie, che nell'huomo sono: & per il contrario delle sue miserie e trauagli. Composto perche l'huomo riconosca i doni & beneficij, che da Iddio riceue: perche si rimoua da' suoi peccati et uitij: & per dotrinar et ammaestrar la sua uita. Dal s. Alfonso Vlloa*, Venetia: Nicolò Bevilacqua, 1563.

Ulloa, Alfonso de, *Dialogo della degnita dell'hvomo: […] Dal s. Alfonso Vlloa*, e *da lui medesimo in questa seconda impressione corretto & illustrato, & aggiunta la seconda parte,* Venetia: Francesco Rampazetto a istantia di Gio. Battista et Marchiò Sessa Fratelli, 1564.

Ulloa, Alfonso de, *Il picciol microcosmo. Ouero la degnità dell'huomo di Alfonso Vlloa. Doue con le risolutioni di dubij curiosissimi s'insegna breuemente à impossessarse dell'Etica, Economica è Politica,* Venetia: Li Turrini, 1642.

Valero, Juan Bautista, ed., San Jerónimo, *Obras completas. X. Epistolario I*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.

RESUMEN: Estudio sobre la *desafortunada fortuna* editorial del *Diálogo de la dignidad del hombre* de Pérez de Oliva y el complejo proceso de reescritura al que fue sometido. Editado por Cervantes de Salazar con el texto redoblado (Alcalá, 1546), antes de que Ambrosio de Morales lo reeditase reduciéndolo a su original extensión (Córdoba, 1586), la versión ampliada fue traducida al italiano por Alfonso de Ulloa (Venecia, 1563) y del italiano al francés por D'Avost (París, 1583). Ulloa lo reeditó a su nombre en 1564 con una *Segunda parte* que es un plagio de la segunda parte de la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre del que no se tenía noticia, y que enriquece la estela del texto en Italia, donde circuló tanto en español a nombre del bachiller (Ferrara, 1554) como traducido al italiano a nombre de Domenico Delfino con el título de *Sommario di tutte le scientie* (Venecia, 1556 y reediciones), y que fue a su vez 'retraducido' al español por Francisco de Cáceres (Amsterdam, 1623, 1663). Se revisa además la inclusión del texto en los Índices de libros prohibidos, y a la conocida presencia de Pérez de Oliva en el de 1632 se añade la del *Sommario*, prohibido por Quiroga desde 1583 a nombre de Delfino, mucho antes de que en 1707 fuera incluida la versión de la *Visión deleitable y sumario de todas las ciencias* traducida por Francisco de Cáceres que registran los especialistas.

PALABRAS CLAVE: Pérez de Oliva; Reescritura; Traducción; Plagio; Censura.

ABSTRACT: A study of the *unfortunate fortune* of Pérez de Oliva's *Diálogo de la dignidad del hombre* publishing, and the complex rewriting process it underwent. Edited by Cervantes de Salazar with a redoubled text (Alcalá 1546), before being reissued by Ambrosio de Morales, reducing it to its original length (Córdoba 1586), the expanded version was translated into Italian by Alfonso de Ulloa (Venice, 1563) and from Italian into French by D'Avost (Paris, 1583). Ulloa reissued it in his own name in 1564 with a *Segunda parte*, which is a plagiarism of the second part of the *Visión deleitable* by Alfonso de la Torre, of which there was no record, and which enriches the text's legacy in Italy, where it circulated both in Spanish in the name of the bachelor (Ferrara 1554) and translated into Italian in the name of Domenico Delfino with the title *Sommario di tutte le scientie* (Venice 1556 and reissues), and which was in turn 'retranslated' into Spanish by Francisco de Cáceres (Amsterdam 1623, 1663). The inclusion of the text in the Indexes of Prohibited Books is also reviewed, and to the known presence of Pérez de Oliva in the 1632 *Index* is added that of the *Sommario*, prohibited by Quiroga since 1583 in the name of Delfino, long before the Cáceres version of the *Visión deleitable y sumario de todas las ciencias* recorded by specialists was included in 1707.

KEYWORDS: Pérez de Oliva; Rewriting; Translation; Plagiarism; Censorship.

ARTES LIBERALES Y FILOSOFÍA MORAL. AVATARES DEL CANON ACADÉMICO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XVI

Mianda Cioba
Universidad de Bucarest

En el gran concierto del humanismo español de principios del siglo XVI, ilustrando de manera original la síntesis de las corrientes intelectuales que caracterizan el pleno Renacimiento europeo, la obra de Fernán Pérez de Oliva, intelectual de múltiples vuelos y maestro de la Universidad de Salamanca entre 1526 y 1531, ocupa un lugar especial: demasiado restringida para propiciar la cristalización de un sistema coherente de ideas propias, demasiado ecléctica para permitir caracterizaciones definitivas, consigue, sin embargo, ofrecer una imagen auténtica y vibrante sobre las relaciones cada vez más complejas que se establecen entre, por un lado, un sistema de saberes de corte medieval, sometido a innovaciones que tiene que asumir a costa de la propia estabilidad, y, por otro, un proyecto antropológico nuevo, albergando un nuevo modelo intelectual y, en cierta medida, una nueva filosofía de la enseñanza. Añadamos a ello los procesos de transformación de las universidades como instituciones conectadas a las dinámicas de la sociedad y el interés creciente de esta sociedad por el conocimiento como fundamento de la autoconstrucción y como virtud individual, para tener una idea todavía pálida sobre los desafíos del momento.

La obra de Pérez de Oliva ofrece una perspectiva personal de esta problemática. Si tuviéramos que destacar un rasgo particular de los pocos textos realizados durante una muy breve vida, el más evidente sería que son transcripciones de discursos públicos, algunos meros ejercicios retóricos en la pauta de la *disputatio* o del diálogo ciceroniano, y otros, auténticos y asumidos, que le sirven al autor para dirigirse perentoriamente a sus contemporáneos, con alegatos que reclaman una respuesta, una acción, una actitud moral[1]. Entre varios ejemplos posibles, un interés especial tiene el *Razonamiento hecho en la oposición a la cátedra de filosofía moral*, pronunciado en marzo de 1530 ante el tribunal académico de la Universidad reunido con motivo de la contienda aludida en el título facticio del texto oliviano.

El relato histórico de los acontecimientos afirma que eran tres los opositores para la cátedra de filosofía moral, declarada vacante tras la jubilación de Pedro Margallo[2]. Dos de ellos ocupaban ya sendas cátedras de teología nominal y contaban con muchos años de experiencia académica, sin poder presumir, sin embargo, de méritos sobresalientes. El tercero, un joven con brillantes estudios en España y Europa y una excelente reputación en la corte de Carlos V y en los círculos eclesiásticos más cosmopolitas, había sido empleado recientemente como sustituto de una de las cátedras de filosofía natural y luego de la misma cátedra de filosofía moral a la que se hacían oposiciones.

Este último aspirante, llamado Fernán Pérez de Oliva, una vez superada la prueba de la lección o de las lecciones públicas destinadas a demostrar las capacidades concretas de enseñar la materia en cuestión,

1. Para la investigación moderna, Pérez de Oliva es, según las normas de su época, un intelectual público. Romera Navarro (1929: 221-222) propone el perfil de un humanista involucrado en la defensa de la lengua vulgar. La idea se origina en la manera en que Ambrosio de Morales ensalza la contribución oliviana a esta causa en el propio *Discurso sobre la lengua castellana* incluido en la primera edición completa de la obra oliviana (Morales 1586). Esta reputación se debe, sin embargo, sobre todo a la memoria oral, mientras que los pocos textos olivianos (véase, por ejemplo, la *Muestra de la lengua castellana en el nascimiento de Hercules* en Atkinson 1927a: 525-528), no consiguen hacer explícita la dimensión de la polémica, ni el impacto de la postura del autor. Como advierte Cerrón Puga (1996: 15) y como se verá más adelante, la contienda por la cátedra de filosofía moral supone un pleito en favor del romance como lengua de la academia, en la medida en que esta cátedra «se ha hecho para todas las facultades».

2. Esperabé Arteaga (1917: 19-20); Atkinson (1927b: 334-338); Espinosa Maeso (1926: 458-463); Cerrón Puga (1996); Ruiz Pérez (2008: 423-427).

fue pronunciando ante el tribunal el discurso recogido por Ambrosio de Morales en la edición de 1586 de sus obras[3]. El protocolo de las oposiciones indicaba muy formalmente que la alocución de los candidatos ante el jurado era el momento en que cada uno debía cumplir con el deber de informar de la motivación de su candidatura en la manera que más conveniente le pareciera, pero sin decir nada que pudiese perjudicar a los demás candidatos[4]. Este es, a grandes rasgos, el espíritu que informa la alocución, pero más allá de la superficie los lectores de esta preciosa muestra de oratoria descubren una fuerte propensión polémica y un juicio crítico que se expresa con método y vehemencia. Pérez de Oliva perderá la contienda en favor del ocupante de la cátedra Durando, el teólogo agustino y antiguo maestro suyo, Alonso de Córdoba.

1. SABER Y VIRTUD

Al defender su aspiración de ocupar la cátedra salariada de filosofía moral, Pérez de Oliva les propone a los jueces un modelo particular de maestro, definido en relación con los requisitos de la disciplina y al mismo tiempo perfectamente concordante con el perfil intelectual del autor mismo. Pero su discurso estructurado en conformidad con la norma retórica de la *oratio* y de la arenga, o de la *petitio licentiae*[5], va más allá de la apología personal, al identificar las cualidades del óptimo maestro de filosofía moral con el retrato ideal del humanista. La figura del humanista ocupa ya un lugar especial en el sistema de valores académicos de la época y supone la convergencia de numerosos y variados saberes y talentos. Por otro lado, la identificación entre las dos tipologías intelectuales destaca el lugar cardinal que ocupa esta disciplina en el marco de los *studia humanitatis*, de los que nadie duda que hayan sido diseñados para formar al ser humano virtuoso y elocuente:

> Porque son menester, si bien consideramos, para tratar la filosofía moral, leción de munchas cosas, y experiencia, y lengua y uso de virtud. Leción es menester de los autores sabios, a do están las reglas desta

3. Morales (1586, fols. 140r-150v).
4. García Valero (1988: 207-208).
5. Bautista & Martín Baños (2020: 99-100).

> doctrina; y de los historiadores, donde están los exemplos della. Y es menester experiencia, por falta de la cual dixo Aristóteles que no eran los mancebos convenientes para esta filosofía. Y lengua es menester, no solamente para explicar las cosas difíciles, sino también para mover e incitar a los oyentes a que sigan la virtud […]. Y uso de virtud es menester porque, en la verdad, no hay mayores espuelas para que los oyentes sigan los preceptos que ver ellos cómo el preceptor los guarda[6].

Erudición, experiencia, elocuencia y virtud –es con estas palabras que Pérez de Oliva sintetiza el perfil del candidato ideal al estatuto de maestro de filosofía moral y llama la atención sobre la interpenetración de estos ejes axiológicos desde la perspectiva de alguien que tiene plena conciencia de las dinámicas de la propia autoconstrucción. Dando por descartada la importancia de la erudición, añadiendo, asimismo, no solo el amor constante por las letras, que desde la infancia lo había guiado en el camino de la vida, pero también el haber realizado, siendo todavía muy joven, experiencias académicas relevantes, como las que haría en París «do leí tres años diversas lesiones, y entre ellas las Éticas de Aristóteles, y otras muchas partes de su disciplina y de otros autores graves y excelentes»[7], Pérez de Oliva destaca otro tipo de experiencia, la que le había aportado el conocimiento directo de la diversidad y complejidad de la naturaleza humana en su dimensión individual y comunitaria, la familiaridad con las costumbres y caracteres particulares de varios mundos y varios ambientes de autoridad cultural y política. Como ocurre en la segunda parte, *Visión deleytable*[8], o en los párrafos iniciales del *Libro de los pensamientos variables*[9], el *Razonamiento* reproduce un lugar común en las alegorías políticas del humanismo, donde los autores meditan sobre la experiencia de la diversidad de la naturaleza, de las costumbres y de las convenciones humanas haciéndose eco de la Ética (I, 3) y de la *Política* (II, 6):

> Yo, señores, anduve fuera de mi tierra por los mayores estudios del mundo y por las mayores cortes. Los estudios fueron Salamanca, Alcalá, Roma, París; las cortes la del Papa, donde estuve muchos días; y

6. Pérez de Oliva (1996: 173-174).
7. Cerrón Puga (1996: 176); Ruiz Pérez (2008: 395); Atkinson (1927b: 317).
8. García López (1991: 254-255).
9. Perea Rodríguez (2002: 44-45).

> la de España, y la de Francia, cuya forma y usos he visto. Pues en aver visto naciones a pocos de mi edad daré ventaja. Yo he visto casi a toda España, y he visto la mayor parte de Francia, y anduve de propósito a ver toda Italia; y no, cierto, a mirar los dixes, sino a considerar las costumbres, las industrias y las disciplinas. Y si sé hacer relación de todo esto, bien lo saben los que conmigo comunican. Mar y tierra, y cortes y estudios, y muy diversos estados de gentes he conocido, mezclándome con ellos. […] Y esta experiencia que con los ojos he ganado la he ayudado siempre con leción de historiadores, porque ninguno hay de los aprovados antiguos que yo no haya leído[10].

La relación progresiva que conecta conocimiento y virtud constituye el núcleo del concepto cristiano de educación[11], apoyado en el sistema de las artes liberales y en el corolario filosófico-especulativo y metafísico de las mismas, lo que resulta evidente ya en la clasificación de los saberes de la *General Estoria* alfonsí[12]. La misma idea viene evocada en el discurso de la Filosofía, recogido en *Sobre el elogio de las ciencias,* una interesante pieza de oratoria académica perteneciente a la categoría de los *principia studii*[13], pronunciada, quizá en torno a 1430, por Juan Alfonso de Benavente, en la inauguración del curso académico en la Universidad de Salamanca:

> Por lo qual, por reconçiliarvos comigo, fize aparejar este conbite e fize llamar a vosotros, fijos míos, por ese mesmo sant Lucas, para esto, conviene a saber, para que bevades sobre mi mesa; digo bevades de los licores de las çiençias e de las virtudes largamente, e este es el grand fundamento de las cosas, al qual non çeso de llamarvos[14].

Pero las décadas finales del siglo XV iban a ampliar las bases dialécticas de este concepto con el descubrimiento del ser que aprende, cuyo perfil es el resultado sinérgico de los actos de conocer y de experimentar, como polos de una relación recíprocamente transformadora que expresa y valora la unicidad del ser. Nada más lógico, puesto que la relación saber-virtud evoca, aunque superficialmente, la relación quizá más transparente entre teoría y práctica. Desde el proyecto de Rogerio Bacon que

10. Pérez de Oliva (1996: 179).
11. Dickerson 1995: 73-74).
12. Bizzarri (1999: 228-229).
13. Bautista & Martín Baños (2020: 14; 31-36).
14. Bautista & Martín Baños (2020: 183).

se proponía convencerle al papa Clemente IV de la necesidad de introducir la filosofía moral, como disciplina autónoma, en el currículo de la Sorbona[15] y, con un especial acento, desde la defensa petrarquesca del hombre unificado, a la erudición se le designa una meta ética.

Pero el ideal del saber que fomenta la vida virtuosa resulta inefable si no se toma en cuenta la expresión práctica de la existencia humana, manifestada a través del individuo concreto, y dentro de una circunstancia social concreta. El asentamiento de la filosofía moral dentro del sistema de los saberes, como ciencia práctica, al lado de la política se debe a la conexión fundadora con la voluntad, con la subjetividad particular y con su forma única de propiciar la conexión entre la idea moral y un particular *operatus*.

La vocación práctica de la filosofía moral viene evocada en el primer plano de otro debate intelectual, como argumento conciliatorio de los contrastes entre filosofía aristotélica y ética cristiana. En su *De optima politia*, Alfonso de Madrigal se apoya en la herencia aristotélica y postula el que la virtud se expresa de manera natural en la vida activa, civil, aunque las mismas virtudes pueden conducir hacia la contemplación del bien último, como forma suprema de felicidad[16]. La modalidad expositiva, pero, sobre todo, el propósito conciliador del andamiaje doctrinal remite inevitablemente a la autoridad tomista[17] que, al orientar la existencia humana hacia su fin ideal, no desestima la dimensión terrenal de la búsqueda de la felicidad, sino que indica su conexión con la vida eterna.

Sin embargo, por más sorprendente que pudiera parecer, después de casi tres siglos de lecturas aristotélicas, sigue siendo frágil el fundamento doctrinal capaz de legitimar la búsqueda del florecimiento ético en el marco de la vida terrenal, a lo que se añade otro factor dilemático, esto es, el lugar que desde el punto de vista doctrinal debería ocupar en el proceso la concesión de la gracia divina. A pesar del complejo entramado filosófico, queda obvio que el centro de interés del debate es el individuo virtuoso como sujeto del enfoque pedagógico y como producto de la propia voluntad de autoconstrucción. Se trata de una tensión intelectual que hace que este momento de inicios del siglo XVI sea particularmente interesado en conocer al ser humano y en cultivar su

15. Casagrande & Vecchio (2024: 3).
16. Valero Moreno (2014: 290).
17. Valero Moreno (2014: 292).

dimensión moral, como presupuesto de una nueva filosofía de la educación. En *De pueris instituendis* (1529), al exponer métodos concretos para enseñar la retórica, Erasmo de Rotterdam insiste en la necesidad de una deontología del acto de enseñar que privilegiara la ética en detrimento de la lógica y la práctica de las virtudes antes que la erudición. Asimismo, educar supone cultivar con diligente paciencia, sin agresividad, al sujeto que aprende (*statim et liberaliter*), lo que significa educarlo como ser virtuoso, con una capacidad especial de leer la propia interioridad y de utilizar la razón para situarse en el horizonte de las virtudes[18]. El proceso educativo se convierte en el terreno idóneo para que la filosofía moral pudiera demostrar su coherencia teórica y su eficacia práctica, constituir modelos teóricos y convertirlos en instrumento de la acción práctica y sobre el funcionamiento de este dispositivo el discurso de Pérez de Oliva ofrece un precioso examen crítico.

Al reconstituir el contexto de dicho análisis cabe preguntarnos cuáles son los antecedentes intelectuales y académicos en los que Pérez de Oliva habría podido apoyar la propia reflexión. La idea del doble aspecto, erudito y práctico, de la filosofía moral por la que aboga Alfonso de Madrigal, ocupa igualmente una posición central en el pensamiento de Jacques Lefèvre d'Étaples, el maestro parisino y discípulo de Erasmo célebre por su edición sinóptica de la Ética Nicomáquea con las tres versiones más conocidas a finales del s. XV (la de Roberto Grosseteste, de 1240, la de Leonardo Bruni, de 1418/1421 y la de Iohannis Argyropulos, 1497)[19], y por los numerosos e innovadores comentarios al sistema moral aristotélico, sobre todo los que se recogen en *Ars moralia* y que consisten en la ilustración de la Ética *Nicomáquea* con ejemplos extraídos de la Biblia, de los historiadores latinos y de la hagiografía occidental[20]. A Lefèvre, el *humanista theologizans*, se le debe la inauguración de la línea humanística en el estudio y cultivo académico de la ética aristotélica[21]. Los principales alegatos formulados a la luz del nuevo ángulo interpretativo serían: 1. la prevalencia incuestionable de la filosofía moral aristotélica en las prácticas concretas de la enseñanza a veces a través del filtro de la *Consolatio* de Boecio y de la *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino;

18. Rummel (1981: 134 ss.); Wronska (2017: 71-72 y 78).
19. Kraye (1995: 104-105).
20. Rice (1970: 134).
21. Rice (1972: XXIV); Lines (2002: 20; 2007b: 280-281ss.).

2. la esencia práctica de la disciplina que se propone apoyar la voluntad de aprender y de practicar las virtudes; y 3. la confianza de que no existe incompatibilidad alguna entre el sistema aristotélico y la doctrina ética cristiana, sino que la acción de la facultad racional que busca apoyar la expresión más alta de la virtud (*EN* I, 7) y la acción de la gracia que concede la virtud son aspectos distintos y complementarios del mismo sistema de valores. Es la actitud que asume, a finales del siglo XV, la mayoría de los humanistas, y el humanismo laico de corte italiano en particular[22]. La relativa imposibilidad de una ósmosis completa entre los dos sistemas y el tratamiento complementario de los mismos que se percibe en las glosas y reflexiones de Jacques Lefèvre, ratifican el enfoque de la ética aristotélica como filosofía práctica, inserta en la vida civil, pero que no excluye la progresión trascendente ulterior postulada por la fe. Al mismo tiempo, al apoyarse en el saber y en la facultad racional, la virtud es algo que se puede aprender y, por ello mismo, la adquisición de las virtudes debería convertirse en el foco de cualquier proceso de educación. Con esto Jacques Lefèvre participa en un debate que opuso, en sus principios, a San Ambrosio, partidario de la idea de que la virtud se aprende, y a San Agustín, para quien no hay virtud sin gracia. Una postura interesante es la de Pierre Abélard, quien afirma, en contra de la dirección abierta por San Agustín, que las virtudes se adquieren con el ejercicio constante del carácter humano y pueden definirse como virtudes cristianas si se orientan hacia Dios, orientación en la que se manifiestan conjuntamente la voluntad y de la razón. Asimismo, para Abélard, la ética es la meta final de todas las ciencias seglares[23]. Al rechazar el presupuesto de incompatibilidad entre la ética evangélica y la filosofía moral de Aristóteles, Lefèvre se sitúa en la proximidad de Santo Tomás, autor de una de las más elaboradas argumentaciones al respecto, añadiendo a la visión sistemática del Aquinate el relieve especial que cobra el ser humano como sujeto de la enseñanza y como resultado de la propia voluntad de superarse[24].

Pérez de Oliva pudo conocer los comentarios de Lefèvre durante sus años parisinos, cuando dice haberse ejercitado en la *lectio* de las

22. Lines (2002: 80-86; 2007a: 312-313).
23. Dickerson (1995: 80).
24. Kraye (2008: 305-306).

éticas aristotélicas[25]. Ambos autores coinciden en la convicción de que la filosofía moral es una disciplina con finalidad práctica definitoria, y que las virtudes se aprenden siguiendo los buenos ejemplos y la palabra inspirada del maestro. En la línea de Lefèvre, para el humanista español resulta, asimismo, indirectamente legitimada la manera en que, en la práctica medieval de la enseñanza, se ponían en conexión la ética y las artes del *trivium*, porque allí es donde se supone que se leen y se explican los ejemplos morales con vocación de cultivar las virtudes, un propósito que cuenta con el impacto cardinal de la palabra inspirada del maestro. Al mismo tiempo, esta visión de la autoconstrucción intelectual y ética del individuo, centrada en la voluntad y en el libre arbitrio, pone en movimiento la reconfiguración del sistema general de los saberes y la proyección de una nueva antropología. Sin habérselo propuesto, Pérez de Oliva participa en ambas tareas, y no es una casualidad que el humanista salmantino sea el autor de dos obras directamente relacionadas con el papel renovador que asume la filosofía moral dentro del sistema renacentista de los saberes: el *Diálogo sobre la dignidad del hombre*[26], un bosquejo de antropología cristiana, donde se proclama la excelencia del ser humano hecho a la semejanza de Dios, dotado de razón y capaz de autoconstrucción, pero cuyo fin último está situado más allá de la vida terrena, y el *Razonamiento sobre la navegación del río Guadalquivir*[27], una breve pieza de oratoria política sobre la construcción ética de la comunidad a raíz de los valores de la razón práctica y del trabajo diligente que persigue el bien común, y en particular la prosperidad, uno de los bienes externos que en el concepto de Aristóteles se asocia con el *summum bonum* (*EN* I, 2 y 7; X, 8)

Al proclamar la importancia de la experiencia para el perfil del maestro ideal y para la plena representación de la disciplina, el *Razonamiento* se hace eco de las voces que les reprochan a los escolásticos su incapacidad de aceptar que la filosofía puede y debe encontrar respuestas a las cuestiones fundamentales de la existencia, su negativa de asentar la reflexión en el plano de lo vivido. Si así fuera, la filosofía dejaría de ser

25. Pérez de Oliva (1996: 176). Solo se tiene constancia de que, durante su período en París, Pérez de Oliva se dedicó al estudio de la filosofía natural, con el apoyo de las *Paráfrasis* a los tratados aristotélicos (*Física y Metafísica*) publicadas por Lefèvre en varios tomos, en 1492, y utilizadas como libro de texto para los alumnos de Artes (Rice 1972: xii).

26. Pérez de Oliva (1996: 115-166).

27. Pérez de Oliva (1996: 188-203).

un instrumento para la búsqueda de la verdad, una probabilidad que el humanismo rechaza con vehemencia.

2. LA FILOSOFÍA MORAL Y EL SISTEMA DE LAS ARTES LIBERALES

Cuando define la filosofía moral, Pérez de Oliva se remonta a la clasificación aristotélica de los saberes en teóricos, prácticos y productivos, dentro de la que se coloca en la categoría de las ciencias, al lado de la política[28]. Con ello, se hace cargo del debate todavía abierto entre el pensamiento aristotélico y el sistema de alegatos éticos propios de la fe cristiana. Estos son, asimismo, los términos generales en los que se inicia la aventura académica de la filosofía moral aristotélica, centrada en sus Éticas, el recurso intelectual de los humanistas enfrentado al uso tradicional que las universidades le dan al mismo Aristóteles, como autor de la *Metafísica* y de la *Física*, en otras palabras, enfrentado a la tradición de la teología escolástica. Matizando el tono ceremonial del elogio a la filosofía moral con los acentos de la diatriba contra sus detractores, el autor del *Razonamiento* defiende la importancia de la disciplina y reivindica en beneficio de la misma un lugar especial respecto a las disciplinas tradicionales del currículo académico. En torno a ello cuajan numerosas y recurrentes preguntas sobre la manera en que se podría conciliar la *philosophia Christi* con la filosofía moral, identificada con la ética aristotélica, o sobre el lugar que debería ocupar esta disciplina en el concierto tradicional de las disciplinas académicas, cuyo objetivo último es transcendente y toma la forma del saber divino. Desde Alberto Magno hasta Marsilio Ficino, a la primera pregunta se habían formulado respuestas y estrategias que pretendían tener alcance general, pero cuya autoridad se mostraría frágil ante la intensidad de las polémicas doctrinales de finales del siglo XV, cuando ni siquiera la síntesis realizada por Santo Tomás en la *Prima Secundae* y *Secunda Secundae* goza de una aceptación unánime como elemento estructurante de la proyección académica de la disciplina[29]. El fracaso relativo de una ósmosis entre las éticas aristotélica y cristiana, al menos en el campo académico, el tratamiento complementario que se percibe en los comentarios de un Jacques Lefèvre, tienen al menos

28. Dickerson (1995: 75).
29. Fuertes Herreros (2011: 117-119).

un aspecto positivo, porque ratifican la presencia de la ética aristotélica como materia autónoma de estudio, aunque obviamente marginalizada.

Para la pregunta sobre el lugar que ocupa la filosofía moral en el sistema de las artes liberales y sobre la conexión con las disciplinas tradicionales no existen, obviamente, sino respuestas particulares, que derivan de provisiones y reglamentos con autoridad cambiante en función del momento y de las circunstancias particulares que caracterizan la vida de los grandes establecimientos académicos. Este tipo de búsqueda encuentra en el discurso de Pérez de Oliva un interesante punto de partida y un no menos interesante acervo de detalles sobre la cuestión del lugar de la disciplina en el currículum de la Universidad de Salamanca, en torno a 1530.

En el mismo sentido de la reconstrucción del contexto epistemológico, y con el propósito de descubrir algunos indicios sobre la posición de la filosofía moral dentro del mismo, se impone un breve excurso histórico. Las fuentes más conocidas sobre el sistema de los saberes a finales del siglo XV son de carácter simbólico-alegórico, como ocurre con la *Vision deleytable* de Alfonso de la Torre, cuya primera parte se dedica a las artes liberales, mientras que la segunda contiene un compendio de filosofía moral seguido por sendos bosquejos de economía y de política[30], en la veta de un modelo epistemológico de pura procedencia aristotélica, filtrado por la *Summa* de Santo Tomás[31]. Poco antes, el discurso *Sobre el Elogio de las Ciencias* proponía una visión de conjunto de las disciplinas y de sus relaciones jerárquicas estructurada igualmente en torno a las siete artes liberales, muy en deuda con la visión de Varrón (*Disciplinarum libri IX*) de Marciano Capella (*De Nuptiis Mercurii et Philologiae*) y de Alano de Lille (*Anticlaudianus*). En la misma línea se sitúan otras autoridades medievales muy preciadas por el humanismo, así como Boecio con la *Consolatio Philosophiae* y el comentario a Porfirio. Rodrigo Sánchez de Arévalo, una figura autoritaria de la escuela jurídica atiende el mismo tema en el capítulo XXXIV de su *Speculum humanae vitae* y se atiene a lo expuesto por San Isidoro de Sevilla en los libros I y II de las *Etimologías* y en *Differentiarum sive de proprietate sermonum*[32]. Todos concuerdan en que las artes liberales se sitúan bajo la autoridad simbólica de la filosofía, con sus tres

30. García López (1991: 252 ss.).
31. Fuertes Herreros (2011: 105 y 137-138).
32. Bizzarri (1999: 204-205).

ramas: física, ética (dividida a su vez en moral, económica y política) y lógica. Esta visión de conjunto había sido caracterizada ya por Rogerio Bacon como una *reductio artium ad philosophiam*, explicada en el compendio *Communia naturalia* con el propósito de renovar el canon académico parisino. Muy significativo es el hecho de que, para Bacon, la ciencia suprema no era la filosofía, sino, precisamente, la filosofía moral[33], lo que iba a completar de forma orgánica sus búsquedas dedicadas a la filosofía de la mente, del lenguaje y de la percepción.

Pero el autor del *Opus Maius* no es una total excepción. Como subraya Lines, la Edad Media central no había desestimado por completo la filosofía moral aristotélica, y los primeros en dejarse entusiasmar por la lectura de las Éticas son grandes figuras de teólogos escolásticos, como Alberto Magno o Jean Buridan[34]. A inicios del siglo XVI, descubrimos en *Margarita philosophica* de Gregor Reisch, publicada en Freiberg, en 1503, la variante tradicional, concordante con la de mediados del siglo XIII, del lugar que ocupa la filosofía moral en el sistema de los saberes: allí las siete artes liberales se sitúan bajo la autoridad de las filosofías natural, moral y racional (especulativa), y todas ellas apuntan hacia la ciencia suprema, la *philosophia divina*. El consenso sobre la posición de la filosofía moral es superficial, cuando menos. La filosofía moral se convertirá en bandera de la facción de los *litterati,* de los humanistas académicos inspirados por Valla y Bruni, quienes pretenderán sentar las bases de una disciplina autorizada por su raigambre aristotélica y asociada, a la manera ciceroniana, con la elocuencia, la persuasión y la esfera pública.

3. LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, «FUENTE DE SABERES E DE VIRTUD»

A principios del siglo XVI los usos académicos conectaban la filosofía moral con las disciplinas del *trivium*, donde se leían y se comentaban obras clásicas cuyo contenido ético se aprovechaba en aras a objetivos más bien filológicos y retóricos. El *Razonamiento* de Pérez de Oliva no cuestiona la perspectiva de las fuentes mencionadas sobre el lugar que la filosofía moral debería ocupar en el sistema de los saberes tradicionalmente

33. Frankowska-Terlecka (1969: 210-211); Casagrande & Vecchio (2024: 8).
34. Lines (2007: 304).

centrado en las artes liberales con su corolario teológico, sino que asienta la polémica en el terreno concreto de la práctica académica en la Universidad de Salamanca, donde en su opinión a la disciplina se le había asignado un papel marginal, carente de fundamento epistemológico y de autonomía institucional. Asimismo, maestros indignos, sin envergadura profesional, con competencias definidas en el ámbito de otras disciplinas, se dedicaban a impartir filosofía moral como complemento de sus tareas principales. Los acentos retóricos, la *impersonatio* que le da una voz propia a la cátedra de filosofía moral, remiten al conjunto de recursos tradicionales de los debates académicos y al mismo tiempo destacan la considerable experiencia oratoria del humanista cordobés.

> Pero si la cátedra de filosofía moral supiese hablar, ¿qué lástimas piensan vuestras mercedes que diría? Ella por sí diría que miren cuán olvidada ha estado, y cuán obscurecida munchas veces por pasiones de los que la han proveído; y que miren que agora la demandan unos llorando y otros no sé en qué confiando; y que unos la quieren para cumplir sus necesidades y otros para cumplir las agenas, no siendo aquesto lo que ella ha menester. Porque ella demanda hombre que en las adversidades no gima, ni en los casos de justicia solicite, que, los que la fundaron y dieron principio, para aquellos […] en quien hay sciencia, constancia y sufrimiento. Estas diría que son las cosas que en ella se han de enseñar[35].

El autor insiste en que el que ha de impartir virtudes debe ser necesariamente un ser virtuoso. Por otra parte, los blancos de su crítica son imprecisos, y no habría podido ser de otra manera, por la circunstancia en que vienen formulados. Sin embargo, si se examinan los testimonios y detalles materiales suministrados por historias académicas, registros, cartularios y otros documentos expedidos por los organismos administrativos de la Universidad, los alegatos de Pérez de Oliva cobran sentido, y a veces incluso validación.

En la *Historia de la universidad de Salamanca*, redactada en 1564 y 1569, el teólogo, matemático y maestro de griego Pedro Chacón presenta en detalle la sucesión de constituciones y de actos de concesión de privilegios y rentas que expiden a favor de la universidad varios pontífices, a partir de finales del siglo XIV. Esta paulatina configuración institucional

35. Pérez de Oliva (1996: 182).

es un proceso relativamente transparente, que define el establecimiento salmantino como centro académico de corte pontificio, según el modelo parisino, dominado por los estudios teológicos y por la prevalencia del método escolástico. Son dos los momentos que ratifican esta orientación: el primero en torno a 1411, cuando el papa Bonifacio XIII instituye nuevas rentas para las cátedras de propiedad que llegan a un número total de 25, entre las cuales «dos de filosofía natural y moral»[36]. Es la primera vez que se menciona la presencia de la filosofía moral en el *curriculum* salmantino, pero, al considerar el planteamiento, sería lógico pensar que la materia de filosofía moral venía asimilada a la carga didáctica del maestro de filosofía natural, quien era muy probablemente un teólogo. De la escueta descripción que se le brinda al evento se puede deducir también que este podría ser el momento en que se configura una verdadera cátedra de Aristóteles o de filosofía aristotélica, con apoyo por un lado en la *Física* y por otra en la Ética a Nicómaco. Una cátedra de Aristóteles con este mismo contenido y adscrita a la teología existía en la Sorbona desde principios del siglo XIV[37]. Cuatro años más tarde, en 1415, el mismo papa Bonifacio VIII, con el fin de fortalecer el estudio de la teología, instituye dos cátedras nuevas, «la cátedra de Santo Tomás y la cátedra Escoto, una en el monasterio de los predicadores y otra en el de los menores, que ahora se leen en las Escuelas Mayores»[38]. Asistimos, pues, a la configuración del dispositivo escolástico que añade a los recién establecidos estudios de filosofía aristotélica una interpretación y un corolario rigurosamente cristianos, en cierta medida un mecanismo de control doctrinal, con el fin de homologar la filosofía moral como saber necesario en la trayectoria de los aspirantes a la dignidad de maestros de teología o de doctores en derecho.

El segundo momento es el de los estatutos de Martín V de 1421, los más invocados por los historiadores de la Universidad de Salamanca, que confirman el asentamiento de este dispositivo susceptible de ofrecerle a la Escuela salmantina su estatura entre las universidades europeas[39]: «Se dará el título de licenciado en Artes si estudió antes un año de lógica,

36. Carabias Torres (2018: 384).
37. Lines (2007: 311).
38. Carabias Torres (2018: 384).
39. Fuertes Herrero (2011: 110).

otro de filosofía (natural n.n.) y otro de filosofía moral»[40]. Asimismo, la filosofía moral era asignatura de tercer año para los que se proponían obtener la licenciatura en Artes, y luego seguir la carrera hacia el magisterio o el doctorado. «Tuvo Martín Quinto gran deseo de que el estudio de la theología floreciese, sigue Chacón[41], y es obvio que una manera de propiciar este florecimiento era la de poner bajo el signo del saber teológico toda la erudición de la que se podía disponer en la persona de maestros de gran reputación.

La evolución del Estudio Salmantino en la inmediata proximidad del modelo parisiense, sigue con el momento de 1508, «cuando al extenderse la fama de los filósofos y teólogos nominales» el cabildo envía a París «ciertos hombres doctos, para que con grandes salarios trujesen los más principales y famosos hombres para leer theología nominal»[42]. Uno de los famosos será el matemático y teólogo Juan Martínez Guijarro Silíceo, el maestro bajo cuya autoridad Pérez de Oliva se había formado en filosofía natural, durante su período parisiense. A Pérez de Oliva le había encomendado Martínez Silíceo el prólogo a su tratado *Ars Mathematica*, se trata de la *disputatio* alegórica titulada *Dialogus inter Siliceum, Arithmeticam et Famam,* que se convertiría en la primera obra impresa del cordobés[43]. Invitado por el mismo Silíceo, al volver de Italia, ocupa P*érez de* Oliva su primera dignidad académica en la Universidad de Salamanca, en 1526, cuando le sustituye a su maestro en la cátedra de filosofía natural. Tres años más tarde, lo encontramos como suplente de Pedro Margallo en la cátedra de filosofía moral, y dando cursos extraordinarios de la misma disciplina. La cátedra se declararía vacante en 1530 y será el objeto de las oposiciones a las que alude el *Razonamiento*.

En el concepto de Pérez de Oliva, la complejidad de la disciplina le obliga al maestro a perseguir y cultivar conocimientos de una gran variedad que corresponden al panorama completo de las siete artes liberales que culminan con la disciplina teológica[44]. El autor defiende constantemente la erudición filosófica y teológica, pero lo que más frecuentemente invoca en su favor es la pasión por las letras, su capacidad de

40. Esperabe Arteaga (1914: 57); Robles (1979: 272); Fuertes Herrero (2011: 110).
41. Carabias Torres (2018: 393).
42. Carabias Torres (2018: 400).
43. Ruiz Pérez (2008: 393).
44. Pérez de Oliva (1996: 177).

utilizar el más exquisito latín, su renombre de comentarista doctísimo de los grandes clásicos, y no en último lugar, su capacidad de utilizar el romance como instrumento predilecto de una pedagogía persuasoria, al servicio de la comunidad. En otras palabras, como se ha dicho ya, el don de la lengua y de la elocuencia, atributo esencial de quien quiere educar y cultivar entre los suyos el saber:

> Vuestras mercedes han visto si sé hablar romance, que no estimo yo por pequeña parte en el que ha de hacer en el pueblo fruto de sus disciplinas […] Lo cual hacer no se puede sin lengua y sin muncha lesión: por una parte de autores escolásticos; y por otras de elegantes como Tulio, Séneca, Platón y sus intérpretes, y otros tales que son muy necesarios para el cumplimiento y gravedad desta disciplina, y no pueden ser imitados sin suficiente noticia de la lengua latina ni explicados sin el uso della. […] Pues en verdad que yo no creo que aquí se ha de ganar la victoria sino con la lengua[45].

Pérez de Oliva alude a fuerzas hostiles que han perpetrado el descuido y el oscurecimiento en el que ha tenido que sobrevivir la filosofía moral, sin la posibilidad de valorar y de esclarecer la materia que le ha dado el nombre, y supuestamente sin la posibilidad de lucirse en el aula, por falta de talento oratorio y pedagógico en quienes la impartían. El autor deja sin nombrar las causas del desprestigio, pero el misterio se vuelve más transparente al presentar a sus críticos y oponentes, aquellos que piensan que su persona no está a la altura del cargo académico al que aspira.

Así pues, a la luz de la excelente reputación de latinista demostrada en el aula y en las disputas públicas, Pérez de Oliva da por sentado el hecho de que nadie podría acusarle de incompetencia oratoria o filosófica. En este sentido, evoca su capacidad de reunir a un público selecto y numeroso en todas las circunstancias en las que le había tocado hacer muestra de su erudición y elocuencia. Luego recuerda, una y otra vez, que sus oponentes se habían negado a dar la cara en un debate público y considera que es el único que ha hecho prueba completa de sus cualidades delante de todos los que iban a decidir la suerte de la contienda por la cátedra. El humanista cordobés evoca indirectamente, pero con evidente aprecio, la cláusula de la reforma impuesta por Carlos I en

45. Pérez de Oliva (1996: 177, 183 y 185).

1529, a través de sus enviados, que obligaba a que dos veces al mes se organizaran disputas públicas en torno a cuestiones relativas a cada una de las disciplinas fundamentales del currículo[46]. En buena lógica, dichas disputas les daban a los más preparados la oportunidad de lucirse *coram populo*, y de prevalecer en disputas ulteriores por méritos dignamente adquiridos. Los Estatutos de 1529, que marcan, según Álvarez Fernández[47], una mayor intervención del Estado en detrimento del claustro y de las autoridades eclesiásticas locales, inician un cambio de orientación en la relación de la Universidad con la sociedad y con los centros del poder. La intervención de los visitadores reales, apoyados también en la reputación innegable de Francisco de Vitoria, tendrá como resultado, entre otros, la elección (polémica) de Pérez de Oliva a la dignidad de rector[48], que confirmaba, asimismo, el aprecio del que gozaba el humanista en la corte de Carlos V, quien iba a confiarle, el mismo año, la educación de su hijo, el futuro Felipe II[49].

Pero las voces más numerosas y más contundentes no le reprochan la incompetencia, sino que lo acusan de no ser teólogo, y, además, a causa de sus competencias relacionadas con la arquitectura y con las matemáticas, lo acusan de ser alguien que se dedica a las artes mecánicas, lo que significa una doble exclusión de la comunidad de los filósofos:

> Unos dicen que soy gramático y otros que soy retórico; y otros que soy geómetra; y otros que soy astrólogo; y uno dixo en un conciliábulo que me avía hallado otra tacha más: que sabía arquitectura. Yo, respondiendo a esto, cuanto a lo primero digo, señores, que entre los hombres sabios con quien yo he conversado nunca vi que a nadie vituperasen de docto, sino de ignorante. Yo digo en verdad a vuestras mercedes que sé todo lo que ellos dicen, y que antes es argumento que yo avía de tomar para defenderme[50].

El autor del *Razonamiento* libra la batalla en dos frentes: el de su extenso saber filosófico, más concretamente de sus competencias en la interpretación de la Ética de Aristóteles, y el de su elocuencia, capaz

46. Carabias Torres (2018: 400).
47. Álvarez Fernández (2002: 81).
48. Atkinson (1927b: 325-328); García Valero (1988: 44-47); Esperabé Arteaga (1917: 18-19); Espinosa Maeso (1926: 446-448); Ruiz Pérez (2008: 409-419).
49. Atkinson (1927b: 352); Ruiz Pérez (2008: 432-434).
50. Pérez de Oliva (1996: 180).

de mover ánimos y de encender el amor a la virtud. Lo uno sin lo otro resulta improcedente, y un verdadero maestro de filosofía moral debe poseer ambas capacidades en igual medida. Lo que nunca se había cumplido en las personas que habían ocupado la cátedra de filosofía moral, y esto, por un lado, porque los teólogos nominalistas como Jacques Almain y Jerôme de Hangest, poseedores de una inmerecida reputación de filósofos morales, no tienen, sin embargo, conocimiento directo de la obra del Filósofo[51], a la que han sustituido furtivamente con digestos y comentarios de segunda mano, o simplemente, con lugares comunes: «Ay en la filosofía mil lugares comunes que son como menestriles de fiestas, los llevan donde los quieren»[52]. Los maestros de la índole aludida habían vaciado la disciplina de su contenido idóneo, en otras palabras, del verdadero pensamiento ético de Aristóteles, preciado incluso por los escolásticos por su carácter sistemático y por su elocuencia. Igualmente, la falta de elocuencia los coloca en la categoría de los inelegantes, o de los bárbaros, como los habían llamado Bruni, Erasmo y Nebrija, a Gregorio da Rimini y a Gabriel Biel, discípulos del fundador del nominalismo pre-occamista, Guillaume Durand, cuyo nombre había sido atribuido a la más importantes de las cátedras de teología en la época[53]:

> Qué hará […] quien caresce (del conocimiento directo del texto de la *Ética* n.n.), sino acogerse con solos Almain y Angest como con dos columnas de toda su doctrina? Paréceles que estará buena la cátedra de filosofía moral desierta de la disciplina por quien ella fue fundada. Fue fundada por respecto de Aristóteles, autor elegantísimo que cogió la doctrina de Sócrates, –que lo fue no menos– y de otros sus acompañados, que lo fueron asimismo. […]. Y pues las fuentes principales […] desta disciplina están juntas con gran elocuencia, ¿cómo podrá beberlas quien no tiene hecho el gusto sino a Gregorio y a Gabriel, y otros tales escolásticos?[54]

51. La obligación explícita de que la filosofía moral fuera explicada a partir de las Éticas aristotélicas, junto con la *Política* y la apócrifa *Económica*, solo aparecerá en los registros a partir de los estatutos de 1538 (Esperabe Arteaga 1914: 156; Robles 1979: 273), pero así se ratificaba una práctica seguramente anterior.
52. Pérez de Oliva (1996: 185).
53. Carabias Torres (2018: 400).
54. Pérez de Oliva (1996: 183-184).

La voz de los teólogos les niega a los retóricos o elegantes la competencia necesaria para intervenir en cuestiones filosóficas. Lo que pretende Pérez de Oliva es convencer de que, precisamente por ser un excelente conocedor del latín y un constante cultivador de las *litterae humaniores*, está igualmente preparado para explicar la doctrina moral de Aristóteles, él también, como se ha dicho ya, autor elegantísimo[55]. Es con toda probabilidad su experiencia italiana la que le suministra al joven maestro salmantino un argumento importante, cristalizado en el tratado *Panepistemon* del gran humanista florentino Ángel Poliziano, un tratado concebido como materia introductoria (*praelectio*) a sus clases sobre la Ética Nicomáque*a*[56]. Poliziano clasifica el saber en tres grandes doctrinas: teología, filosofía, y, por más curioso que pudiera parecer, la ciencia del futuro o la adivinación. El detalle de interés es que la filosofía se subdivide en especulativa, moral y racional, la primera integrada básicamente por las disciplinas del *quadrivio,* la física y la metafísica, y la última, la racional, por las disciplinas del *trivium* (gramática, dialéctica, historia y poética)[57]. La filosofía moral ocupa el lugar central de un subsistema que abarca las artes liberales clásicas, a las que se añaden la filosofía natural y la metafísica. Es una postura análoga de la que le había atribuido Rogerio Bacon en torno a 1265, y con reformulación de Poliziano el sistema humanista de los saberes recibe su último toque[58].

Poliziano insiste en que el intelectual humanista necesita para llevar a cabo sus tareas fundamentales un solo instrumento, la lengua, imprescindible para crear competencias lingüísticas y comentar los textos, porque el humanista modélico es fundamentalmente un intérprete de los textos. Esta idea, en la línea del humanismo filológico de Valla, de Bruni y de Pietro Bembo, iba a tener un significativo impacto en los medios académicos italianos y europeos[59]. Al lado de otros escritos del mismo autor, difundidos por sus discípulos –entre los que se cuentan Arias

55. El compromiso de Pérez de Oliva con la defensa de las *litterae humaniores* es notable igualmente en la decisión de instituir, en 1529, poco después de que se hiciera cargo del rectorado, seis nuevos cursos de gramática, basados «en las Artes de Antonio» (Espinosa Maeso 1926: 456-457).

56. Marrone (2013: 129).

57. Poliziano (2024: 133-141); Marrone (2013: 133 ss.).

58. Edelheit (2015: 373 ss.).

59. Marrone (2024).

Barbosa y quizá Nebrija–, el *Panepistemon* pudo ser, incluso en España[60], un instrumento importante de los gramáticos y retóricos, de los *litterati* en general, en el enfrentamiento con los representantes de las doctrinas mayores, principalmente con los teólogos, quienes pretenden hablar en nombre de todos los campos de la filosofía, relegando, al mismo tiempo, la gramática y la retórica, las ciencias de la expresión, al estatuto de disciplinas instrumentales, externas al sistema jerarquizado de los saberes. Pérez de Oliva no es el único blanco de esta contestación, y las dimensiones bien documentadas de esta disputa abarcan a los más brillantes maestros de la época. En una carta de 1504 a Marineo Sículo, Lucio Flaminio se queja de que los teólogos lo envidian por su latín y desconfían de su capacidad de comentar a Plinio, a quien los mismos teólogos solían explicar en las clases de filosofía natural[61]. Cuando Nebrija denunciaba en su *Apología* la «servidumbre» que le obligaba a callar sus muy acertados comentarios relativos a numerosos errores de interpretación y de difusión en el texto de la Vulgata, no se refería solo a los rigores de la censura oficial, sino sobre todo a sus colegas, maestros de teología, y a las mismas autoridades académicas que le habían acusado de insolente por haber intervenido en cuestiones exegéticas sin ser teólogo[62]. Otras tentativas de marginación de los gramáticos dentro del mundo académico vienen evocadas por Arias Barbosa, quien acepta con amargura que la gramática se ha visto reducida a la condición de mera disciplina ancilar al servicio de las doctrinas mayores[63].

Pérez de Oliva es el producto intelectual de París y de Roma, y en la disputa sobre quién o quiénes deberían impartir adecuadamente la filosofía moral en 1530 en Salamanca, el joven humanista se apoya en el prestigio incuestionable del que gozan las buenas letras y los *litterati* en la tradición académica italiana, allí donde Pérez de Oliva dice con

60. Alcina Rovira (1976: 199); Ramajo Caño (1992: 41-44).
61. Codoñer Merino (2018: 741).
62. Martín Baños (2014: 111).
63. Codoñer Merino (2018: 742). A pesar del interés de la polémica, la marginación de la gramática no es solo un acto subjetivo, y su condición de materia propedéutica y general, externa al *trivium*, se promulga en los Estatutos de 1529 que otorgan separadamente «estatutos de Artes» (tit. 26) y «estatutos de cursos de Gramática» (tit. 27) (Fuertes Herreros 1984: 156-157; Codoñer Merino 2018: 729). Por lo demás, los *grammatici* son los críticos predilectos de las oscuridades escolásticas y los defensores más dedicados del modelo clásico.

admiración que «florecen los estudios públicos más que en cualquier otra parte del mundo», y donde al *philologus* se le reconoce también la competencia filosófica. A diferencia de lo que podríamos llamar el *mos italicus* académico, el uso dominante en Salamanca era el de confiar la enseñanza de la filosofía natural y moral a teólogos, una práctica legitimada por la estructura institucional, por la distribución de las cátedras, ocupadas mayormente por regulares, lo que establece una diferencia incluso en relación con lo que pasa en París, la universidad pontificia por excelencia, donde a los miembros de las órdenes no se les permitía dar cursos magistrales[64]. Al mismo tiempo, el que la filosofía moral fuera un curso avanzado, ubicado, junto con la filosofía natural, después del *trivium*, hacía aún más lógica la decisión de atribuirles a los teólogos la tarea de impartirla.

El Razonamiento contiene la visión desde dentro de una experiencia intelectual, que supone tanto una opción moral inequívoca como el valor de defenderla. Los contemporáneos de Pérez de Oliva, a través de la voz quizá subjetiva de su sobrino Ambrosio de Morales, admiraban «la modestia, el gran concierto, la grauedad y el artificio con que lo prosiguió todo, en ocasión donde no teniéndose comúnmente cuenta en esto, se desordenan los que allí hablan, y parece ponen todo su bien en decir mal de otros»[65]. Desde el punto de vista de la historia intelectual, esta brevísima pieza oratoria atiende a todos los temas del debate sobre la importancia de la filosofía moral como ciencia y como experiencia intelectual. El carácter subjetivo de la argumentación, que desde Petrarca añade una intensidad especial a cualquier debate moral, la rebelión de un joven brillante (y, según el retrato que le dedica W. Atkinson, poco inclinado al acatamiento de la autoridad) en contra del *status quo* académico han contribuido a la recepción muy favorable de la obra y a la conservación del recuerdo de Pérez de Oliva, tras su repentina muerte en 1531, entre sus compañeros y discípulos. Como muy bien subraya Codoñer Merino, un debate o una toma de posición pública en favor de la cultura humanística, de un humanismo elocuente ya no iban a ser posibles después de 1550[66]. Sin embargo, en torno a 1567, Pérez de Oliva se convierte en figura central de una obra inclasificable, *El Scholástico* de Cristóbal de

64. Lines (2007a: 311).
65. Morales (1586, fol. 140v).
66. Codoñer Merino (2018: 744).

Villalón, inspirada en el breve trato que su autor pudo tener con Pérez de Oliva, durante el mismo año 1530, en Salamanca y en su renombre aún vigente. En la interesante ficcionalización de Villalón, Pérez de Oliva se afirma como digno sucesor de Nebrija en la resistencia contra los bárbaros y asume el encargo de realizar un guía del óptimo maestro, lo que da paso a un solemne elogio a las ciencias y a la proclamación de los mismos valores que defendía el *Razonamiento:* la erudición, la experiencia que le da vida nueva al saber erudito y la elocuencia que transmite los valores[67]. A pesar de la difícil compenetración entre el plano de la historia real y el de la ficción ejemplar, el trabajo de Cristóbal de Villalón sugiere que el modelo hispánico del intelectual humanista a finales del siglo XVI sigue en deuda con el debate intelectual albergado por la Universidad de Salamanca y se asienta en el concepto epistemológico y académico que defendía Fernán Pérez de Oliva casi medio siglo antes.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alcina Rovira, Juan, «Poliziano y los elogios de las letras en España (1500-1540)» *Humanistica Lovaniensia*, 25 (1976), págs. 198-222.

Alfonso de la Torre, *Visión deleytable*, Jorge García López, ed., Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1991.

Álvarez Fernández, Manuel, «La etapa renacentista, 1475-1555», en *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol I: Trayectoria histórica e instituciones vinculadas*, Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares, coord., Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, págs. 65-95.

Aristóteles, Ética *Nicomaquea. Ética Eudemia*, J. Pallí Bonet, trad., Madrid: Gredos, 1985.

Aristóteles, *Política*, M. García Valdés, trad., Madrid: Gredos, 1988.

Atkinson, William, «Teatro. A critical edition», en *Revue Hispanique*, 69, 156 (1927), págs. 521-662. [a]

Atkinson, William, «Hernán Pérez de Oliva. A biographical and critical study», *Revue Hispanique*, 71,160 (1927), págs. 309-484. [b]

Bautista, Francisco & Pedro Martín Baños, eds., Juan Alfonso de Benavente, *De Scientiarum laudibus / Sobre el elogio de las ciencias: una oración bilingüe para el comienzo del curso académico en el estudio salmantino*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2020.

67. Villalón (1997: 98 y 99-102).

Bizzarri, Hugo Ó., «El problema de la clasificación de las ciencias en la cultura castellana extrauniversitaria del siglo XV», *Acta poética*, 20 (1999), págs. 203-249.

Carabias Torres, Ana María, *La primera historia de una universidad: la «Historia de la Universidad de Salamanca» de Pedro Chacón*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.

Casagrande, Carla & Silvana Vecchio, «Introduzione» a Ruggero Bacone, *Moralis Philosophia*, Firenze: Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2024, págs. 2-23.

Cerrón Puga, María Luisa, ed., Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*, Madrid: Cátedra, 1996.

Codoñer Merino, Carmen, «Las humanidades en latín», en *Historia de la Universidad de Salamanca. Vol. III.2: Saberes y confluencias*, Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares, coord., Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004, págs. 723-756.

Dickerson, Willard W., «Ethics and the Seven Liberal Arts. Another look at the Liberal Arts Curriculum of the Twelfth and Thirteenth Centuries», *Quidditas*, 16 (1995), págs. 71-90.

Edelheit, Amos, «Poliziano and Philosophy: the birth of the modern notion of the humanities?», *Traditio*, 70 (2015), págs. 369-405.

Esperabé Arteaga, Enrique, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca. Tomo primero. La universidad de Salamanca y los Reyes*, Salamanca: Francisco Núñez Izquierdo, 1914.

Esperabé Arteaga, Enrique, *Historia pragmática e interna de la Universidad de Salamanca. Tomo segundo: Maestros y alumnos más distinguidos*, Salamanca: Francisco Núñez Izquierdo, 1917.

Espinosa Maeso, Ricardo, «El Maestro Fernán Pérez de Oliva en Salamanca», *Boletín de la Real Academia Española*, 13 (1926), págs. 433-473 y 572-590.

Frankowska-Terlecka, Malgorzata, «*Scientia* as conceived by Roger Bacon», *Organon*, 6 (1969), págs. 209-231.

Fuertes Herreros, José Luis, «La estructura de los saberes en la primera Escuela de Salamanca», *Cauriensia*, 6 (2011), págs. 103-145.

Kraye, Jill, «Renaissance Commentaries on the Nicomachean Ethics», en *The Vocabulary of Teaching and Research between Middle Ages and Renaissance*, Olga Weijers, ed., Turnhout: Brepols, 1995, págs. 96-117.

Kraye, Jill, «Moral Philosophy», en *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*, Ch. B. Schmitt, gen. ed., Q. Skinner & E. Kessler, eds., J. Kraye, assoc. ed., Cambridge: Cambridge University Press, 2008, págs. 303-387.

Lines, David A., *Aristotle's* Ethics *in the Italian Renaissance (ca. 1300–1650): The Universities and the Problem of Moral Education*, Leiden: E. J. Brill, 2002.

Lines, David. A., «Humanistic and scholastic ethics», en *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy*, James Hankins, ed., Cambridge: Cambridge University Press, 2007, págs. 304-319. [a]

Lines, David A., «Lefèvre and French Aristotelianism on the Eve of the Sixteenth Century», en *Der Aristotelismus in der Frühen Neuzeit: Kontinuität oder Wiederangeignung?*, G. Frank & A. Speer, eds., Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2007, págs. 273-290. [b]

Marrone, Daniela, «Tassonomia umanistica del *Panepistemon* di Angelo Poliziano: la 'divinatio' nella classificazione delle discipline», en *Platonismus und Esoterik in byzantinischem Mittelalter und italienischer Renaissance*, H. Seng, ed., Heidelberg: Winter, 2013, págs. 129-148.

Morales, Ambrosio de, *Discurso sobre la lengua castellana*, en *Las obras del maestro Fernán Pérez de Oliva y otras cosas que van añadidas*, Córdoba: Manuel Ramos Bejarano, 1586.

Perea Rodríguez, Óscar, «La utopía política en la literatura castellana del siglo XV: el *Libro de los Pensamientos Variables* (Ms 6642)», *eHumanista*, 2 (2002), págs. 23-62.

Pérez de Oliva, Fernán, *Las obras del Maestro Fernán Pérez de Oliva, natural de Córdoua; Rector que fue de la Uniuersidad de Salamanca y Cathedrático de Theología en ella*, G. Ramos Bejarano, Córdoba, 1586.

Fernán Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre. Razonamientos. Ejercicios*, María Luisa Cerrón Puga, ed., Madrid: Cátedra, 1996.

Poliziano, Angelo, *Panepistemon*, Daniela Marrone, ed., Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2024.

Ramajo Caño, Antonio, «Notas sobre la recepción del Poliziano latino en España: una 'monodia' del catedrático salmantino Blas López», *Criticón*, 55 (1992), págs. 41-52.

Rice, Eugene F., «Humanist Aristotelianism in France: Jacques Lefèvre d'Étaples and his Circle», en *Humanism in France*, A. H. T. Levi, ed., Manchester: Manchester University Press, 1970, págs.132-149.

Rice, Eugene F., ed., *The Prefatory Epistles of Jacques Lefèvre d'Etaples*, NewYork & London: Columbia University Press, 1972.

Robles, Laureano, «El estudio de la Ética en España (del s. XIII al XX)», en *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España, vol. VII (siglos III-XVI)*, Salamanca: Instituto de Historia de la Teología Española, 1979, págs. 235-353.

Romera Navarro, M., «La defensa de la lengua española en el siglo XVI», *Bulletin Hispanique*, 31 (1929), págs. 204-255.

Ruiz Pérez, Pedro, *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*, Córdoba: Universidad de Córdoba-Servicio de Publicaciones, 2008.

Rummel, E., «Structure and argumentation in Erasmus' *De pueris instituendis*», *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 5.3 (1981), págs. 127-140.

Valero García, Pilar, *La Universidad de Salamanca en la época de Carlos V*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1988.

Valero Moreno, Juan Miguel, «Formas del aristotelismo ético-político en la Castilla del siglo XV», en *Aristotele fatto volgare: tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, David A. Lines & Eugenio Refini, eds., Pisa: Edizioni ETS, 2014, págs. 253-310.

Villalón, Cristóbal de, *El Scholástico*, J. M. Martínez Torrejón, ed., Barcelona: Crítica, 1997.

Wronska, K., «Erasmus of Rotterdam as a Teacher of Christian Humanism», *Paedagogia Christiana*, 2.44 (2019), págs. 69-93.

RESUMEN: A principios del siglo XV, varias obras que se hacen eco de las transformaciones producidas en el seno de la institución académica atienden la relación entre saber y virtud, un tema central de los debates sobre la educación y de la ofensiva humanista en contra de la tradición escolástica. Uno de los argumentos más interesantes de este debate concierne a la posición que ocupa la filosofía moral en el sistema de los saberes homologado por la academia. Si bien en el discurso *De scientiarum laudibus* de 1430 la virtud representaba el despliegue natural de las competencias cultivadas por el *trivium*, a partir, fundamentalmente, de la Biblia Vulgata y de la tradición patrística, un siglo más tarde, la virtud constituye un corolario práctico (y político) del saber, supeditado, en tanto que logro individual, al estudio de la filosofía moral centrada en la autoridad de las Éticas de Aristóteles. La filosofía moral ya no es solo un tema marginal de las clases de poética y de retórica, sino que reivindica un lugar especial en el canon académico. El ensayo de Pérez de Oliva titulado *Razonamiento hecho en la oposición a la cátedra de Filosofía moral* se centra en el espacio emblemático de esta dinámica institucional, la Universidad de Salamanca, y evoca la asimilación del peripatetismo en el mundo hispánico, al tiempo que recoge los ecos de la cristalización de un humanismo cristiano al servicio del hombre interior y de su marcado anhelo de autoconstrucción.

PALABRAS CLAVE: Artes liberales; Filosofía moral; Fernán Pérez de Oliva; Aristotelismo; Humanismo.

ABSTRACT: At the beginning of the 15th century, several works addressing the relationship between knowledge and virtue emerged in response to developments within the academic institution. This was a central topic in the debates

on learning and within the humanist challenge to the scholastic tradition. One of the most interesting arguments in this debate concerns the position of moral philosophy within the academic system of knowledge. In the 1430 speech *De scientiarum laudibus*, virtue was presented as the natural progression of the skills cultivated by the trivium, essentially based on the Vulgate Bible and the patristic tradition. However, a century later, striving for a virtuous life was seen as the practical (and political) consequence of knowledge, and was considered an individual achievement that stemmed from the study of moral philosophy, a discipline supported by the authority of Aristotle's *Ethics*. By the early XVIth century, moral philosophy, no longer a marginal subject of poetics and rhetoric classes, had claimed a special place in the academic canon. Pérez de Oliva's essay, « Razonamiento hecho en la oposición a la cátedra de Filosofía moral », focuses on the emblematic space of this institutional dynamic: the University of Salamanca. It evokes the assimilation of Peripatetic philosophy in the Hispanic world while picking up the echoes of the materialization of Christian humanism at the service of the inner self and of its strong desire for self-construction.

KEYWORDS: *Liberal arts; Moral philosophy; Fernán Pérez de Oliva; Aristotelianism; Humanism.*

PERCEPCIÓN E INTELECCIÓN. AMÉRICO CASTRO Y LAS ARTES VISUALES

Juan-Carlos Conde
IEMYRhd, Universidad de Salamanca
Emeritus, Magdalen College, Oxford

Presento, al hilo del pie forzado del asunto que informa este congreso, unas paginillas de un libro en curso de escritura, paginillas que, sospecho, tal vez ni siquiera lleguen a formar parte del mismo, y caigan a la papelera cuando llegue la tenebrosa hora de los recortes y las supresiones dictadas por el sentido común y los requerimientos editoriales. En ellas examino un aspecto ciertamente menor y marginal, pero no completamente vacío de sentido, de la obra de Américo Castro, filólogo, historiador y crítico cultural, protagonista señalado de gran parte de las polémicas sobre el ser y la historia de España desarrolladas a lo largo del siglo xx, y una de las más grandes figuras de la cultura española en el exilio sucesivo a la sublevación militar de julio del 36 y la subsiguiente guerra civil.

De lo que trataré aquí es el del lugar que a partir de un momento ocupan en la obra de Castro las artes visuales, entendidas en su sentido más amplio. Lugar que, como es natural, será examinado en términos de la función que las artes visuales cumplen en el contexto general del desarrollo de la argumentación historiográfica desarrollada por Castro en su discurso historiográfico. En ese entrecruzamiento de códigos heterogéneos entre lo verbal-discursivo y lo plástico-visual, y en los motivos y propósitos que lo definen y justifican nos moveremos en lo que sigue.

El criterio de detección que voy a seguir para rastrear dichas instancias de entrecruzamiento vendrá dado por la presencia de reproducciones de obras artísticas en las distintas obras de Castro.

No sorprende que en la primera producción de don Américo, la que surge de su ciclo creador anterior a la guerra civil, las artes visuales no ocupen un lugar demasiado importante, por no decir que no están en absoluto presentes. No sorprende porque nos hallamos ante investigación y publicaciones de raigambre fundamentalmente filológica, y porque en los casos en que los confines de lo filológico *sensu stricto* se rebasan, no se orienta ese desborde en la dirección de las artes visuales, sino en el de lo filosófico. Tengo en mente al escribir esto una obra como el seminal *El pensamiento de Cervantes* (1925), en la que Castro supera los límites de lo filológico y se adentra en los de la historia intelectual y de las ideas, en pos de refutar, como creo logra plenamente, la visión de Cervantes como un *ingenio lego*, y de vincular el tejido intelectual desplegado en sus obras con el de la historia del pensamiento renacentista.

La primera instancia en que Castro convoca en su razonar analítico la presencia de un artefacto artístico visual es ya la de una de sus obras de postguerra, en la que comienza a consolidar los presupuestos de su orientación hacia una indagación historiográfica bastante poco atenida a los presupuestos y métodos de la historiografía universitaria al uso. Se trata de su *Aspectos del vivir hispánico*, publicada en Santiago de Chile por la editorial Cruz del Sur, creación de otro exiliado español, Arturo Soria y Espinosa, nieto del afamado urbanista[1]. Inicio mi rastreo por este libro, pese a la aparente incongruencia cronológica, por una serie de razones. La primera de ellas, porque el libro se publicó en 1949[2], es decir, con posterioridad a la publicación del primer *magnum opus* historiográfico castrista, *España en su historia*, que vio la luz un año antes[3] y al que luego me referiré, pero estaba terminado ya de tiempo atrás –el prólogo está fechado en enero de 1947– y, sobre todo, y fundamentalmente, es en gran medida resultado de la reelaboración de dos artículos publicados años antes en la *Revista de Filología Hispánica* que fundó y dirigió Amado Alonso en Buenos Aires[4].

1. Para la labor editora de Soria y Espinosa, Escalona Ruiz (1998); Trapiello (2006: 162-164); Mengual (2014).

2. Castro (1949).

3. Castro (1948).

4. Castro (1940-1942). El propio Castro advierte de estas circunstancias, y de la precedencia conceptual y autorial de *Aspectos*, en el prólogo de la obra (Castro 1949:

Y usaba antes a conciencia la forma verbal *convoca* por lo que se verá ahora. En la sección del libro en que Castro se ocupa de la figura de Pero López de Ayala y de su espiritualidad y sus prácticas piadosas, de índole emotiva e íntima, en línea con las corrientes de renovación espiritual de la época, señala que:

> En 1396 donó don Pero López de Ayala un retablo a la iglesia de San Juan Bautista, en la villa de Quejana (Ayala, Álava); en él se representan la vida y pasión de Cristo, y en él aparecen las figuras de don Pero López de Ayala, de su esposa doña Leonor de Guzmán, su hijo Fernán Pérez de Ayala y de su mujer doña María Guevara. Así pues, toda la familia ofrenda este homenaje al niño Jesús, al Crucificado y a la Virgen María, y las personas de todos ellos están ahí viviendo y proyectando su nueva emoción religiosa. Un fenómeno así no podía darse en Castilla antes de fines del siglo XIV[5].

En nota al pasaje afirma Castro: «Reproducimos a continuación el frontal del altar mayor de la iglesia de Quejana, y algún detalle característico de la Adoración de los Reyes Magos que figuraba en el retablo»[6]. Y dicha nota lleva a su vez una «N[ota] del E[ditor]», quien dice que «Por imposibilidad material este libro no ha sido acompañado de las reproducciones que inicialmente le destinara el autor». Es decir, en esta primera edición de su libro Castro convoca –y nada más convoca, y no por su voluntad– un elemento visual destinado a ilustrar y reforzar su argumentación. Es, hasta donde sé, la primera vez que Castro recurre a

---

[9-10]); véase también la «Advertencia» que abre la reedición de *Aspectos* de 1970 (Castro 1970: 7) –en la que, por cierto, el prólogo se fecha, absurda o erróneamente, en 1959, siendo, salvo por la adición de una coma, el mismo de la *princeps*–, y, ahora, lo dicho por José-Carlos Mainer (2021: 50-54) en el estudio con que prologa la más reciente salida del libro (Castro 2021).

5. Castro (1942: 66-67).

6. Castro (1942: 67 n. 61). Y de paso apostilla con intención: «Tan magnífica pieza artística se encuentra ahora en *The Art Institute of Chicago* como una de tantas maravillas que la España en ruinas –ya sin alma e insensible a los llamados de su conciencia– dejó desgarrar del cuerpo a donde pertenecía por un puñado de monedas» (Castro 1942: 67 n. 61). El párrafo en que se habla del retablo de Quejana no se encuentra en la versión de este trabajo contenida en Castro (1942), lo que hace pensar que su origen estaría en la contemplación de la pieza por Castro en el propio *Art Institute* de Chicago. Para la ficha de esta obra en la colección, véase Art Institute of Chicago (2024): allí consta que salió de España en 1913.

este procedimiento. Las sucesivas ediciones de esta obra[7] sí aportarán, de diverso modo y con diversa fortuna, esa imagen escamoteada en la de 1949[8].

El recurso a las artes visuales es ya parte de la técnica argumentativa del Castro historiador en su primera gran obra de esa índole, *España en su historia*[9]. En ella Castro incluye once reproducciones (todas, como es normal, en blanco y negro): una de una puerta mudéjar del siglo XV de la Catedral de Baeza, y diez de diversas obras pictóricas –pues no sería lícito excluir de esta categoría la miniatura de Antonio de Nebrija enseñando ante el maestre de Alcántara y su familia, tomada del manuscrito VITR/17/1 de la Biblioteca Nacional (Madrid). No me voy a ocupar aquí de todas ellas, naturalmente. La primera, secuencialmente, de esas obras pictóricas es una Crucifixión del siglo XIV, de la que no se da más información que la de estar «reproducid[a] de la revista *Dedalo*, Milán, 1930, XI, 1284», y que es obra de Giovanni del Biondo[10]; la segunda es un retrato del Apóstol Santiago, también trecentista, tomado del libro de Richard Offner *A critical and historical corpus of Florentine painting* (III.2, parte 1, lámina 33[3]), según indica Castro[11]. Me importan algunas cosas

7. Castro (1970); Castro (2021).

8. El retablo puede verse en Art Institute of Chicago (2024).

9. Castro (1948).

10. La referencia de Castro es parcialmente incorrecta: el artículo que cita es Berenson (1930-1931), que va de p. 1286 a 1318; la reproducción de la obra en p. 1289. La explicación del error puede estar en una mala interpretación de su propia escritura por parte de Castro, o por parte del impresor, dada la semejanza paleográfica entre los números 4 y 9 en escritura manuscrita (y la de don Américo era endemoniada). Castro no identifica en *España en su historia* a Del Biondo como autor de esta crucifixión; sí lo hace al reproducirla (junto con el retrato de Santiago del que inmediatamente se hablará) en Castro (1954a): lámina entre 146-147 (donde se corrige el error en la referencia de página), y en Castro (1958: 41, y láminas entre 40-41, donde no).

11. Offner (1930: lámina XXXIII); la pintura se halla en la Iglesia de la Santa Croce de Florencia. Para su autor, el Maestro del políptico de la Capilla Médici, *vid.* págs. 73-84. Agradezco a los responsables del *Scan and Delivery* service de la Bodleian Library, Oxford, su eficaz, precisa y fulminante ayuda. Castro (1948: 117, y lámina entre 118-119) agradece al profesor Offner su autorización para publicar la fotografía de esa pintura del apóstol Santiago. Richard Offner, austríaco de nación, enseñaba en New York University desde 1923 (y desde 1927 como *Full Professor*), lo que sin duda hizo la comunicación entre Offner y Castro sumamente sencilla. La obra se da como anónima, y aparecerá así también en Castro (1954a y 1954b); en Castro (1955, lámina 49) se acredita ya su autoría al maestro del políptico de la Capilla Médici.

que nos indican cómo utilizaba Castro este tipo de información en su indagación histórica. En primer lugar, y quizá evidentemente, quiero notar que el uso de las imágenes viene dado por la argumentación que Castro desarrolla. El capítulo IV de *España en su Historia*, titulado «Cristianismo frente a Islam», se abre con un análisis de «La creencia en Santiago de Galicia»[12], análisis que se expandiría hasta dar lugar a un libro exento[13]. Uno de los asuntos examinados por Castro en esa sección del capítulo es el de la creencia en que el apóstol Santiago fuese un hermano gemelo de Cristo. Para el análisis que hace Castro de esta creencia de raíz dioscúrica (págs. 115-121), las dos pinturas reproducidas son muy relevantes, pues en ellas, sostiene Castro, las fisonomías del Crucificado y de Santiago son remarcablemente parecidas: ambos aparecen en la Crucifixión de Giovanni del Biondo, y la del apóstol en la segunda de ellas coincide con la habitual iconografía crística. Lo segundo que me interesa es que la razón que lleva estas viejas pinturas al libro de Castro, en este caso la identidad fisiognómica entre Santiago y Cristo, vinculada a las leyendas que los hacen hermanos gemelos, no aparece en las fuentes de las que Castro las toma. Dicho de otro modo, el manejo que Castro hace de las fuentes que utiliza no es meramente pasivo y recolector, sino que es activo e indagatorio, y obtiene de ellas materiales con que cimentar su escrutinio historiográfico, en todo independiente en su planteo y desarrollo a lo informado por dichas fuentes. Un tercer elemento interesante puesto de relieve por las fuentes manejadas por don Américo es el de su vasto rango de lecturas, facilitado sin lugar a dudas por la incomparable riqueza, y más en las fechas en que Castro trabajaba, de bibliotecas como la de la Universidad de Princeton, y otras en las que Castro acostumbraba a trabajar, como las de Harvard o la Pública de Nueva York, indudablemente impulsado por una curiosidad intelectual amplísima.

Más provocador, si se quiere, es el uso por parte de Castro de algunas de las obras de grandes pintores españoles de los siglos áureos para dar cuerpo a algunas de sus ideas sobre la peculiaridad del modo hispánico de vivir la vida. Me ocuparé aquí de dos de ellas. Advierto de que estas dos pinturas, a diferencia de las dos ya mencionadas, o de las imágenes de *Las meninas*, *Las Hilanderas*, o *El entierro del conde de Orgaz* reproducidas en el tomo, no aparecen estructuralmente imbricadas en el proceso

12. Castro (1948: 107-140).
13. Castro (1958).

argumentativo del texto, sino que se manifiestan al margen de él, complementándolo e ilustrándolo[14]. El caso de estas pinturas, además, ofrece un perfecto ejemplo de lo que en la obra de Américo Castro hay de extraordinaria poderosa intuición y de desbordante vigor argumentativo, al tiempo que el de una de ellas da, además, cuenta de las limitaciones y debilidades de que la obra de Castro a menudo adolece, y que durante decenios han nutrido a sus más feroces críticos. En la sección «La forma de vida hispánica: integración en la persona y ausencia de pensamiento objetivable»[15] del capítulo XI de la obra, Castro despliega su interpretación de la mentalidad existencial propia de los españoles de la edad moderna, cifrada en una forma de vida basada en la conciencia de una dimensión imperativa del ser, inscrita en la vivencia personal de una vida colectiva guiada por creencias y códigos propios, y radicalmente alejada de los primeros pasos de una Europa racionalista y científica. Al hilo del desarrollo de sus ideas, Castro aduce las imágenes de sendos cuadros de José de Ribera y de Doménikos Theotocópulos, El Greco. Hablemos de ellas.

La pintura de El Españoleto es su *Retrato de un geógrafo*, conservado en el *Museum of Fine Arts* de Boston, donde seguramente lo vería Castro (hoy es uno de los cuadros de la colección que no se encuentra expuesto)[16]. Con seguridad pintado en Italia, donde Ribera hizo lo más de su obra, es la imagen de un hombre de ciencia –un geógrafo– dotado del instrumental de su oficio –compases, globo terráqueo–, pero que no dirige una mirada concentrada de observador científico a su objeto de estudio, sino que contempla las alturas celestes con ademán más propio de místico o de santo que de científico[17]. En esa línea va el pie que Castro le asigna a la imagen: «Ciencia al servicio de la eternidad que la trasciende. La tierra solo tiene sentido cuando es medida en función del cielo, tanto

14. El vínculo entre imágenes y texto aparece en Castro (1948: 620).

15. Castro (1948: 604-621).

16. El cuadro puede verse en Museum of Fine Arts Boston (2024). Consta ahí el cuadro como obra de un seguidor de José de Ribera y no como obra propia del setabense.

17. Nada que ver con la expresión jocosa –poco científica pero por otras razones– del retrato de *El geógrafo* obra de Diego de Silva Velázquez que se conserva en el museo de Ruan, atribuido otrora, precisamente, a Ribera, y que parece representar al filósofo Demócrito de Abdera y tomar como inspiración fisionómica a uno de los bufones de la corte regia (*vid.* Musée des Beaux-Arts Rouen 2024).

física como espiritualmente. El sabio y el santo están aquí aunados». Es fácil convenir que es una imagen que ilustra admirablemente ese modo de vida genuinamente hispánico descrito por Castro en las páginas que rodean la lámina que la contiene.

En cuanto al cuadro de El Greco, es su retrato de Vicente Anastagui –sigamos por ahora a Castro en la antroponimia. Gobernador de Malta y caballero de la orden epónima, defendió la isla con denuedo y éxito de los ataques turcos. Castro presenta la imagen, tomada de la Frick Collection de Nueva York y reproducida con su *copyright*, en los siguientes términos: «Este soldado, gobernador de Malta y comendador de su orden, siente la posesión de la tierra en que sólidamente se afirma con la misma seguridad en que cree en sí mismo, en las posibilidades "de sus fueros y de sus bríos" y en el significado de la cruz que honrosamente cruza su pecho. Nada menos que todo un hombre». Presenta, pues, Castro, acendrándolo con la alusión a *Quijote*, I, XLV y con el unamuniano epifonema final, un acabado ejemplo de español de la Edad de Oro, imbuido de creencia, abroquelado tras de la cruz de la orden a que se vincula, con las armas del ejército de que forma parte y, en fin, revestido de la trascendencia que otorga tener una finalidad cierta en el mundo. Un español –de entonces– de una pieza, parte seguridad, parte arrogancia, parte creencia, todo trascendencia. Como dice Castro en las líneas de su texto en que se alude a estas dos imágenes:

> La obsesión de eternidad –Jorge Manrique, el conquistador y el misionero en América, el geógrafo pintado por Ribera y este vasco retratado por El Greco que reproduzco aquí; Don Quijote, Unamuno, Antonio Machado, el campesino sentencioso–, todo el rumbo de la vida española no le vino del cielo a los hispanos, sino que fueron a buscarlo en el cielo cuando hace doce siglos se encontraron sin más patrimonio que el cielo y una tierra que se les escapaba. Ahormaron entonces sus vidas aquellos cristianos bajo la cúpula de una creencia[18].

Hasta aquí todo bien. Podemos admirar la maestría y la sensibilidad del pintor capturando esos rasgos de lo vivencial hispánico; podemos igualmente admirar la aguda intuición del historiador que capta lo que connota un retrato no por magistral menos convencional en su planteo y traza; podemos, en fin, ver cómo Castro –que con seguridad no vio el

18. Castro (1948: 620).

cuadro hasta su exilio norteamericano, y seguramente no hasta instalarse en Princeton en 1940 y visitar la Frick Gallery– supo ver en esta pintura una valiosa plasmación de sus ideas sobre los hombres y las ideas de la España de la que él más adelante llamaría Edad Conflictiva. Las artes plásticas acuden en ayuda de la argumentación historiográfica, dándole cuerpo y consistencia eidética.

Sin embargo, los hechos a veces son testarudos y no transitan por donde uno querría. Da por supuesto Castro que este Vicente Anastagui aquí retratado es un español, un vasco, un ejemplo de la *vividura* española áurea –por emplear un concepto de acuñación castrista. Pero esto dista de ser así: con plena seguridad el retratado es un Vincenzo Anastagi, nacido en Perugia en 1531, y, sí, heroico adalid de la resistencia maltesa ante el turco[19]. Y el retrato hubo de ser pintado por El Greco hacia 1575, cuando el retratado y el pintor (el primero de ellos como sargento mayor de Castel Sant'Angelo) se hallaban en Roma. Es decir, poco antes de que El Greco viajara a España y se ubicara en Toledo[20]. La lectura, pues, de este retrato como representación privilegiada de un carácter y modo de vivir quintaesencialmente típicos de la España áurea se ve irrevocablemente quebrantada por el hecho de no ser español el retratado y por el de no haber puesto pie en España todavía el pintor.

Es más. El cuadro, tal como lo vio Castro y lo reprodujo en su libro, es diferente del cuadro que un visitante de la Frick Collection podría ver hoy[21]. Una restauración de 1958-59 retiró de él varios elementos espurios, como la cartela que aparecía a su izquierda, en que se declaraba –en italiano– la identidad del retratado, y como la cruz de Malta que ostentaba con lo que parecía indisimulada conciencia de pertenencia a algo más grande que él. Ciertamente, Anastagi era caballero de la Orden de Malta, pero el cuadro pierde una parte sustancial de su potencia simbólica, de la potencia simbólica que atrajo poderosamente a Castro, sin esa cruz en el pecho del retratado. Naturalmente, no hasta el punto catastrófico de pérdida de fuerza significativa que trae consigo el hecho de que el retratado no sea español. Sin duda alguna, la idea de la españolidad del retratado es esencial para que la imagen signifique lo que Castro quiere

19. Con harta consideración a Castro había hecho constar la duda, o más que duda, respecto de la nación de Anastagui/Anastagi, Laín Entralgo (1950: 484).

20. Información al respecto en The Frick Collection (1996, 2021 y 2024).

21. The Frick Collection (2021, 2024).

hacerle significar. Es este un caso que ejemplifica vivamente la fricción que con frecuencia se detecta en la obra de Castro entre la intuición iluminadora y la tozudez factual de los hechos. En último término, que esta pintura ejercía un atractivo especial sobre Castro viene corroborado por el hecho de que la eligiera como ilustración de sobrecubierta para la traducción italiana de *La realidad histórica de España*[22], de la que enseguida hablaré. Una elección acaso paradójica, después de todo lo dicho y lo que pronto se dirá; quién sabe si una finamente perversa ironía del destino.

Abrocharé estas observaciones con algún dato más que ayuda a apreciar la importancia que para Castro llegaron a cobrar las artes visuales en la contextura de su producción historiográfica. Recordemos que en *España en su historia* aparecen once láminas, diez de ellas correspondientes a pinturas. En *La realidad histórica de España*, la profunda revisión de *España en su historia* que vio la luz en 1954[23], únicamente aparecen siete láminas, seis correspondientes a pinturas: se eliminan las que he comentado de El Greco y Ribera, lo que me parece significativo, tanto por su menor vinculación con el desarrollo de la línea argumentativa de la obra como por el error factual subyacente al comentario dispensado al retrato de Vincenzo Anastagi: de hecho, la mención en el texto a ambas pinturas desaparece, pues las páginas en que consta son objeto de una radical refundición[24]. Por su parte, la traducción al inglés, modificada y expandida, de *España en su historia*[25] presenta una imagen más que la primera edición de *La realidad histórica de España*: las que esta contiene, más un detalle de *Las meninas* (el autorretrato de Velázquez), acaso porque las reproducciones aparecen en páginas a doble cara, y era preciso tener un número par de imágenes. En cambio, en la edición revisada de *La realidad histórica de España*[26] el número de láminas incluidas asciende a trece, cinco de ellas de pinturas y el resto de escultura y arquitectura. Sobreviven la crucifixión de Del Biondo, el Apóstol Santiago trecentista y la miniatura de Nebrija enseñando.

La temprana traducción al italiano de *España en su historia*[27] incluye nada menos que 124 láminas, entre ellas las incluidas en la versión

22. Castro (1955).
23. Castro (1954a).
24. Las otras dos imágenes perdidas en el tránsito de Castro (1948) a Castro (1954) son dos láminas que reproducen detalles del *Entierro del Conde de Orgaz* del Greco.
25. Castro (1954b).
26. Castro (1962).
27. Castro (1955).

inglesa[28]; van todas juntas al final de la obra, no intercaladas en el texto, como en los casos hasta ahora comentados. La mayor parte de las añadidas presentan imágenes de interés arquitectónico o escultórico, desde la Hispania romana hasta las misiones en California, pero también las hay de pinturas, de Taüll a Francisco de Goya. La traducción alemana[29] ofrece 127 láminas, igualmente dispuestas: se añaden, respecto a la italiana, las del retrato de Carlos V en 1548, obra de Tiziano (lámina 100), la casa de Francisco de Montejo en Mérida, Yucatán (116), y la de la Iglesia del Sagrario en México (120). La traducción francesa, en fin[30], representa una quiebra de esta trayectoria expansiva, y ofrece nueve láminas y tres mapas (dos de ellos desplegables: láminas III, XI y XII), entre ellas algunas que ya nos son familiares, por estar presentes también en libros anteriores[31], y de ahí en adelante: las pinturas trecentistas de la crucifixión y de Santiago Apóstol (láminas I y II), *Las meninas* y *Las hilanderas* de Velázquez (láminas IX y X), la iluminación de Nebrija enseñando a Juan de Zúñiga y su familia (lámina V), y la famosa puerta mudéjar de la catedral de Baeza (lámina VI). Se añaden por primera vez un retrato de Quevedo atribuido a Murillo y conservado en el Louvre (lámina IV)[32], una imagen de la Sinagoga del Tránsito, Toledo (lámina VII) y un retrato de Luis Vives (lámina VIII). Pese al paso atrás que esta traducción francesa representa, es un hecho claro que Castro acrecentó la presencia de las reproducciones de obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas en las sucesivas apariciones de sus obras.

Puede haber varias explicaciones a ello. La primera, innegable en el caso de las traducciones alemana e italiana, es ofrecer a un público acaso no demasiado familiar con el patrimonio artístico y arquitectónico español una selección de algunas piezas significativas del mismo: Castro, pues, como prosélita del arte hispánico para lectores extranjeros. La segunda puede ser meramente técnica: la creciente facilidad, con el transcurso de los años, para la realización e incorporación de imágenes fotográficas en los libros. Así, iríamos de los apuros del exiliado Soria en Chile, que impidieron la incorporación de una simple imagen, al poderío editorial de casas

28. Castro (1954b).
29. Castro (1957).
30. Castro (1963).
31. Castro (1948 y 1954a).
32. Que ahora se considera no ser de Quevedo, ni de Murillo, sino de Claudio Coello o su taller (Musee du Louvre 1924).

como Sansoni o Klincksieck. Otra razón podría ser el creciente prestigio y fama de Castro a partir del año 1948, que lo situaría en una posición en que podría exigir a sus editores el aumento del despliegue iconográfico en las sucesivas ediciones de sus obras. Y hay otra explicación, una que tiene la virtud de ser aplicable a todas las obras de Castro a que me he referido, y de tener su origen en uno de los núcleos conceptuales básicos de la misma. En múltiples lugares de su obra historiográfica expresó Castro una idea, que traigo aquí a partir del párrafo final de *España en su historia*:

> La historia de Europa no se entendería sin la presencia de España, que no ha descubierto teoremas matemáticos ni principios físicos, pero ha sido algo de que Europa no ha podido prescindir, y que resaltará debidamente el día en que las historias de cada variedad humana, sean concebidas como un vivir en conflicto consigo mismo. El que no tenga cotización en el mercado del conocimiento físico, no significa que la serie Fernando de Rojas (*La Celestina*), Hernán Cortés, Cervantes, Velázquez y Goya, no signifiquen en el mundo de la axiología, de los valores máximos del hombre, nada de menor volumen que Leonardo, Copérnico, Descartes, Newton y Kant[33].

Con un planteamiento teórico-historiográfico como el que subyace a esta cita, que presupone una particularidad de la vida hispánica responsable del fracaso de la creación de una España racional, moderna y científica, en línea con los demás países de Europa Occidental, pero igualmente responsable de las circunstancias que dieron lugar a algunas creaciones artísticas inigualables, no sorprende que Castro diera una gran importancia a las obras del espíritu –a los textos literarios como a las obras artísticas– a la hora de ensayar su interpretación histórica de la comunidad humana que las produjo, como privilegiadas vías que son para la percepción e intelección, dentro del esquema historiológico de Castro, de la visión del mundo propiamente hispánica[34].

33. Castro (1948: 641).

34. La redacción de este artículo y la investigación que en él subyace se han realizado en el seno del proyecto de investigación *Américo Castro: vida, obra y relaciones*, proyecto de investigación independiente desarrollado en el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhd) de la Universidad de Salamanca, proyecto al que la Agencia Estatal de Investigación (AEI) no consideró oportuno financiar en la convocatoria 2022 de Proyectos de Generación de Conocimiento realizada por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Art Institute of Chicago, «Retable and Frontal of the Life of Christ and the Virgin Made for Pedro López de Ayala», en *Art Institute of Chicago*. [En línea] https://www.artic.edu/artworks/88793/retable-and-frontal-of-the-life-of-christ-and-the-virgin-made-for-pedro-lopez-de-ayala [Consulta 27/08/2024].

Berenson, Bernard, «Quadri senza casa. Il Trecento fiorentino, III», *Dedalo*, XI.5 (1930-1931), págs. 1286-1318.

Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1925.

Castro, Américo, «Lo hispánico y el erasmismo», *Revista de Filología Hispánica*, II, (1940), págs. 1-34 y IV (1942), págs. 1-66.

Castro, Américo, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires: Editorial Losada, 1948.

Castro, Américo, *Aspectos del vivir hispánico. Espiritualismo, mesianismo, actitud personal en los siglos XIV al XVI*, Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1949.

Castro, Américo, *La realidad histórica de España*, México DF: Editorial Porrúa, 1954a.

Castro, Américo, *The Structure of Spanish History*, Edmund L. King, trad., Princeton: Princeton University Press, 1954b.

Castro, Américo, *La Spagna nella sua realtà storica*, Giuseppe Cardillo & Letizia Falzone, trads., Florencia: Sansoni, 1955.

Castro, Américo, *Spanien. Vision und Wirklichkeit*, Suzanne Heintz, trad., Köln & Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1957.

Castro, Américo, *Santiago de España*, Buenos Aires: Emecé, 1958.

Castro, Américo, *Réalité de l'Espagne. Histoire et valeurs*, Max Campserveux, trad., Paris: Librairie C. Klincksieck, 1963.

Castro, Américo, *Aspectos del vivir hispánico*, Madrid: Alianza Editorial, 1970.

Castro, Américo, *Aspectos del vivir hispánico. Espiritualismo, mesianismo, actitud personal en los siglos XIV al XVI*, José-Carlos Mainer, ed. y prol., Valencina de la Concepción: Editorial Renacimiento, 2021.

Escalona Ruiz, Juan, «Una aproximación al exilio chileno: La Editorial Cruz del Sur», en *El exilio literario español de 1939*, Manuel Aznar Soler, ed., Sant Cugat de Vallès: Associació d´Idees-Gexel, 1998, vol. I, págs. 367-378.

Laín Entralgo, Pedro, «Sobre el ser de España», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 15 (1950), págs. 467-495.

Mainer, José-Carlos, «Américo Castro: *entender, sentir* la historia de España», prólogo a Américo Castro, *Aspectos del vivir hispánico. Espiritualismo, mesianismo, actitud personal en los siglos XIV al XVI*, Valencina de la Concepción: Editorial Renacimiento, 2021, págs. 7-67.

Mengual, Josep, «El *dream team* chileno de Arturo Soria (Cruz del Sur)», en *Negritas y cursivas. Libros e historia editorial.* [En línea] https://negritasycursivas.wordpress.com/2014/07/04/el-dream-team-chileno-de- arturo-soria-cruz-del-sur/ [Consulta 26/08/2024].

Musée des Beaux-Arts Rouen, «Démocrite», en *Musee des Beaux-Arts de Rouen*. [En línea] https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/democrite [Consulta 28/08/2024].

Musée du Louvre, «Portrait d'homme, dit à tort Portrait du poète Don Francisco de Quevedo», en *Musée du Louvre. Collections.* [En línea] https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059519 [Consulta 29/08/2024].

Museum of Fine Arts Boston, «The Geographer», en *Museum of Fine Arts, Boston.* [En línea] https://collections.mfa.org/objects/31111/the-geographer?ctx=ee830eba-2582-44d7-a00b-9fea7896614a&idx=3 [Consulta 28/08/2024].

Offner, Richard, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting. The Fourteenth Century, Section III, Volume II, Part I*, New York: College of Fine Arts & New York University, 1930.

The Frick Collection, *Art in The Frick Collection: Paintings, Sculpture, Decorative Arts*, New York: Harry N. Abrams, 1996.

The Frick Collection, «Cocktails with a Curator: El Greco's *Vincenzo Anastagi*», en el canal de YouTube de *The Frick Collection, New York*, 2021. [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=lXXpV4VNOk0 [Consulta 27/08/2024].

The Frick Collection, «El Greco, *Vincenzo Anastagi*», en *The Frick Collection*. [En línea] https://collections.frick.org/objects/199/vincenzo-anastagi?ctx=f714c6e531eb465ef24c9e48d215302f0399e8d5&idx=2 [Consulta 27/08/2024].

Trapiello Andrés, *Imprenta moderna. Tipografía y literatura en España, 1874-2005*, València: Campgràfic, 2006.

RESUMEN: El presente trabajo analiza el uso que el filólogo e historiador Américo Castro hizo de diversas obras pictóricas, artísticas y arquitectónicas en varias de sus obras sobre la historia de España. Desde su *España en su historia* (1948) a la última traducción de su *La realidad histórica de España* (1963), en una línea progresiva de atención a tales materiales, las obras artísticas de índole visual irán aportando a Castro elementos y datos varios sobre los que construir diversas facetas de su reinterpretación de la historia de España. En la comunicación se analizará de forma detallada el uso que de una serie de casos concretos –pictóricos, arquitectónicos y de otros ámbitos– hizo Castro en la construcción del

relato historiográfico desarrollado en varias de sus obras, y los problemas que algunos de ellos plantean.

PALABRAS CLAVE: Américo Castro; Artes visuales; Historia.

ABSTRACT: This paper analyses the use that the Spanish literary scholar and historian Américo Castro made of various pictorial, artistic and architectural works in several of his works on the history of Spain. From his *España en su historia* (1948) to the latest translation of his *La realidad histórica de España* (1963), in a progressive line of attention to such materials, artistic works of a visual nature would provide Castro with various elements and data on which to build various facets of his reinterpretation of the history of Spain. The paper will analyse in detail the use that Castro made of a series of specific cases –pictorial, architectural, and otherwise– in the construction of the historiographical narrative developed in several of his works, and the problems that some of them raise.

KEYWORDS: Américo Castro; Visual Arts; History.

VIDAS DE SANTOS EN EL *FLORILEGIO MEDICINAL* (1712-1755), DE JUAN DE ESTEYNEFFER. UNA FORMA DE LA DIFUSIÓN DEL LEGADO DEVOCIONAL[*]

Marcos Cortés Guadarrama
Universitatea Babeș-Bolyai (Rumanía)

Es indudable que las curaciones milagrosas están presentes en las vidas de algunos santos y santas. En la hagiografía medieval, que se puede estudiar en compendios como el de Jacobo de Vorágine, pueden listarse algunas curaciones milagrosas realizadas con ingredientes caseros: harina, aceite, vino y hierbas comunes. Sin embargo, en la *Legenda aurea* no se mencionan ni se sugieren los nombres y obras de, por lo menos, dos padres de la medicina occidental, es decir, Hipócrates y Galeno. Y este hecho se traspasa a la tradición de traducciones castellanas derivadas de esta importantísima obra medieval, conocidas bajo el genérico nombre de *Flores sanctorum*.

Una posible explicación de este rasgo característico se ha abordado ya desde el campo de la historia de la cultura. Así pues, se ha afirmado que las ideas de la medicina –interpretadas desde el mundo árabe– fueron una de las avanzadas del humanismo renacentista y jugaron un papel

[*] La publicación es parte del proyecto *Itinerarios de la Hagiografía hispánica en la Edad Moderna: evolución y difusión del legado devocional* (PID2022-139820NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

fundamental en el desarrollo de distintos productos textuales, tanto del ámbito religioso como del ámbito secular[1]. Con fundamento en la tradición de la literatura médica, fue entonces –en el Renacimiento– cuando aparece una doctrina de similitudes que aún seguirá presente después de la Contrarreforma. Dicha doctrina se concebía como un sistema de fórmulas invisibles que yacían en diversos seres y materialidades donde se conjugaba una intrínseca y compleja relación entre el micro y el macrocosmos[2].

Este hecho se comprueba también en la hagiografía de los siglos XVI, XVII y XVIII. En esta no solo seguirán presentes las curaciones milagrosas, como lo estaban desde la Edad Media, sino que ahora sí se aludirá directamente a las obras de Hipócrates y Galeno. Así se puede comprobar en los santorales reformados de Alonso de Villegas y del jesuita Pedro de Ribadeneira, inspirados en las autoridades postridentinas en materia hagiográfica, es decir, Luigi Lippomano y Laurencio Surio[3].

Así pues, en Villegas, en un ejemplar de su santoral de 1589, Hipócrates y Galeno aparecen referidos en la vida del mártir san Cyro, en donde se dice que «quando Cyro visitava enfermos, no se aprovechava tanto de los documentos de Galeno y Hipócrates, aunque seguramente usava dellos, como de testimonios de Prophetas, de apóstoles, con muchos documentos suyos proprios»[4]. Y también aparecen referidos en la vida de santa Liduvina –una de las santas más horrendamente enfermas de todo el *Flos sanctorum*–. En esta narración, un médico confesó que, si los milagros que Liduvina eran ciertos: «Bien pueden despedirse Hipócrates y Galeno»[5]. Y en Ribadeneira, en un ejemplar de su *Flos sanctorum*, de 1761, aparece en la vida de san Pantaleón, a quien un viejo y sabio cristiano le revela que «el autor de la vida, y Señor de la salud, es Jesu-Christo, y que en su nombre se sanan todas las enfermedades más fácil y seguramente que con el estudio de Esculapio, Hipócrates, y Galeno»[6]. Es decir, no hay duda de que el discurso secular de la medicina, representado al menos por los dos nombres de sus máximas autoridades, se hace presente en la

1. Culianu (2017: 21).
2. Culianu (2017: 42-43).
3. Baños (2019: 7-38).
4. Villegas (1589: fol. 37d).
5. Villegas (1589: fol. 44a).
6. Ribadeneira (1761: fol. 412b).

hagiografía, una de las literaturas más consumidas en distintos géneros literarios hasta el siglo XVIII.

Por su parte, el discurso médico, una prosa de altos tecnicismos y, a veces, de áridos recetarios sin más, también está plagada de referencias hagiográficas. De hecho, ya se ha podido demostrar que, en ciertos tratados médicos bajomedievales, la sangría era aplicada como medio preventivo en determinadas celebraciones del calendario litúrgico cristiano, como en la vida de san Martín (11 de noviembre), san Blas (3 de febrero), san Felipe apóstol (3 de mayo) y san Bartolomé (24 de agosto), festividades en cuya narrativa yace presente una curación milagrosa. E incluso ciertas lecturas doctrinales, como la fiesta de la Cátedra de san Pedro (22 de febrero), eran de gran importancia para saber del pulso del corazón en el tiempo más frío del año[7].

A su turno, la literatura religiosa novohispana tiene un representante muy interesante en esta comunión entre hagiografía y medicina. Al venerable Gregorio López –por quien se gastaron ríos de tinta y plata para intentar verlo como uno de los primeros santos de Nueva España durante los siglos XVII y parte del XVIII– se le considera nada más y nada menos que autor de uno de los tratados médicos de tipo casero más importantes durante los 300 años del virreinato novohispano, el *Tesoro de medicinas* (México, 1672 y 1674; Madrid, 1727). En esta tradición de los tratados médicos novohispanos, quizá en un peldaño más bajo en la escala de la popularidad, existe una obra médica que se adscribe a la producción de los jesuitas y que nació en las regiones más septentrionales de la Nueva España. Así pues, a inicios del siglo XVIII surge de la mano del jesuita Juan de Esteyneffer («natural de Silesia, del reino de Bohemia»), un texto que alude al *Flos santorum* desde el título de su obra: *Florilegio medicinal de todas las enfermedades*. Este texto tiene publicaciones en México (1712) y Madrid (1755), y es sin duda uno de los libros más importantes de la medicina novohispana del siglo XVIII. El título se entendió en la misma tradición del significado con que la palabra «Flos» era referida para la literatura hagiográfica. Así lo deja ver el protomédico Juan Joseph de Brisuela, en su aprobación de 1712: «Es un libro en su ser lo que promete en su titulo. Intitulase *Ramillete de Flores*, y es hacecito de frutos»[8].

7. Cortés (2020: 157-172).
8. Esteyneffer (1712: s. f.).

Este texto se enmarca en una tradición de medicina casera, pensada para llegar lejos de los centros urbanos y, en especial, que sirviera a las comunidades del Norte de México que hoy forman parte de las zonas del Suroeste de los Estados Unidos, en específico, en las provincias de «Topia, Sinaloa, Tepeguanes, Taraumara, Sonora y California»[9] (s. f.), lo que hoy, en parte, corresponde a los territorios de Arizona, California, Colorado, Nevada, Nuevo México, Texas y Utah.

Es fundamental señalar que este tratado médico va en dirección opuesta de los avances que el secularismo de la Ilustración dio en la segunda mitad siglo XVIII[10] y del diálogo médico al que invitaban ciertas materias de origen americano para la búsqueda de la salud[11]. En cierto sentido, el tratado médico del jesuita Juan de Esteyneffer guarda una relación con una doctrina de las similitudes de tiempos renacentistas y barrocos, en los cuales, sin ir más lejos, aún se creía y se escribía profusamente que el cuerno de unicornio podía sanar a los que habían sufrido envenenamiento[12].

El propósito de las siguientes páginas será estudiar que, hasta la mitad del XVIII, en ambas orillas del Atlántico convergían –por lo menos– dos epistemologías definidas: una que enfatizaba ciertos aspectos folclóricos de la medicina simpática y una doctrina de las similitudes en el desarrollo del arte médico, y otra más innovadora, la cual hizo que, finalmente, el discurso médico abandonara, paulatinamente, aspectos artesanales y rústicos más cercanos al ocultismo y la magia natural. Que haya cientos de santos listados en un tratado médico del siglo XVIII, este rasgo lo arrima, evidentemente, hacia la primera de estas y, con ello, hacia otros propósitos, como los de una narrativa del consuelo. En efecto, las intenciones y convicciones de su autor, un jesuita formado a finales del siglo XVII en

9. Esteyneffer (1755: fol. 2).

10. Por ejemplo, la creación del Real Colegio de Cirugía (1768), las primeras inoculaciones de la viruela (1779), el nacimiento de la cátedra de botánica (1788) o la inauguración de la cátedra de química del Real Seminario de Minería (1797). No obstante, en la medicina del siglo XVIII, incluso en los insultos proferidos por médicos y censurados por la Inquisición, referían al folclor hagiográfico y religiosos de su tiempo. *Vid*. Cortés (2023: 8-22) y Edelstein (2020).

11. Las lagartijas se pensaron como una medicina contra ciertas enfermedades de su tiempo. Esta consideración no cayó en ciertos lugares comunes de la simpatía o la antipatía de siglos, del ocultismo y la magia natural anteriores.

12. Cortés (2021: 277-299).

Bohemia, no solo buscaban curar al enfermo, sino, principalmente, consolarlo a través de ciertos santos concretos, protectores especializados para distintos tipos de diagnósticos mucho más elaborados de los que se hacían doscientos años antes, en el siglo XVI.

Con estas intenciones, me gustaría adelantar las siguientes consideraciones finales: en la voluntad selectiva de un autor yace su originalidad dentro de una época determinada, en este caso los albores de la Ilustración. Es sugerente estudiar el filtro interpretativo que un médico jesuita ofrece de una tradición hagiográfica que se remonta, por lo menos, a la Baja Edad Media y sus primeros compendios de vidas de santos, como la *Legenda aurea* y su derivación castellana conocida bajo el nombre genérico de *Flores sanctorum*. Sin pretenderlo, Juan de Esteyneffer crea su propio compendio hagiográfico y al hacerlo demuestra que cierta tradición de las ideas del arte médico de su tiempo estaba recubierta por la categoría narrativa de lo maravilloso, de lo mágico cristiano, es decir, la creación de un mundo con materialidades y personajes (polvo de momia, piedra bezoar, cuerno de unicornio, diversos santos y santas), que solo tienen su propia lógica en la narrativa de un texto que se crea bajo un propósito, el de sanar de manera casera, sin la imperiosa necesidad de un médico. En el fondo, cientos de santos en un tratado médico, en una obra de orden secular, ponen en tela de juicio dos conceptos involucrados en la búsqueda de la curación ante la enfermedad: la salvación del cuerpo y la del alma.

Aun con ello, las advocaciones referidas en el *Florilegio medicinal de todas las enfermedades* tienen un tratamiento más especializado en contra de diversas enfermedades, más propio de los tiempos ilustrados y lejos de conceptualizaciones más generales de siglos anteriores. Por ejemplo, san Cosme y san Damián ya no son protectores contra males de las piernas, como lo eran en la Edad Media o el Renacimiento, sino que, en 1712 y su reimpresión en 1755, se dice que son santos protectores contra la «obstrucción de las Venas Mesaraicas, y del Pancrèas, y Hypocondrios, ò Hijares». Así pues, creo que esta es una escritura interesante –una más de sus múltiples formas– para estudiar la evolución de un legado devocional fuera de los textos propiamente religiosos.

*

El *Florilegio medicinal de todas las enfermedades* es de los libros de medicina mejor estructurados que se publicaron en la Nueva España. Dividido en tres partes, tiene una sección médica, una quirúrgica y un antidotario. Además, empieza con los dolores de cabeza y termina con un capítulo para aplicar las sanguijuelas correctamente, es decir, inicia con cuestiones muy generales hasta llegar a las particulares.

Dentro de esta cuidada organización, la primera característica que destaca su autor en las «Advertencias al lector benévolo» es que le pareció «de mucha utilidad añadir dogmas, ù doctrinas. […] Lo primero, y principal es la invocación de la clemencia de nuestro Señor, y la intercesión de los Santos»[13]. Y así lo vuelve a repetir en los márgenes de cada hoja impresa, al inicio de alguna enfermedad, dejándolo bien claro, pues dice: «Los santos que según el primer Dogma[14] notado en las Advertencias, se podrán invocar (de los quales como Abogada universal es la Santísima Virgen) se especificarán en los márgenes los particulares»[15].

El repertorio de vidas de santas y santos[16] que nos ofrece para cada enfermedad es de lo más completo que yo he podido encontrar en la literatura médica de la temprana modernidad y –si se me permite la comparación– es casi como un *Flos sanctorum* especializado para médicos, curanderos y enfermos, para no andarse con rodeos al momento pedir que un santo o santa abogara ante Dios para conceder el milagro de la pronta sanación.

Debemos señalar que, si bien no es exactamente el mismo caso de la encrucijada que aquí se estudia –entre hagiografía y medicina–, el cruce de narrativas es constante en la temprana modernidad y no solo en los géneros consagrados. Se da también, por ejemplo, en los recetarios de cocina. En estos textos el cruce es a la inversa, es la medicina la que traspasa una prosa compendiosa dirigida al gusto, el bienestar y la

13. Esteyneffer (1955: fol. 4r).

14. María, Madre de Dios. María concibió y dio a luz a la segunda persona de la Trinidad, según la naturaleza humana que Él asumió. María es, verdaderamente, la Madre de Dios (catholic.net).

15. Esteyneffer (1955: fol. Ir).

16. Debe mencionarse que en la edición que preparó la Academia Nacional de Medicina de México, en 1978, se le dedica un breve apartado –en el estudio introductorio– a los santos de este tratado. Sin embargo, me parece que este primer trabajo, pionero en su género, debe ser completado con nuevas interpretaciones y orientaciones en el tema de la hagiografía.

recuperación de la salud a través de la dieta y del respeto por los tiempos del calendario litúrgico cristiano para el consumo de la carne, tema ampliamente estudiado también para el caso novohispano[17]. Dada esta advertencia, que valida el tiempo invertido en el presente trabajo y sugiere la necesidad de no dejar pasar el estudio de esta clase de obras –usualmente olvidadas por el canon literario–, ofrezco una larga tabla que ilustra de manera contundente la pujante presencia de santos, santas y arcángeles en el tratado médico de nuestro interés:

Capítulo	Enfermedad	Santas	Santos
Libro uno: 1.	Dolor de cabeza (Dolor externo).	Lidubina.	Crysóstomo[18], Domingo Loricano.
2.	Xaqueca, ò Hemicrania.		San Eusebio Samosateno.
3.	Frenesía, y Desvarío, ò Delirio.		San Hugo.
4.	Vaìdo.		San Lupo
5.	Gota coral, ò Mal de Corazón.	Gertrudis.	B. Joachim Ord. Servorii, B. Amadèo, Duque de Saboya.
6.	Perlesìa, ò Tullimiento.		Pedro Apostol, Servulo.
7.	Temblor.	Tecla Leontina.	
8.	Convulsión ò Pasmo.	Genovesa.	
9.	Boca torcida	Tecla, Genovesa.	
10.	Letargo ò Sueño profundo.		Siete Durmientes.
11.	De la Pesadilla		Xavier.
12.	Apoplexìa (y repentina muerte).	Bárbara.	
13.	Catarro.	Liduvina.	
14.	Inflamación de los ojos.		Gerónimo, Gregorio Nacianceno.

17. Para un ejemplo de esta cuestión, *vid*. Phelts Ramos (2023: 122-130).
18. La tabla respeta los nombres tal y como aparecen escritos en el texto.

Capítulo	Enfermedad	Santas	Santos
15.	Nubas, Cataratas de los ojos y repentina ceguedad.	Lucia.	Lorenzo, Claro Ulcasino, Tobias Senior.
16.	Rijas, y Fístulas de los ojos.		Thomás de Aquino.
17.	Sordera, ò Zumbido.		Zacarías, Padre de San Juan Bautista, Y B. Marco.
18.	Dolor de oídos (originado en pituita).	Aquilina.	
19.	Fluxo de Sangre de las Narices.		Asclapio obispo.
20.	Dolor de muelas.	Polonia.	
21.	Llagas de la boca, fauces y lengua.		Jacobo Salesio.
22.	Campanilla caída.		Blas.
23.	Esquinancia ò garrotillo.		Blas, Jacobo Salesio.
24.	Tos.	Syncletica.	
25.	Asma		Beda, Romualdo.
26.	Escupir sangre, y de las caídas.		Lupicino.
27.	Dolor de costado.		Mauro Abad, Florido Tisernense.
28.	Pulmonìa.		Florido.
29.	Tysi.	Syncletica, Justina de Milán.	
30.	Syncope.		Franciso Xavier.
31.	Dolor de estómago, y Empacho.		Gregorio Magno, Chrysóstomo
32.	Desgana de comer.		San Bernardo.
33.	Hambre Canina.		Nicolás Tolentino.
34.	Hypo.		Vicente Ferrer.
35.	Vomito.	Catharina de Sena.	

Capítulo	Enfermedad	Santas	Santos
36.	Cólera Morbo, ù Vómitos, y Crusos.		Luis Beltrán
37.	Dolor Cólico		Aelredo Rievalense.
38.	Dolor de Hijada, ù del Miserere.	Batilde.	
39.	Estitiquèz, ò Estreñido el Vientre.		Valentín mártir.
40.	Destemplanza del Higado.	Engracia virgen y mártir.	Lucas Evangelista.
41.	Flema Salada. De las fisuras ò rajaduras de las palmas de las manos y de las plantas de los pies.		Juan de Dios.
42.	Obstrucción del Hígado.	Clara de MonteFalco	
43.	Tiricia.		Los tres Santos Reyes Magos.
44.	Hydropesìa.	Liduvina.	
45.	Obstrucción del Bazo.		Cosme y Damián
46.	Obstrucción de las Venas Mesaraicas, y del Pancrèas, y Hypocondrios, ò Hijares.		Cosme y Damián.
47.	Melancolìa Hypocondriaca		Cosme y Damián.
48.	Mal de Loanda		Nycolàs de Myrrha ò Bari.
49.	Cursos Lientericos.	Teresa.	
50.	Cursos de Humor.		Bernardino.
51.	Cursos de Sangre.		Luis Beltrán.
52.	Los pujos.	Teresa.	
53.	Lombrices.	Margarita.	
54.	Almorranas, y otras enfermedades del Siesso.		Pantaleón médico y mártir.
55.	Dolor de la Piedra, ò Arena en los Riñones, ò en la Vegiga.		Liborio.
56.	Ardor de la Orina.	Syria Virgen Trecense.	
57.	Orina con Materia ò Sangre.		Theofanes.

Capítulo	Enfermedad	Santas	Santos
58.	Anguria, y detención de la Orina.	Lyria, Virgen Trecense.	Luis Gonzaga.
59.	Demasiado fluxo de la Orina.		Antioco, médico, y mártir.
60.	Incontenencia de la Orina.		Crodato, mártir.
61.	Purgación.		Casimiro, Rey.
62.	Detención de los Meses.	Luvina Viuda.	
63.	Fluxo demasiado de los Meses.	Marta, Consorcia.	
64.	Mal de Madre.	Santa Ana.	
65.	Enfermedades de las Preñadas, ò con la Regla.		Ignacio de Loyola.
66.	Malparir.		Ignacio de Loyola.
67.	Parto difícil, y de los recién nacidos.		Ignacio de Loyola.
68.	Detención de las Pares.	Sabina Viuda.	
69.	Demasiado Fluxo, y de la detención de la Sangre después del Parto.	Consorcia	
70.	Paridas, y de la Leche, y Pechos.	Águeda y Marta.	
71.	Gota artética.		Gregorio Magno, Stapino, obispo.
72.	Dolor de la Ceática.		Leander Gebuino.
73.	Reumatismo.		Estevan junior.
74.	Diferencias de las calenturas continuas.		
75.	Advertencias generales en las calenturas continuas: de la Dieta, y lo que en general se observa para aplicar lo remedios en las Calenturas continuas de putrefacción.		
76.	De los Accidentes de las Calenturas continuas de putrefacción.		
77.	Calentura ephemera.		Christóval.

Capítulo	Enfermedad	Santas	Santos
78.	Calentura continua sin putrefacción (Synocho simple).	Genovesa.	
79.	Calentura continua con putrefacción		Hugo.
80.	Tabardillos, y calenturas pestilenciales.	Rosalía	Sebastián, Carlos Borromeo, Francisco Xavier, Roque.
81.	Viruelas y Sarampión.	Rosalía	Marcial obispo, Francisco Xavier.
82.	Calentura Hetica.		Theodosio.
83.	Calenturas tercianas intermitentes.		Franciso de Borja.
84.	Calenturas quotidianas intermitentes.		Domingo.
85.	Calenturas quartanas intermitentes.		Trobat, B. Poncio Ab.
86.	Morbo gálico.		Rafael [arcángel].
Libro II. De varios tumores, heridas. 1.	Apostemas ó tumores y lo que en ellos en general se ha de observar.		Roque.
2.	Quándo y cómo se abren las apostemas.		
3.	Flegmón.	Liduvina.	
4.	Gangrena y Esphacelo		Antonio.
5.	Carbunco.		Salvano.
6.	Divieso.	Casilda.	
7.	Sabañones.		Gregorio mártir.
8.	Panarizo y Uñero		Dioscoro y san Zozonte mártir.
9.	Erisipela.	Rosa de Santa María	
10.	Herpes u de la Sarna.		León papa, Antonio.
11.	Empeines.		Alejo Cisterciense.
12.	Edema.		Gregorio obispo
13.	Estrumas o Lamparones.		Marculso.

Capítulo	Enfermedad	Santas	Santos
14.	Escirro.	Balvina.	
15.	Cancro o Zaratán		Placcio, Fiacre Eremitaño[sic]
16.	Lepra		Deusdedit papa, Lázaro, el mendigo
17.	Parotida.	Ediltrudis.	
18.	Polipo.		Trophino y Trac.
19.	Ránula en la lengua.	Clara.	Antonio de Padua.
20.	Encordio o Bubón.		Rafael.
21.	Tumor o salida del ombligo		Conrado ermitaño.
22.	Hernia humoral o de la inflamación de las partes genitales.		Menas mártir.
23.	Hernia aguosa o ventosa		Felix de Nola.
24.	Hernia o quebradura instestinal.		Conrado ermitaño.
25.	Berrugas, clavos y callos.		Benjamín Clemente de Anciara[sic].
26.	Heridas	Eufemia.	Sebastián.
27.	Heridas, mordeduras ponzoñas.		Pablo apóstol, Amabilis y Phocas mártir.
28.	Heridas de los nervios, tendones, y ligamentos.	Eduvigis.	Tertuliano.
29.	Heridas de los ojos.		Metrano mártir, Leodegardo obispo y mártir.
30.	Heridas del pecho.	Victoria, virgen y mártir.	Ignacio mártir.
31.	Heridas del vientre.		Egido abad
32.	Heridas de las hastas del toro o de las balas o armas de fuego.	Marciana, Tecla. (Heridas de los toros).	Carlos Borromeo (heridas de armas de fuego).
33.	Quemaduras.		Lorenzo, Floriano Erasmo.

Capítulo	Enfermedad	Santas	Santos
34. Úlceras y llagas viejas	Advertencias de las úlceras en general.		Job.
35.	Úlceras simples y de las destempladas o con fluxo de humores		Diego de Alcalá
36.	Úlceras con gusanos.	Engracia	Juan de Dios
37.	Úlceras.		Benito.
38. Úlceras en particular	Tiña y caspa de la cabeza.		Justino mártir, Marino.
39.	Úlceras de las partes genitales.		Rafael [arcángel]
40.	Úlceras de las piernas y coyonturas.		Andrés Cretense
41. De las fracturas.	Fracturas en general.		Vicente mártir. [fracturas de los huesos].
SIN NÚMERO	Fracturas que llaman enteca-miento y en griego Atrophia.		Theodoso es abogado de los entecados.
42.	Fracturas con heridas		Artemio mártir
43. Disloca-ciones	Dislocacio-nes en general.		Machuto Obispo (abogado de los cojos).
44.	Dislocación en particular.		Mauro mártir
45.	Dislocación del hombro.	Olalla virgen y mártir.	
46.	Dislocación del codo.	Anastasia mártir.	
47.	Dislocación de la mano y sus dedos.		Juan Damasceno.
48.	Dislocación de los huessos del espinazo.	Olalla niña y mártir	
49.	Dislocación del Quadril.		Ponciano mártir
50.	Dislocación de la rodilla.	Dorotea	
51.	Dislocación del talón de pie.		Armogastes mártir
52.	Razón por qué y dónde se hace la Fuente: cómo se administra y cómo se conserva.		Clemente papa y mártir

Son 145 santos los listados para unas 133 enfermedades. Para algunas de estas hay más de un santo al que se le puede solicitar abogacía. Con un total de cuatro intercesores, es el caso más sobresaliente y se da en las «Cataratas en los ojos»: Santa Lucía (13 de diciembre), san Lorenzo (10 de agosto), san Claro Ulcasino (es decir, san Claro de Vienne[19], 1 de enero) y Tobit (padre de Tobías, 7 de febrero).

La mayoría de los santos son varones y, aunque es evidente el origen medieval de muchos de ellos, es indudable que Juan de Esteyneffer sigue un santoral postridentino quizá forjado en la propia orden de los jesuitas gracias a Pedro de Ribadeneira (1527-1611) y sus continuadores, Juan Eusebio Nieremberg (1595-1658) y Alonso de Andrade (1590-1672). Esto se comprueba por los santos que lista, tales como: san Francisco Xavier (3 de diciembre), san Ignacio de Loyola (31 de julio), Luis Gonzaga[20] (21 de junio) o san Francisco de Borja (3 de octubre). Por lo tanto, es indiscutible que sus advocaciones recomendadas están a la última moda, caso que se ejemplifica por el último jesuita aquí nombrado y por nombres como el dominico san Luis Bertrán (9 de octubre) y santa Teresa de Jesús (15 de octubre) y san Carlos Borromeo (4 de noviembre), todos ellos canonizados en el siglo XVII.

Muchos de los nombres de estos santos se repiten como abogados para diversas enfermedades, las cuales, en varias ocasiones, están relacionados entre ellas. El ejemplo más claro es de san Rafael arcángel, quien intercede en favor de los enfermos del «Morbo gálico» y también del «Encordio o bubón» y «Las úlceras en las partes genitales». Estos tres síntomas eran padecimientos desencadenados por el morbo gálico y de ahí por qué este arcángel funcionase como abogado para tres padecimientos.

Santa Liduvina es quien tiene la mayor representación para la parte femenina de la santidad. Es abogada para cuatro enfermedades: «Dolor de cabeza externo, catarro, hidropesía y flegmón». Como suele suceder, el relato de las diferentes vidas de santos y santas está plenamente relacionado con el mal contra el que pueden ejercer cierto poder curativo a través de su intercesión. La santa virgen holandesa es una de las más horrorosamente enfermas del santoral. Males que empezaron tras una caída cuando patinaba sobre un río congelado con sus amigas:

19. Se trata de un santo cuyo relato dice que tiene gran clarividencia y percepción.
20. Canonizado hasta el siglo XVIII, en 1726.

> Una de ellas cayó sobre ella y la hizo caer en el hielo y, de la caída, se le quebró la costilla. Y le vinieron tantos y tan terribles males como adelante se dirán, porque todos los médicos y cirujanos perdieron su trabajo y arte, y sus pobres padres gastaron la poca hacienda que tenían en curarla. Y de mano en mano le vinieron tantos males que parece cosa increíble un cuerpo humano poderlos sufrir, si la mano del Señor, que se los enviaba, no la conservara y, entre tantas muertes, no le diera vida[21].

Con estas características esenciales del relato, se entiende que entraran en la narrativa de los síntomas propios del enfriamiento, como el catarro o el dolor de cabeza «Externo». Además, que también sea santa contra la «Hidropesía» se puede explicar porque, al seguir la leyenda de esta pobre mujer, se nos cuenta que en un momento de su agonía se le «crio un postema en las entrañas y de ellas le salían tantos y tan grandes y terribles gusanos que no se podían ver sin espanto y compasión»[22]. Y el «Flegmón» es porque «diole el fuego de san Antón y consumiole hasta los huesos: el brazo derecho y la espalda toda podrida y desencajada del cuerpo»[23]. Es decir, hay una relación directa entre el relato de la leyenda de los santos y la narrativa de una posible curación milagrosa. La similitud entre los males que resistieron los seres divinos (santos, vírgenes, ángeles) y los que sufre el enfermo hace la posibilidad de una abogacía cósmica en la que el centro es Dios y está presente en todas partes[24]; misma que se conjunta con creencia en una doctrina de las similitudes y compensaciones propia del arte médico.

En lo que respecta a una avanzada científica, en relación con los tratados médicos que antecedieron a la concepción y publicación del que aquí nos interesa, en el texto de Juan de Esteyneffer hay toda una especialización sin igual para distintas vidas de santos. Es decir, en siglos anteriores, algunos de los mismos santos que él cita se relacionaban con cierta enfermedad, pero en un contexto más general. Uno de los casos más populares que puede ilustrar esta cuestión se da en san Cosme y san Damián, a quienes se les recuerda como los santos médicos que hicieron

21. Ribadeneira (1716: fol. 85a).
22. Ribadeneira (1716: fol. 85a).
23. Ribadeneira (1716: fol. 85a).
24. «Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam» (*Libro de los veinticuatro filósofos* 2000: 46).

el milagro de injertar una pierna de un «Moro» en la de un cristiano[25]: ahora tienen una precisión mucho más científica al ser abogados contra «Obstrucción de las Venas Mesaraicas, y del Pancrèas, y Hypocondrios, ò Hijares» y la «Melancolìa Hypocondriaca».

Incluso cuando este tratado médico surge en el Norte de México, todas las advocaciones propuestas no fueron un impedimento para que la misma obra se reimprimiera cuarenta y tres años después en Madrid[26]. Y si bien esta obra ha sido estudiada en su dimensión fronteriza y sus particularidades como parte de una misión jesuita en la zona septentrional de la Nueva España[27], lo cierto es que el providencialismo mágico cristiano que contiene con este cuasi *Flos sanctorum* para el arte médico le otorga una dimensión internacional y no puramente local. Esto se debe a que muchos de los santos, las santas y los ángeles que este tratado médico lista están basados en un criterio médico donde yace no solo la aludida doctrina de las similitudes, sino también las teorías más propias de su tiempo, o al menos que aún preocupaban a médicos del siglo XVIII, me refiero a la simpatía.

La simpatía era un concepto de la magia natural, de la filosofía oculta, de la medicina, de la alquimia, la farmacéutica, etc. y, por tanto, dentro de una doctrina de similitudes, cada autor justificaría su inclinación. En este sentido, en el siglo XVIII se continuarán intentos científicos por razonar esta cuestión. Es decir, dentro de las formas discursivas de la época, que aún conjugaban aspectos folclóricos y mágicos para interpretar la naturaleza, se intentará pensar y definir qué es la simpatía. Un ejemplo de esta cuestión lo encontramos en el doctor portugués Juan Curbo Semmedo, traducida al castellano por el doctor Thomas Cortijo Herraiz. Así pues, en 1731 se decía:

> Sympathia: es una cierta amistad, conformidad, é inclinación, que tienen unas cosas con otras, conformándose entre sí, buscándose, abrazándose, y amándose, como vemos en el azogue con el oro, en la piedra imán con el hierro y en el ámbar con la paja[28].

25. *Flos sanctorum con sus ethimologías* (2018: 594).

26. La reimpresión de tratados médicos novohispanos en la corte madrileña tiene un antecedente: el *Tesoro de medicinas* de Gregorio López tiene dos impresiones en México (1672 y 1674), y en 1727 se imprime en Madrid, junto con junto a *El comentario al Apocalipsis*, también de Gregorio López.

27. Crocker (2014: 294-310).

28. Curbo Semmedo (1731: fol. 119).

Una acción simpática opera también en el consuelo que puede ofrecer el repertorio de santos listado en un tratado médico. En esta peculiaridad sí que yace una estratagema de las misiones jesuitas del Norte de la Nueva España, misma que tampoco incide negativamente en su difusión en un plano internacional, en la edición madrileña de 1755; al contrario, le benefició. En efecto, en los misioneros jesuitas estaba presente el abandono de la pasividad y la priorización de la acción directa en la propagación de la fe. Así se contribuía a que se expandieran los horizontes no solo físicos, sino también los metafísicos, según los principios de los *Ejercicios espirituales* de Loyola, trasladando el discurso de la corporeidad al de la oración[29]. En este sentido era importante inculcar y hacer saber sobre la injerencia de determinados santos, santas, vírgenes y arcángeles para el consuelo de la enfermedad, y ello era más fuerte, tenía más poder, que un rezo aislado y sin una dirección controlada y concreta. En otras palabras, la misión jesuítica del Norte, su amplificación se da no solo en los aspectos reales de un viaje del centro hacia el Norte de la Nueva España[30], sino, también, en los productos textuales que esta orden religiosa generó, y no solo en aquellos que responden a un propósito religioso. La expansión de visión e intención se da también en una obra de tipo secular, un tratado médico. En este, a las curaciones más bien poco innovadoras y ceñidas más a una tradición conservadora del arte de la medicina –propia de la doctrina de las similitudes de la temprana modernidad y la simpatía aún latente en los albores de la Ilustración–; en este tratado médico –repito– no solo hay remedios para males físicos, sino que también se trata lo metafísico con un panorama vasto y extenso de santos especialistas para consolar y contribuir así, si no a la cura, al bienestar del bien morir.

*

29. «Cerca de los cinco sentidos corporales se tendrá siempre la misma orden, mudando la materia dellos. Nota. Quien quiere imitar en el uso de los sentidos a Cristo nuestro Señor, encomiéndese a al oración preparatoria de su divida majestad; y después de considerado en cada sentido, diga un Ave María o un Pater noster, y quien quiere imitar el uso de los sentidos a nuestra Señora, en la oración preparatoria encomiende a ella para que le alcance gracia de su Hijo y Señor para ello; y después de considerado en cada sentido, diga un Ave María» (Loyola 2018: 81).

30. Sobre las misiones hacia el Norte de la Nueva España por parte de los jesuitas, *vid.* Crocker (2014: 295).

Dentro de las consideraciones finales, destaca que el libro de Juan de Esteyneffer es uno de los mejores ejemplos para ver la evolución y la difusión del legado devocional que se origina en la Edad Media y cómo llega a otro tipo de narrativas seculares del siglo XVIII, como las del arte de la medicina.

El *Florilegio medicinal de todas las enfermedades* –tanto en su impresión mexicana como en la madrileña– muestra que los aspectos folclóricos, cultos y legendarios de la hagiografía, sus milagros curativos, su magia cautivadora, subyacen en la mentalidad inventora de un autor, Juan de Esteyneffer, un jesuita natural de Bohemia, quien no duda en crear un tratado médico con un listado de santos, vírgenes, arcángeles que, si bien no curaban la enfermedad, sí otorgaban la esperanza de un cambio positivo.

El fenómeno debe llamar nuestra atención como una narrativa que tiene más verdad en el propio texto que condensa, que retiene y que ofrece al lector un repertorio de elecciones para consolar, más que una narrativa verificada y científica con un resultado comprobado en su efecto curativo, es decir, debe llamar nuestra atención como una expresión literaria. De este modo hay una lógica en el cruce entre hagiografía y medicina. Se entrelaza el relato legendario de los santos, concretamente, la enfermedad que se dice que padecieron, misma contra la que pueden intervenir. Este entrecruzamiento busca una curación más contundente en dos esferas conceptuales y no solo una de ellas: el del cuerpo y el del alma.

Este fenómeno narrativo parecería que tiene más valía en enfermedades mortales y con curaciones tan severas como la enfermedad, como lo era el morbo gálico y sus unciones o vaporizaciones a base de mercurio. Para males tan poderosos, entidades celestiales poderosas, como el arcángel san Rafael; o, para distintos males, una de las santas más dolorosamente enfermas de todo el *Flos sanctorum*, santa Liduvina; o para un terrible mal, como las cataratas, que atacaba a uno de los sentidos indispensables, la vista, cuatro santos para una misma lucha: Santa Lucía, san Lorenzo, san Claro de Vienne y san Tobit. Por encima de todos ellos, la Virgen María y, por supuesto, Dios. Esta narrativa nacida del cruce de literaturas religiosas y seculares puede extrapolarse y estudiarse en otras artes de la temprana modernidad, pues en todo momento no se deja de lado una doctrina de las similitudes, compensaciones y de la simpatía. Por lo tanto, pueden buscarse interesantes vínculos en los textos

alquímicos, los grimorios, los textos boticarios, etc.: ahí hay un extenso campo de análisis aún por atender[31].

«Una época cultural no yace definida por el contenido de las ideas que ofrece, sino por el filtro interpretativo que les ofrece»[32]. Esteyneffer es un interesante ejemplo de esta sentencia. Él posee un papel importante en el relato de una enfermedad y su posible curación. Su misión jesuita en el Norte de la Nueva España, su propaganda hacia nuevos horizontes, no solo se dio en la realidad física, sino en la conceptualización de sus ideas, en la manera en cómo les dio forma en *Florilegio medicinal de todas las enfermedades*, al ofrecer 145 vidas de santos para 133 enfermedades, todo ello con una estructura límpida, pues, sin duda, se trata de uno de los tratados médicos mejor estructurados durante los 300 años del virreinato de la Nueva España.

Por último, los relatos que condensan los nombres de las santas y santos en su tratado médico, sus curaciones milagrosas cuidadosamente seleccionadas, forman una expresión narrativa que debe ser estudiada como una de las varias manifestaciones de la literatura ilustrada del orbe hispánico del siglo XVIII. Este breve ensayo ha intentado indagar en esta dirección en la que aún hay mucho por andar.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Baños Vallejo, Fernando, «Lutero sobre la hagiografía y los hagiógrafos sobre Lutero», *Studia Aurea*, 13 (2019), págs. 7-40.

Catholic.net, «Primer Dogma, María, Madre de Dios». [En línea] https://es.catholic.net/op/articulos/15429/cat/653/primer-dogma-maria-madre-de-dios.html#modal [Consulta: 24/07/2026].

Cortés Guadarrama, Marcos, ed., *Flos sanctorum con sus ethimologías*, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2018.

Cortés Guadarrama, Marcos, «Hagiografía y medicina (I): intercesión de la santidad en el arte médico del *Compendio de la humana salud* (1494) de Johannes de Ketham», *Medievalia*, 52.2 (2020), págs. 157-178.

31. Ya hay algunos trabajos entre alquimia y hagiografía. *Vid.* Cortés (2024: 197-210).

32. Culianu (2017: 40).

Cortés Guadarrama, Marcos, «El cuerno de unicornio en la Nueva España: conocimiento boticario y prescripción de médicos», *Revista de Historia de América*, 161 (2021), págs. 275-306.

Cortés Guadarrama, Marcos, «Hagiografía y medicina (II): 'Que él sabía más que Dios en la medicina'. Una sospecha de herejía en la práctica médica durante el ocaso de la Inquisición de Nueva España», *América sin nombre*, 29 (2023), págs. 8-22.

Cortés Guadarrama, Marcos, «Una conexión entre alquimia y hagiografía en el *Mundus Symbolicus*», *Studia Aurea*, 18 (2024), págs. 195-213.

Crocker, Rebecca, «Healing on the Edge: The Construction of Medicine on the Jesuit Frontier of Northern New Spain», *Journal of the Southwest*, 56.2 (2014), págs. 293-318.

Culianu, Ioan Petru, *Știință și artă în gîndirea Renașterii*, Iași: Polirom, 2017.

Curbo Semmedo, Juan, *Secretos médicos y chirurgicos del doctor don Juan Curbo Semmedo. Traducidos de lengua vulgar portuguesa en castellana por el Doct. D. Thomas Cortijo Herraiz*, Madrid: Bernardo Peralta, 1731.

Edelstein, Dan, *Iluminismul. O genealogie*, Cluj-Napoca: Tact, 2020.

Esteyneffer, Juan, *Florilegio medicinal de todas las enfermedades*, Madrid: Joachín Ibarra, 1755.

Esteyneffer, Juan, *Florilegio medicinal de todas las enfermedades*, México: Academia Nacional de Medicina, 1978, 2 vols. [1ª ed. 1712].

Fresquet Febrer, José Luis, *La experiencia americana y la terapéutica en los Secretos de cirugía (1567) de Pedro Arias de Benavides*, Valéncia: Instituto de Estudios Documentales e Históricos sobre la Ciencia & Universitat de València & CSIC, 1993.

Gadamer, Hans-George, *El estado oculto de la salud*, Barcelona: Gedisa, 1996.

Libro de los veinticuatro filósofos, Paulo Lucentini, ed., Madrid: Siruela, 2000.

Loyola, Ignacio de, *Ejercicios espirituales*, Madrid: BAC, 2018.

Martínez Hernández, Gerardo, *La medicina en la Nueva España, siglos XVI y XVII. Consolidación de los modelos institucionales y académicos*, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

Phelts Ramos, Susana, «Restaurar la salud: Recetas para enfermos y remedios en los libros de cocina mexicanos de los siglos XVIII y XIX», en *The search for Wellbeing and Health between the Middle Ages and Early Modern Period*, Javier López Rider, ed., Oxford: Archaeopress Publishing, 2023, págs. 121-135.

Ribadeneira, Pedro de, *Flos sanctorum, de las vidas de los santos. Tomo segundo de las vidas de los santos de junio, julio y agosto*, Madrid: Joachim Ibarra, 1761.

Ribadeneira, Pedro de, *Flos sanctorum. Segunda parte. En que se contienen las vidas de los santos que pertenecen a los meses de febrero, marzo y abril*, Madrid: Joseph Rodríguez de Escobar, 1716.

Villegas, Alfonso de, *Flos sanctorum. Tercera parte y Historia General en que se escriven las vidas de sanctos extravagantes*, Toledo: Juan y Pedro Rodríguez impresores, 1589.

RESUMEN: El presente trabajo trata de estudiar la inserción de ciento cuarenta y cinco vidas de santas, santos y arcángeles en una obra de orden secular, un tratado médico del siglo XVIII. El *Florilegio medicinal de todas las enfermedades*, con impresiones en México (1712) y Madrid (1755), es obra del jesuita originario de Bohemia Juan de Esteyneffer. Esta obra responde a los intereses misioneros de extensión y asimilación territorial en el Norte de la Nueva España. En este quehacer, la integración de la hagiografía en un conglomerado recetas de tipo casero –ancladas en la tradición de la doctrina de las similitudes y de las curaciones simpáticas de la temprana modernidad– responde a las necesidades del consuelo, de la paciencia y del bien morir. Ciertamente, el relato de las vidas de estos santos se relaciona con la enfermedad contra la que son intercesores. No obstante, a los santos con una tradición como protectores para ciertas partes del cuerpo –que se remontaba a la Edad Media– Esteyneffer los convierte en intercesores para diagnósticos del todo novedosos propios del siglo XVIII. A su vez, los santos postridentinos cobran una relevancia sin igual como patrones contra ciertas enfermedades, reemplazando a otros santos medievales. Se concluye que el ofrecimiento de una intercesión dirigida para el enfermo es una más de las narrativas que integran los albores de la Ilustración en el orbe hispánico.

PALABRAS CLAVE: Hagiografía; Historia de la medicina; Juan de Esteyneffer; *Flos sanctorum*; Literatura novohispana del siglo XVIII.

ABSTRACT: The present text attempts to study the inclusion of 145 lives of saints and angels in a work conceived as a secular writing, a book of medicine from the 18th century. The *Florilegio medicinal de todas las enfermedades*, with two editions, Mexico (1712) and Madrid (1755), was written by the Jesuit Juan de Estayneffer, who was born in Bohemia. This book of medicine it is part of the missionaries concerns of territorial assimilation in the North of the New Spain. In this process, the integration of the hagiography in a conglomerate of homemade recipes –anchored in the tradition of the doctrine of the similarities and the magic cures of the early modernity– meets the requirements of consolation, patience and the art of preparing for death. Certainly, the narrative of the lives of saints are intrinsically linked with the disease against whom are intercessors. Nevertheless, the saints with a tradition as protectors of certain parts of the

body –whose origins dates from the Middle Ages–, Esteyneffer made them intercessors for new diagnostics which were born in the 18th century. Likewise, saints of the post Trento Era gained a new importance as patrons against illnesses, replaced some medieval saints. It is concluded that the offering of a list of saints in a book of medicine, and all its consequences, are part of the narratives of the Hispanic Enlightenment.

KEYWORDS: Hagiography; History of Medicine; Juan de Esteyneffer; *Flos sanctorum*; Literature of the New Spain in the 18th century.

MÚSICA Y «MÚSICAS» EN LA LITERATURA MEDIEVAL: LA PRESENCIA / AUSENCIA DE LAS MUJERES EN EL ARTE DE EUTERPE[1]

María del Pilar Couceiro
Universidad Complutense

Cualquier sistema de marginación por razones raciales, culturales, ideológicas o genéricas, la primera consecuencia que produce es un daño general al derecho a la información y a la ciencia, y si esa marginación viene dada por el silencio, la negación es doble. Ese silencio –que es siempre culpable–, si se aplica a un mundo que se sustenta, precisamente, sobre el fenómeno sonoro, a la sensación de agravio se suma la más absoluta paradoja, algo que en las últimas décadas viene demostrándose sistemáticamente, desde que en 1970 se creó en Roma la *Accademia delle Donne,* primer centro de estudios alrededor de las mujeres músicas, con especial incidencia en las compositoras, de las que pronto llegaron a clasificarse alrededor de cuatro mil nombres, cuarenta y tres de ellos remontándose a épocas precristianas[2]. En este sentido, Miguel de Unamuno, un autor nada sospechoso de veleidades feministas, parece reivindicar la labor cultural de las mujeres, aunque su referencia sea otra:

1. Investigadores como Franco Lao (1980), Wade (2003), Pernoud (1982), Vrissimtzis (1997), Himmelbaue (1996), Pedrosa (2012) o Lorenzo Arribas (2007) llevan muchos años realizando una espléndida labor en este sentido.
2. Franco Lao (1980: 25).

«Los cuatro bulleses que meten ruido en la historia de los sucesos, no dejan oír el silencio de la historia de los hechos»[3].

Ahora bien, si por una parte existen evidentes dificultades para el acceso a determinadas fuentes, también es cierto que si se tiene presta la atención, si se sabe *ver y oír* sencillamente, no siempre es necesario acudir al manuscrito perdido en el último legajo de una biblioteca desconocida, porque el dato puede aparecer en el lugar más insospechado o estar delante de nuestros ojos, llamándonos a gritos desde fuentes legales, doctrinales, filosóficas, folklóricas, iconográficas, musicológicas y, desde luego, literarias.

Cuidado con la ficción. La ficción a veces puede suponer un soporte tan documental como un contrato lleno de sellos y firmas. Quien escribe elabora desde lo que conoce, no inventa lo inexistente, aunque, por supuesto, pueda manipularlo a favor de la literatura, pero la circunstancia social, el marco o la imagen parten normalmente de realidades constatables tanto histórica como sociológicamente. Valga el ejemplo de una obrita del siglo XVII, sin excesivas pretensiones literarias ya que se trata de un *Diario* firmado por Samuel Pepys, un londinense perteneciente a lo que en la época se conocía como burguesía urbana. El texto, escrito en lenguaje sencillo, cotidiano, pero muy preciso, recoge en la anotación correspondiente al día seis de junio de 1661:

> El teniente Lambert y yo bajamos por agua a Greenwich, donde comimos, bebimos y oímos música en «El Globo», y vimos el sencillo movimiento que se exhibe allí de una mujer con una varilla en la mano, guardando el compás de la música mientras suena[4].

Con este tono tan llano, se describen dos datos de primer orden. Uno sociológico y otro técnico. El sociológico informa de cómo en la Inglaterra de 1661, con los teatros recién recuperados tras haber permanecido cerrados por los puritanos de Cromwell, durante la etapa republicana que gobernó Inglaterra entre los años 1642 a 1660, en una época en la que las mujeres tenían rigurosamente prohibido ejercer como actrices, podían sin embargo cultivar la música públicamente. Y no solo tañendo distintos instrumentos o cantando, sino dirigiendo, *concertando* un grupo musical. El dato técnico es aún más revelador, porque el fragmento

3. Unamuno (1986: 148).
4. Pepys (1954: 146).

describe una *batutta*. Hay que recordar que en la época se venía marcando el compás con un largo bastón, a veces, incluso golpeando el suelo para mantener los *tempi*[5]. Pepys no parece sorprendido ante el hecho de ver a una mujer dirigir, sino por *cómo* y *con qué* lo hace, lo que ilustra que el caso de las directoras no debía de ser tan infrecuente, pero al parecer sí lo era el uso de la «varilla» descrita.

La plasmación literaria de las funciones musicales a cargo de mujeres se remonta a la Antigüedad, pero baste un ejemplo del Bajo Imperio para reflejar no solo las actividades femeninas, sino su paralelismo –incluso el equilibrio– respecto de los varones en el desempeño de funciones musicales. En una rápida visión histórica, y situándonos en la Hispania romana, Egeria, una monja gallega peregrina a los Santos Lugares, explica en su *Itinerarium Egeriae* cómo era la liturgia de la Jerusalén del siglo IV, en comunidades en las que, según sus palabras, «cantan y oran juntos hombres y mujeres»:

> Cada mañana, antes del canto de los gallos, se van abriendo todas las puertas de la *Anástasis* y comienzan a bajar todos los *monazontes* y las *parthene* (monjes y monjas), como aquí los llaman, y no solo ellos, sino también laicos, tanto los hombres como las mujeres que desean hacer la vigilia matutina y, desde esta hora hasta el amanecer, se dicen himnos y siguen los salmos y las antífonas[6].

Se trata de los monasterios llamados dúplices, y, a este propósito, Lorenzo Arribas afirma que:

> Es un hecho indudable que el cierre de las comunidades dúplices, tan típicas del monaquismo visigótico-mozárabe, por influencia de las prescripciones carolingias, fue un retroceso en cuanto a Historia de las Mujeres se refiere[7].

En esta época, también había grupos instalados en lo que la iglesia oficial consideraba herejía, caso de los gnósticos, que contaban con

5. Circunstancia que llega a lo tragicómico en el caso de Jean Baptista Lully (1632-1687), músico de la corte de Luis XIV, contemporáneo por tanto de la Inglaterra de Pepys, que murió a causa de una gangrena, producida por un bastonazo en un pie, mientras marcaba el compás, así que, gracias a este *Diario*, sabemos que Inglaterra iba un paso adelante con respecto a Francia en lo que se refiere a técnicas de concertación.

6. Egeria (2019: 71).

7. Lorenzo Arribas (2007: 47).

lectoras, diaconisas y cantoras. San Efrén y otros monjes intentaron el acercamiento de estos grupos organizando coros femeninos pero la iglesia oficial cortó de raíz estas iniciativas[8]. Como dato curioso, la tradición cristiana sitúa en esta franja cronológica la figura de quien, hasta hoy, es reconocida como la patrona oficial de los músicos. En las *Actas de santa Cecilia* (h. 480) se menciona a esta mártir por primera vez, evidentemente como una más de las «reconversiones» a partir de los mitos clásicos, en paralelo con Euterpe, la musa protectora de la música[9].

La Edad Media es una época de sumo interés para el tema, ya que no solo se trata de testimonios sociales o costumbres, sino que hay nombres concretos con obra definida a los que referirse. Naturalmente, la vía femenina, en todo lo relacionado con temas culturales, solo podía venir desde dos frentes: la nobleza o la Iglesia, pero esta circunstancia tampoco difiere de la de los varones ya que eran los centros de influencia los únicos que podían transmitir, por cauces cultos, cualquier tipo de formación académica.

La vertiente aristocrática comienza a verse necesitada de figuras femeninas sobre todo por razones obvias de política, ya que la mujer suponía un elemento «comercial» que, por medio del matrimonio, desembocaba en alianzas, treguas, herencias, etc. Esto se verá intensificado en época de Cruzadas, ya que mientras los varones guerreaban en Tierra Santa, las encargadas de feudos, señoríos e incluso el trono, eran con bastante frecuencia las mujeres (esposas, madres, hermanas, etc.).

En cuanto a la vía religiosa, esta supone, paradójicamente, una de las mayores posibilidades de libertad, ya que la mujer, aunque desde el retiro claustral, allí no está sujeta a otra autoridad que la derivada de su propia *Regla*[10]. Las mujeres copian e iluminan códices, escriben, componen…

8. Pernaud (1987: 33-34).

9. La tradición conserva una frase referida a ella: «*Caecilia cantatibus organis orabat*» (Cecilia *web*). La frase se debe, al parecer, a una mala traducción de: «*Venit díes in quo thálamus collacatus est, et, canentibus [cantántibus] órganis, illa [Cecilia virgo]*». Los códices más antiguos no dicen *canentibus organis* sino *candentibus organis, Caecilia virgo*. Parece ser que los «órganos» no serían «instrumentos musicales», sino «instrumentos incandescentes» o instrumentos de tortura.

10. La elección del Claustro era con frecuencia una vía legal para zafarse de un matrimonio impuesto o de un marido pelmazo, o, lo que es peor, maltratador, puesto que ni el padre ni la pareja podían competir con Dios, de manera que, ante la voluntad femenina de unos votos, el precepto paulino se invierte: *homines, in muliebre claustro,*

Destacan nombres ilustres de abadesas que ejercían labores artísticas y/o docentes, autoras de obras en las que quedan plasmadas no solo sus inquietudes pedagógicas, sino su monumental formación cultural en todas las áreas del conocimiento, puesto que las religiosas recibían una sólida educación: latín, griego, lengua litúrgica, letras, música e incluso derecho. Además, en cada monasterio existía la figura de la *chantre*, responsable de la liturgia, y que recogía la tradición himnaria de manera similar a la de las *scholae cantorum* de los varones[11], es decir, que la buena formación musical de muchas religiosas era de suma importancia.

En la Península se da, como es bien sabido, la particularidad de esas tres culturas que durante ocho siglos convivieron, tanto en el área cristiana como en la hebrea y la árabe. En esta última, dentro de la variante andalusí, en oposición a las directrices de Bagdad, se establece en 756 su propia independencia, lo que incluye una renovación en trayectorias docentes. El músico Ziryab (789-857), a su llegada a la Córdoba califal, creó una escuela mixta similar a lo que hoy conocemos como conservatorio, de manera que la enseñanza de la música formó parte de la educación general de las *qiyán* (muchachas). La profesora Rachel Arié señala cómo a partir del siglo IX, el canto, la música y el baile fueron muy apreciados en Al-Ándalus y se describen fiestas nocturnas en Córdoba, Sevilla y otras ciudades, en las que se obsequiaba a los invitados con una *sitara*, como se definía a la orquesta formada por jóvenes de ambos sexos. Algún testimonio llega a mencionar grupos de hasta 36 integrantes[12]. También se recogen actos individuales, como el de una valenciana llamada Angela Boxeta, una morisca que recorría distintos pueblos en compañía del músico Francisco Descalz, quien tañía un laúd, mientras ella cantaba y danzaba, tocando a la vez un adufe o un pandero[13].

---

taceant (los hombres, en el claustro femenino, que se callen) (Lakarra Lanz, 2008: 228-266). *Vid.* también Wade (1988: 279).

11. Muchos de los monasterios que florecen en Europa son fundados por reinas o mujeres de alta nobleza: *Saint Jean de Arles, Sainte Croix de Poitiers* o *Chelles* en Francia; las abadías de *Whitby* y *Folkestone* en Inglaterra; *Quedlinburg*, *Gandersheim*, *Essen* o *Westfalia* en Alemania; y en España, las Huelgas o Pedralbes, entre otros.

12. Arié (1982: 318-320). Entre otros nombres documentados, se destacan los de la poetisa granadina Hafsa bint al-Hayy al-Rakuniyya (Granada, h. 1135-Marrakesh, 1191) o la princesa omeya Wallada bint al-Mustakfi (Córdoba, ¿994?, ¿1010? - 1091).

13. Labarta (1989: 297).

Hay que tener en cuenta que la música es inherente a la poesía, por lo que vamos a encontrar numerosos ejemplos de la presencia de mujeres músicas, sin olvidar que, en distintos textos, ellas no solo aparecen de manera colateral, sino que se destacan argumentalmente como protagonistas:

> El canto amoroso de mujer […] ha podido documentarse en antiguas canciones de Escandinavia, Rusia, en el Egipto de los faraones del segundo milenio, en la antigua poesía china, en la griega clásica, en los *grafiti* de Pompeya, en la lírica norteafricana, etc. En el ámbito medieval europeo, estas ancestrales canciones de mujer […] que condenan los primeros concilios eclesiásticos, ofrecen sus muestras más patentes en las *frauenlieder* germánicas y las *winileodas* de la época de Carlomagno, o en las *chansons de femme* y *chansons de toile* de la poesía francesa[14].

Las *jarchas* (en cuyas características autoriales no entraré) entroncan con una tradición ininterrumpida de canción femenina europea, las *Frauenlieder* o las *Chansons de toile*[15]. En cuanto a las manifestaciones hebreas, aún hoy se mantiene la tradición de cantos de bodas y *Endechas* que denotan un fuerte protagonismo de la voz femenina.

> [Las cantoras fueron] responsables de la educación sentimental de la población que las oía. Por otro lado, el soporte musical de las composiciones poéticas reclamaba la presencia de sus ejecutoras en diferentes fiestas, tanto de la élite como de los estratos más populares, ya fuese en zambras del al-Ándalus, en recepciones palaciegas, justas y torneos de Castilla o en jaranas, fondas, chinganas y remoliendas[16].

En esta vía de la formación, Enrique de Villena inserta este párrafo:

> Rogávale Diadamia fiziese algunas obras mugeriles de filar e labrar, creyendo por la madre ya instructa fuese, e aquélla escusávase, diziendo que en su tierra de Thesalia a las donzellas fijasdalgo non abezavan tales menesteres, sinon a las que avían de bevir d'ello, mas en cantar e tañer el harpa e dançar eran doctrinadas[17].

14. Pérez Priego (1989: 27-28).
15. Alvar & Gómez Moreno (1988: 34).
16. Rodríguez Ferrer (2024: 86).
17. Villena (1994: I).

Y es que, como manifiesta Irene Vallejo, las mujeres formaron parte del mundo creativo de la literatura desde sus inicios, lo que, entre otros detalles, explicaría la similitud entre labores de costura y términos literarios, ya que las mujeres relataban historias mientras cosían o bordaban: «hilo del relato»; «nudo de la historia»; «desenlace de la narración»; «bordar un discurso»; «urdir una trama…», términos que relacionan textos y textiles en una doble metáfora entre «coser y narrar»[18]. Y la vía de la canción tampoco podía faltar en esos entornos.

Hay más ejemplos de formaciones y destrezas femeninas:

> Mas esta Florençia de que vos fablo de muy grant bondat, quando llegó a hedat de quinze años fué tan bella e tan cortés e tan bien enseñada que en todo el mundo nonle sabían par. Ya delas escripturas nin delas estorias ninguno non (fol. 49r) sabía más. Dela harpa e de viola e delos otros estromentos ninguno non fué más maestre[19].

Lo cierto es que, aunque en escaso número, la reivindicación femenina desde el punto de vista de la cultura y la formación no solo es destacada por las propias mujeres, sino que es señalada por autores varones de todo tiempo, como en el caso de algún tratadista del siglo XVIII:

> Porque para el estudio de ellas [las ciencias] es necesario el entendimiento que dimana del alma racional. Pero no basta este, si no le acompaña la disciplina, y sin esta no puede conseguirse el conocimiento de las ciencias. Si estas no se verifican en las Mugeres, no es por falta de disposición natural, sino por ser rara la que se dedica a aprenderlas. […] Las que se han aplicado a las ciencias han excedido con grande ventaja a los Hombres[20].

En la (plena) Edad Media, la senda profana experimenta un cambio radical, hijo de las sucesivas variantes sociales que conducen a una visión más laica, en lo que Haskins definía como «el renacimiento del siglo XII». Para la visión sobre la mujer, esta época aporta uno de los fenómenos más convulsivos desde el punto de vista social, plasmado tanto literaria como musicalmente: el *amor cortés*. El profesor Antoni Rossell, en su reciente publicación sobre la lírica trovadoresca, dedica varias páginas a plasmar

18. Vallejo (2023 y *Textos y textiles*).
19. *Cuento muy fermoso* (1976: 14).
20. Cubíe (1768: 22-23).

una serie de esquemas definitorios de la cuidadosa técnica de construcción musical, al servicio de unos sentimientos que, en principio, parecerían sustentarse en lo espontáneo[21]. Que esto era así se refleja precisamente en dos versos de la trobairitz María de Francia: «Que peüssent gloser la letre / e de lur sen le surplus metre»[22]. Y es que la *cortesía* «reinventa» el amor de una manera tan hábil que viene trascendiendo los siglos hasta encontrar un punto de anclaje en el Romanticismo decimonónico, del que muchos colectivos todavía hoy, en pleno siglo XXI, arrastran ideas.

Ciñéndonos, pues, al área medieval, investigaciones de la segunda mitad del siglo pasado determinan un número de *trobairitzes* cercano a una treintena de nombres de los que aproximadamente en una tercera parte se ha podido recuperar o reconstruir textos y/o música[23]. Entre otros, entresaco algunos nombres de poetisas: María de Ventadorn (siglo XII); Eloísa (1092-1164); Tibors de Sarenom (1130-h. 1198); Almuc de Castelnou (h. 1140-h. 1184); Comtessa de Dya (¿Beatrix?) (h. 1140-h. 1212); María de Francia (h. 1160-1215); Garsenda de Sabran (1180-1142); Azaláis de Porcairagues (final siglo XII); Lady Casteloza (siglo XIII); Iseut de Capnion (siglo XIII); Gormonda de Monpeslie (h. 1226-¿?); Comtessa de Provenza (1234-1267). O de abadesas: Dhuoda (h. 810); Hroswitha de Gandersheim (935-968); Hildegard von Bingen (1098-1179); Mechtild von Magdemburg (1207-1282)[24].

Desde el punto de vista argumental, es de señalar el hecho de que muchos poemas de *trobairitz*[25] son bastante más atrevidos que los de

21. Rossell (2024: 120-124).

22. Que pudiesen glosar el texto y sacar lo mejor de su sentido» (Rossell 2024: 132).

23. En otras manifestaciones artísticas medievales tampoco era habitual que sus responsables firmasen sus creaciones. Por ello resultan elocuentes los casos de dos mujeres artistas en la España cristiana medieval: La nombrada como Ende (950-1000), que iluminó el *Beato de Gerona*, como figura en el colofón del manuscrito, en latín: «*ende pintrix et d(e)i aiutrix fr(a)ter emeterius et pr(e)s(bite)r*», y Teresa Díez (primera mitad del siglo XIV), cuyo nombre aparece inscrito en unas pinturas murales al fresco seco procedentes del coro del Real Monasterio de Santa Clara de Toro (Zamora).

24. Mención especial merece el caso de Hildegart von Bïngen (1098-1179), monja benedictina autora de más de un centenar de himnos, secuencias y sinfonías, una humanista *avant la lettre*, ya que su enorme formación intelectual se extiende a campos tan diversos como la astronomía, la medicina o la farmacopea.

25. El término «trobairitz» es occitano medieval, no castellano, por lo que, para referirse a las mujeres músicas, los textos en las distintas variantes lingüísticas de la Península emplean, invariablemente, palabras como «cantora», «juglaresa», «tañedora», etc.

sus colegas varones en lo que se refiere al tratamiento de los temas no solo amorosos, sino de contenido fuertemente erótico, llegando incluso a rozar lo pornográfico, como aparece en varias canciones que, afortunadamente, se conservan. En este sentido, Menéndez Pidal recoge noticia detallada de estas juglaresas medievales y las compara con las bailarinas gaditanas de la Antigüedad y con las cantoras musulmanas de Al-Ándalus[26].

El oficio de las músicas como intérpretes e instrumentistas es uno de los más destacados desde los textos poéticos. En el caso de las fuentes organológicas, se describen ya desde la mitología clásica frecuentes ejemplos de mujeres que tañen instrumentos:

> La mitología grecorromana consigna la presencia constante del elemento musical femenino. […] las nueve musas, hijas de la memoria, conocedoras de todo arte y de toda ciencia. […] el puesto más relevante en el canto lo ocupan las sirenas […] un doble récord de seducción, el musical y el femenino[27].

Estos menesteres instrumentales a cargo de mujeres mitológicas también son recogidos por autores bajomedievales:

> De Amfrone, que con canto de citola piedras e fustes de hedificios aya somoujdos. […] Papias dize que las serenas eran de tres maneras las quales eran la meitad virgines la meitad aves que havian alas & uñas, de las quales la una con su boz & la otra con una flauta & la otra con un estrumento que se llama tibia cantavan assi dulçemente que hazian dormir los marineros o las gentes & despues los matavan mas segund verdad ellas fueron unas malas mugeres & comunes que hazian perder a los ombres el cuerpo & el alma; provocandolos primeramente a luxuria[28].

Algo que Alonso de Palencia define en modo diccionario:

> Timpanistra. o timpanista. es ombre o muger que canta con pandero. o le tañe. como cytharista quien tañe la guitarra, o laud. o vihuela[29].

26. Menéndez Pidal (1969: 23-24).
27. Franco Lao (1980: 15).
28. Burgos (1999: fol. 12v).
29. Palencia (1992: pár. 17).

Y es que en el marco del saber en los siglos XII y XIII, hay una serie de instrumentos que se destacan como testimonio de cultura y reafirmación de los conocimientos musicales, aunque el protagonismo absoluto siempre es la voz, naturalmente, como soporte de la poesía. La voz femenina es motivo de realce en numerosas ocasiones, dándose el caso de una posible doble lectura, ya que sus antecedentes como seducción -o como riesgo-, se remontan, literariamente hablando, a las sirenas homéricas descritas en el canto undécimo de *La Odisea*. (Homero 1970: 124-133). La importancia de la voz femenina en la antigua Grecia se destaca históricamente en casos como los coros de mujeres en Esparta -*φαιρομιρίδες*-, cuya fama era bien conocida, o las funciones musicales de las hetairas -*εταίρες*-[30]. A éstas últimas pertenece la figura de la flautista Diotima, presente en *El Banquete* de Platón.

Desafortunadamente, la poesía cancioneril castellana apenas recoge vestigios femeninos, como se observa en casos como el *Cancionero de Estúñiga*, o en la recopilación de poesía lírica de Vicenc Beltrán[31], en los que no hay un solo nombre de mujer, aunque sí puede encontrarse en el *Cancionero General* de 1511, en el que aparecen poemas de mujeres con nombre propio, entre ellos, doña Mayor Arias; doña María Sarmiento; la reina doña Juana; doña Catalina Manrique o doña Marina Manuel.

Pero vamos ya a casos específicos, dentro de nuestra literatura castellana. Son escasos los textos -o la música- de los que se puede afirmar que están escritos por mujeres, aunque sí es evidente que el autor más prolífico a lo largo de la dilatada época medieval se llama… *anónimo*. ¿Cuántos nombres de mujer se ocultan bajo esta denominación? Todo ello, bajo esa gasa de silencio impuesto: «*Mulieres in ecclesia taceant*» (1ª *Corintios*, 14: 34).

> De la mujer medieval se esperaba en general el silencio, frente al poder de la voz […] por lo cual el desarrollo de esa voz en historias como el *Libro de Apolonio* manifiesta una paradoja recurrente; su debilidad […] su carácter tenue pero altamente seductor […] son algunos de los límites fluctuantes que la caracterizan y que permiten ahondar en la consideración de las mujeres medievales focalizando esencialmente en su voz[32].

30. Vrissimtzis (1997: 25; 66).
31. Beltrán (2002).
32. Zubillaga (2019: 29).

Sin embargo, la labor musical de las mujeres sí que puede rastrearse en un número de ejemplos destacable. Para empezar, este *anónimo* que aparece en la *Biblia romanceada*:

> Toma la vihuela rrodea la çibdat
> puta olujdada dy muchos cantares
> por que ayan memoria deti. & ssera
> enfin de ssetenta años visitara adonay
> athiro & tornara assus dones &
> fornjcara con todos los rreynos dela Tierra[33].

Cierto es que el menester se atribuye a una figura femenina con evidentes visos peyorativos: «puta». En este sentido, no debe olvidarse un nombre bien conocido, el de María la Balteira, la soldadera más popular del siglo XIII y de las pocas cuyo nombre ha trascendido, gracias a un documento firmado con el Monasterio de Sobrado en 1257, así como su mención en varias *cantigas de escarnio*[34]. El *mester de juglaresa* no debía de ser infrecuente, aunque solo fuera para negar su cultivo: «Non vin ganar averes, ca non só juglaresa»[35].

O para ilustrar alguna ceremonia:

> & vna muier yuale delant sonando la flauta. & en esta manera entro al consello. & segunt que es de costumbre de pueblo qui ha senyor que no ha ningun ordenamjento, algunos cridauan & algunos ridian. & no solament no era alguno qui los embargasse, mas ahun les dixieron que entrassen dentro & que la muier sonase & el cantasse[36].

En el siguiente fragmento, perteneciente al *Poema de Alfonso Onceno*, se describen detalladamente funciones musicales de las mujeres, además de la mención de ocho instrumentos, propios de la época. Hay que destacar el detalle de la «farpa», que «da los puntos doblados», lo que, frente al resto de los instrumentos mencionados, mayoritariamente monódicos, realza sus cualidades polifónicas[37].

33. *Biblia romanceada* (1995: fol. 21v).
34. López (1999: 795-811).
35. *Libro de Alexandre* (1995: 457).
36. Fernández de Heredia (2002: fols. 163v-164r).
37. Gómez Redondo (1996: 198-199). En música, *punctum* es el nombre adicional que designa a una *pneuma* (en griego, soplo o aliento vital), el elemento más básico de

E ívanles respondiendo
Donzellas de gran altura […]
Estas palabras dezían
donzellas en sus cantares;
los estromentos tañían […]
El laúd ivan tañiendo,
estromento falaguero,
la vivuela entremetiendo,
el rabé con el salterio,
la guitarra serranisca,
estromento con razón,
la exabeba morisca
allá en el medio canón;
la gaita que es sotil,
con que todos plazer han,
y otros estromentos mil:
la farpa de don Tristán
que da los puntos doblados,
con que falaga al lozano
e (a) los enamorados
en el tienpo del verano (estr. 401; 406-410).

La pericia instrumental de las mujeres aparece señalada en numerosos lugares de la literatura medieval, sin que falte la reivindicación del oficio desde la propia voz narradora:

> e la çélica donzella tenía en la una mano una vihuela e en la otra unos órganos manuales […] «Ya avedes sabido cómo las cosas naturales todas son conçertadas e ligadas por una muy engeñosa armonía […] Tanta es la neçesydad mía que syn mí non sabrían alguna diçiplina perfecta mente nin çiençia, ca la espera voluble de todo el unyverso por una armonía de sones es traýda…»[38].

Destaca la reiterada utilización de otros instrumentos de época, como acabo de mencionar, siendo, junto con la vihuela, la cítola, el laúd

---

la notación occidental del siglo IX, previo a la notación diastemática establecida a partir del siglo XIII, aún vigente.

38. Torre (1991: 135).

o el arpa algunos de los más habituales, como se plasma en los tres ejemplos siguientes:

Sea de la sepultura
la noble donna Theresa,
vestida como françesa,
la somera cobertura;
vn laúd bien encordado,
desligados sus cabellos,
por endecha los trebellos,
cantando bien acordado[39].

Todas deben de callár,
y sospirár,
delante tan linda dama
que en Castilla no hay su pár,
ni su hablár,
ni que tenga mejór fama.
Ni menos su discreción
ni razón,
y bien tañér d'un laúd:
parece a la salvación
en su afición
así tenga su salúd[40].

Serenas segunt dizen los actores
son de tres maneras;
la vna es que ha senblança de
fenbra dela cabeça entro alas piernas
Mas de aquel logar a jus yes
a senblança de pex e han alas e
vnglas en do la primera canta maraujllosa
ment la otra de flaut o
de arpa o de canyon la.iija. de cítola[41].

39. Enríquez (1987: 340).
40. *Cancionero de obras de burlas* (1841-1843: 122).
41. *Libro del Tesoro de la Catedral de Girona* (1990: párr. 10).

Mención aparte merece un texto de nuestro *Mester de Clerecía*. En el *Libro de Apolonio* (1987) ya mencionado, escrito según los cánones de la *cuaderna via*, la protagonista, Tarsiana, es hija de padres músicos, ya que tanto Apolonio como Luciana se revelan, desde los inicios, como expertos trovadores, en un expresivo *descort*:

(Luciana)
Aguisose la duenya, fiziéronle logar,
tempró bien la vihuella en hun son natural;
dexó cayer el manto, parose en hun brial,
començó huna laude, omne non vio atal. (178)
Facía fermosos sones & fermosas debayladas,
quedaua, a sabiendas, la boz a las vegadas;
facía a la viuela dezir puntos ortados,
semeiaua que eran palabras afirmadas. (179)
Los altos y los baxos, todos della dizían,
la duenya y la viuela tan bien se abinién
que lo tenién ha fazanya cuantos que lo vehién.
Facía otros depuertos que mucho más valién. (180)

(Apolonio)
Non quiso Apolonio la duenya contrastar.
Priso huna viuela & sópola bien temprar. (185)
Fue levantando hunos tan dulçes sones,
doblas y debayladas, temblantes semitones.
A todos alegraba la boz los corazones; (189)
Todos por una boca dizién & afirmauan
que Apolo nin Orfeo, mejor non violauan (190).

Finalmente, la pareja se unirá en matrimonio, pero tras las vicisitudes propias de toda novela bizantina, la hija de ambos, Tarsiana, rescatada del mar junto a su madre (ambas dadas por muertas y arrojadas al agua dentro de un ataúd), es recogida y criada por unos cariñosos padres adoptivos. Tarsiana recibirá una exquisita formación intelectual y más tarde será música de profesión:

Luego el otro día, de buena madurgada,
levantose la duenya, ricamente adobada;
tomó huna viola buena & bien tenprada
e sallió al mercado violar por soldada. (426)

Començó hunos viesos & hunos sones tales,
que trayén grant dulçor & eran naturales:
Finchiense de omnes apriesa los portales,
non les cabién las plaças, subiénse a los poyales. (427)
Quando con su viola houo bien solazado,
a sabor de los pueblos houo asaz cantado,
tornoles a rezar hun romançe bien rimado
de la su razón misma por ho hauia pasado. (428)

Si nos remitimos al fragmento en sí, estaríamos en principio ante una *soldadera*, una juglaresa[42], pero bastantes estrofas antes se nos dice que Tarsiana había aprendido las reglas del número y del contrapunto[43], y se resalta su inmensa sabiduría, su alta cultura y su ejercicio poético-musical, por lo que en realidad se trataría de una *trobairitz* venida a menos, ya que, al no pertenecer a estratos sociales elevados, para ganarse la vida ha de tocar y cantar por las calles. Hay que tener en cuenta, a este propósito, que la diferencia de rango entre los trovadores y los juglares venía representando un motivo de contrariedad para los primeros, cuya formación era académica, mientras que los segundos practicaban música y canto en su mayor parte «de oídas», lo que suponía frecuentes deturpaciones respecto de los escritos originales, situación que llegó hasta el extremo de que el trovador occitano Guiraut de Riquier elevó al rey Alfonso X, en 1274, una protesta en forma de *Suplicatio al rey de Castela per le nom dels juglars*, en la que le ruega que evite que cualquier hombre sin cultura, «gente sin inteligençia nin conoscimiento, que non saben dezir nin fazer cosas agradables, y que se dedican a cantar, trovar y tocar instrumentos solo por pedir y por envidia de los buenos»[44]. El rey respondió en 1275 a esta consulta con una *Declaratio del senhor rey N'Amfos de Castela*, con valor jurídico y aplicable en el ámbito urbano, dando la razón a los cantores cultos[45].

42. Zapata Castillo (2019: 16). Otras mujeres dedicadas a la música, pero de distinta escala social a las *trobairitzes*, eran las *soldadeiras*, término aplicado a aquellas mujeres que ejercían el oficio de cantar y bailar acompañando a los juglares, por lo cual recibían un sueldo o «soldada».

43. Estas materias pertenecen al *Quadrivium*, que se estudiaba en las universidades en el apartado de «música» como una de las siete artes liberales.

44. Alvar (1978: 148-149).

45. Couceiro (2024: 38).

La alta formación cultural de Tarsiana es realzada en distintos lugares del poema, como señala Zubillaga:

> la preponderancia de la música en el marco del saber letrado sobre todo de los siglos XII y XIII propicia el destaque de ciertos instrumentos musicales […] La importancia de la música se distingue en particular en los personajes femeninos de la historia y delimita una heroicidad asociada al saber e influencia de las mujeres, que se identifica sobre todo a través del sentido del oído[46].
>
> A sus doce años, la joven [Tarsiana] es retratada principalmente como letrada («sabiá todas las artes, era maestra complida»), […] Entre sus numerosos atributos, el tocar la vihuela se revela como un arte que se compara con la gramática («apriso bien gramátiga e bien tocar viuela», 350c), en clara referencia a la suma de saberes propios de las artes liberales[47].
>
> Y es especialmente la insistencia en su maestría la que confirma el carácter clerical aprendido de la música en y para ella, manifiesto en las precisiones y deslindes técnicos de su ejecución: sus coplas son «bien assentadas, rimadas a señal»[48].

Para concluir estas páginas acerca de protagonismos femeninos en campos literario-musicales, acudamos a la prosa en un breve apunte sobre uno de los amenos doce momentos de *La Celestina* en que aparece la música, bien sea por la mención de instrumentos o por verbos de acción como *cantar*, *tañer* o *dançar*. Voy a destacar dos escenas concretas de fundamental importancia dentro de la obra de Rojas. En primer lugar, la escena del laúd, ese que Calisto pulsa en el *primero auto*, de una manera tan desmañada y que ha merecido la atención de numerosos artículos y estudios, sobre todo porque esa falta de pericia parece determinante como reflejo tanto del estado de ánimo del enamorado como de su carácter, sin que falte el paralelismo alrededor de la lujuria.

A lo largo de la obra se pueden observar una serie de alusiones musicales de distinta índole, en algunos casos muy expresivas, aparte de la fuerza rítmico-textual que aparece en párrafos enteros, en construcciones

46. Zubillaga (2019: 14-15).
47. Zubillaga (2019: 20-21).
48. Zubillaga (2019: 24).

binarias que casi se podrían situar en paralelo con un *rap* de las últimas décadas (segundo auto). En *La Celestina* hay más de setenta términos musicales, además de aquellos otros que ofrecen una interpretación disémica, pero tampoco faltan, como digo, otras escenas decididamente protagonizadas por el ámbito musical (segundo, cuarto, octavo y noveno autos).

La segunda escena más continua, desde el punto de vista musical, y en este caso, protagonizada por mujeres, se encuentra en el «dezimonono auto», poco antes de la llegada de Calisto, cuando Melibea y su sirviente Lucrecia lo esperan en el huerto donde tenían lugar los encuentros amorosos de los amantes. Se establece un cierto paralelismo con el auto primero, al que acabo de referirme, en la conocida escena de Calisto y Sempronio, alrededor del laúd:

> CALISTO. - Sempronio.
> SEMPRONIO. - Señor.
> CALISTO. - Dame acá el laúd.
> SEMPRONIO. - Señor, vesle aquí. […] Destemplado está esse laúd.
> CALISTO. - ¿Cómo templará el destemplado? ¿Cómo sentirá el armonía aquel que consigo está tan discorde? […] Pero tañe e canta la más triste canción, que sepas[49].

Ese mismo «destemplado laúd» que, más allá de interpretaciones simbólicas, vuelve a aparecer en las palabras de Sempronio en el segundo y octavo autos:

> SEMPRONIO. - dizes desuaríos de hombre sin seso, sospirando, gimiendo, maltrovando[50].
> PÁRMENO. - Escucha, escucha, Sempronio. Trobando está nuestro amo.
> SEMPRONIO. - ¡O hideputa, el trobador! El gran Antipater Sidonio gran poeta Ouidio, los quales de improuiso se les venían las razones metrificadas a la boca. ¡Sí, sí, desos es! ¡Trobará el diablo![51]

Y de manera especular con el primero, en el «dezimonono auto» la escena musical se da entre Melibea y Lucrecia.

49. *La Celestina* (1987: 91).
50. *La Celestina* (1987: 132).
51. *La Celestina* (1987: 218).

> MELIBEA. - Canta más, por mi vida, Lucrecia, que me huelgo en oyrte, mientra viene aquel señor […] Procede, que a muy buen son lo dizes e ayudarte he yo. […] Óyeme, tú, por mi vida, que yo quiero cantar sola.
> CALISTO. - Vencido me tiene el dulçor de tu suaue canto; […] ¡O salteada melodía! […] no cesse tu suaue canto. […]
> MELIBEA. - ¿Qué quieres que cante, amor mío? ¿Cómo cantaré, que tu desseo era el que regía mi son e hazía sonar mi canto? [52]

Y en este último caso, en la obra, a través de la música, se destaca una vertiente a favor de la mujer, porque mientras Calisto es presentado como mal trovador, Melibea es descrita como experta cantora, en lo que podría ser una buena *trobairitz*[53], una mujer cuyas querencias musicales se reafirman en el penúltimo auto, antes de su suicidio, en el ruego a su padre:

> MELIBEA. - Mas, si a ti placerá, padre mío, mandar traer algún instrumento de cuerdas con que se sufra mi dolor o tañendo o cantando, de manera que, aunque aqueje por una parte la fuerza de su accidente, mitigarlo han, por otra, los dulces sones y alegre armonía[54].

Al fin y al cabo, Rojas escogió para ella un nombre de muy expresivo significado: «Melibea», «la de dulce voz».

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Actas de Santa Cecilia, en Catholic.net. [En línea] https://es.catholic.net › articulos › cat › actas-de-santa-ce… [Consulta 30/06/2024].

Alvar, Carlos, *Textos trovadorescos sobre España y Portugal*, Madrid: Planeta, 1978.

Alvar Carlos & Ángel Gómez Moreno, *La poesía lírica medieval*, Madrid: Taurus, 1988.

Arié, Rachel, «España musulmana», en *Historia de España*, Manuel Tuñón de Lara, dir., Barcelona: Labor, 1982, vol. 3, 318-322.

Beltrán, Vicenc, *Poesía Española 2. Edad Media. Lírica y Cancioneros*, Barcelona: Crítica, 2002.

52. *La Celestina* (1987: 320; 322-323).
53. Couceiro (2001: 370).
54. *La Celestina* (1987: 330-331).

Biblia romanceada, Moshé Lazar, Francisco Javier Pueyo & Andrés Enrique, eds., Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995.

Burgos, Fray Vicente de, *Traducción de El Libro de Proprietatibus Rerum de Bartolomé Anglicus*, Mª Teresa Herrera & Mª Nieves Sánchez, eds., Salamanca: 1999.

Cancionero de Estúñiga, Nicasio Salvador Miguel, ed., Madrid: Alhambra, 1987.

Cancionero de obras de burlas provocantes a risa, Luis Sánchez, ed., Madrid, 1841–1843.

Cecilia de Roma. [En línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Cecilia_de_Roma [Consulta 30/06/2024].

Couceiro, María del Pilar, «La música en *La Celestina*», en *La Celestina V centenario. Actas del Congreso Internacional*, Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, págs. 377-387.

Couceiro, María del Pilar, «'Tres moças d'aquesta villa', un juguete erótico-musical de Juan del Encina», en *Tradiciones poéticas de la Romania (Entre la Edad Media y la Edad Moderna)*, Mª Antonia García Garrido & Inés Velázquez Puerto, eds., Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2024, págs. 35-48.

Cuento muy fermoso de Otas de Roma, Madrid: Real Academia Española, 1976.

Cubíe, Juan Bautista, *Las Mugeres vindicadas de las calumnias de los Hombres*, Madrid: Maxtor 2001 (edición facsímil, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez de Soto, 1768).

Egeria, *Itinerario. El peregrinaje de Egeria*, Juan Ortega & Charis Pérez, trads., Coppell: TX. Api Art, 2019.

Fernández de Heredia, Juan, *Traducción de Vidas paralelas de Plutarco*, Juan Manuel Cacho Blecua, ed., Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2002.

Franco Lao, Meri, *Música bruja*, Barcelona: Icaria Editorial, 1980.

Gómez Redondo, Fernando, ed., *Poesía española. Edad media: juglaría, clerecía y romancero*, Barcelona: Crítica, 1996.

Haskins, Charles Homer, *El Renacimiento del siglo XII*, Barcelona: Arco, 2020.

Himmelbauer, Regina, *Musikalische Misogynie* (Interview Text auf Deutsche!) (WDR - Radio 5, Musikpassagen; 10.05 Uhr, 13. Februar 1996).

Homero, *Odisea*, Luis Segalá y Estalella, trad., Madrid: Austral, 1979.

Labarta, Ana, «La mujer morisca: sus actividades», en *La mujer en al Ándalus. Reflejos históricos de sus actividades y categorías sociales. Actas de las V Jornadas de Investigación Interdisciplinar I, al-Ándalus*, Mª Jesús Viguera, ed., Madrid: Ediciones UAM, 1989, págs. 219-231.

Lacarra Lanz, Eukene, «El peor enemigo es el enemigo en casa: violencia de género en la literatura medieval», en *Clio-Crimen*: *Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, Iñaki Bazán, coord., 5 (2008), págs. 228-266.

Libro de Alexandre, Jesús Cañas, ed., Madrid: Cátedra, 1988.

Libro de Apolonio, Carmen Monedero, ed., Madrid: Castalia, 1987.

Libro del Tesoro de la Catedral de Girona, Dawn Prince, ed., Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990.

López, Teresa, «María Balteira, señora do tempo pasado», en *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó profesor Xesús Alonso Montero*, *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos*, Rosario Álvarez Blanco & Dolores Vilavedra Fernández, coords., 1999, vol. 2, págs. 795-811.

Lorenzo Arribas, Josemi, «La educación en la Europa altomedieval cristiana: nueve reflexiones, con alguna polémica», *Historia de la educación. Revista Universitaria*, 26 (2007), págs. 39-63.

Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid: Austral, 1969.

Palencia, Alfonso de, *Universal vocabulario en latín y en romance*, Gracia Lozano López, ed., Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992.

Pedrosa, José Manuel, «Las brujas de Nochebuena y los diablos de san Juan calendario pagano, calendario cristiano y ritos de paso», *en Espejo de brujas: mujeres transgresoras a través de la historia*, Mª Jesús Zamora Calvo & Alberto Ortiz, coords., Madrid: Abada, 2012, págs. 265-296.

Pepys, Samuel, *Diario*, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1954.

Pérez Priego, Miguel Ángel, *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid: Castalia, 1989.

Pernoud, Regine, *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Barcelona: Juan Granica Ediciones, 1982.

Platón, *El banquete*, F. García Romero, trad., Madrid: Alianza Editorial, 1997.

Rojas, Fernando de, *La Celestina*, Dorothy Severin, ed., Madrid: Cátedra, 1987.

Rodríguez Ferrer, Rocío, «Las cantoras populares chilenas y el cancionero femenino de la España medieval», *Revista de Filología Románica*, 41 (2024), págs. 85-95.

Rossell, Antoni, *Lírica trovadoresca medieval. Oralitat, emoció, arqueología, intersistèmica. Transmediació i performance*, Barcelona: DINSIC & Publicacións musicals, 2024.

Torre, Alfonso de la, *Visión deleytable*, Jorge García López, ed., Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.

Unamuno, Miguel de, «La crisis del patriotismo», en *Obras selectas*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1986.

Vallejo, Irene, *El infinito en un junco: la invención de los libros en el mundo antiguo*, Madrid: Siruela, 2023.

Vallejo, Irene, *Textos y textiles: la cuna de los cuentos*. [En línea] https://www.facebook.com/watch/?v=520217664339955 [Consulta 24/03/2025].

Villena, Enrique de, *Traducción y glosas de la Eneida*, Pedro M. Cátedra, ed., Madrid: Turner, 1994.

Vrissimtzis, Nikolaos, *Amor, sexo y matrimonio en la antigua Grecia*, Grecia: Agia Paraskevi, 1997.

Wade Labarge, Margaret, *La mujer en la Edad Media*, Guipúzcoa: Nerea, 2003.

Zapata Castillo, Mª Ángeles, «Voces de mujeres. compositoras entre muros», en *Mujeres en la música: una aproximación desde los estudios de género*, Mª Ángeles Zapata Castillo, Juan Jesús Yelo Cano & Ana Mª Botella Nicolá, eds., Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2019, págs. 8-27.

Zubillaga, Carina, «La voz de las mujeres en el *Libro de Apolonio*», en G. Fabián Rodríguez & G. Coronado Schwindt, orgs., *Los sentidos y las sensibilidades en los mundos clásico y medieval*, *Mirabilia*, 29 (2019), págs.13-28.

RESUMEN: El primer texto no anónimo que puede atribuirse a la historia de la literatura de autor pertenece a Enheduanna, sacerdotisa acadia de hace aproximadamente 4.300 años, que firmó sobre tablillas de arcilla en caracteres cuneiformes. A partir de este dato, la historia de las mujeres y la música, concretamente en su plasmación literaria y, sobre todo, poética, nunca se vio interrumpida, a pesar de que durante siglos y siglos, haya permanecido en el silencio.

Este trabajo rastrea esa presencia de la música compuesta e interpretada por mujeres en los textos literarios medievales, centrándose, sobre todo, en la poesía escrita en castellano. Los ejemplos escogidos suponen un indispensable soporte en el que parece necesario ahondar en posteriores investigaciones.

PALABRAS CLAVE: Mujeres músicas; Cantoras; Juglaresas; *Trobairitz*; Instrumentos.

ABSTRACT: The first non-anonymous text that can be attributed to the history of authored literature belongs to Enheduanna, an Akkadian priestess from approximately 4,300 years ago, who signed clay tablets in cuneiform. From this point on, the history of women and music, specifically in its literary and, above all, poetic form, has never been interrupted, despite the fact that it has remained silent for centuries upon centuries.

The following study tryes to trace this presence of music composed and performed by women in medieval literary texts, focusing primarily on poetry written in Castilian. The selected examples provide an indispensable foundation that warrants further investigation.

KEYWORDS: Women musicians; Women singers; Women minstrels; Trobairitz; Instruments.

CLÁSICOS LATINOS EN CASTELLANO IMPRESOS EN AMBERES EN EL SIGLO XVI: APROXIMACIÓN Y ANÁLISIS DEL CORPUS[1]

Rosa M. Díaz Burillo
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

En el marco de las investigaciones que venimos desarrollando en el Grupo BECLaR (Biblioteca de Ediciones de Clásicos Latinos en el Renacimiento), bajo la dirección del prof. Antonio Moreno Hernández, hemos podido identificar más de ochenta ediciones de textos clásicos latinos traducidos al castellano impresos en la segunda mitad del siglo xvi[2].

1. Este trabajo forma parte de las actividades del Grupo BECLaR (Biblioteca de Ediciones de Clásicos Latinos en el Renacimiento) desarrolladas en el Proyecto de Investigación «Estudio filológico de los Clásicos Latinos transmitidos en impresos incunables y postincunables conservados en España V» (PID2022-138159NB-100, financiado por MCIU/AEI /10.13039/501100011033 y por FEDER, UE). A Antonio Moreno, IP del Proyecto y director de BECLaR, agradezco su ayuda constante; a él debemos las bases de la metodología de trabajo y el marco teórico de BECLaR.

En estas páginas, las referencias encabezadas por «CECLE» para las ediciones y «BECLaR» para las entidades, ofrecidas en la primera aparición de cada término, corresponden a las entradas de la base de datos CECLE (Corpus de Ediciones de Clásicos Latinos en España), diseñada y desarrollada por el Grupo BECLaR.

2. Este conjunto de ediciones de clásicos latinos impresos en la segunda mitad del xvi forma parte de la segunda fase de CECLE, actualmente en proceso de elaboración, y cuya primera parte, que abarca la primera mitad del siglo xvi, puede consultarse en línea.

El corpus de ediciones que nos proponemos analizar en este trabajo puede identificarse y diferenciarse del resto por una serie de características compartidas: se trata de ediciones de textos clásicos latinos traducidos al castellano impresas fuera de España con el auspicio del poder imperial; un elevado número de estos impresos vio la luz en talleres asentados en la ciudad de Amberes. Del más de medio centenar de impresos de clásicos latinos en español alumbrados en la segunda mitad del XVI, fue estampada en Amberes casi una veintena –con tres impresos muy poco anteriores a 1550–, una cifra significativa, especialmente si observamos que la mayor parte de ellos fue alumbrada en un breve periodo en torno a la década de los cincuenta[3].

El objetivo de las siguientes páginas es desgranar y analizar la producción de clásicos latinos en castellano impresos en Amberes, corpus singular y de una envergadura cuantitativa y cualitativamente considerable. Para ello, primero trataremos de aproximarnos al ambiente en el que vieron la luz estas ediciones; después avanzaremos en la descripción e identificación de los impresos y en los textos que transmiten, partiendo del análisis de la propia selección de obras impresas, para, en tercer lugar, rastrear algunas de sus principales conexiones con otras tradiciones textuales hispánicas y europeas.

1. ESBOZO DEL CONTEXTO: AMBERES SIGLO XVI

Desde finales del siglo XV, el poder económico y político, asentado en el comercio exterior, había basculado progresivamente de Brujas a Amberes, y esta ciudad llegó a ser el nudo principal de las rutas comerciales internacionales en el segundo tercio del siglo XVI. Hasta entonces ninguna ciudad había crecido y prosperado de este modo y en medida semejante, con una nueva escala global de las potencias europeas: las materias procedentes de las colonias portuguesas y españolas pasaban por

3. Otras ciudades europeas en las que se imprimieron clásicos latinos en castellano en esta época, en menor volumen, fueron Colonia, Estrasburgo y Lisboa: en las dos primeras se estamparon tres ediciones de la obra de Livio en español (en 1552 –CECLE20474–, 1553 –CECLE20473– y 1576 –CECLE20471–, trasladadas por Francisco de Enzinas –BECLaR00193– y Pedro de la Vega –BECLaR00236–) y en Lisboa la traducción del *Arte poética* de Horacio (en 1592 –CECLE20426–, en versión de Luis Zapata –BECLaR01284–).

el puerto de Amberes, potente nudo de intercambio, y la ciudad bullía en un ambiente efervescente favorecido por una política de tolerancia religiosa que atraía a comerciantes y humanistas de todo el continente europeo.

Al ritmo que crecía la boyante economía de Amberes, la producción de libros también aumentaba en las primeras décadas del XVI, y la ciudad se convirtió en un importante foco de producción y exportación de impresos, incluidas las ediciones de textos en castellano[4]. En 1549, Carlos I de España dictó la integración de los territorios de la región de los Países Bajos, como una unidad, al Territorio de la Monarquía Hispánica. Así, los libros impresos de manera oficial en Amberes podían contar con la protección de la Corona a través de los privilegios concedidos por Carlos I hasta 1555 y por Felipe II a partir de entonces[5]. Durante el reinado de este, la actividad comercial fue decayendo, y, en consecuencia, la economía y la población de la ciudad menguaron progresivamente. El talante y el ambiente tolerante y abierto de la ciudad, propiciado por la bonanza económica, también fue disipándose a partir de 1566, cuando la Reforma protestante alcanzó violentamente los Países Bajos, provocando disturbios que afectaron a Amberes; estallaba la Guerra de los Ochenta Años, conflicto en el que los neerlandeses se enfrentaron a los tercios españoles para lograr su independencia. En 1576 se produjo el Saqueo de Amberes, conocido también como la Furia Española, provocando una gran devastación y el colapso del puerto de la ciudad. Este episodio acabó con la expulsión de los tercios de Flandes en 1577 y Amberes pasó a ser capital de la revuelta neerlandesa. En 1585 la ciudad fue recuperada para la Corona por Alejandro Farnesio, duque de Parma y Piacenza, sobrino de Felipe II, y se expulsó a los ciudadanos protestantes. Recordemos que la expansión de la Reforma desencadenó, como reacción en la corona hispánica, el desarrollo de mecanismos, cada vez más severos, para la censura y el expurgo de libros.

Todos estos profundos cambios y tensiones, vividos en tan pocos años, afectaron y determinaron, como no podía ser de otra manera, las intermitencias en la producción de libros. Pero, además de en el volumen de impresos, el cambiante contexto político, social y religioso influyó de

4. En este sentido, es de obligada consulta el trabajo de Jaime Moll (2000: 117-131).

5. Para profundizar en esta cuestión, es fundamental la monografía de Vicente Bécares Botas (1999).

manera significativa también, como veremos, en la propia elección de los textos clásicos latinos que se estamparon en castellano, en las tradiciones textuales elegidas para su difusión y comercialización y en algunos de los rasgos de estas ediciones.

2. IDENTIFICACIÓN Y ANÁLISIS DEL CORPUS DE EDICIONES

2.1. *La década de 1540*

En Amberes, el inicio de la producción de impresos de clásicos latinos en castellano y su incremento es constatable desde la década de 1540[6]. En esta primera etapa, vieron la luz en Amberes las siguientes ediciones de clásicos latinos en castellano:

1. *Bellum civile*, Lucano (CECLE0493). Impreso en torno a 1540 y atribuido a las prensas de Joannes Crinitus (BECLaR00053), según Peeters-Fontainas[7]. Se trata de la primera versión de la traducción de Martín Laso de Oropesa (BECLaR00239)[8].
2. *De officiis*, *De senectute* y *De amicitia*, Cicerón (CECLE0258). Edición impresa por Joannes Steels (BECLaR00068) en 1546[9]. La autoría

6. El repertorio de referencia para los impresos españoles de los Países Bajos es la magnífica obra de Peeters-Fontainas (1965). La edición más antigua recogida en este repertorio es de 1529: se trata del *Libro áureo de Marco Aurelio*, de Antonio Guevara (USTC n. 440229; Peeters-Fontainas 1965: n. 557). En el caso de los clásicos latinos, según Peeters-Fontainas, este hito correspondería a Lucano (*c.* 1540), si bien en el impreso no consta ni imprenta ni fecha. Las referencias que a continuación se ofrecen para cada edición corresponden a los siguientes catálogos: *The Universal Short Title Catalogue* (USTC); *Iberian Books*, de Wilkinson (2010); en tercer lugar, el ya mencionado repertorio elaborado por Peeters-Fontainas.

7. *La Historia que escrivio en latin el poeta Lucano: trasladada en castellano por Martin Lasso de Oropesa* –título tomado de la portada, h. A1r– (USTC n. 440371; Wilkinson (2010: n. 11751); Peeters-Fontainas (1965: n. 728).

8. Sobre la traducción, disponemos de los trabajos de Herrero Llorente (1961: 751-773) y, más recientemente, Blanco (2023). En el VIII Congreso Internacional de la SEMYR, celebrado en 2022 en Santiago de Compostela, pudimos abordar ya la recepción de esta *Historia del poeta Lucano trasladada por Lasso de Oropesa*.

9. *Libros de Marco Tulio Ciceron, en que tracta de los officios, de la amicicia, y de la senectud* (título tomado de la portada, h. A1r). USTC (n. 440083); Wilkinson (2010: n. 3259); Peeters-Fontainas (1965: n. 249).

de la traducción de estas tres obras no figura en este impreso; sin embargo, sí consta en ediciones posteriores, lo que nos permite identificar a Francisco de Támara (BECLaR00249) como traductor de las tres obras de Cicerón transmitidas por esta edición[10].

3. *De officiis*, *De senectute*, *De amicitia*, *Paradoxa stoicorum* y *De Republica (Somnium Scipionis)*, Cicerón (CECLE0267)[11]. A las tres obras traducidas por Francisco de Támara e impresas en 1546 (entrada nº 2 de este trabajo) se añaden dos nuevas, también de Cicerón, preparadas en castellano por Juan de Jarava (BECLaR00251), mencionado en la portada del impreso; esta edición, que reúne las cinco obras, además del diálogo socrático *Económico*, de Jenofonte, fue impresa en 1549, de nuevo en el taller de Joannes Steels.
4. *De officiis*, *De senectute*, *De amicitia*, *Paradoxa stoicorum* y *De Republica (Somnium Scipionis)*, Cicerón (CECLE0299)[12]. En 1550, en el taller de Hans Laet (BECLaR00039) fue impreso de nuevo el corpus de obras de Cicerón indicado en la entrada anterior, en traducción de Juan de Jarava y Francisco de Támara; en esta ocasión sí constan los nombres de ambos traductores en la portada de la edición.

2.2. *La década de 1550*

Pasado el umbral de 1550 y en la segunda mitad del siglo XVI la nómina de autores y de obras de clásicos latinos en castellano impresas en Amberes se amplió. En algunos casos, se trata de ediciones únicas de traducciones novedosas y contemporáneas; en otros, son impresos

10. Sobre la traducción, véase Hernández-Comendador Corral (2012: 45-56).

11. *Libros de Marco Tulio Ciceron, en que tracta de los Officios, de la Amicicia, y de la Senectud. Con la Economica de Xenophon, traduzidos de Latin en Romance Castellano. Añadieronse nuevamente los Paradoxos, y el Sueño de Scipion, traduzidos por Iuan de Iarava* (título tomado de la portada, h. *1r). USTC (n. 440227); Wilkinson (2010: n. 3265); Peeters-Fontainas (1965: n. 250).

12. *Libros de Marco Tulio Ciceron, en que tracta de los Officios, de la Amicicia, y de la Senectud. Con la Economica de Xenophon, traduzidos de Latin en Romance Castellano, por Francisco Thamara catedratico en Cadiz. Añadieronse agora nuevamente los Paradoxos, y el Sueño de Scipion, traduzidos por Iuan Iarava* (título tomado de la portada, h. A1r). USTC (n. 440336); Wilkinson (2010: n. 3268); Peeters-Fontainas (1965: n. 252).

herederos de una rica tradición textual difundida ya en las décadas anteriores. A continuación, presentamos el corpus de ediciones al que nos referimos:

5. *Metamorphoseon*, Ovidio (CECLE20400)[13]. Joannes Steels imprimió en 1551 esta obra de Ovidio en traducción de Jorge de Bustamante (BECLaR00246)[14]. Este texto ya había sido impreso antes en Salamanca, en torno a 1536 (CECLE0238) y en Sevilla en dos ocasiones: en 1546 (CECLE0239) y en 1550 (CECLE0240). En la segunda mitad del XVI esta traducción de Bustamante se imprimió en otras seis ocasiones, dos de ellas en Amberes. Se trata, así, de la versión de las *Metamorfosis* más extendida y leída a lo largo de todo el siglo; a partir de 1589, la traducción en verso de Pedro Sánchez de Viana desbancará a la versión, moralizante y en prosa, de Bustamante.
6. *Epistulae morales ad Lucilium*, Séneca (CECLE20452)[15]. También en 1551 y en el taller de Steels vieron la luz dos ediciones de diferentes obras senequianas. Por un lado, se imprimió una selección de *Epistolas morales a Lucilio* en traducción de Pedro Díaz de Toledo (BECLaR00223); por otro, se estampó la siguiente edición:
7. *Los libros de Séneca*, Séneca (CECLE20453)[16]. Este corpus senequiano, elaborado por Alfonso de Cartagena (BECLaR00224) y transmitido como una unidad textual, compendia diferentes tratados filosóficos atribuidos a Séneca en su totalidad, si bien también recoge pasajes de las *Controversiae* de Séneca el Viejo. Tanto

13. *Las Metamorphoses, o Transformaciones del muy excelente poeta Ovidio, repartidas en quince libros y traduzidas en Castellano* (título tomado de la portada, h. A1r). USTC (n. 440310); Wilkinson (2010: n. 14063); Peeters-Fontainas (1965: n. 1013).

14. Los trabajos sobre esta versión de la obra de Ovidio son numerosos; destacamos Pascual Zuasti (2024: 87-111) y Carrasco Reija (1997: 987-994).

15. *Epistolas familiares de Lucio Anneo Seneca nuevamente traduzidas en Castellano. Summa de Philosophia moral compuesta por el muy excelente Orador Leonardo Aretino* (título tomado de la portada, h. A1r). USTC (n. 440202); Wilkinson (2010: n. 17653); Peeters-Fontainas (1965: n. 1181).

16. *Libros de Lucio Anneo Seneca, en que tracta I. De la vida bienaventurada. II. De las siete artes liberales. III. De los preceptos y doctrinas. IIII. De la providencia de Dios. V. De la misma providencia de Dios* (título tomado de la portada, h. A1r). USTC (n. 440317); Wilkinson (2010: n. 17654); Peeters-Fontainas (1965: n. 1184).

el texto como su transmisión han sido profunda y certeramente estudiados[17]. A diferencia de los impresos anteriores, en Amberes 1551 se ha incorporado la *Epistola ad Lucilium* 36, en traducción de Pedro Díaz de Toledo.

Es importante destacar que estos dos impresos de obras de Séneca estampados en el taller de Steels en Amberes 1551 suponen el colofón de sendas tradiciones textuales, ampliamente difundidas, que hunden sus raíces en la transmisión manuscrita de la primera mitad del XV (en el caso de las *Epístolas*, la versión castellana había sido realizada sobre otra italiana de principios del XIV; la forma «nuevamente» que consta en la portada del impreso de Amberes 1551 puede considerarse a todas luces un reclamo comercial)[18].

8. *Historiae Romanae decades*, Tito Livio (CECLE20473)[19]. En 1553 Arnold Birckmann (BECLaR00145) imprimió las *Décadas* de Tito Livio, en traducción de Francisco de Enzinas (BECLaR00193), de enorme éxito estos años, estampada también en Estrasburgo y Colonia.
9. *De Bello Iugurthino* y *De Coniuratione Catilinae*, Salustio (CECLE20396)[20]. En 1554 Martin Nutius (BECLaR00127) estampó las monografías de Salustio en traducción de Francisco Vidal de Noya (BECLaR00219). Cabe destacar, como hemos visto en las ediciones de Steels de 1551, que se trata de un impreso que cierra una rica tradición textual, iniciada en el siglo anterior.

17. La Biblioteca Cartagena está dedicada, bajo la magistral dirección de Juan Miguel Valero Moreno, al estudio y difusión de la obra de Alfonso de Cartagena. Junto a Ranero Riestra, Valero Moreno ha editado *Los Cinco Libros de Séneca* (Valero Moreno & Ranero 2019). También es necesario destacar, sobre esta tradición y su difusión, los siguientes trabajos: Morrás Ruiz-Falcó (2002: 93-127); Morrás Ruiz-Falcó y López Casas (2001: 137-163); Ranero Riestra (2018: 265-284) y Valero Moreno (2018: 319-346).

18. Sobre esta traducción, véase Martínez Romero (2014: 175-208); Ruiz García (2004: 65-82) y Valero Moreno (2018: 319-346).

19. *Todas las Decadas de Tito Livio Paduano, que hasta al presente se hallaron, y fueron impressas en latín, traduzidas en Romançe Castellano, agora nuevamente reconosçidas y emendadas* (título tomado de la portada, h. a1r). USTC (nn. 698637 y 440330); Wilkinson (2010: n. 11365).

20. *Salustio Cathilinario, y Iugurta* (título tomado de la portada, h. A1r). USTC (440461); Wilkinson (2010: n. 17119); Peeters-Fontainas (1965: 1158).

10. *Miles gloriosus* y *Menaechmi*, Plauto (CECLE20413)[21]. En 1555, el mismo Nutius imprimió estas dos comedias plautinas, en versión nueva y anónima[22]. Tal y como se desprende de la lectura de los paratextos de esta edición, la traducción había sido preparada poco antes de ser impresa y con el ánimo de que ambas comedias de Plauto fueran leídas y disfrutadas por sus contemporáneos.
11. *Las flores de Séneca*, Séneca (CECLE20454)[23]. Se trata de una antología de la obra de Séneca en traducción de Juan Martín Cordero (BECLaR00245), impresa por Christophe Plantino (BECLaR00105) en 1555, año en el que inició su actividad como impresor. Es significativo el hecho de que, en la propia portada, a diferencia de las ediciones mencionadas antes, a excepción de las citadas en las entradas 3 (parcialmente) y 4, se precisa el nombre del traductor, como autoridad.
12. *In Catilinam orationes*, Cicerón (CECLE20460)[24]. En el mismo taller de Plantino[25] se estampó una edición de las *Catilinarias* de Cicerón en 1557, en traducción de Andrés Laguna (BECLaR01148), autoría también claramente reseñada en la portada de la edición. Es destacable también que, por primera vez en nuestro corpus,

21. *La Comedia de Plauto, intitulada Milite glorioso, traduzida en lengua Castellana* (título tomado de la portada inicial, fol. 1r); *La Comedia de Plauto intitulada Menechmos, traduzida en lengua Castellana por el mismo Author* (título tomado de la portada interior, fol. 54r). USTC (n. 440313); Wilkinson (2010: n. 14988); Peeters-Fontainas (1965: n. 1065).

22. Sobre la autoría de sendas versiones de las comedias plautinas contamos con el estudio de Artigas Ferrando (1925: 25-29), quien atribuyó las traducciones a Juan Verzosa; Peeters-Fontainas, en cambio, apunta a Agustín Zárate. Para más información acerca de la traducción, puede consultarse Ruiz-Funes Torres y Morales Ortiz (1996: 119-132).

23. *Flores de L. Anneo Seneca, traduzidas de latin en romance Castellano por Iuan Martin Cordero Valenciano* (título tomado de la portada, h. *1r). USTC (n. 440035); Wilkinson (2010: n. 17658); Peeters-Fontainas (1965: n. 1182).

24. *Quatro elegantissimas y gravissimas orationes de M. T. Ciceron, contra Catilina, trasladadas en lengua Española, por el Doctor Andres de Laguna, Medico de Iulio III. Pontifice Maximo* (título tomado de la portada, h. A1r). USTC (n. 440085); Wilkinson (2010: n. 3274); Peeters-Fontainas (1965: n. 253).

25. Sobre la relación de Cristóbal Plantino, Christophe Plantin, con España y el libro español, es de referencia la obra de Robben (1990).

en lugar de «romance castellano» o simplemente «castellano», se enuncie «lengua española» en el título.

13. *Aeneis*, Virgilio (CECLE20314)[26]. En 1557, en el taller de Jean Bellère (BECLaR00155) y Ameet Tevernier (BECLaR00156) fue impresa la *Eneida* en traducción de Gregorio Hernández de Velasco (BECLaR00259)[27]. Esta traducción había sido impresa por primera vez solo dos años antes, en Toledo (CECLE20312) y se volvió a estampar en más de una decena de ocasiones en la segunda mitad del siglo XVI.

2.3. *Desde 1560 hasta el final del siglo XVI*

A partir de este momento los impresos de clásicos latinos en castellano estampados en Amberes comienzan a espaciarse y no se amplía ni la nómina de autores ni el repertorio de obras. Recordemos que entre 1566, inicio de los disturbios provocados por la extensión del protestantismo en los Países Bajos, y hasta 1585, con la toma de la ciudad por Alejandro Farnesio, Amberes conoció una profunda inestabilidad y esto se refleja tanto en la producción editorial, en los títulos impresos y en la morfología de las mismas ediciones. Mediada la década de los sesenta, los títulos impresos corresponden a tradiciones asentadas, de éxito, y, por lo tanto, de más fácil venta: los talleres tratan de asegurar su inversión en un clima adverso. A ello se suma la implantación de un riguroso control sobre el libro, tratando de controlar así la difusión de ideas reformistas, lo que se refleja en la necesaria incorporación de paratextos de carácter legal y en la desaparición de obras o de agentes que puedan resultar en cualquier modo sospechosos.

26. *Los doze libros de la Eneida de Vergilio, principe de los poetas latinos. Traduzida en octava rima y verso castellano* (título tomado de la portada, h. A1r). USTC (n. 440221); Wilkinson (2010: n. 19359); Peeters-Fontainas (1965: n. 1366).

27. Disponemos de dos estudios recientes sobre esta traducción: Alvar Ezquerra (2016: 1029-1044) y Caruso (2016).

14. *Aeneis*, Virgilio (CECLE20315)[28]. En 1566, Jean Bellère y Tevernier vuelven a imprimir esta traducción de Hernández de Velasco.
15. *Aeneis*, Virgilio (CECLE20503)[29]. En las dos ediciones anteriores de la *Eneida*, entradas 13 y 14, consta la fecha de impresión, 1557 y 1566, respectivamente. No es así en esta, impresa también por Jean Bellère y datada a mediados de la década de los setenta por Peeters-Fontainas[30].
16. *Historiae Romanae decades*, Tito Livio (CECLE20472)[31]. En la década de los ochenta, se imprimió en Amberes de nuevo una edición de las *Décadas* de Tito Livio en castellano.
17. *Bellum civile*, Lucano (CECLE20478)[32]. En 1585 fue estampada la segunda versión de la traducción del poema de Lucano preparada por Laso de Oropesa.
18. *Metamorphoseon*, Ovidio (CECLE20409)[33]. Por último, en 1595, vio la luz en Amberes, en el taller de Pierre Bellère, otra edición de las *Metamorfosis* de Ovidio en castellano, de nuevo en la ya para entonces muy difundida y manida versión moralizante de Jorge de Bustamante.

28. *Los doze libros de la Eneida de Vergilio, principe de los poetas latinos. Traduzida en octava rima y verso castellano* (título tomado de la portada, h. A1r). USTC (n. 440222); Wilkinson (2010: n. 19361); Peeters-Fontainas (1965: n. 1367).

29. *Los doze libros de la Eneida de Vergilio, principe de los poetas latinos. Traduzida en octava rima y verso castellano* (título tomado de la portada, p. [1]). USTC (n. 440223); Wilkinson (2010: n. 19365); Peeters-Fontainas (1965: n. 1370).

30. El mismo Peeters-Fontainas reconoce las dificultades a las que nos enfrentamos al estudiar las ediciones de Virgilio impresas en Amberes en estos años, en las que no consta fecha del impreso y el número de ejemplares conservados es muy elevado (en ellos se constatan emisiones y estados). Esto dio lugar a la creación de ediciones imaginarias, como Peeters-Fontainas (1965: nn. 1368 y 1369).

31. Según los principales catálogos –USTC (n. 440520); Wilkinson (2010: n. 72526) –, a primero de abril de 2025 solo se conserva un ejemplar de esta edición en la Hispanic Society of America, en Nueva York (PA 6457.S6 V4).

32. *Lucano poeta y historiador antiguo: En que se tratan las guerras Pharsalicas, que tuvieron Iulio Cesar y Pompeyo* (título tomado de la portada, h. ¶1r). USTC (n. 440302); Wilkinson (2010: n. 11756); Peeters-Fontainas (1965: n. 731).

33. *Las Transformaciones de Ovidio en Lengua Española, repartidas en quinze libros, con las Allegorias al fin dellos, y sus figuras* (título tomado de la portada, h. a1r). USTC (nn. 440311 y 440189); Wilkinson (2010: nn. 14077 y 14078); Peeters-Fontainas (1965: n. 1014).

3. CONCLUSIONES DEL ANÁLISIS INICIAL DEL CORPUS DE EDICIONES

Un primer análisis del repertorio de ediciones identificadas nos permite alcanzar las siguientes conclusiones: primero, observamos que el repertorio de autores latinos antiguos de nuestro repertorio está muy acotado y los títulos de obras se repiten en muchos casos. La producción de libros en Amberes estaba dedicada en buena medida a la exportación, de manera que en los casos en los que nos encontramos ante sucesivas impresiones, estas, sin duda, reflejan los intereses más extendidos, el repertorio de obras que era del gusto de un público más amplio. Son ediciones que tenían una buena acogida y que podían ser adquiridos por un perfil de lector más desdibujado y, por lo tanto, por más lectores (frente a la producción asociada, por ejemplo, a los estudios y universidades, para un público local o más especializado). Así, el corpus descrito representa una producción más conservadora, especialmente a partir de 1557, de manera que, en años de sucesivas quiebras de la hacienda real, los impresores y libreros trataron de asegurar el retorno de su inversión. En estos casos, estas ediciones a) o toman el testigo de tradiciones textuales impresas difundidas ya ampliamente desde el siglo anterior o b) transmiten textos que también se estaban imprimiendo con éxito en la península ibérica desde poco antes.

Estas ediciones de clásicos latinos impresas en castellano dan cuenta del interés por la literatura historiográfica (Salustio, Livio y Lucano –recordemos, denominado «historiador» en la portada de la traducción de su obra, que se lee e interpreta ahora en el contexto de las guerras de religión europeas–); por otro lado, es profusa la circulación de las *Metamorfosis* ovidianas en castellano (en este caso, a finales del XVI ya circulaban hasta tres versiones del texto en español; sin embargo, en Amberes se imprime repetidamente una de ellas, la más antigua, de Jorge de Bustamante, que transmite una interpretación moralizante de la obra ovidiana). Como se ha apuntado, otro foco lo constituyen las impresiones de reediciones de novedades editoriales peninsulares: es el caso de la *Eneida* de Virgilio, «príncipe de los poetas latinos», traducida por Gregorio Hernández de Velasco, que fue poco a poco destronando a Lucano.

Sin embargo, frente a estas versiones más extendidas, observamos un grupo reducido de traducciones radicalmente novedosas. Son traducciones preparadas por humanistas de origen español que se encontraban

en Flandes en la década de 1550, años, recordemos, de mayor tolerancia religiosa y aperturismo intelectual en la zona. Además, sus nombres figuran rotundos en las portadas de sus traducciones y ellos mismos fueron apreciados en el entorno de Felipe II durante los primeros años de su reinado. Es el caso de las dos ediciones de clásicos latinos salidas de las prensas de Plantino: la antología senequiana traducida por Martín Cordero y la edición de las *Catilinarias* de Cicerón, en traducción del humanista Andrés Laguna, ambos impresos en 1555 y 1557, con solo dos años de diferencia. Precisamente estas traducciones que vieron la luz en Amberes no volvieron a imprimirse, ni en España ni fuera de España, y constituyen un raro testimonio de un momento preciso momento.

4. COLOFÓN (TEMPORAL)

La coyuntura social, política y religiosa parece haber determinado el repliegue de las nuevas traducciones preparadas por humanistas en la década de 1550 fuera de España, pero dentro del Imperio. Fueron clave las figuras de humanistas de origen español como Juan Martín Cordero, y también Andrés Laguna, Juan de Jarava, Francisco de Támara para la obra de Cicerón. A mediados del siglo XVI, asistimos a un momento crítico: en solo cuatro años, en la transmisión de las obras de Séneca, hemos comprobado cómo conviven los dos polos de esta tensión, la difusión de una tradición más conservadora frente a otra innovadora, dos maneras radicalmente diferentes de entender los textos clásicos. Precisamente las raras ediciones de estas traducciones son una muestra clara de la conexión y del diálogo de las tradiciones de clásicos latinos en español con otras tradiciones editoriales europeas del humanismo europeo contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alvar Ezquerra, Antonio, «Traducciones de la *Eneida* al castellano en los siglos XV-XVI», en *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia.* Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria. *Homenaje a Carlos Alvar*, Constance Carta, Sarah Finci & Dora Mancheva, eds., San Millán de la Cogolla: CILengua, 2016, págs. 1029-1044.

Artigas Ferrando, Miguel Jerónimo, «Juan de Verzosa, traductor de Plauto», *Universidad*, 2 (1925), págs. 25-29.

Bécares Botas, Vicente, *Arias Montano y Plantino: el libro flamenco en la España de Felipe II*, León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 1999.

BECLaR (Biblioteca de Ediciones de Clásicos Latinos en el Renacimiento) http://www.incunabula.uned.es.

Biblioteca Cartagena. [En línea] https://bibliotecacartagena.usal.es/biblioteca [Consulta: 01/04/2025].

Blanco, Mercedes, «A vueltas con la 'divina Farsalia' (I). Martín Laso de Oropesa, traductor del *Bellum civile* de Lucano», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, 46 (2023). [En línea] https://journals.openedition.org/e-spania/48183 [Consulta: 01/04/2025].

Carrasco Reija, Leticia, «La traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio por Jorge de Bustamante», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al profesor Luis Gil*, José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea & Joaquín Pascual Barea, eds., Cádiz & Alcañiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997, págs. 987-994.

Caruso, Massimo, *La primera traducción impresa completa de la* Eneida *de Virgilio realizada por Gregorio Hernández de Velasco*, Padova, 2016. [En línea] https://www.research.unipd.it/handle/11577/3424434 [Consulta: 01/04/2025].

CECLE. Biblioteca de Ediciones de Clásicos Latinos en el Renacimiento, *Corpus de Ediciones de Clásicos Latinos en España.* [En línea] http://www.incunabula.uned.es/cecle.php?reset=1 [Consulta: 01/04/2025].

Hernández-Comendador Corral, Carlos, «Primeras traducciones hispánicas del tratado *De Amicitia* de Cicerón», *Epos*, 28 (2012), págs. 45-56.

Herrero Llorente, Víctor José, «Laso de Oropesa y su traducción de *La Farsalia*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 69 (1961), págs. 751-773.

Martínez Romero, Tomás, «Conexiones románicas: las versiones castellanas de las *Epístolas de Séneca* (BNE 8852)», *Revista de Filología Española*, 94: 1 (2014), págs. 175-208.

Moll, Jaime, «Amberes y el mundo hispano del libro», en *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hispano-flamencos a inicio de la Edad Moderna*, Thomas Werner & Robert A. Verdonk, eds., Leuven & Soria: Leuven University Press & Fundación Duquesa de Soria, 2000, págs. 117-131.

Moreno Hernández, Antonio, «La literatura clásica latina en la imprenta del Renacimiento: entre la transmisión de los textos y la recepción humanística», en *La edición de los clásicos latinos en el Renacimiento: textos, contextos y herencia cultural*, Antonio Moreno & Juan Miguel Valero, eds., Madrid: Ediciones Complutense, 2023, págs. 21-60.

Morrás Ruiz-Falcó, María: «Alfonso de Cartagena: la transmisión textual de sus obras en castellano», en *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Carlos Alvar Ezquerra & José Manuel Lucía Megías, eds., Madrid: Castalia, 2002, págs. 93-127.

Morrás Ruiz-Falcó, María & María Mercé López Casas, «Lectura y difusión de los libros de Séneca (a propósito de un testimonio desconocido)», *Revista de Filología Española*, 81 (2001), págs. 137-163.

Pascual Zuasti, Ana, «Apuntes sobre las versiones castellanas de las *Metamorfosis* de Ovidio impresas en el siglo XVI con especial atención al texto de Jorge de Bustamante», *Hápax*, 17 (2024), págs. 87-111.

Peeters-Fontainas, Jean, *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas Méridionaux*, Nieuwkoop: De Graaf, 1965.

Ranero Riestra, Laura, «*Los Cinco Libros de Séneca*: del manuscrito al impreso», *Revista de Poética Medieval*, 32 (2018), págs. 265-284.

Robben, Frans M. A., *Cristóbal Plantino (1520-1589) y España*, Madrid: Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1990.

Ruiz-Funes Torres, María & Alicia Morales Ortiz, «Notas sobre las adaptaciones de *Menechmos* de Plauto en las traducciones españolas del siglo XVI», *Myrtia*, 11 (1996), págs. 119-132.

Ruiz García, Elisa, «En torno a los romanceamientos de Séneca en el Cuatrocientos», en *Seneca: una vicenda testuale (Mostra di manoscritti ed edizioni. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2 aprile - 2 luglio 2004)*, Teresa de Robertis & Gianvito Resta, eds., Florencia: Mandragora, 2004, págs. 65-82.

USTC = *The Universal Short Title Catalogue*. [En línea] https://www.ustc.ac.uk/ [Consulta: 01/04/2025].

Valero Moreno, Juan Miguel & Laura Ranero, eds., Alfonso de Cartagena, *Los Cinco Libros de Séneca*, Salamanca: SEMyR & Biblioteca Cartagena, 2019.

Valero Moreno, Juan Miguel, «Los impresos castellanos de Séneca y su contexto europeo», *Revista de poética medieval*, 32 (2018), págs. 319-346.

Wilkinson, Alexander S., *Iberian Books*, Leiden: Brill, 2010.

RESUMEN: En el marco de las investigaciones desarrolladas por el Grupo BECLaR ha sido posible identificar un número significativo de ediciones de textos clásicos latinos traducidos al castellano impresos en el siglo XVI fuera de la Península Ibérica. Este hecho resulta especialmente llamativo cuando la producción editorial analizada se concentra en una ciudad y en pocos años se constata una evolución en la selección de obras y en su morfología. Algunas de estas traducciones, impresas con el auspicio del poder imperial, se inscriben en tradiciones textuales que hunden sus raíces en el período incunable y en las

primeras décadas del siglo XVI. Sin embargo, en la segunda mitad del XVI cada vez son más los textos de clásicos latinos vertidos al castellano por estudiosos y humanistas que conocen y conversan con otras tradiciones editoriales europeas de los textos latinos o traducidos a otras lenguas romances.

En este trabajo nos aproximaremos al panorama editorial y al ambiente intelectual en el que vieron la luz las traducciones castellanas de clásicos latinos impresas en Amberes, partiendo del análisis de la selección de obras que se imprimieron y de sus relaciones y conexiones con otras tradiciones textuales europeas contemporáneas.

PALABRAS CLAVE: Cultura impresa; Clásicos latinos; Siglo XVI.

ABSTRACT: Within the framework of the research carried out by the BECLaR Group, it has been possible to identify a significant number of editions of classical Latin texts translated into Spanish and printed in the 16th century outside the Iberian Peninsula. This phenomenon is particularly striking when the publishing activity under analysis is concentrated in a single city and, over just a few years, reveals an evolution in both the selection of works and their morphology. Some of these translations, published under the auspices of imperial authority, belong to textual traditions that trace their roots back to the incunabula period and the early decades of the 16th century. However, in the second half of the 16th century, an increasing number of Latin classics were translated into Spanish by scholars and humanists familiar with—and in dialogue with—other European editorial traditions involving Latin texts or their translations into other Romance languages.

This paper approaches the publishing landscape and the intellectual environment in which Spanish translations of Latin classics printed in Antwerp emerged, based on an analysis of the selection of works published there and their relationships and connections with other contemporary European textual traditions.

KEYWORDS: Printed culture; Latin classics; 16th century.

HISTORIOGRAFÍA Y ARQUITECTURA: CONSTRUIR ESPAÑA

Soizic Escurignan
Universidad de Poitiers

Los primeros capítulos de la *Estoria de España*[1] de Alfonso X el Sabio ofrecen una estructura en embudo, empezando por la historia bíblica o universal (capítulos 1 y 2), estrechando el enfoque hacia la historia europea (capítulo 3) y finalmente la historia local (a partir del capítulo 3). En los capítulos 3 a 13 el lector sigue las andanzas de los primeros hombres que pisaron la península Ibérica: esencialmente los celtiberos y los griegos, aunque se introduce también a unos romanos y a un rey edénico llamado Rocas. Reanudando con la tradición griega, dichas andanzas, mucho más desarrolladas[2] que en el *De Rebus Hispaniae*, constituyen una exposición topográfica[3], exposición que tiene un triple objetivo.

1. Se cita la *Estoria de España* de forma abreviada por el número de capítulo y el número de línea.

2. Tanto en la estructura como en el contenido, la exposición de la *Estoria* se inspira del *De Rebus Hispaniae* de Jiménez de Rada, con tres tipos de diferencias que hemos estudiado en otro trabajo: supresiones, añadiduras y cambios estructurales (Escurignan 2021a: párrs. 17-38). No siendo el tema de este artículo, bastará aquí decir que la versión de Alfonso X es mucho más completa. A modo de ejemplo se puede comparar el mapa de España según Jiménez de Rada y el mismo mapa según Alfonso X (Escurignan 2021a: párrs. 19 y 32).

3. Los autores antiguos utilizaban *topografía* como hoy utilizamos *geografía*, palabra que solo existe desde el siglo xv (Guenée 1980: 166).

Primero, presenta una descripción geográfica de España destinada tanto a entretener al lector como a ayudarle a representarse físicamente la historia que sigue[4]. Segundo, no se trata de cualquier *mappa mundi*, sino que dibuja lo que es y no es la España proyectada y soñada por Alfonso X[5]. Esto demuestra un «sens de l'espace»[6], una conciencia de que el espacio, si se utiliza bien, tiene un papel que desempeñar, en particular el de orientar al lector desde las primeras páginas de la historia. Tercero, se trata de explicar, legitimar y alabar los orígenes de España. Bien se sabe cuán importante es, tanto en la tradición griega y el derecho romano como en las conciencias medievales, identificar las ciudades o los reinos con un *conditor*, un fundador, que pueda explicar y legitimar la existencia de dicha ciudad[7], para que se produzca una «transferencia de poder»[8] entre el aura del fundador y la de la ciudad, como si existiera una contaminación entre la envergadura del héroe y la de la ciudad. Cuanto más prestigioso y antiguo sea el fundador, mejor[9]. De ahí el empeño de los cronistas en buscar, forjar, inventar orígenes cada vez más antiguos y cada vez más prestigiosos para sus reinos.

Los talleres alfonsíes aluden a las fundaciones a través del verbo «poblar». «Poblar» tiene un doble sentido, el de fundar una ciudad, y el de ocupar dicha ciudad. Por ello, en la *Estoria*, los fundadores son tanto aquellos que implantan una ciudad como aquellos que instalan habitantes en ellas. De hecho, ciertos personajes encuentran el emplazamiento de una futura ciudad y dejan allí un elemento –ya veremos cuál–, sabiendo que no son ellos quienes van a desarrollar esta ciudad y asentar habitantes. Son *protofundaciones*. Otro vendrá más tarde y transformará el lugar en una verdadera ciudad. Y este también será un fundador. El que sienta las bases y el que ultima la construcción comparten la fundación. Ambos significados del «poblar» se completan y esto explica que la crónica pueda atribuir varios fundadores a una misma ciudad sin poner en

4. Guenée (1980: 166).
5. Por ejemplo, la *Estoria de España*, con excepción de Portugal, no menciona ninguno de los reinos cristianos contemporáneos, ni siquiera el de Castilla y León. España no es un agregado de varias entidades políticas: las precede y las abarca todas.
6. Guenée (1980: 169).
7. Rucquoi (2003: 4; 2011: 55); Le Goff (1964: 196-197).
8. Le Goff (1964: 196-197).
9. Beaune (1993: 34).

peligro la coherencia del relato, sino todo el contrario. El fenómeno de las protofundaciones se repite, llegando a constituir un esquema.

Con el fin de vincular entre ellos los fundadores sucesivos, pero a veces distantes en el tiempo, y legitimar las fundaciones de dichas ciudades, la *Estoria* emplea técnicas conocidas y comprobadas como la onomástica[10] y el linaje. Más allá de esos recursos clásicos, aunque no menos eficaces, lo que nos va a interesar en este trabajo es otro recurso, más original: la arquitectura, a veces combinada con la escritura. Por supuesto la *Estoria de España* dedica muy poco espacio a la construcción o a la arquitectura. Sin embargo, veremos que los elementos arquitectónicos que aparecen en los capítulos que vamos a analizar (capítulos 3 a 13) cobran sentido en el relato de los orígenes de España.

1. PROTOFUNDADORES Y FUNDADORES

En Sevilla, Hércules construye seis columnas rematadas con una tabla de mármol y una estatua de piedra donde manda grabar dos mensajes: «aqui sera poblada la gran cibdat» y «fasta aqui llego Hercules»[11], además de otras torres y murallas[12] de las que no tenemos detalles. También construye en Cádiz una torre rematada con una estatua de cobre en la que manda grabar «estos son los moiones de Hercules»[13]. En La Coruña construye un faro, sin estatua y sin mensaje, pero deja registrado el nombre de los primeros habitantes[14] a modo de acta fundacional. La forma vertical de las construcciones, su relación con Hércules y su descripción como «muy grand(es)»[15] permiten crear un vínculo entre estos monumentos y por consiguiente vislumbrar ya un motivo discursivo.

10. Por ejemplo, en Europa Rómulo-Roma, Franción-Francia, Bruto-Bretaña, etc., y en la *Estoria de España* se puede citar al príncipe Pirus que da su nombre a los Pirineos, Hércules que combina el nombre de Tiro y Ausonia para formar *Tarazona*, o César que da su nombre a Zaragoza (Cesar Augusta), etc.

11. *Estoria de España*: 6, 40b-48b.

12. *Estoria de España*: 7, 27a-28a.

13. *Estoria de España*: 5, 7b-13b.

14. Sin embargo, la crónica no dice si lo manda inscribir en la torre (*Estoria de España*: 7, 53b-5a).

15. *Estoria de España*: 5, 7b; 6, 40b-41b y 7, 54b.

En cada caso, los escritos dejados por Hércules vienen asociados a la memoria. Registrar el nombre de los primeros habitantes de La Coruña es como una genealogía que preservaría la memoria de las familias fundadoras, del mismo modo que los archivos medievales, especialmente monásticos, conservan la huella de actos de compraventa, donación, no por motivos históricos, sino para justificar títulos de propiedad, o para probar la antigüedad de los derechos de una familia[16]. Los dos mensajes grabados en las manos de las estatuas de Hércules en Sevilla («fasta aqui llego Hercules») y Cádiz («estos son los moiones de Hercules») dan fe del viaje del héroe griego y tienen una función estructurante en la representación del espacio. La historiografía grecolatina hizo de Hércules el viajero que llegó hasta los confines de la ecúmene, y las estatuas materializan por un lado este aspecto topográfico y, por otro, el recuerdo del gran Hércules. La crónica también es explícita al utilizar la expresión «farie remembrança» para explicar la decisión de Hércules de erigir seis columnas en Sevilla. La asociación de la memoria y del verbo de acción «fazer» muestra que la memoria es un proceso activo, emprendido no hacia atrás, por hombres que desean recordar a sus predecesores, sino hacia el futuro, por aquellos que, durante su vida, toman la iniciativa de poner en escena, de construir, tanto figurada como literalmente, la memoria que dejarán a las generaciones venideras. Por lo tanto, más allá del punto común arquitectónico, las torres, columnas y estatuas establecen relaciones a través del tiempo, y eso según dos modalidades distintas utilizadas por separado o juntas, como lo vamos a ver a continuación.

Por un lado, en el caso de Cádiz, es la generación siguiente la que acaba el trabajo, es decir, Hispán, el héroe epónimo de España. Jiménez de Rada presentaba este personaje como un noble que Hércules había criado desde la adolescencia[17], mientras que Alfonso X hace de él un miembro de la familia de Hércules[18], creando así una continuidad biológica. Además, el Rey Sabio se inspira en fuentes árabes[19] para crear un

16. Caire-Jabinet (2013: 19).

17. *«Hispan quodam nobili qui secum ab adolescencia fuerat conuersatus»* (Jiménez de Rada 1987: 17).

18. «*Un so sobrino, que criara de pequenno*» (*Estoria de España*: 8, 2a-3a).

19. En el *Mu'jam al-Buldan* de Yaqut, concluido en 1228, la hija de un rey anteislámico propone un desafío a dos pretendientes. El uno debe construir una estatua que sirva de talismán para impedir la entrada de los bereberes, y el otro debe traer agua para hacer funcionar los molinos. El que termine primero se casará con la princesa. Fue el

episodio muy denso con personajes inéditos en la historiografía cristiana. De hecho, Hispán tiene ahora una hija, Liberia, lo que prolonga aún más el linaje de Hércules. Liberia enfrenta dos problemas. Por un lado, Hispán y sus súbditos insisten en que ella se case, porque es la única heredera del rey. Por otro, los lugares elegidos por Hércules en su época para acoger la futura Cádiz son completamente inhabitables (faltan agua y acceso, mientras sobra el barro). Liberia propone entonces un desafío a sus tres pretendientes. A cada uno se le asigna una tarea diferente, y el primero que termine podrá casarse con ella. Uno tiene que construir fortificaciones y casas, otro que erigir un acueducto que sirva para transportar el agua potable y los habitantes, y el último tiene que pavimentar las carreteras para luchar contra el barro. El príncipe griego Pirus (o Pirro), encargado del acueducto, termina primero, pero Liberia le pide que se calle hasta que los demás hayan terminado el saneamiento de la ciudad[20]. En la *Estoria*, Cádiz es el resultado del trabajo de todo un linaje: Hércules, su nieto Hispán, la hija y el yerno de Hispán, Liberia y Pirus. Además, entre las tres tareas, Pirus se encarga precisamente del acueducto, al igual que su suegro Hispán se encargó en su tiempo de la construcción del acueducto de Segovia. Otra vez se deduce cómo la arquitectura viene a reforzar el parentesco entre los príncipes griegos.

Por otro lado, el caso de Sevilla establece una relación entre los griegos y otros pueblos que señorearon España. Hércules, al buscar dónde fundar una ciudad en la ribera del Guadalquivir, encontró el lugar adecuado y preguntó a su estrellero, Atlas, si iba a fundar una ciudad allí. Atlas «dixo que cibdat aurie alli mui grand, mas otro la poblerie»[21]. Añade que este hombre «serie omne onrado e mas poderoso que el e de

---

encargado de traer el primero en completar su tarea, pero el rey no lo dice por temor a que el talismán no se complete. Cuando solo le falta al competidor pulir la estatua, el otro hace llegar el agua. El constructor de la estatua se lanza al vacío (Yaqut: 6). El esquema es parecido, con diferencias importantes. Primero, no hay nombres, lo que le permite a Alfonso X relacionar este episodio con el rey que quiera (a no ser que tenga en mano otra fuente árabe que atribuya la leyenda a Hispán). Segundo, en la versión árabe son dos pretendientes y dos tareas, y pasan a ser tres en la versión alfonsí. Tercero, la única tarea en común es el llevar agua, puesto que la construcción de la estatua se atribuye a Hércules (en las dos versiones es el proveedor de agua quien gana). Por último, no hay suicidio en la versión alfonsí.

20. *Estoria de España*: 10.

21. *Estoria de España*: 5, 17b-28b.

grandes fechos»[22]. Es la razón por la que Hércules decide mandar erigir seis columnas, una tabla de mármol y una estatua con un mensaje que le explique al futuro fundador donde debía construir la ciudad: «por que, quando uiniesse aquel, que sopiesse el logar o auie de ser la cibdat»[23]. Siglos después, Julio César encuentra las construcciones de Hércules y entiende lo que debe hacer, y por eso funda Sevilla en su ubicación actual[24]. La arquitectura funciona aquí como un puente, lo cual permite al mensaje de Hércules cruzar el tiempo y vincular dos grandes héroes de la *historia* de España.

En cuanto a La Coruña, reúne las dos modalidades. A diferencia de Jiménez de Rada, que atribuye el faro de La Coruña solo a Hispán, Alfonso X afirma que fue Hércules quien empezó a construir el faro y que Hispán lo terminó y añadió un ingenioso sistema de espejos[25]. Lejos de desvalorizar el papel de Hispán, este cambio instala una continuidad en la construcción. Luego, César renueva la torre del faro que «era ya lo mas della cayda»[26]. Se nota cómo el faro constituye un puente dentro de un linaje biológico, y cómo al mismo tiempo construye un linaje simbólico entre dos señoríos.

El otro protofundador importante de la crónica es el rey Rocas, oriundo del Eden, región que la crónica describe como «alli o dizen las estorias que es el paraíso o fue fecho Adam»[27]. Rocas, hasta donde sabemos creado por la *Estoria*, abandona el Edén por su «grand sabor […] daprender los saberes»[28]. Descubre «todos los saberes e las naturas de las cosas e cuemo sauien dobrar» inscritos en setenta columnas. El rey se apresura entonces a transcribirlos en un libro que a partir de este momento llevará consigo[29], lo que le permite por ejemplo anticipar la destrucción de Troya y la construcción de Roma. De hecho, después de haber salido de Troya, llega donde está hoy día Roma y deja grabado «Roma» en un mármol. Y fue porque Rómulo encontró dicha palabra

22. *Estoria de España*: 5, 30b-32b.
23. *Estoria de España*: 5, 32b-35b.
24. *Estoria de España*: 6, 15a-30a.
25. *Estoria de España*: 9, 27a-32a.
26. *Estoria de España*: 116, 20a-22a.
27. *Estoria de España*: 11, 34b-37b.
28. *Estoria de España*: 11, 37b-41b.
29. *Estoria de España*: 11, 41b-50b.

grabada, que le pareció ser un parónimo de su propio nombre, que decidió llamar así a su ciudad[30].

Luego, Rocas viaja hasta el centro de la península Ibérica, precisamente donde se iba a erigir Toledo. Allí construye una primera torre de la que heredan sus dos hijos, Rocas y Siluio, pero estos no se llevan bien, el uno se queda entonces con la torre del padre, y el otro construye la suya propia[31]. Los siglos pasan y el primer hombre que vuelve a pisar esta zona es Pirus, el yerno de Hispán. Pirus decide construir dos castillos a partir de las torres e instalar allí habitantes[32]. Otros siglos pasan y dos cónsules romanos, Tholemon y Bruto, llaman la ciudad a partir de sus nombres combinados, «Thole…» + «…to» > Toledo[33].

Tal como en el caso de las construcciones de Hércules, las obras dejadas por Rocas establecen un hilo a través el tiempo, tanto a corto como a largo plazo, primero con sus propios hijos que desarrollan su obra en Toledo, y sobre todo con señores de otras épocas, un príncipe griego, el protofundador de Roma y dos cónsules romanos. Además, el viaje de Rocas permite materializar la *translatio regni* entre el Edén, Troya, Roma, y finalmente Toledo, antigua capital de España.

La arquitectura, combinada o no con la escritura, es el hilo conductor entre por un lado los protofundadores Hércules y Rocas, y, por otro lado, sus sucesores Hispán, Pirus, Rómulo y César. Por lo tanto, la arquitectura consigue dibujar una continuidad entre los distintos señores y señoríos que dominaron España en sus orígenes, y al mismo tiempo confiere un doble origen a ciudades como Sevilla o Toledo, la primera siendo grecorromana y la segunda grecoedénica.

¿La repetición de los mismos elementos arquitectónicos podría ser pura casualidad? No lo creemos. Primero, por lo inédito de estas torres y estatuas y de los textos grabados en ellas[34]. Segundo, por lo inédito

30. *Estoria de España*: 11, 20-25.

31. *Estoria de España*: 13, 48b-53b.

32. *Estoria de España*: 13, 40a-44a.

33. *Estoria de España*: 4, 52a-2b. Aunque sale del perímetro de nuestro artículo, se puede completar la serie de fundadores de Toledo con el rey visigodo Wamba, quien, de vuelta de la campaña militar contra la rebelión de Paulo «renouo los muros» de Toledo e hizo inscribir dos mensajes en las puertas de la ciudad (*Estoria de España*: 526).

34. Con excepción de las famosas columnas de Gades (por ejemplo, Jiménez de Rada 1987: 15) y del faro de La Coruña atribuido a Hispán por Jiménez de Rada (Jiménez de Rada 1987: 19).

también de muchos de los personajes y episodios contados. Tercero, por lo simbólico de los pueblos implicados: un rey edénico, príncipes griegos y romanos, que le confieren todos a España un pasado noble y antiguo. Por fin, por lo simbólico de las ciudades implicadas: Roma, capital de un imperio cuyo legado reclama el Rey Sabio; Toledo, capital de una España añorada; Sevilla y Cádiz, ambas conquistadas por Alfonso X[35]. En el epitafio cuatrilingüe del sepulcro de su padre en Sevilla mandó grabar «la ciudad de Sevilla, que es cabeza de toda España», o en la versión latina: «*civitatem Hispalensem, quae caput est, et Metropolis Totius Hispaniae*». Estos argumentos confirman que la arquitectura se ha convertido en un motivo narrativo.

Hasta aquí, se ha completado el objetivo principal de las crónicas medievales al contar el origen de un reino o una ciudad: proporcionarles un fundador prestigioso, antiguo, y en este caso, no solo antiguo sino más antiguo que los vecinos europeos que suelen preferir fundadores troyanos. Sin embargo, el monarca no va a dejarlo allí. Va a *probar* lo que dice.

2. UNAS PRUEBAS TANGIBLES

Las columnas son uno de los soportes históricos de la escritura, especialmente sobre restos grecorromanos. Generalmente son los últimos elementos en desaparecer y pueden permanecer varios siglos después de la desaparición de los techos o paredes más frágiles. Es la impresión que da el relato cuando Rocas encuentra las setenta columnas grabadas que «yazien en tierra»[36]. Era probablemente la imagen más evidente que los hombres de la Edad Media tenían de las construcciones de la Antigüedad. Se entiende porque Alfonso X asocia abiertamente este tipo de construcciones con la sabiduría, la memoria y su conservación, cuya preocupación es un elemento esencial del prólogo de la *Estoria de España*.

La capacidad memorial de la arquitectura cobra vida ante los ojos del lector, en su propia realidad del siglo XIII. La referencia a las torres

35. Participó en la conquista de Sevilla como infante (Fernando III estaba enfermo durante el cerco de Sevilla y le delegó las negociaciones de rendición a Alfonso, que entró en la ciudad el día de su cumpleaños), y Cádiz como rey.

36. *Estoria de España*: 11, 44b.

permite anclar en el presente el pasado narrado por Alfonso X. De hecho, algunas de las construcciones descritas todavía son visibles en el siglo XIII o al menos lo eran unas décadas antes. Es particularmente el caso del faro de La Coruña, hoy llamado «Torre de Hércules», así como del acueducto de Segovia atribuido a Hispán. En Cádiz, quedan restos de un antiguo acueducto romano, y varias crónicas árabes[37], en particular la del geógrafo al-Zuhri, que visitó el edificio en varias ocasiones, atestiguan la existencia de un faro coronado por una estatua de Hércules. Construido en la isla de León por los romanos probablemente en el siglo II d. C., el faro conmemorativo estaba rematado por una estatua antropomorfa, posiblemente la de un emperador romano, según el arqueólogo Antonio García y Bellido. En 540 después de la Hégira (entre junio de 1145 y junio de 1146) Ali b. isa b. Maymun destruyó el faro porque pensaba que la estatua estaba hecha de oro y quería financiar su revuelta contra los almorávides (Bennison 2016: 75). En cuanto a las seis columnas de Sevilla, pueden ser las del templo de la calle Mármoles de Sevilla[38], y respecto a las dos torres de Toledo, la crónica se encarga de precisar que en el momento de redacción una de ellas corresponde a la iglesia de San Román y la otra al Alcázar[39].

El Rey Sabio, seguramente inspirado en el simbolismo de los pilares, utiliza todo el material que tiene a su alcance –Jiménez de Rada, fuentes árabes y la arquitectura existente– para forjar nuevos episodios de la historia de la Península que pone al servicio de su demostración. El uso de estas torres, siempre presentes físicamente o en los recuerdos, le da vida al pasado. La historia irrumpe así ante los ojos de los lectores. El lector puede literalmente leer la crónica, levantar los ojos y ver el acueducto de Segovia, o el faro de La Coruña. Dentro del relato, la arquitectura transmite la memoria entre los distintos fundadores, incluso separados por varios siglos. En la realidad, la arquitectura transmite también la memoria, esta vez entre los fundadores y los lectores.

Aunque la vista no es el sentido más valorado en la Edad Media, nadie puede dudar de la existencia de una torre que tiene ante los ojos.

37. Como Al-Bakri, Al-Zuhri, Al-Idrisi, Al-Garnati, Al-Himyari, Al Mas'udi, Ibn al-Wardi, Yuqut, etc. (Olmedo, Valdés, Torremacha & Grammatico 2006: 84-85).

38. Hoy en día, tres columnas siguen en el mismo lugar, dos fueron trasladadas a la Alameda de Hércules en el siglo XVI, y la última fue destruida durante su traslado.

39. *Estoria de España*: 11, 32b-33b y 13, 52b-53b; *Estoria de España* 11, 32b, respectivamente.

Además, el siglo XIII marca el inicio de la regulación de la condición de testigo, en particular bajo los reinados de Alfonso X y Alfonso XI[40]. El historiador del derecho Iñaki Bazán define al testigo de la siguiente manera:

> En droit, le mot «témoin» a deux acceptions, d'une certaine manière liées entre elles: il désigne d'une part la personne nécessaire à la célébration et à la légitimation de certains actes juridiques tel l'établissement d'un testament, et d'autre part la personne qui dépose sur un fait dont elle a une connaissance véridique. Dans le premier cas, le témoin constitue une solennité et dans le second, un moyen probatoire[41].

De algún modo, en los pasajes de la *Estoria de España* que describen las construcciones, el lector se convierte *legalmente* en testigo, ya que puede tener una «connaissance véridique» de las torres o columnas. Por lo tanto, constituye un «moyen probatoire». Los propios cronistas utilizan abiertamente este argumento al precisar sobre el acueducto de Segovia «assi cuemo oy dia parece»[42]. Los editores son hábiles al insinuar que el lector puede convertirse en testigo de esta historia; el lector pasa entonces del estatus de espectador al de *autoridad*: él mismo puede ver estas construcciones –o haber oído hablar de ellas– y, en consecuencia, comprobar y legitimar la historia que cuenta la *Estoria de España*.

Los monumentos se convierten entonces en pruebas supuestamente indiscutibles según una secuencia aparentemente lógica, aunque sea en realidad una falacia:

a. Se afirma que los héroes construyeron torres/estatuas/acueductos.
b. Estos monumentos existen porque podemos verlos.
c. Por lo tanto, si estos monumentos existen es que dichos héroes los construyeron.

Realidad intratextual y extratextual se alimentan la una a la otra y se confunden, dando una pátina de verosimilitud al relato. Por consiguiente, los mismos elementos arquitectónicos que conectan los gloriosos fundadores de España entre ellos permiten a la crónica dar *pruebas* tangibles de dichas fundaciones.

40. Bazán (2003: párr. 2).
41. Bazán (2003: párr. 1).
42. *Estoria de España*: 9, 26a-27a.

3. ALFONSO X, EL FUNDADOR

Los filólogos han demostrado cómo el Rey Sabio organizó la *Estoria de España* para crear continuidades que legitimaran y consolidaran su visión del poder regio, construyendo a su medida redes de autoridades y de reyes sabios, legisladores o vicarios de Dios que convergen todas en su propia figura. Vamos a ver ahora que, dentro de esta red densa, las fundaciones no son la excepción: las cadenas creadas entre los fundadores también convergen o, al menos, deberían haber convergido en Alfonso X.

Empecemos por Toledo, donde Rocas y uno de sus hijos construyen dos torres, que Pirus completa con dos castillos. La crónica afirma que la primera torre corresponde al actual Alcázar de Toledo, y la segunda a la iglesia de San Román. La iglesia de San Román fue construida en el lugar de una primitiva parroquia visigoda, posiblemente edificada sobre los restos de un edificio romano anterior, transformado en mezquita. Convertida otra vez en lugar de culto cristiano, se ensanchó en estilo mudéjar, y el arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada, la consagró en 1221, es decir, durante el reinado de Fernando III, el padre de Alfonso X, y se realizó a continuación el programa pictórico interior. Además, se añadió una torre en estilo mudéjar toledano que serviría de modelo a otras torres toledanas. En cuanto al Alcázar de Toledo, el Rey Sabio manda construir cuatro torres angulares. En resumidas cuentas, las dos obras del rey Rocas fueron completadas por el rey griego Pirus en el relato, y luego por Fernando III y Alfonso X, entre otras cosas a través de la construcción de torres, es decir, precisamente el tipo de construcción inicial, como si cerraran el círculo.

En Sevilla y Cádiz, durante los reinados de Fernando III y Alfonso X, se construyen nuevas iglesias al mismo tiempo que se transforman varias mezquitas en iglesias. Es el caso de la Iglesia del Divino Salvador de Sevilla, consagrada en 1248, cuya torre se construye a partir del antiguo minarete. El Rey Sabio manda también construir varias iglesias como las de Santa Ana o Santa Marina, y preservó el minarete conocido como la Giralda, es decir, una torre. En una Cádiz casi en ruinas, se puede citar la reconstrucción de la alcazaba y la muralla, y la construcción de la iglesia de la Santa Cruz sobre los restos de una mezquita.

A lo mejor estas cadenas son un tanto vacilantes, pero puesto lo cuidadoso de los primeros capítulos podemos conjeturar que, de haber acabado la *Estoria de España*, Alfonso X hubiera conectado implícita o explícitamente las obras de su padre y las suyas con las de fundadores originales. De cualquier modo, en el siglo XIII ya no era tiempo de fundar nuevas ciudades sobre el mismo modelo de un pasado lejano y mitificado[43]. Si la nobleza de una ciudad se evalúa a la luz de su fundación en tiempos remotos, los poblamientos del siglo XIII difícilmente pueden beneficiarse del mismo crédito que las fundaciones atribuidas a héroes griegos. Ahora bien, una actividad esencial de la Reconquista[44] fue precisamente la repoblación de ciudades y regiones conquistadas a los musulmanes. Surge entonces la necesidad de conciliar dos realidades contrarias: solo los poblamientos antiguos gozan de prestigio, pero al mismo tiempo se debe repoblar un territorio extenso.

La conquista militar no es suficiente y no significa nada si no va acompañada de una reestructuración para transformar la ciudad islámica en ciudad cristiana. Una ciudad no se vuelve cristiana solo porque los cristianos hayan vencido. La repoblación es un proceso lento y difícil, especialmente en Andalucía, donde implica ocupar territorios densamente poblados y cercanos a zonas de conflicto. Para Alfonso X, entre los numerosos retos prácticos de la repoblación, sean económicos, legales o religiosos, cabe también un objetivo ideológico: inscribirse en una continuidad. No enfrenta los mismos desafíos que Pirus o Rocas, pero sí sigue sus pasos: repoblar luchando contra la otredad.

Según Hayden White[45], la victoria de la civilización sobre la otredad o la «barbarie» se expresa en la literatura medieval a través de una serie de arquetipos folclóricos, entre ellos el del matador de dragones, un

43. En el sentido científico del mito, es decir, una historia percibida como real que sucedió al principio de los tiempos (o al menos en un tiempo remoto), y que explica la creación del mundo o de una parte de él, el establecimiento de un poder, la creación de un territorio, el nacimiento de una comunidad, etc. (Eliade 1957: 22 y 1988: 12 y 16-17; Carlier & Griton-Rotterdam 1994: 7-8).

44. Aquí no vamos a entrar en el tema de la legitimación de la conquista de Al-Ándalus, y aún menos en el debate entre los términos *Reconquista*, *Restauración* o *Expansión*, sus distintas acepciones e implicaciones ideológicas tanto en la Edad Media como hoy en día, porque no es el tema. Utilizamos aquí *Reconquista* en el sentido de proceso y período histórico (*cf.* Ríos Saloma 2011: 30).

45. Citado en González (1992: 64).

hombre que vence una prueba, generalmente bélica, y que se casa con la princesa heredera antes de suceder al viejo rey[46]. Estos relatos, que pueden interpretarse como un conflicto entre civilización y barbarie[47], constituyen a menudo el núcleo de las novelas de caballerías, en las que el héroe debe derrotar a un enemigo bárbaro o salvaje para obtener el poder[48]. Como afirma Cristina González, «el matador de dragones es el héroe más civilizado de todos, porque es el que vence a la otredad»[49]. Esta investigadora relaciona acertadamente dos episodios de la *Estoria de España* con el personaje arquetípico del matadragones: el saneamiento de Cádiz y la construcción de la torre de Toledo por Rocas. En el primer caso, Hispán es el viejo rey, y Pirro el matador de dragones. Hace habitable Cádiz, se casa con Liberia, la heredera, y se convierte a su vez en rey. En el segundo caso, el viejo rey es Tarcus, y es Rocas quien debe domesticar a un dragón y a un oso. Luego se casa con la hija de Tarcus y hereda los bienes de su suegro[50]. En un caso se trata de dominar la naturaleza inhóspita, en el otro de domesticar animales salvajes. En ambos episodios, los dos héroes logran dominar la naturaleza salvaje, civilizarla, es decir, construir ciudades[51].

> Se trata de una prueba fundacional. Pirus y Rocas fundan las ciudades de Cáliz y Toledo respectivamente mediante estas pruebas […]. Estos personajes, mediante la sabiduría a la que tienen acceso, directo en el caso del sabio Rocas e indirecto en el de Pirus, que sigue los consejos de Liberia, preparan el terreno y echan los cimientos de la civilización[52].

Cristina González relaciona la historia de Rocas con la leyenda artúrica[53], y no cualquier leyenda, sino el relato de construcción de una

46. González (1992: 65).
47. González (1992: 65).
48. González (1992: 65).
49. González (1992: 65).
50. González (1992: 68). «*Fuesse Rocas con Tharco, e casol con su fija* […]. *Desi murio Tharcus, e finco quanto el auie a Rocas*» (*Estoria de España*: 13, 42b-46b).
51. La historia de Pelayo también tiene puntos en común con el motivo del matador de dragones (Escurignan 2021b: párrs. 69 a 73).
52. González (1992: 68).
53. Más precisamente la *Historia Regum Britanniae* de Godofredo de Monmouth (siglo XII).

torre. Así, el rey Vortigern intenta construir una torre que se derrumba varias veces. Merlín le aconseja excavar los cimientos, donde encuentran dos dragones. Más adelante en la historia, el rey Arturo sueña con una pelea entre un dragón y un oso, dos animales que en la *Estoria de España* Rocas logra domar gracias a su sabiduría. El orden es diferente pero los elementos están ahí. Rocas domestica al dragón en la cueva, y tras la muerte de su suegro construye la torre sobre la cueva porque extraña la compañía del dragón. La diferencia es que no se derrumba porque, como señala Cristina González, Rocas soluciona el problema del dragón antes de construir la torre[54]. Además, este episodio recuerda también la construcción del faro de La Coruña por parte de Hércules, que enterró la cabeza de Gerión en los cimientos de la torre[55].

Es posible que el material bretón inspirara el tratamiento del rey Rocas y el de Hércules, los dos hombres construyendo una torre sobre lo que simboliza su domesticación de lo salvaje, uno el dragón y el oso, el otro el gigante tiránico. En cuanto a la Cádiz inhóspita transformada por Hispán, Pirus y Liberia, es la misma Cádiz conquistada y transformada por Alfonso X, los primeros luchando contra la naturaleza inhóspita –y no es un azar que el pretendiente encargado de traer un elemento tan esencial como el agua sea el vencedor–, y el segundo contra un enemigo secular. El Rey Sabio completa las obras de los primeros fundadores de España, literal o simbólicamente. Fernando III y Alfonso X siguen sus pasos: (re)pueblan y luchan contra lo salvaje y la otredad. Tan simbólica como materialmente, el último eslabón es él, todas las cadenas convergen hacia el siglo XIII y hacia él.

54. González (1992: 70).
55. *Estoria de España*: 7, 53b-56b.

CONCLUSIÓN

Después de haber analizado los elementos arquitectónicos que aparecen en los primeros capítulos de la *Estoria*, podemos afirmar que la arquitectura constituye un recurso eficiente en la exposición de los orígenes de España. Elementos que pueden parecer a primera vista dispersos cobran sentido cuando se observan juntos y se convierten en eslabones de una misma retórica basada en una concatenación entre príncipes y señoríos. Un protofundador construye y/o escribe algo en una ciudad tan simbólica como Roma, Toledo o Sevilla, algo que transmite a un sucesor, sea inmediato o no. Este sucesor recibe el elemento arquitectónico, lo completa y lo transmite a su vez a otro sucesor. Y al final de esas cadenas, es el propio Rey Sabio el que recibe el legado, lo mejora y lo transmitirá a las generaciones siguientes.

No solo es eficiente la arquitectura, sino que es indispensable al contestar una serie de necesidades medievales: las unas y propias del reinado de Alfonso X las otras. Primero, completa un objetivo clásico, el de proporcionar a un reino, o en este caso a las ciudades que conforman el reino, orígenes remotos y gloriosos. Segundo, completa un objetivo más original que viene a reforzar el primer objetivo: hacer del lector un testigo vivo del pasado, algo que otros recursos retóricos no permiten. Las torres y demás columnas prueban la veracidad (en criterio medieval) de las fundaciones míticas. Tercero, los elementos visibles crean continuidades tangibles, puentes en forma de *translatio regnii* que arrancan con un rey edénico y príncipes griegos, pasando por los romanos, y acaban por converger en Alfonso X, que no dejó de reclamar para sí mismo el legado romano. Por último, y paradójicamente, lo concreto de las construcciones demuestran que fundar es, quizás antes que cualquier cosa, vencer la otredad. Las torres, columnas, acueductos, iglesias son tantas pruebas del poder de los *matadores de dragones* encargados de sanear la tierra y ordenar el reino, es decir, precisamente lo que intentó hacer el Rey Sabio a lo largo de su reinado.

Ampliada con fuentes árabes y folclóricas, que aportan nuevos personajes y nuevos episodios, la arquitectura enseña al mismo tiempo que alimenta episodios que entretienen al lector. Pasa a ser parte integral del relato desde un punto de vista dramático, historiográfico e ideológico.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alfonso X, *Estoria de España*, *Primera crónica general, Estoria de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, ed. Ramón Menéndez Pidal, Madrid: Bailly Bailliere, 1906, 2 vols, 1.

Bazán, Iñaki, «La condition du témoin dans le droit castillan et navarrais médiéval», en *Les témoins devant la justice, une histoire des statuts et des comportements*, Benoît Garnot, ed., Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003, págs. 43-53.

Beaune, Colette, *Naissance de la nation Espagne*, Paris: Gallimard, 1993.

Bennison, Amira K., *Almoravid and Almohad Empires*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Caire-Jabinet, Marie-Paule, *Introduction à l'historiographie*, Paris: Armand Colin, 2013.

Carlier, Christophe y Nathalie Griton-Rotterdam, *Des mythes aux mythologies*, Poitiers: Ellipses, 1994.

Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris: Gallimard, 1957.

Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris: Gallimard, 1988.

Escurignan, Soizic, «L'espace dans la *Estoria de España*», en Soizic Escurignan, *Une genèse pour l'Espagne*, e-Spania Books, 2021a. [En línea] https://doi.org/10.4000/books.esb.3352 [Consulta: 30/05/2025].

Escurignan, Soizic, «La *Estoria de España*, un mythe de création?», en Soizic Escurignan, *Une genèse pour l'Espagne*, e-Spania Books, 2021b. [En línea] https://doi.org/10.4000/books.esb.3355 [Consulta: 30/05/2025].

Estoria de España: *vid.* Alfonso X.

González, Cristina, «Salvajismo y barbarie en la *Estoria de España*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), págs. 63-71.

Guenée, Bernard, *Histoire et culture historique dans l'Occident médiéval*, Paris: Aubier-Montaigne, 1980.

Jiménez de Rada, Rodrigo, *De Rebus Hispaniae*, *Roderici Ximenii de Rada Historia de rebus hispanie sive historia gothica, Corpus Christianorum, Continuatio mediaevalis*, ed. Juan Fernández Valverde, Turnhout: Brepols, 1987.

Le Goff, Jacques, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, Paris: Arthaud, 1964.

Olmedo, Fernando, Anselmo Valdés, Antonio Torremacha y Daniele Grammatico, *Ruta de los almorávides y almohades: de Algeciras a Granada por Cádiz, Jerez, Ronda y Vélez-Málaga, Gran itinerario cultural del Consejo de Europa*, Granada: Fundación El legado andalusí, 2006.

Ríos Saloma, Martín F., *La Reconquista: una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*, Madrid: Marcial Pons Ediciones de Historia, 2011.

Rucquoi, Adeline, «Les villes d'Espagne: De l'histoire à la généalogie», en *Memoria, communitas, civitas. Mémoire et conscience urbaines en Occident à la fin du Moyen Âge*, Hanno Brand, Pierre Monnet & Martial Staub, eds., Ostfildern: Jan Thorbecke Verlag, 2003, págs. 145-166.

Rucquoi, Adeline, «Le héros avant le saint: Hercule en Espagne», en *Actes du Colloque International, Pau, 14-15-16 mai 2009*, Véronique Lamazou-Duplan, ed., Pau: Presses Universitaires de Pau, 2011, págs. 55-75.
Yaqut, *Mo'djem el Boldan*, Ferdinand Wustenfeld, ed., Leipzig, 1869, 6 vols.

RESUMEN: En este trabajo se aborda el papel de la arquitectura en la *Estoria de España*. Por supuesto como relato historiográfico la crónica dedica poco espacio a la construcción o a la arquitectura. Sin embargo, este artículo pretende demostrar que los elementos arquitectónicos que aparecen en los primeros capítulos sí cobran sentido. Ampliada con fuentes árabes y folclóricas, que aportan nuevos personajes y nuevos episodios, la arquitectura desempeña un papel dramático, historiográfico e ideológico. Las columnas, torres y demás iglesias, a veces combinadas con inscripciones grabadas, constituyen puentes en el tiempo y completan varios objetivos. Como elementos tangibles constituyen pruebas del relato historiográfico (en conceptos medievales), participan en la alabanza de los orígenes de España y contribuyen a la elaboración de la legitimidad regia.

PALABRAS CLAVE: *Estoria de España*; Arquitectura; Rocas; Hércules; Pirus o Pirro.

ABSTRACT: This work addresses the role of architecture in the *Estoria de España*. Of course, as a historiographical narrative, the chronicle gives little space to construction or architecture. However, this article aims to demonstrate that the architectural elements that appear in the first chapters of the chronicle do make sense. Expanded with Arabic and folklore sources, which provide new characters and new episodes, architecture plays a dramatic, historiographical, and ideological role. Monuments such as columns, towers and churches, sometimes combined with engraved inscriptions, constitute bridges through time and complete several objectives. As tangible elements, they constitute evidence of the historiographical narrative (in medieval terms), contribute to the praise of Spain's origins, and contribute to the development of royal legitimacy.

KEYWORDS: *Estoria de España*; Architecture; Rocas; Hercules; Pyrrhus.

LA INFLUENCIA DEL *QUIJOTE* EN UN DIÁLOGO DE EMILIA PARDO BAZÁN: LAS PAREMIAS CERVANTINAS EN DIÁLOGO SECULAR*

Celia Faba Durán
Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal
& Universidad Complutense de Madrid

El 1 de enero de 1901 la Humanidad entraba en la vigésima centuria de nuestra era, que se caracterizaría por ser el siglo de los grandes avances técnicos y médicos, de la conquista de derechos civiles, pero, al mismo tiempo, tuvieron lugar importantes conflictos y guerras que involucraron a numerosos países. En España, después de un siglo de cambios, la situación político-social a comienzos de 1901 era desalentadora, pues en apenas cien años se habían perdido la mayoría de territorios de ultramar; se había producido la Guerra de la Independencia y las sucesivas guerras carlistas; también, la revolución de 1868 que derrocó a Isabel II y propició el establecimiento de un régimen político democrático, primero, en forma de monarquía parlamentaria y, luego, como república. Tras la restauración borbónica, se optó por un modelo proteccionista para desarrollar la economía española, agravada por la tardía industrialización, por las pérdidas coloniales y por los difíciles equilibrios de política internacional entre potencias, lo que favoreció un

* Este trabajo se ha realizado dentro del marco del proyecto I+D *DIALOMOM 2. Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del diálogo hispánico en dos momentos 2* y n.º de referencia PID2021-125646NB-I00, con sede en el IUSMP (UCM).

lento crecimiento y la consolidación de algunas modificaciones en la estructura social y económica.

Todos estos aspectos aparecían recogidos en la portada del 1 de enero de 1901 de *El Imparcial* bajo un mapamundi con las colonias españolas coloreadas y con un subtítulo que rezaba: «El Imperio de España en el año I del siglo XIX». El editorial de ese día lamentaba que en el tiempo transcurrido «entre estas dos fechas [1801 y 1901] se encierra una triste suma de desventuras nacionales. Éramos grandes, somos pequeños. Nuestro imperio dominaba sobre hombres de todas las razas. Apenas pasa hoy del propio y nativo solar»[1]. Sin embargo, desde el periódico se invitaba a los lectores a rememorar la grandeza que se vivió en el mundo cuando España era una de las principales potencias: «Olvidar el gran pasado, ocultarle en el fondo de la memoria, renegar de él será propio de espíritus débiles y enfermizos, de los que renuncian a la lucha por la vida, de los que se resignan a una decadencia definitiva. Viéndole surgir de nuevo en las lejanías de la historia nos confortamos con la perspectiva de lo que fuimos y nos consolamos de los desastres de la nación»[2].

La opinión expresada no duda en loar los esfuerzos de la población española que participó en la colonización[3] y en agradecer la ayuda prestada por la Providencia –«No fue obra de la casualidad, sino del esfuerzo de los españoles esa grandeza por ningún pueblo superada. No fueron azares de la historia, sino los designios de Dios y la voluntad de los hombres la causa de ese crecimiento de la nación española»[4]–, pero tampoco tiene reparos en reconocer que ese mismo empeño se puso también en su destrucción –«todo lo perdimos, no sin haber empleado en perderlo el mismo esfuerzo que empleamos en ganarlo, como si en los designios constantes y ulteriores de la raza predominara el propósito

1. *El Imparcial* (1 de enero de 1901: 1a).
2. *El Imparcial* (1 de enero de 1901: 1a).
3. «La crónica de los descubrimientos y conquistas de los españoles parecen la obra de un sublime poeta. Iba con nosotros la fortuna, porque le servían de heraldos el valor y la fe. El sacrificio de la vida, el desdén de los goces de la tierra, el ansia generosa de fama hizo que unos cuantos españoles, nacidos muchos de ellos en la humildad y en la modestia de la vida rústica, penetrarán en el arcano de la nueva geografía, sacando de lo desconocido centenares de pueblos y de regiones hasta aquel punto ignoradas de la humanidad culta» (*El Imparcial*, 1 de enero de 1901: 1a).
4. *El Imparcial* (1 de enero de 1901: 1a).

de lo extraordinario, así para la fortuna como para el fracaso»[5]– y culpa a «reyes y repúblicas» que «colaboraron al desastre, y de entonces acá ha ido este en progresión espantosa», ya desde el inicio «del siglo que hace pocas horas ha dejado de ser»[6]. El editorial se cierra con una invitación a trabajar individualmente por el bien común y dejar atrás el egoísmo por amor a la patria.

El resto de los textos que acompañan la página –«Despacho del otro siglo», de Mariano de Cavia; «Mi voto», de Manuel del Palacio; una breve reflexión de Eugenio Sellés; un artículo de José Ortega Munilla; los versos de Sinesio Delgado y Vital Aza «Juicio del siglo» y «Súplica», respectivamente, y «Diálogo secular», de Emilia Pardo Bazán– ahondan, cada uno desde una perspectiva, en las circunstancias españolas. Si bien había un consenso generalizado en considerar de manera negativa al siglo XIX («Sin fe, sin esperanza/ sin ideal ninguno/ el siglo diez y nueve/ hundiose en el sepulcro»)[7], las expectativas que tenían sobre el futuro tampoco parecían muy halagüeñas, pues planeaba la sombra de los enfrentamientos en el seno del país: «–Así hemos acabado el siglo. ¿Habrán terminado nuestras reyertas? ¿Qué haremos en el siglo XX? ¿Volveremos a empezar?»[8]. Esta postura responde al alineamiento con Europa, donde «la idea de decadencia se encontraba estrechamente unida a la de fin de siglo, e "infundía una sensación de malestar psíquico y de incertidumbre ideológica, una mezcla desigual de esperanza y de temor"»[9], que había extendido por España un «clima de pesimismo y de esperanza que reparte sus componentes entre dos períodos de la transición intersecular; el auge del pesimismo corresponde a la Regencia, la esperanza queda al filo del siglo XX»[10].

Respecto a sus compañeros de página, Pardo Bazán, más próxima al tiempo esperanzador que se iniciaba, tuvo la audacia de elaborar un diálogo en el que combina la crítica político-social con elementos humorísticos, alejado del pesimismo que desprenden los demás textos. La opinión de la escritora sobre el desastre del 98, la guerra hispano-estadounidense y la decadencia nacional transitaba de la indignación con los

5. *El Imparcial* (1 de enero de 1901: 1a).
6. *El Imparcial* (1 de enero de 1901: 1a).
7. Palacio (1901: 1c).
8. Ortega Munilla (1901: 1d).
9. Gómez-Ferrer Morant (1998: 133).
10. Gómez-Ferrer Morant (1998: 133).

estadounidenses al enfado con el pueblo español, a quien reprochaba que no le afectasen los sucesos que estaban teniendo lugar y que solo le interesase el divertimento[11]. Por lo tanto, no resulta extraño que para Pardo Bazán «la falta de conciencia por parte del pueblo español llevará […] a la decadencia absoluta del país»[12], actitud que podía revertirse con un mayor acercamiento a la Iglesia. No obstante, la autora gallega tampoco eximía a los dirigentes políticos, quienes con sus malas decisiones habían llevado al país al fracaso, al tiempo que sugiere «posibles soluciones y en todo caso, para aportar su trabajo y sumarse al proyecto de regeneración»[13]. La actitud de Pardo Bazán difiere de la visión pesimista de algunos de sus coetáneos, como prueba, según González Herrán, su obra *De siglo a siglo* –posterior al diálogo que aquí se analiza–, en la que predomina la perspectiva «vitalista de doña Emilia [que] se sitúa entre los dos siglos, mirando a la vez hacia el pasado que ha vivido y hacia el porvenir en el que vivirá y escribirá durante más de veinte años» y que está presente en *Diálogo secular*[14].

A pesar de que los compiladores de la obra de Pardo Bazán han catalogado *Diálogo secular* como cuento, y aunque otros, como González Herrán, lo han incluido dentro del conjunto de artículos en prensa que aparentan ser cuentos, parece claro que se trata de un diálogo. El diálogo es «un género argumentativo que se presenta como ficcionalización de un coloquio, el cual tiene como objetivo exponer una teoría o discutir un determinado asunto polémico»[15]. Por su parte, la profesora Vian Herrero precisa que el diálogo «como texto literario y escrito, distinto de una conversación natural, pero en tanto que forma interlocutiva, es un tipo de interacción verbal de argumentación distribuida entre locutores en presencia y orientada a un fin», en el que «existe una fuerte dependencia entre los actos de habla y razonamientos de cada locutor, pues ambos se transforman y se confirman en el mismo proceso que los reúne; alternan actos de habla e intercambian creencias y opiniones»[16]. Cabe precisar que, pese a que el diálogo se configura «como mímesis comunicativa, es decir, su apariencia de conversación real, y su estrecha relación con

11. Gilarranz Ibáñez (2011: 106-107).
12. Gilarranz Ibáñez (2011: 107).
13. Gómez-Ferrer Morant (1998: 138).
14. González Herrán (2000: 256).
15. Bellido Sánchez (2014: 127).
16. Vian Herrero (2001: 167).

la dialéctica y la retórica»[17], este difiere del teatro en la imitación de la acción, pues solo emula la palabra y el modo en que esta puede emplearse para exponer diferentes motivos. Por lo tanto, se puede afirmar que *Diálogo secular*, de Emilia Pardo Bazán, es un diálogo porque en él predomina la argumentación, pues los interlocutores exponen sus alegatos sobre un asunto polémico, presentada como la ficcionalización de la conversación.

Este breve diálogo tiene como interlocutores principales a El XIX y El XX, que se encuentran para pasarse el testigo del tiempo, lo que desemboca en un animado debate sobre la juventud y el pasado, pero, sobre todo, en una enumeración de posibles acontecimientos que podrían producirse en el futuro. La autora gallega plantea, en apariencia, un texto dialógico en el que la distancia entre los colocutores está marcada por la edad –el siglo XIX está ante su ocaso, mientras que El XX se presenta como un joven cuyo futuro es prometedor–, lo que lleva a pensar que ambos desarrollan «una relación pedagógica entre maestro y discípulo, con lugares predeterminados en el contexto en función de antecedentes como el estatuto social, posición institucional, edad relativa, competencia, prestigio, etc. de los dialogantes»[18]. Sin embargo, en el transcurso del diálogo se aprecia que la desigualdad inicial se vence hasta que los interlocutores invierten el esquema: El XIX adopta un rol similar al del discípulo por sus constantes preguntas acerca de cómo será la nueva centuria, al contrario del XX, quien se erige como maestro al poseer conocimientos que el otro participante no tiene.

Pardo Bazán crea estos dos personajes para exponer, en la primera parte del diálogo, su visión y proyecto de futuro basado en la juventud[19],

17. Sánchez Bellido (2014: 127).

18. Vian Herrero (2001: 168).

19. Pardo Bazán difirió de sus coetáneos en la manera de enfrentar la crisis devenida de la pérdida colonial, pues ella optaba por elaborar una crítica constructiva que sentase sus bases en el análisis pausado de los desencadenantes de la situación española y en el proyecto de futuro, como bien señala Gómez-Ferrer Morant: «Participa doña Emilia de la minoritaria corriente crítica, que trata de denunciar las causas que han condición moribunda. […] La escritora no se queda en la crítica amarga, no hurga en su interior, no se contenta con la introspección, sino que al percibir una España que no le gusta, en vez de refugiarse en la utopía o el ensueño como hiciera la generación del 98, reflexiona sobre las causas que han contribuido a crear esa 'atmósfera letal en que agoniza España', y trata de establecer un diagnóstico que permita proponer un remedio eficaz. Doña Emilia cree en la necesidad de tener un proyecto de futuro, ya que

que dan paso, en la segunda parte, a una serie de vaticinios sobre los acontecimientos del nuevo siglo. El pensamiento de la escritora se aprecia con claridad en la primera intervención de El XIX que, tras el exceso paremiológico, le reprocha a su compañero que llegue anclado en el pasado y que copie las formas de aquellos que insistían en recordar las glorias del extinto imperio: «El XIX (*aburrido*). –¿Quieres hacerme el favor de no hablar como si fueses el XVII? En mí, pase; pero en ti, chiquillo, me apestan las sentencias, las máximas y toda esa balumba que huele a polilla y a humedad. Pensé que trajeses en la mollera sal fresquita y estilos nuevos. Para eso, no vale la pena de estrenar siglo»[20].

Frente a la tendencia extendida entre muchos intelectuales de mirar al futuro con pesimismo y volver la vista atrás hacia el pasado, en palabras de Gómez-Ferrer Morant, «Pardo Bazán se decanta, sin duda, por la esperanza. No condena la tradición; pero en unos años en los que muchos intelectuales tienden al encierro, al ensimismamiento o al casticismo», la escritora «condena la hipocresía y la mentira convencional disfrazada de tradición. Sin lugar a dudas, al dolor que domina sus conferencias, sus artículos y sus cuentos se sobrepone la esperanza de la regeneración que vendrá por medio del trabajo, de la educación y de la apertura a Europa»[21]. Las palabras del agotado siglo XIX dejan entrever las esperanzas que se tenían puestas en la nueva época que comenzaba, lo que podría interpretarse como la plasmación del anhelo de los intelectuales en la regeneración del país a través de la juventud. Sin embargo, El XX perfila, en su respuesta, un apunte hacia la imposibilidad de renovación en España, pues cualquier intento de mejora por parte de los jóvenes se ve abocado al fracaso: «El XX. –Hablo así porque estoy en España, donde el vino añejo y la misma sangre hirviente de la mocedad se echa en odres vetustos, de formas arcaicas que hemos respetado y canonizado los señores siglos»[22].

La intervención del XX prosigue con una apelación a su interlocutor, en la que da buena cuenta de los conceptos asociados a la modernidad y a los avances que se manejaban en ese momento, y que incorporaría a

---

solo de esta manera es posible fundamentar la esperanza y no apelar a la resurrección milagrosa» (Gómez-Ferrer Morant 1998: 137-138).

20. Pardo Bazán (1901: 1d).
21. Gómez-Ferrer Morant (1998: 149).
22. Pardo Bazán (1901: 1d-1e).

su discurso para adaptarse a los requerimientos del XIX: «Sácame de aquí; llévame entre tus alas rotas y fatigadas más allá del Pirineo; arrójame sobre el puente de algún buque que cruce el Atlántico, y verás cómo suelto las ligaduras de la momia y hablo a la ultra moderna, de blanduras liliales, inquietantes morbideces, amperios, voltios, superhombres y progenerados»[23]. El fragmento anterior es una buena muestra del cosmopolitismo del que hacía gala la autora gallega, con una actitud receptiva al futuro y a los adelantos científico-técnicos que lleva aparejados, con la que ponía de manifiesto que ella «no participa del antiindustrialismo propio de los hombres del 98, sino que se siente fascinada por el desarrollo científico y técnico[24]. Prueba de dicha fascinación es la mención a algunos de los descubrimientos que habían aparecido en la década anterior, como, por ejemplo, los primeros transatlánticos que se pusieron en funcionamiento a finales del XIX y que conectaban con la costa este estadounidense, lugar que representaba para algunos el progreso que no se podría alcanzar en España. También se cita las «blanduras liliales», que remite a la crítica que se hacía a la exultante afectación de los modernistas; las «inquietantes morbideces» refieren a la proliferación de estudios médicos, especialmente a aquellos que atendían los aspectos más escabrosos de las enfermedades; los «amperios; voltios» unidades de medida de la electricidad; los «superhombres», idea empleada por Nietzsche para definir a la persona que ha alcanzado un estado de madurez espiritual y moral superior al del hombre común; y, por último, los «progenerados», término científico acuñado por Charles Richet para calificar a los genios.

Ante el exceso de falsa modernidad demostrado por el XX en su contestación, el XIX, para continuar el debate e interrogar a su interlocutor por los acontecimientos y las novedades que trae en su zurrón, se hace eco de las palabras de Cervantes: «El XIX. –Ni tanto acá ni tanto allá. Toda afectación es mala. Habla lo mejor que sepas, claro, fuerte, llano y liso, y di lo que traes en ese zurrón, a la espalda. Diviso por su boca entreabierta objetos y figuras que provocan mi curiosidad»[25]. El primer asunto por el que le inquiere es por las balanzas doradas que asoman a la espalda del XX: «El XIX. […] ¿Esas balanzas de papel dorado…? El

23. Pardo Bazán (1901: 1d-1e).
24. Gómez-Ferrer Morant (1998: 149).
25. Pardo Bazán (1901: 1e).

xx. –Son el arbitraje. Lástima que se rompan al menor peso»[26]. Estas balanzas representan el arbitraje que ejercían personas o instituciones entre las potencias internacionales por las disputas que surgían, sobre todo, a raíz de la nueva ola colonizadora en África y Asia[27]. El siguiente aspecto que se aborda es la paz universal a través de la extracción de «una faja de blanco tul ilusión» del zurrón del siglo xx, quien advierte de la fragilidad de este elemento con un contundente «no la toques», pues considera que la consecución de este objetivo era una entelequia. Esta postura se refuerza con el siguiente elemento que aparece en el diálogo: el cañón: «El xix. –¿Y ese tubo negro, tan recio? El xx. –El cañón automático, invento prodigioso. La artillería sin artilleros; la muerte mecánicamente distribuida»[28].

La mención al cañón automático –herramienta perfeccionada en la Primera Guerra Mundial y popularizada en los sucesivos conflictos– reitera la imposibilidad de la paz, a la vez que se convierte en un triste presagio de todas las guerras que se produjeron a lo largo del siglo xx y que dejaron tras de sí incontables víctimas. Esta predicción obedece, como señala Gilarranz Ibáñez, al abrupto fin de la decimonovena centuria: «Tristemente, doña Emilia indica que el siglo xix "que nació mecido por tan generosas ilusiones, bañado por tan resplandeciente aurora de derecho y libertad" terminara "con la apoteosis de la implacable Fuerza"»[29]. No obstante, no todo lo que se saca del zurrón tiene connotaciones negativas, como refleja el siguiente fragmento:

26. Pardo Bazán (1901: 1e).

27. Prueba de ello es la Conferencia de La Haya (1899) –celebrada a petición del zar Nicolas II, que instaba a las potencias para que mantuvieran la paz internacional– fijaba la creación del Tribunal Permanente de Arbitraje. A pesar de las buenas intenciones, los arbitrios fueron de carácter voluntario, lo que se tradujo en la pasividad de las naciones ante las disputas que se sucedían. En esos años la Corona española arbitró los enfrentamientos en América del Sur, como, por ejemplo, en el contencioso entre Perú y Ecuador, cuyo caso se dirimió en el Congreso Social y Económico Hispano-Americano de 1900. En el panorama internacional, la guerra anglo-bóer acaparó la atención de la prensa ante la posibilidad de que países como Estados Unidos, Alemania o Francia mediaran ante Reino Unido, algo que no sucedió, a pesar de que Krüger, presidente de la República de Transvaal, viajase a Europa para reclamar justicia.

28. Pardo Bazán (1901: 1e).

29. Gilarranz Ibáñez (2011: 106).

> El XIX (*alegrándose entre dos boqueadas*). –¿Y esa figura femenina que asoma ahí? ¡Es muy simpática! ¡Me la comería!
> El XX. –Es la Eva nueva, mi mujer, la mujer del siglo XX.
> El XIX. –¡Y yo que la suponía un marimacho!
> El XX. –Preocupaciones de señores mayores. Cambie cuanto quiera la condición de la mujer, siempre será marihembra[30].

Pardo Bazán también incluye en su diálogo el feminismo, movimiento social al que la escritora había prestado detenida atención[31] y al que se había sumado desde su juventud gracias al respaldo de su padre[32]. Según Paredes Núñez, la idea transversal que recorre la obra de Pardo Bazán es que «la mujer es lo que el hombre ha querido que sea, y esta dependencia atenúa, en buena medida, su responsabilidad. Víctima de una precaria educación y sometida a continuas limitaciones […], la mujer ha sufrido una involución […] que le ha hecho perder sus ideales, sin poder reemplazarlos por otros nuevos, patrimonio exclusivo del hombre, que con cada conquista en el terreno de las libertades no ha hecho sino ensanchar aún más el abismo existente entre él y la mujer»[33]. Firme defensora de la igualdad entre el hombre y la mujer, en el intercambio anterior la autora gallega alude a «la Eva nueva, mi mujer, la mujer del siglo XX»[34], que remitía para ella a la mujer nueva, la que ponía por delante sus aspiraciones, inquietudes e intereses de las imposiciones sociales[35], tales como los matrimonios concertados.

En el diálogo también se introduce una consideración despectiva («¡Y yo que la suponía un marimacho!») que se hacía de las mujeres que reivindicaban los mismos derechos y oportunidades para la mujer. Pardo Bazán fue criticada con dureza por algunos de sus coetáneos, entre los que destaca Leopoldo Alas, quien criticó en sus trabajos en prensa sus

30. Pardo Bazán (1901: 1e).

31. Paredes Núñez, en su contribución académica, comenta que la escritora «en sus continuos viajes a Francia frecuenta los círculos feministas, está al tanto del movimiento sufragista inglés, se entera de la marcha del movimiento en los Estados Unidos y, confrontando la situación de la mujer en estos países con la de la mujer española, se lanza a su campaña» (Paredes Núñez 1992: 308).

32. Paredes Núñez (1992: 306).

33. Paredes Núñez (1992: 306).

34. Pardo Bazán (1901: 1e).

35. Paredes Núñez (1992: 311).

manifestaciones feministas[36], sobre todo tras el Congreso Pedagógico de 1892[37], quien calificaba sus propuestas educativas de *hombrunas*[38]. La contestación que da El XX a El XIX, que califica los comentarios de estos intelectuales como «preocupaciones de señoras mayores», se dirige a aquellos que consideraban que el acceso a la educación y a la equiparación de derechos con el hombre harían a la mujer masculina, sin tener en cuenta que eso reafirmaría su esencia («Cambie cuanto quiera la condición de la mujer, siempre será *marihembra*»)[39].

Por último, el XIX requiere a su compañero que le dé información sobre los augurios que tiene para España en la siguiente centuria:

> El XIX. –¿Y por qué no me enseñas lo que especialmente traes para España? Me gustaría saber…
> El XX (*después de revolver mucho en el fondo del zurrón, saca un muñeco de casaca roja, patillas rubias y dientes largos, muy roto, perniquebrado y triste*). –Ahí tienes; esto traigo.
> El XIX. –¡Un inglés! A bien que según está no me parece temible…
> El XX (*precipitándose a guardar el muñeco revolviendo otra vez en el zurrón*). –¡Qué cabeza la mía! Aguarda… ¡Si ese inglés es el del Transvaal! (*Presenta otro muñeco de chistera gris con franja de estrellas, también paticojo*). A ver… ¡No, este es el yanqui de los filipinos!… Ahora sí… (*Enseña un hijo de Albión, rozagante y flamante*). Ya apareció el de España…[40]

36. Cito aquí a Clarín, a través de Fernández Losada, en una de sus artículos ofensivos contra Pardo Bazán, el que se alude al *marimachismo* que la autora incluye en su diálogo: «sea como quiera, doña Emilia se presenta a defender la enseñanza de la mujer, causa por sí misma nobilísima, con un radicalismo, con unos aires de fronda y con un *marimachismo*, permítaseme la palabra, que hace antipática la pretensión de esa señora, y de suyo vaga, inoportuna, prematura y precipitada» (Alas *Clarín* 2003 *apud* Fernández Losada 2016: 94).

37. Fernández Losada (2016: 94).

38. Narciso de Gabriel también se hace eco de las mismas palabras de *Clarín* que Fernández Losada, y añade un fragmento en el que habla de «la educación *hombruna* de la mujer, que se nos ofrece hoy por hoy (sin más que ciertas variantes formales), no es una solución del gravísimo problema que nuestras generaciones, tan poco adelantadas aún en psicología, sociología y … metafísica (¡), deben contentarse con dejar bien planteado. Ya sé que a la señora Pardo Bazán le es muy fácil, y hasta muy agradable, escribir una Memoria aconsejando a todas las damas que sean tan listas y tan instruidas como ella; pero la cuestión que tan sin temor del misterio y de Dios dan por resuelta ciertos pedagogos filantropinescos es mucho más difícil, más honda y más del porvenir que ellos pueden figurarse» (Gabriel 2018: 509).

39. Pardo Bazán (1901: 1e).

40. Pardo Bazán (1901: 1e).

La sucesión de muñecos que representan al Imperio Británico, la incipiente hegemonía estadounidense y al decadente Imperio español, respectivamente, pone sobre la mesa los conflictos coloniales, ámbito en el que más se apreciaba el cambio de estatus de nuestro país. En la intervención del XX se citan dos de los acontecimientos que marcaban la actualidad: la integración de Transvaal, zona del norte de África austral, como colonia del Imperio Británico tras el fin de la guerra anglo-bóer, y la pérdida de Filipinas, que dio paso al dominio estadounidense sobre el archipiélago. No resulta llamativo que tanto el inglés como el americano aparezcan «perniquebrado» o «paticojo», mientras que la actitud del español es «rozagante y flamante», muestra del comportamiento del que hacían gala en algunas capas de la sociedad y que exasperaba a la escritora gallega. El diálogo se cierra con la intervención de El XIX, quien expresa su aturdimiento ante las novedades que le ha contado su sucesor y profiere un último refrán: «El XIX (*cerrando los ojos en la agonía*). –Último refrancito… Detrás vendrá quien bueno me hará»[41].

El género dialogado, por las características que se han comentado con anterioridad, imprime un estilo particular a cada composición, pues tiene que simular una conversación real. Para ello, «los autores de diálogos incluirán algunos ingredientes que ayuden a crear esa ilusión de realidad y de charla naturalmente ocurrida. Su objetivo es simular la interacción comunicativa, pero sin perder el hilo de la argumentación lógica, lo que permitirá al lector comprender el mensaje de una manera amena y variada»[42]. Pardo Bazán logra la amenidad y agilidad en este texto tanto con la concatenación de objetos y sucesos como la de refranes y dichos populares. La utilización de estos últimos, distribuidos al inicio y en la parte final, busca conseguir dos propósitos distintos, además de convertirse en el componente de mayor relevancia del texto: el primero, que el lector quede atrapado en el diálogo por la brevedad de las intervenciones, que imponen en el texto un ritmo rápido; el segundo, por su parte, pretende satisfacer la curiosidad generada al comienzo del diálogo con las contestaciones lacónicas que proporciona El XX. El empleo de este recurso estilístico aporta en el texto «familiaridad, fluidez y variedad de una conversación distendida», dado que se utilizan como chistes o pullas que «otorgan interés a la discusión, aseguran la amenidad del tono y

41. Pardo Bazán (1901: 1e).
42. Bellido Sánchez (2014: 129).

con frecuencia se convierten en un instrumento de seducción afectiva e intelectual de unos interlocutores hacia otros»[43]. Además de para provocar una sonrisa en sus lectores, Pardo Bazán se sirve del refranero para caracterizar lingüísticamente a los interlocutores, que denotan un léxico anticuado, contrario a la supuesta modernidad que llega, en el caso de El xx, pero que, paradójicamente, se presenta como la única forma válida para adjetivar el desconcertante futuro. Asimismo, la sucesión de refranes dota al diálogo de un ritmo que se mantiene en el fragmento de las elucubraciones del siglo xx.

Las paremias que Pardo Bazán inserta en *Diálogo secular* se dividen entre aquellas que hacen referencia a la realización de promesas («Prometer y no dar hace a los tontos alegrar»; «Más vale un toma que dos te daré»; «Del dicho al hecho hay un gran trecho») y sobre el paso del tiempo y lo que lleva aparejado («Más sabe el diablo por viejo que por diablo»; «A vejez llegada, cabeza cansada»; «De los viejos, los consejos»; «El vino añejo y la sangre moza»). También resulta de especial interés, además de ser el eje de esta comunicación, el origen de estos refranes, pues hay dos de ellos –«A vejez llegada, cabeza cansada» y «El vino añejo y la sangre moza»– cuyas únicas referencias se encuentran en este diálogo, lo que conduce a pensar que son creación de la autora o su difusión popular ha sido muy limitada. Caso distinto es el de los refranes extraídos de la obra cumbre de Cervantes: «Amanecerá Dios y medraremos»; «Del dicho al hecho hay un gran trecho»; «Más vale un toma que dos te daré» y «Toda afectación es mala», cuya procedencia es más que clara, *Primera parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) y *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615).

Emilia Pardo Bazán siempre mostró interés por la trayectoria profesional y vital de Miguel de Cervantes, cuya mejor demostración son los numerosos artículos en prensa que dedicó al *Quijote* y a su autor, así como a las polémicas en torno a la autoría del *Quijote* de Avellaneda; también está presente en los «Apuntes autobiográficos» de *Los pazos de Ulloa*, en los que queda patente «su temprana y entusiasta lectura del *Quijote*»[44], que lo convirtió en uno de sus libros predilectos. Para la escritora la obra cumbre de nuestra literatura era varias cosas: «Una escuela de buen sentido; una enseñanza profunda de las realidades de la vida; un estímulo para

43. Vian Herrero (1988: 185) *apud* Bellido Sánchez (2014: 129).
44. Patiño Eirín (2001: 1219).

la honra y el valor; una fuerte escuela de patriotismo y españolismo; una doctrina de bondad y tolerancia humana»[45]. Es en uno de estos aspectos («una fuerte escuela de patriotismo y españolismo») en los que el *Quijote* conecta con el discurso que Pardo Bazán sostenía sobre la regeneración de España, como se aprecia en el siguiente fragmento de una conferencia ofrecida en Albacete durante la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Cervantes:

> Parece hasta ocioso advertir que nadie como el buen Hidalgo de la Mancha representa la idea de PATRIA, de su patria, de la Península española […]. Don Quijote nos encarna y entraña de tal suerte, o por lo menos nos entrañó hasta los duros quebrantos de 1898, que en él creímos reconocernos todos, y en su idealismo moldeamos el nuestro. Cuando hubimos de reconocer el ocaso de nuestra gloria, cuando se puso nuestro sol, fue en el momento en que dudamos de don Quijote. Se dijo entonces que nos habíamos pasado al partido de Sancho Panza. Y aquí tengo que protestar contra la oposición que entre don Quijote y Sancho se ha supuesto. Sancho no riñe con don Quijote, al contrario. Las dos admirables figuras se completan, y así como en la novela inmortal viven en la mejor armonía y las une un cariño cuyos matices son una maravilla de observación psicológica, debieran unirse en nuestra aspiración, y todos nosotros ser alternativamente Quijotes y Sanchos, según lo requiriesen las circunstancias, en relación con nuestro engrandecimiento y prosperidad nacional. […] Si antes de las desdichas España se creía superior al destino, por la grandeza de su ánimo, después dio en el opuesto extremo, y se sentó desalentada, a la puerta del viejo caserón solariego, a mirar cómo cae el sol, cómo se encienden los resplandores de un poniente rojo. Y es que no es más fácil a los españoles el súbito arranque, y hasta la estoica resistencia y el sufrimiento y aceptación pasiva de los mayores males, que la lenta conquista del bienestar, de la cual se deriva la del poder y dominio como nación, y el vigor y fuerza de la raza. […] Se ha aprovechado la oportunidad, se ha realizado un innegable, un visible progreso en muchos conceptos y particulares. Con todo eso, no es difícil apreciar lo que falta por recorrer, lo relativo y limitado de la transformación. Teníamos mucho tiempo perdido, cuando empezamos a darnos cuenta. […] No hallo diferencia de merecimientos

45. Pardo Bazán (1917) *apud* Patiño Eirín (2005: 450).

> en Sancho con don Quijote, por mucho que me deslumbre la estética aureola que rodea al sublime loco. En ambos se concilian el ideal y la realidad, conciliación que no se ha intentado aquí desde que el caimiento de ánimo más hondo siguió a nuestros históricos desencantos. Debimos pensar, en aquel momento, ¿qué hubiesen hecho don Quijote y Sancho, en caso semejante?[46]

No obstante, el influjo de Cervantes no solo está en sus ensayos y trabajos en prensa, sino que también jugó un papel fundamental en su obra ficcional, pues como apuntó Patiño Eirín: «doña Emilia rinde tributo al genio alcalaíno de muy diversas maneras de oblicua y directa intertextualidad», a saber, «alusiones o citas textuales, creación de neologismos de raíz cervantina, uno reverdecido de ciertas locuciones y giros, reminiscencias y motivos de vario orden, aprovechamiento de técnicas compositivas y de invención, traspaso de destrezas genéricas como la novela (ejemplar) o el prólogo autorreflexivo»[47]. La modalidad de intertextualidad que interesa para el análisis que aquí se presenta es aquella relacionada con la inserción de «citas y alusiones, abundantemente representada en la dicción de Pardo Bazán, en su estilo y retórica de las imágenes y juegos de palabras»[48]. De ese modo, los dos refranes que la autora introduce en el diálogo buscan hacer un guiño al lector atento de la obra de Cervantes y, cómo veremos más adelante, incluir «la imitación y transformación diegética», de manera muy sutil, para caracterizar algunos personajes, a través del «humor y la ironía», y replicar «algunas situaciones y motivos»[49].

La primera de las paremias, «Amanecerá Dios y medraremos» con su variante «Amanecerá Dios y verémonos» (cap. XXVI, segunda parte), aparece no solo en varios capítulos de las dos partes del *Quijote* (cap. XLIII de la primera parte; caps. XIV y LXVIII de la segunda parte), sino en *La ilustre fregona* y es, además, «uno de los refranes más utilizados por Cervantes»[50], lo que da pistas del interés que tenía Pardo Bazán de conectar ambas obras. El sentido del mismo, como asegura Coll y Vehí,

46. Pardo Bazán (1916) *apud* Patiño Eirín (2005: 489-493).
47. Patiño Eirín (2001: 1224).
48. Patiño Eirín (2001: 1226).
49. Patiño Eirín (2001: 1226).
50. Bizzarri (2015: 24).

«expresa no solamente la resignación y conformidad ante las cosas, sino también la esperanza de que todo saldrá bien»[51].

Este segundo refrán, «Del dicho al hecho hay un gran trecho», se repite dos veces a lo largo de la segunda parte del *Quijote* (caps. XXXIV y LXIV) y se encuentra también en el *Coloquio de los perros*. Según señala Bizzarri, se documenta de manera temprana en la poesía cancioneril del siglo XIV y tuvo amplía difusión en toda la Romania, como prueba sus equivalentes en otros idiomas[52]. Esta paremia habla sobre la distancia que existe, muchas veces, entre lo que se dice y lo que en realidad se hace, lo que se ajusta a las dudosas promesas de futuro que trae consigo el siglo XX.

En cuanto a «Más vale un toma que dos te daré», cabe señalar que se halla en los capítulos VII, XXXV y LXXI de la segunda parte del *Quijote* y en todos ellos el significado de la misma se interpreta como una advertencia ante las dádivas presentes y rechazo a las promesas futuras. El aspecto más interesante de esta paremia para el análisis que aquí se presenta es el contexto en el que Cervantes la introduce, pues siempre que aparece en el texto lo hace acompañada de otros refranes que, por su concatenación, carecen de sentido, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

> (1) –Teresa dice –dijo Sancho– que ate bien mi dedo con vuestra merced, y que hablen cartas y callen barbas, porque quien destaja no baraja, pues *más vale un toma que dos te daré*. Y yo digo que el consejo de la mujer es poco, y el que no le toma es loco (cap. VII, cursiva mía).

> (2) Sancho respondió que hiciese su gusto, pero que él quisiera concluir con brevedad aquel negocio a sangre caliente y cuando estaba picado el molino, porque en la tardanza suele estar muchas veces el peligro; y a Dios rogando y con el mazo dando, y que *más valía un toma que dos te daré,* y el pájaro en la mano que el buitre volando (cap. LXXI, cursiva mía).

Parece evidente que estaba en el interés de Pardo Bazán emular en el inicio de *Diálogo secular* estos pasajes del *Quijote* en los que Sancho encadena varios refranes sin que se pueda extraer una conclusión clara de sus palabras, como también seduce en el intercambio de los siglos XIX y XX:

51. Coll y Vehí (1874) *apud* Bizzarri (2015: 24).
52. Bizarri (2015: 170).

El XIX. — Escarmienta en mí, hijo mío; cumple lo que ofrezcas, que prometer y no dar hace a los tontos alegrar.
El XX. — No seré yo quien falte a mis compromisos, pienso ofrecer poco, que más vale un toma que dos te daré.
El XIX. — Cuando te apunte el bigote, mocoso, verás que del dicho al hecho hay un gran trecho.
El XX. — Amanecerá Dios y medraremos.
El XIX. — Más sabe el diablo por viejo que por diablo.
El XX. — A vejez llegada, cabeza cansada.
El XIX. — De los viejos, los consejos.
El XX. — El vino añejo y la sangre mora[53].

Por su parte, la última paremia, «Toda afectación es mala», es un claro ejemplo de aplicación del segundo mecanismo intertextual que he señalado: «la imitación y transformación diegética» que sirve para caracterizar a los personajes a través del humor y para replicar situaciones. Si bien es cierto que, al igual que con el refrán anterior, «Toda afectación es mala» se repite en los capítulos XXVI y en el XLIII de la segunda parte, pero es en ese último donde se encuentra la situación que Pardo Bazán replica. En dicho capítulo don Quijote da a Sancho una serie de consejos antes de que se convierta en gobernador de la Ínsula Barataria, entre ellos el siguiente: «Anda despacio; habla con reposo, pero no de manera que parezca que te escuchas a ti mismo, que toda afectación es mala»[54]. Y más adelante añade: «También, Sancho, no has de mezclar en tus pláticas la muchedumbre de refranes que sueles; que, puesto que los refranes son sentencias breves, muchas veces los traes por los cabellos, que más parecen disparates que sentencias»[55]. Resulta complicado no reconocer los ecos cervantinos en la réplica que El XIX da al XX tras su exceso paremiológico y terminológico: «El XIX. –Ni tanto acá ni tanto allá. Toda afectación es mala. Habla lo mejor que sepas, claro, fuerte, llano y liso, y di lo que traes en ese zurrón, a la espalda. Diviso por su boca entreabierta objetos y figuras que provocan mi curiosidad. ¿Esas balanzas de papel dorado…?»[56].

53. Pardo Bazán (1901: 1d).
54. Cervantes (2011: 1194).
55. Cervantes (2011: 1195).
56. Pardo Bazán (1901: 1e).

Emilia Pardo Bazán escribió *Diálogo secular* cuando el siglo XIX vivía sus últimos momentos y la nueva centuria se presentaba repleta de promesas e incertidumbre. Ante el pesimismo generalizado por la pérdida de los territorios de ultramar y la situación de decadencia que vivía España, la escritora agudizó su ingenio para elaborar un diálogo crítico con las escasas posibilidades de regeneración –encarnada en la juventud– que tenía el país. Para evitar caer en el desánimo que asolaba la prensa, en su texto, Pardo Bazán introduce cierta comicidad mediante la integración de paremias de orígenes diversos, de las cuales las más destacadas son las extraídas de la novelística cervantina. Este guiño intertexual al *Quijote*, en especial con la segunda parte, que presenta *Diálogo secular*, a través de la reproducción directa de los refranes y de la réplica de pasajes específicos, busca realizar un guiño al lector atento de la obra de Pardo Bazán, plagada de elementos cervantinos, y, tal vez, enviar un mensaje de que Cervantes y su obra siempre serían un asidero donde agarrarse cuando los vientos fueran desfavorables para España.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Bellido Sánchez, Sara, «El humor como recurso dialéctico y de mímesis conversacional en el diálogo renacentista: los coloquios de Baltasar de Collazos», *Cuadernos de Aleph,* 6 (2014), págs. 126-136.

Bizzarri, Hugo Ó., *Diccionario de paremias cervantinas*, Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá, 2015.

Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Florencio Sevilla, ed., Antonio Rey, introd., Madrid: Alianza Editorial, 2011.

Coll i Vehí, Josep, *Los refranes del Quijote*, Barcelona: Imprenta del Diario de Barcelona, 1874.

El Imparcial, 1 de enero de 1901, n. 12112, 1a-1b.

Fernández Losada, Edelmira, «Formas de libertad femenina en Emilia Pardo Bazán», *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 70 (2016), págs. 84-101.

Gabriel, Narciso de, «Emilia Pardo Bazán, las mujeres y la educación. El Congreso Pedagógico (1892) y la Cátedra de Literatura (1916)», *Historia y memoria de la Educación*, 8 (2018), págs. 489-525.

Gilarranz Ibáñez, Ainhoa, «Referencias históricas en los artículos de Pardo Bazán: funcionalidad de sus publicaciones como fuente histórica», *Ab Initio*, 3 (2011), págs. 97-118.

Gómez-Ferrer Morant, Guadalupe, «Emilia Pardo Bazán en el ocaso del siglo XIX», *Cuadernos de Historia Contemporánea,* 20 (1998), págs. 129-150.

González Herrán, José Manuel, «Emilia Pardo Bazán, ante el nuevo siglo: 1901», en *Les Débuts de Siècle*, T. McCarthy, ed., Dijon: Université de Bourgogne & UFR de Langues et Communication, 2000, págs. 251-259.

Ortega Munilla, José, «Sin título», *El Imparcial*, 1 de enero de 1901, n. 12112, 1c-1d.

Palacio, Manuel del, «Mi voto», *El Imparcial,* 1 de enero de 1901, n. 12112, 1c.

Pardo Bazán, Emilia, «Diálogo secular», *El Imparcial*, 1 de enero de 1901, n. 12112, 1d-1e.

Paredes Núñez, Juan, «El feminismo de Emilia Pardo Bazán», *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 105 (1992), págs. 303-313.

Patiño Eirin, Cristina, «El conjuro de Orfeo en Emilia Pardo Bazán: antetextos de una conferencia cervantina en Albacete (1916) y otros documentos más», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 81 (2015), págs. 445-524.

Patiño Eirin, Cristina, «Cervantes en la obra de Pardo Bazán», en *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Lepanto, 1-8 de octubre de 2000*, Antonio Pablo Bernat Vistarini, ed., Palma de Mallorca: Universidad de las Islas Baleares & Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2001, v. 2, págs. 1219-1228.

Vian Herrero, Ana, «Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género», *Criticón*, 81-82 (2001), págs. 157-190.

RESUMEN: En los albores del siglo XX, cuando el porvenir se presentaba esperanzador, cargado de avances, modernidad y progreso, y, al mismo tiempo, marcado por la incertidumbre, Emilia Pardo Bazán escribe *Diálogo secular*. Este texto dialógico, que vio la luz el 1 de enero de 1901 en *El Imparcial*, especula sobre cuál será el futuro de la humanidad en la vigésima centuria, después de que los cien años previos hubieran dejado transformaciones e innumerables conflictos sin resolver. Sin embargo, la insigne novelista no plantea un diálogo presidido solo por la elucubración, sino que profundiza, a través de los interlocutores –Siglo XIX y Siglo XX–, en el pesimismo que reinaba entre la juventud y en el recelo que sentían las generaciones anteriores frente a la indefinición de los jóvenes. Para elaborar este contraste entre el mundo que muere y el que nace, Pardo Bazán, que había dedicado artículos y conferencias a alabar y estudiar la obra y vida de Miguel de Cervantes, decide incluir un conjunto de paremias extraídas del *Quijote*, con las que pretende caracterizar lingüísticamente a los interlocutores y dotar a la argumentación de mayor dinamismo. No es

fruto de la casualidad la introducción de los abundantes refranes que recoge Cervantes en su obra cumbre; al contrario, da buena cuenta de la influencia y del elevado grado de asimilación de la producción cervantina en la narrativa de Emilia Pardo Bazán.

PALABRAS CLAVE: Emilia Pardo Bazán; Cervantes; Diálogo; Paremias; *Diálogo secular*.

ABSTRACT: At the dawn of the twentieth century, when the future was hopeful, full of advances, modernity and progress, and, at the same time, marked by uncertainty, Emilia Pardo Bazán wrote *Secular Dialogue*. This dialogic text, which was published on January 1, 1901 in *El Imparcial*, speculates on what the future of humanity will be in the twentieth century, after the previous hundred years had left transformations and countless conflicts unresolved. However, the distinguished novelist does not propose a dialogue presided over only by lucubration, but deepens, through the interlocutors – the nineteenth century and the twentieth century – the pessimism that reigned among young people and the suspicion that previous generations felt in the face of the lack of definition of young people. To elaborate this contrast between the world that dies and the one that is born, Pardo Bazán, who had dedicated articles and conferences to praise and study the work and life of Miguel de Cervantes, decides to include a set of paremias extracted from *Don Quixote*, with which he intends to linguistically characterize the interlocutors and give the argumentation greater dynamism. It is not by chance that the introduction of the abundant proverbs that Cervantes collects in his masterpiece is not the result of chance; on the contrary, it gives a good account of the influence and the high degree of assimilation of Cervantes' production in the narrative of Emilia Pardo Bazán.

KEYWORDS: Emilia Pardo Bazán; Cervantes; Dialogue; Proverbs; *Dialogo secular*.

CRUELDAD Y NARCISISMO: ANÁLISIS DE UN TÓPICO PETRARQUISTA EN LA POESÍA DE JUAN BOSCÁN

Emilio Fortunato
Sapienza Università di Roma

1. EL MOTIVO LITERARIO DEL NARCISISMO EN EL CANZONIERE

El término «narcisismo», que comienza a circular en las lenguas modernas solamente a partir de los años veinte del siglo pasado, después de haber sido acuñado por el filósofo Sigmund Freud, alude a la figura del joven Narciso, el cual, gracias a su hermosura, enamoró a hombres, mujeres y divinidades. Según el mito, Artemisa, para castigarlo por su crueldad y egoísmo, hace que se enamore de su propia imagen reflejada en una fuente cristalina, que podrá admirar perennemente sin poder satisfacer el deseo de alcanzarla. Señalo a continuación los dos sonetos de los *Rerum vulgarium fragmenta* que reelaboran este motivo.

XLV

Il mio adversario in cui veder solete
gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel onora,
colle non sue bellezze v'innamora
più che 'n guisa mortal soavi e liete.

Per consiglio di lui, donna, m'avete
scacciato del mio dolce albergo fora:

XLVI

L'oro e le perle e i fior vermigli e i bianchi,
che 'l verno devria far languidi e secchi,
son per me acerbi e velenosi stecchi,
ch'io provo per lo petto e per li fianchi.

Però i dì miei fien lagrimosi e manchi,
ché gran duol rade volte aven che 'nvecchi:

misero esilio, avegna ch'i' non fôra
d'abitar degno ove voi sola siete.

Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,
non devea specchio farvi per mio danno,
a voi stessa piacendo, aspra e superba.

Certo, se vi rimembra di Narcisso,
questo e quel corso ad un termino vanno,
benché di sì bel fior sia indegna l'erba[1].

ma più ne colpo i micidiali specchi,
che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi.

Questi poser silenzio al signor mio
che per me vi pregava; ond'ei si tacque,
veggendo in voi finir vostro desio.

Questi fuor fabbricati sopra l'acque
d'abisso, e tinti ne l'eterno oblio,
onde 'l principio de mia morte nacque[2].

Estos dos sonetos consecutivos del *Canzoniere* se centran en el motivo del espejo, emblema que Petrarca entrelaza con el mito de Narciso[3]. El cuento arquetípico del narcisismo se encuentra en las *Metamorfosis* de Ovidio[4]. El tema representa un tópico de la poesía de los orígenes, adquirido por el trovador provenzal Bernart de Ventadorn (en «Lancan vei la folha» y «Can vei la lauzeta mover»)[5] y por Dante en su *Commedia*[6], donde aparece el personaje bíblico de Raquel, que «mai non si smaga del suo miraglio» y es «d'i suoi belli occhi veder vaga»[7]. En el área ibérica, Fernán Pérez de Guzmán se sirve de la fábula de Narciso para alabar la hermosura de Leonor de los Paños, la dama aragonesa elogiada en sus composiciones amorosas[8], en el célebre «decir

1. Petrarca (2022: 243-244).
2. Petrarca (2022: 245-246).
3. A propósito de las reelaboraciones del mito en la Edad Media y en el Renacimiento, *cf.* Lapesa (1988: 9-22); López Rodríguez (1996: 345-361); Strickland (2008); Ortega Sierra (2010: 289-318). Para un itinerario diacrónico acerca de los mitos clásicos en la literatura castellana medieval y renacentista, *cf.* Tomassetti (2009: 297-328). En lo que atañe al motivo literario del espejo, *cf.* Alvar (1985: 108-117).
4. Ovidio (*Metam.* III, 356-510).
5. A este respecto, desempeñan un papel relevante las relaciones de interdependencia entre Petrarca y la lírica trovadoresca. A propósito del análisis de tópicos y motivos tradicionales en el *Canzoniere*, con especial atención por los influjos del trovador provenzal Bernart de Ventadorn, *cf.* Ravera (2017: 163, 210, 286-289).
6. Dante (*Commedia*, *Purg.* XXVII, 104-106).
7. Petrarca (2022: 243).
8. Lapesa nos ofrece una serie de datos interesantes sobre esta mujer: «Así llama Juan Alfonso de Baena a la que después había de casarse con Fernán Pérez, doña Leonor Álvarez, camarera de otra doña Leonor, la reina de Aragón. La camarera regia debía de ser muy joven entonces, mientras que su galanteador (si el poema data, como se cree, de hacia 1410) contaría ya unos treinta y tantos años» (Lapesa 1988: 13).

de loores»[9], poema en octosílabos que «define el orden de alegría cortesana en el que estas ingeniosas alabanzas resultaban permisibles y comunicables»[10].

El tema clave del soneto XLV, que Santagata analiza con esmero[11], es el motivo de la rivalidad y del solipsismo amoroso, que Petrarca traspone en la figura de una mujer altiva y soberbia («aspra e superba», v. 11). La dama no muestra su rostro al poeta enamorado, sino que solamente se refleja en el espejo, presentado, según recuerda Lapesa, como el enemigo del poeta[12], como su «adversario» (v. 1), término que alude, en sentido antonomástico, al diablo. De tal manera, la mujer corre el riesgo de convertirse, al igual que Narciso en el mito, en una flor. En este poema, el eje central de la arquitectura poética es el espejo, cuyas bellezas, que no le son propias, al estar reflejadas, enamoran a la dama («colle non sue bellezze v'innamora», v. 3), llevándola a la autocontemplación[13]. El espejo se configura como el responsable del exilio del poeta, obligado a vivir lejos de los ojos y del corazón de la mujer amada («Per consiglio di lui, donna, m'avete / scacciato dal mio dolce albergo fora», vv. 5-6), aun considerándose no digno de vivir cerca de ella («misero esilio, avegna ch'i' non fôra / d'abitar degno ove voi sola siete», vv. 7-8). Petrarca evoca el mito de Narciso, de inspiración ovidiana, en el terceto conclusivo, en el que se menciona el desenlace del personaje, esto es, su metamorfosis en flor, un trágico epílogo al cual también está condenada la mujer misma («Certo, se vi rimembra di Narcisso, / questo e quel corso ad un termino vanno, / benché di sì bel fior sia indegna l'erba», vv. 12-14).

Con el soneto XLVI[14], se concluye la reflexión sobre el mito de Narciso. Merece especial atención, en particular, la conexión léxico-semántica entre los dos poemas, representada por el uso del sustantivo *fior*,

9. Como señala Fernando Gómez Redondo (2024: 250), este poema se encuentra en PN1-551 (ID0113). En la nota 510 del tomo II de su *Historia de la poesía medieval castellana*, el estudioso hace hincapié en la gran difusión manuscrita del poema en cuestión, que «se encuentra en MH1-3, PN6-32, MN54-49, PN12-72 y RC1-46, aquí atribuido a Macías» (Gómez Redondo 2024: 251). Para profundizar en el tema, *cf.* también Lapesa (1988: 13-16).

10. Gómez Redondo (2024: 250-251).

11. Petrarca (1996: 236-238).

12. Lapesa (1988: 12-13).

13. Para profundizar en el tema, *cf.* Ravera (2017: 286-287).

14. Petrarca (1996: 239-241).

presente tanto en el verso de cierre del soneto XLV («benché di sì bel **fior** sia indegna l'erba», XLV, 14) como en el verso inicial del soneto XLVI («L'oro e le perle e i **fior** vermigli e bianchi», XLVI, 1). Se trata de un recurso típico de las *coblas capfinidas* de la tradición provenzal[15], aunque en este caso el artificio retórico enlazaría dos poemas distintos y no dos *coblas* de un mismo texto[16].

El íncipit del soneto XLVI es emblemático, ya que representará un modelo de referencia para los autores petrarquistas del siglo XVI[17], destinado a producir infinitas imitaciones y remodulaciones, especialmente en lo que atañe al cromatismo del oro, de las perlas y de las flores rojas y blancas. Se trata, de hecho, de una serie de imágenes metafóricas que se asocian a la hermosura de Laura, reflejada en el espejo y emblematizada en sus cabellos de oro, sus dientes blancos, sus mejillas rosadas y su tez clara. Sin embargo, al *plazer* del exordio se contrapone, en los versos siguientes del mismo cuarteto, un paradigma semántico más obscuro y angustioso, señalado también por la aliteración de sonidos guturales en posición de rima (*-ecchi*, *-anchi*, *-acque*). El poeta describe las flores con las cuales Laura se adorna, que lo hieren con sus espinas y se describen como venenosas («i fior vermigli e i bianchi, / che 'l verno devria far languidi e secchi, / son per me acerbi e velenosi stecchi, / ch'io provo per lo petto e per li fianchi»). Y cuanto más la hermosura de Laura se acrecienta, más se desarrolla su vanidad, identificable como la causa del dolor del poeta. De hecho, el segundo cuarteto, introducido por la conjunción *però*, con valor consecutivo y no adversativo (del latín PER HOC = «por eso»), desarrolla aún más los virtuosismos líricos del primer cuarteto, definiendo de forma clara el paradigma semántico del

15. Petrarca (2022: 245).

16. Señalo al respecto la sugerencia de Contini relativa a un poema anónimo atribuido a Dante, reescritura del *Roman de la Rose*, esto es, el *Fiore* (Contini 1973: 188), de donde nace esta interpretación, y que Santagata desarrolla de forma muy detallada, tomando como punto de partida las relaciones intratextuales en el soneto y en la canción del siglo XIII (Santagata 2015: 55, 79-86, 136-139, 142-143). A propósito de la génesis del soneto y de la configuración del cancionero petrarquista, *cf.* también Biadene (1977: 8-11); Beltrami (2003: 7-35); Santagata (2015: 129-154).

17. Para el fenómeno del petrarquismo castellano, *cf.* Rico (1978: 325-338); Manero Sorolla (1987); Cruz (1988); Navarrete (1997); Alonso (2002); Burguillo (2006); Valero Moreno (2015: 11-35); Vecchi Galli (2015: 37-57); Tomassetti (2022: 79-89; 2023: 361-385).

sufrimiento del poeta enamorado («Però i dì miei fien lagrimosi e manchi, / ché gran duol rade volte aven che 'n vecchi», vv. 5-6), causado por la *vanitas* de la mujer, que el aretino ha expresado metafóricamente en la primera estrofa. En concreto, se pone en evidencia el motivo del espejo como símbolo demoníaco («ma più ne colpo i micidiali specchi, / che 'n vagheggiar voi stessa avete stanchi», vv. 7-8), con el cual se entrelaza la inutilidad de Amor, pues la vanidad de Laura ha apagado el deseo erótico del poeta («Questi [= los espejos] poser silenzio al signor mio / che per me vi pregava; ond'ei si tacque, / veggendo in voi finir vostro desio», vv. 9- 11). La relación entre el espejo y el diablo se explicita en el último terceto, que presenta claros influjos dantescos: aquí, se afirma que los espejos se han creado en las aguas infernales («Questi [= los espejos] fuor fabbricati sopra l'acque / d'abisso», vv. 12-13) y se han sumergido en el río infernal Lete, que lleva las almas al olvido («e tinti ne l'eterno oblio», v. 13), al igual que la indiferente Laura, que admira su imagen reflejada, olvidándose de todo lo demás, arrastrando al yo poético a experimentar la idea de la muerte, con la cual se cierra el soneto («onde 'l principio de mia morte nacque», v. 14).

2. EL MITO DE NARCISO EN UN POEMA DE BOSCÁN

Juan Boscán, autor petrarquista barcelonés del siglo XVI y amigo de Garcilaso de la Vega, escribe una copla real (con diez versos y cuatro consonancias), titulada *Del mismo a un espejo* e incluida en el Libro IV en la edición más reciente de su producción poética[18]. El texto lírico, de clara inspiración petrarquesca, se centra en la imagen de una mujer soberbia y vanidosa, condenada, por su conducta cruel, al mismo destino de Narciso[19]. Dice así:

19

DEL MISMO A UN ESPEJO[20]

Porque quien me da pasión
no me consiente tenella,

18. Boscán (1999: 496).
19. Lapesa (1988: 16); Strickland (2008).
20. Texto de *E5*, fol. 48. Otros textos; *G2*; *C1*; *K*.

dirás a la causa della
que vea en ti la razón
que tengo de padecella, 5
sino que temo que en ti
vea el bien y el paraíso,
que la muerte me da a mí
y muere como Narciso
de amores propios de sí[21]. 10

Por su unidad y concentración temática, este poema monoestrófico también se configura como una cobla esparsa, un género de forma fija incluido entre las composiciones breves que se van difundiendo a lo largo del siglo XV[22]. El poema en cuestión consta de diez versos de arte menor, todos octosilábicos y con rima consonante (abbabcdcdc), en los cuales destaca el estado de amargura de la voz poética, la cual, dirigiéndose al espejo, expresa la imposibilidad de manifestar su sentimiento amoroso hacia la dama, identificada mediante la perífrasis «quien me da pasión» (v. 1). Merece especial atención, en particular, la antítesis entre dos paradigmas semánticos, desentrañados por las palabras en rima: el sentimiento amoroso (v. 1), generado por la imagen de la mujer, contra la razón (v. 4), cuya idea ya se anticipa en el v. 3: «Porque quien me da **pasión** / no me consiente tenella, / dirás a la **causa** della / que vea en ti la **razón**». El eje temático del poema es, al igual que las fuentes petrarquescas, la *vanitas* de la dama, que ve en el espejo «el bien y el paraíso» (v. 7), mostrando desinterés por el poeta enamorado, condenado a un estado de perenne sufrimiento, parecido a la muerte («y muerte me da a mí», v. 8). Sin embargo, el destino del poeta se asemeja al desenlace de la mujer, la cual, al igual que Narciso en el mito ovidiano, encontrará la muerte por su vanidad y soberbia («y muere como Narciso / de amores propios de sí», vv. 9-10). Con respecto a las rimas, considero importante señalar que las terminaciones en *-ella*, construidas mediante los pronombres *la*/

21. Boscán (1999: 496).

22. Lapesa explica que esta esparsa no está incluida en la edición de 1543, pero sí en la quinta (Amberes, Martín Nucio, 1544), séptima (París, Pedro Gotier, 1548) y siguientes, de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega* (Lapesa 1988: 16). Para la definición del género textual (fijación del *corpus*, prosodia rítmica, sistema de consonancias, formación de las coplas, figuras pragmáticas, recitación y escritura de versos), *cf*. Beltran (2016: 581-595).

ella, se refieren todas a la dama y al sentimiento amoroso que genera en el poeta: «no me consiente **tenella** [= la pasión]» (v. 2), «dirás a la causa **della**» (v. 3), «que tengo de **padecella**» (v. 5). En cambio, las rimas en *-i* tónica, correspondientes a los pronombres personales *ti*, *mí*, *sí*, caracterizan los versos pares 6, 8 y 10, cada uno de los cuales se refiere a un protagonista diferente de la escena evocada: el espejo («sino que temo que en **ti** / vea el bien y el paraíso», v. 6), el yo poético («que la muerte me da a **mí**», v. 8), la dama («y muere como Narciso / de amores propios de **sí**», v. 10).

Es evidente, a la luz de este breve análisis, que hay múltiples coincidencias intertextuales entre la copla real de Boscán y los dos sonetos petrarquescos, aun teniendo en cuenta las diferentes estructuras métricas utilizadas por los dos autores.

XLV

Il mio adversario in cui veder solete
gli occhi vostri ch'Amore e 'l ciel onora,
colle non sue bellezze v'innamora
più che 'n guisa mortal soavi e liete.

Per consiglio di lui, **donna, m'avete**
scacciato del mio dolce albergo fora:
misero esilio, avegna ch'i' non fôra
d'abitar degno ove voi sola siete.

Ma s'io v'era con saldi chiovi fisso,
non devea specchio farvi **per mio danno**,
a voi stessa piacendo, aspra e superba.

Certo, **se vi rimembra di Narcisso,**
questo e quel corso ad un termino vanno,
benché di sì bel fior sia indegna l'erba.

19

DEL MISMO A UN ESPEJO

Porque quien me da pasión
no me consiente tenella,
dirás a la causa della
que vea en ti la razón
que tengo de padecella,
sino que **temo que en ti**
vea el bien y el paraíso,
que la muerte me da a mí
y muere como Narciso
de amores propios de sí.

La primera diferencia entre los dos poemas reside en el interlocutor del yo poético: en el soneto XLV de Petrarca, el poeta se dirige a la mujer, mientras que en el poema del barcelonés el espejo se convierte en el destinatario privilegiado de su alma. El aspecto más interesante de este análisis comparado consiste en las correspondencias temáticas de algunos versos:

- Petrarca, en el soneto XLIV, se dirige directamente a la dama. En particular, en el segundo cuarteto, recurre a una *invocatio*. Este recurso sirve para reforzar la actitud de la mujer, que aleja al poeta de su *dolce albergo* («Per consiglio di lui, donna, m'avete / scacciato del mio dolce albergo fora», vv. 5-6). En el poema de Boscán se reproduce, mediante una perífrasis, el mismo motivo temático, pues se afirma que la mujer no permite al poeta manifestar su pasión amorosa («quien me da pasión / no me consiente tenella»).
- El espejo representa el eje central en ambos poemas. En el soneto de Petrarca, representa el instrumento que aleja a la dama del poeta, enamorándola («Il mio adversario in cui veder solete / gli occhi vostri […] / colle non sue bellezze v'innamora», vv. 1-3), al igual que en el poema de Boscán, donde, además, es el interlocutor de la voz poética («temo que en ti / vea el bien y el paraíso», vv. 6-7).
- En los dos poemas se alude al estado de dolor del enamorado. Petrarca recurre al sintagma *per mio danno* (v. 10) para expresar su sufrimiento, que Boscán reproduce en un verso entero de su poema («que la muerte me da a mí», v. 8). En realidad, en este caso, la fuente petrarquesca que Boscán intenta imitar para expresar la idea de la muerte es, más bien, el soneto XLVI y, en concreto, el segundo terceto, donde aparece la indiferente Laura, que, reflejándose en los espejos infernales, se dedica a la autocontemplación, mostrándose completamente desinteresada por el estado de ánimo del amante («Questi [= los espejos] fuor fabbricati sopra l'acque / d'abisso e tinti ne l'eterno oblio, / onde 'l principio de mia morte nacque», vv. 12-14).
- Por último, los dos poemas se caracterizan, en los versos conclusivos, por la evocación del mito de Narciso («Certo, se vi rimembra di Narcisso, / questo e quel corso ad un termino vanno», vv. 12-13; «y muere como Narciso / de amores propios de sí», vv. 9-10).

3. ENTRE CRUELDAD Y NARCISISMO: DESARROLLOS ALTERNATIVOS DEL MOTIVO LITERARIO

El mito de Narciso, que Boscán describe en el ya mencionado poema 19 de su Libro IV, entrelazándolo con la condición del amante, representa un caso aislado de su obra literaria, en la cual, concretamente, no se detectan otras referencias tan específicas a este motivo literario. Lo que hace el autor en su producción poética, en cambio, es desarrollar unas modalidades alternativas del tópico, sin mencionar ni el mito ni el espejo, sino enfatizando, mediante un uso magistral de los recursos retóricos, la actitud cruel, fría y aséptica de la amada frente al poeta apenado, siguiendo el esquema de *la belle dame sans merci*, es decir, «la dama impiadosa». Para empezar, señalo a continuación dos sonetos del barcelonés, conservados en el Libro II de la *editio princeps* de su obra poética: el XXXVI («Quise amaros, señora, de mi grado»), en el cual se pone en evidencia la tiranía de la mujer amada, y el XXXVIII, en el que, ya en los primeros versos («Querelleme de vos, señora, cuando»), se alude al dominio de la figura femenina sobre el yo poético.

XXXVI[23]

Quise amaros, señora, de mi grado,
con **blandos** sentimientos, **blandamente**,
y entonces yo jamás sentí accidente
con el cual no quedase mejorado.

Dest'amor no's havéis vos contentado
porque salir le vistes **mansamente**,
sino que, por mostraros más **valiente**,
mi **blanda** voluntad **havéis forçado**.

Aborreció's el **manso** vasallage
y quesistes **usar de tiranía**,
vuestro reino**'stragando con ultrage**.

Dañastes malamente la feía
y así os quise quebrar el omenage,
y si agora pudiese, lo haría[25].

XXXVIII[24]

Querelleme de vos, señora, cuando
de **vuestras artes** fui **tan inorante**
que **m'engañava** en ver **vuestro semblante**,
vuestro ser por el gesto imaginando.

Andúveme después **desengañando**,
y vi, en lo que de vos me vi delante,
que **vuestro uso y natura** es la culpante
que vos ya sobre vos no tenéis mando.

Así que agora no hay de qué **quexarme**;
mi derecho y **mis quexas** han parado,
pues vos no tenéis ya de qué pagarme.

No he de ser yo de seso tan menguado
que del **fuego**, en el cual fui a **quemarme,**
quede **quexoso** en ver que m'ha **quemado**[26].

23. Texto de *E1*; fol. 19v (erróneo). Otros textos: *E2*…*E21*; *K*; *R*.
24. Texto de *E1*; fol. 20 (erróneo). Otros textos: *E2*…*E21*; *K*; *R*.
25. Boscán (1999: 126-127).
26. Boscán (1999: 127-128).

Los dos sonetos en cuestión presentan una serie de analogías retórico-temáticas. Ante todo, los dos comienzan con una apóstrofe a la mujer amada, definida con el término *señora* en el exordio de los dos poemas. Además, el yo poético aparece en el íncipit de ambos sonetos: «Quise amaros, señora, de mi grado» (XXXVI, 1), «Querelleme de vos, señora, cuando» (XXXVIII, 1).El soneto XXXVI se construye en torno a dos paradigmas semánticos:

– la delicadeza del sentimiento amoroso del poeta enamorado, subrayada por una red de derivaciones (*blandos*, v. 2, *blandamente*, v. 2, *blanda*, v. 8; *manso*, v. 6, *mansamente*, v. 9) y por la red de relaciones sinonímicas que se establecen entres estos adjetivos y adverbios;
– la dureza de la actitud de la dama, evidenciada por adjetivos y expresiones que enfatizan su actitud tiránica: *valiente* (v. 7), *havéis forçado* (v. 8), *usar de tiranía* (v. 10), *'stragando con ultrage* (v. 11), *dañastes malamente* (v. 12).

El primer terceto, en particular, presenta un claro influjo de los estilemas del amor cortés, haciendo hincapié en la relación vasallática entre el poeta enamorado y la dama, emblematizada en el sintagma *manso vasallage* (v. 9): la servidumbre del amante a la dama, así como su homenaje (v. 13) y sumisión frente a la figura femenina, reproducen de forma patente los vínculos medievales de dependencia y fidelidad típicos del vasallaje de época feudal. El último terceto presenta una resolución anómala de la situación amorosa planteada: la actitud de la dama frente al poeta le causó tanto daño que el amante quiso romper el vínculo amoroso que lo ataba a ella. Y este deseo permanece en el presente: «y si agora pudiesse, lo haría» (v. 14).

También el soneto XXXVIII se basa en dos paradigmas semánticos contrapuestos, que se conectan entre sí mediante una forma verbal, *m'engañava* (v. 3), referida a la actitud de la dama hacia el amante, que representa el tema clave del poema:

– la atracción magnética de la dama, cuya presencia, apenas esbozada, se percibe a través de un paradigma morfológico recurrente: adjetivo posesivo + sustantivo (*vuestras artes*, v. 2, *vuestro semblante*, v. 3, *vuestro ser*, v. 4, *vuestro uso y natura*, v. 7);
– el estado del poeta enamorado, el cual, al no ser capaz de comprender la actitud de la mujer, se siente *tan inorante* (v. 2) y, después, va desengañándose (v. 5), identificando a los culpables de su malestar

con el *uso* y la *natura* de la mujer (v. 7), hasta llegar a los dos tercetos, en los que, gracias a una serie de derivaciones (*quexarme*, v. 9, *quexas*, v. 10, *quexoso*, v. 14; *quemarme*, v. 13, *quemado*, v. 14) y a la recurrencia del mismo haz de sonoridad (oclusiva velar sorda + vocal abierta *e*, [ke]), que también desemboca en una paronomasia (*quexarme*, *quemarme*), se incide en su estado de profundo sufrimiento.

La crueldad y el narcisismo de la mujer, por otra parte, son tópicos que Boscán desarrolla no solo en sus sonetos, sino también en el resto de su producción poética. Es importante señalar, a este respecto, sus coplas de arte menor, que se conservan en el Libro I: por ejemplo, el poema IV («Señora doña Isabel») y el VI («¡O que no ay razón que pueda…»), compuestos por octosílabos y tetrasílabos, en los cuales se ponen de manifiesto los efectos del sufrimiento amoroso y el poder ejercido por la amada sobre el poeta.

IV[27]
OTRAS

Señora doña Isabel,
tan **crüel**
es la vida que consiento,
que **me mata mi tormento**
cuando menos tengo dél. 5
Pero bivo
con la gloria que recivo,
tan ufano en los amores,
que procuro destar bivo
porque bivan **mis dolores**[28]. 10

27. Texto de *E1*, fol. 2v. Otros textos: *E2*…*E21*; *K*; *R*. Ms: *L*, fols. 160v.-162; *J*, fols. 74-75v.

28. Lapesa hace notar que de estos versos desciende, sin duda alguna, la siguiente copla del sevillano Juan Iranzo, cuya obra poética floreció en pleno siglo XVI: «Tomá, señora un espejo, / que os sabrá mejor pintar, / aunque podéis peligrar, / y por ser de mi consejo, / no's lo devo consejar; / que viendo el lindo nivel / de vuestro rostro excelente, / – *señora doña Isabel* – / no es mucho hagáis en él / lo que Narciso en la fuente». Esta copla, inédita, figura en el ms. 506 de la Colección Borbón-Lorenzana, en la Biblioteca Pública Provincial de Toledo, fol. 70v. (Lapesa 1988: 16-17).

Destaca, en esta primera copla, la configuración del paradigma semántico de la crueldad, rasgo peculiar de la vida del poeta enamorado, que se dirige, mediante un apóstrofe, a doña Isabel. El segundo verso, en concreto, presenta el adjetivo *crüel* (v. 2), referido a la existencia del yo poético (v. 3), descrita mediante una serie de palabras y expresiones que contribuyen a definir de forma muy clara el campo semántico del poema: *me mata* (v. 4), *mi tormento* (v. 4), *mis dolores* (v. 10). Además, la vida del amante, eje central del poema, se pone en evidencia mediante una red de procedimientos derivativos (la figura etimológica y la políptoton) que afectan a la estrofa entera: *vida* (v. 3) *bivo* (como verbo, v. 6), *bivo* (como adjetivo, v. 9), *bivan* (v. 10).

Bivo de mi pensamiento
tan contento,
que**'s mi congoxa mayor**
si no hallo el **sufrimiento**
conforme con el **dolor**. 15
Yo querella
no puedo de vos tenella;
solo de mí'stoy **quexoso**
si mi **pena** en **padecella**
me conoce temeroso. 20

La misma red de ideas se detecta en la estrofa siguiente, donde vuelve a aparecer, en posición enfática, al principio del primer verso, la forma verbal *Bivo* (v. 11), junto con otras palabras y expresiones que aluden al malestar del poeta enamorado: *congoxa* (v. 13), *sufrimiento* (v. 14), *dolor* (v. 15) *quexoso* (v. 18), *pena* (v. 19), *padecella* (v. 19)[29].

La **pena** queda vencida,
ya perdida,
pues *vuestra merced*, *señora*,
á sido la vencedora
de las fueças de mi vida. 25
De tal suerte,

29. Aquí, la influencia del léxico de los trovadores provenzales, tomado en préstamo por Petrarca, es notable. A este respecto, Ravera afirma lo siguiente: «Benché l'idea di fondo sia univoca, l'espressione del tormento beneficia di numerose varianti lessicali. Accanto a termini espliciti quali 'dolore', 'pena', 'sofferenza', 'martiri', 'tormento', 'sbigottimento', 'affanni', e 'strazio', la metafora permette di rendere in termini fisici, e dunque più immediati e percepibili, la condizione interiore, per sua natura astratta e difficile da esprimere in modo preciso» (Ravera 2017: 101-102).

que no puede ya la **muerte**
ser conmigo sino **muerta**,
pues tengo por buena suerte
ser en mí la **pena** cierta. 30

La tercera estrofa se caracteriza por una estructura circular, ya que el sustantivo *pena* aparece en el verso inicial y final de la copla, confiriendo un carácter cíclico a la reflexión del yo poético. Aquí aparece la causa del estado atormentado del amante: su *señora* (v. 23), presentada como *la vencedora de las fuerças de mi vida* (vv. 24-25) y, por tanto, como la responsable de la crueldad de su vida (vv. 2-3).

Mis congoxas *de bien llenas*
son tan buenas,
por la causa que's tan buena,
que no podéis darme pena
sino con no darme penas. 35
Mas parece
que un contrario se m'ofrece,
tan grave, que ved cuál quedo:
quel alma dize: padece,
y el cuerpo dize: no puedo. 40

La última estrofa se construye mediante una sutil red de antítesis, basadas en la contraposición entre el estado de ánimo del poeta y la belleza de la dama. En el primer verso, de hecho, el poeta afirma que sus *congoxas* están *de bien llenas* (v. 31) y *son tan buenas* (v. 32), pues *la causa* […] *'s tan buena* (v. 33). Las relaciones antitéticas también aparecen en los versos siguientes, en el plano sintáctico, mediante el uso del adverbio de negación *no* y de las conjunciones adversativas *sino* y *mas*, y en el plano semántico, gracias al contraste entre alma y cuerpo: «**no** podéis darme pena / **sino** con **no** darme penas» (vv. 34-35), «**Mas** parece / que un **contrario** se m'ofrece» (vv. 36-37), «que el alma dize: padece, / y el cuerpo dize: **no** puedo» (vv. 39-40).

VI[30]

Otras desaviniéndose

¡O que no ay razón que pueda
consolar tan **crudos males,**
porque son, señora, tales,
que'l seso **espantado** queda
de ver solo sus señales! 5
¡O muger desconocida!
¡O dolor! ¡O perdimiento!
Vuestro mal conocimiento
m'á traído **en esta vida**
que ora siento. 10

¡O vida llena de enojos!
¡O mundo que vas así!
¡Qué bien fuera para mí,
si yo no tuviera ojos
para veros, cuando os vi! 15
Mas, pues mi seso no halla
ninguna vida en seguiros,
que la gane yo en huiros
pues que **no** puedo ganalla
por serviros. 20

Los dos juntos en dañarme
emos sido, y en **vencerme,**
armados para perderme:
vos conmigo por **matarme,**
yo con vos por **ofenderme.** 25
Emos sido vencedores;
contra mí fue la vitoria;
y á quedado por istoria
de mis males y dolores
la memoria. 30

30. Texto de *E1*, fols. 3-3v. Otros textos: *E2*…*E21*; *K*; *R*. Ms: *L*, fols. 163-164v.; *J*, fol. 74v.

No veo mis **enemigos**;
conozco bien que **peleo**;
las llagas yo las poseo;
padezco dos mil castigos;
la causa dellos no veo. 35
Si huyo, pierdo el derecho;
si espero, no sé valerme;
no sé cómo socorrerme,
ni sé, de puro despecho,
qué hazerme. 40

¡O, que no sé qué **me daña**
y sé que todo **me mata**!,
porque amor así me trata,
que'n una cosa **m'engaña**
y **en dos mil me desbarata**. 45
Estoy de mi pensamiento
ya tan poco satisfecho,
que entre mí tengo despecho,
porque bien no marrepiento
de lo hecho. 50

Mas hazed ya desd'agora
lo que bien os estuviere;
sea todo como fuere;
allá os avení, señora,
con lo que más os pluguiere. 55
Y acordand'os **los presentes**
dolores y los que an sido,
yo me doy por despedido,
por no andar entre las gentes
más perdido. 60

También en estas coplas, al igual que en el poema anterior, Boscán expresa los efectos que Amor produce en él, causados por una figura femenina de la cual no ofrece ningún detalle y a la cual se dirige en la primera estrofa en dos ocasiones, recurriendo a un apóstrofe: *señora* (v. 3), *muger desconocida* (v. 6). La *invocatio* vuelve a aparecer en la última copla, confiriendo cierta circularidad al poema: «allá os avení, *señora*, / con lo

que más os pluguiere» (vv. 54-55). El autor sigue utilizando toda una serie de términos y expresiones que aluden a paradigmas semánticos diferentes:

- el sufrimiento del yo poético: *crudos males* (v. 2), *espantado* (v. 4), *dolor* (v. 7), *perdimiento* (v. 7), *esta vida que ora siento* (vv. 9-10), *vida llena de enojos* (v. 11), *las llagas yo las poseo* (v. 33), *padezco dos mil castigos* (v. 34), *los presentes dolores y los que an sido* (vv. 56-57);
- la guerra como metáfora del amor: *dañarme* (v. 21), *vencerme* (v. 22), *armados para perderme* (v. 23), *matarme* (v. 24), *ofenderme* (v. 25), *contra mí fue la vitoria* (v. 27), *enemigos* (v. 31), *peleo* (v. 32), *me daña* (v. 41), *me mata* (v. 42)[31];
- el poder engañador y aturdidor de Amor, personificado: *m'engaña* (v. 44), *me desbarata* (v. 45).

Muy emblemático, además, es el cierre de la tercera copla, en la cual los dos octosílabos y el tetrasílabo final ponen en evidencia el poder y el carácter eterno del sufrimiento amoroso del poeta, que quedará grabado en la memoria para siempre: «y á quedado por istoria / de mis males y dolores / la memoria» (vv. 28-30).

Por último, me gustaría realzar la condición del poeta enamorado, que toma la decisión de alejarse de la mujer, dejando de servirla conforme a las relaciones vasalláticas características del sistema feudal medieval: «pues mi seso no halla / ninguna vida en seguiros, / que la gane yo en huiros / pues que no puedo ganalla / por serviros» (vv. 16-20). A la vez, sin embargo, se percibe el estado de perdición del poeta, afligido por la fuerza devastadora de Amor, lo cual se subraya a través de la iteración de la forma verbal *no sé*, declinada en varias formas: «Si huyo, pierdo el derecho; / si espero, no sé valerme; / no sé cómo socorrerme, / ni sé, de puro despecho, /qué hazerme. /¡O, que no sé qué me daña / y sé que todo me mata!, / porque amor así me trata, / que'n una cosa m'engaña / y en dos mil me desbarata» (vv. 36-45). Con todo, en las últimas dos coplas se evidencia la resignación del yo poético, que llega a aceptar su condición: «no marrepiento / de lo hecho» (vv. 49-50), «Y acordand'os

31. A este respecto, considero importante señalar lo que afirma Ravera acerca del sistema semántico de la lírica trovadoresca, compartido por Petrarca, basado en la terna *culpa/daño/pena*, que parece ejercer su influencia sobre el *Canzoniere* de forma más evidente que los poemas de los sicilianos (Ravera 2017: 162-163).

los presentes / dolores y los que an sido, / yo me doy por despedido, / por no andar entre las gentes / más perdido» (vv. 56-60).

4. CONCLUSIONES

En resumen, el mito de Narciso, de inspiración ovidiana, ha representado un modelo para innumerables autores de la Edad Media y del Renacimiento. Strickland, sin embargo, hace notar que la reelaboración del mito operada por Boscán ha dado lugar a una modificación de su estructura narrativa[32]. De hecho, el autor atribuye la causa del trágico destino de Narciso a la *vanitas* del personaje, ignorando que su muerte fue el resultado del castigo de Artemisa por su actitud cruel y desinteresada hacia sus pretendientes, que fueron todos rechazados por el joven. Y Goldin pone en evidencia que eso también ocurre en la lírica francesa de la época, en la cual se muestra cierta tendencia a eliminar el elemento mitológico, para sacar a la luz la universalidad de la historia evocada, que puede concretarse en la cotidianidad, afectando a la humanidad entera[33]. Otro aspecto interesante, que ha llevado a una distorsión del mito, es la transición de la culpa desde el género masculino hasta el femenino, lo cual ha llevado a Torras a analizar las reelaboraciones «sexuales» de la historia de Narciso[34].

Dejando de lado estas cuestiones, a través del presente estudio he pretendido poner en evidencia que el mito en cuestión se ha convertido, a lo largo de los siglos, en un terreno fértil para los autores clásicos, franceses, provenzales e italianos, generando una serie de desarrollos alternativos en la obra poética de Boscán y, de tal manera, dando nueva vida a un motivo literario que se ha revelado capaz de cruzar los siglos y sobrevivir al tiempo, y que se ha prestado incluso a reelaboraciones muy variadas en el arte, no solo en la época medieval y renacentista, sino también en los siglos posteriores.

32. Strickland (2008).
33. Goldin (1967: 21).
34. Torras (2007: 5-19).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alonso, Álvaro, *La poesía italianista*, Madrid: Laberinto, 2002.

Alvar, Carlos, «Oiseuse, Vénus, Luxure: trois dames et un miroir», *Romania*, 421 (1985), págs. 108-117.

Armisén, Antonio, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza: Libros Pórtico, 1982.

Beltrami, Piero G., «Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti», *Rhythmica*, I.1 (2003), págs. 7-35.

Beltran, Vicenç, «La esparsa», en *Historia de la métrica medieval castellana*, Fernando Gómez Redondo, coord., San Millán de la Cogolla: Cilengua: Fundación San Millán de la Cogolla, 2016, págs. 581-595.

Biadene, Leandro, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII-XIV*, Firenze: Le Lettere, 1977.

Boscán, Juan, *Obra completa*, Carlos Clavería, ed., Madrid: Cátedra, 1999.

Burguillo, Javier, *Aproximación al concepto «cancionero petrarquista» y a su relación con la primera poesía española del primer Siglo de Oro*, Trabajo de Fin de Grado, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2006.

Caravaggi, Giovanni, «Alle origini del petrarchismo in Spagna», *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa: Università di Pisa, 1971-1973, págs. 7-101.

Contini, Gianfranco, «Un nodo della cultura medievale: la serie *Roman de la Rose – Fiore – Divina Commedia*», *Lettere italiane*, XXV (1973), págs. 162-189.

Cruz, Anne J., *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam & Filadelfia: John Benjamins Publishing Company, 1988.

Goldin, Frederick, *The Mirror of Narcissus in The Courtly Love Lyric*, Ithaca: Cornell University Press, 1967.

Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la poesía medieval castellana: los poetas y sus cancioneros*, Madrid: Cátedra, 2024, vol. II.

Lapesa, Rafael, «Sobre el mito de Narciso en la lírica medieval y renacentista», *Epos*, 4 (1988), págs. 9-22.

López Rodríguez, Concepción, «El mito de Narciso en el Renacimiento español», *Fortunatae. Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, 8 (1996), págs. 345-361.

Manero Sorolla, María Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona: PPU, 1987.

Navarrete, Ignacio, *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*, Madrid: Gredos, 1997.

Ortega Sierra, Sara, «Del espejo de Narciso a la disolución del 'círculo mágico'. El 'dezir' de amores y la evolución de la lírica tardomedieval», *Analecta Malacitana*, 33.2 (2010), págs. 289-318.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Marco Santagata, ed., Milano: Meridiani, 1996.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere*, Paola Vecchi Galli, ed., Milano: BUR, 2022.

Ravera, Giulia, «Petrarca e la lirica trobadorica. *Topoi* e generi della tradizione nel *Canzoniere*», en *Medioevi. Novissima*, Paolo Borsa & Roberto Tagliani, eds., Milano: Ledizioni/LEDIpublishing, 2017.

Rico, Francisco, «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée*, 52 (1978), págs. 325-338.

Santagata, Marco, *Dal sonetto al canzoniere. Ricerche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Milano: Ledizioni, 2015.

Strickland, Brandee, «El mito de Narciso en la poesía española de los Siglos de Oro: la reescritura del mito y la búsqueda de la voz femenina», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 40 (2008). [En línea] https://web.archive.org/web/20120219054022/http://www.ucm.es/info/especulo/numero40/narciso.html [Consulta: 30/03/2025].

Tomassetti, Isabella, «I miti classici nella letteratura spagnola. Un percorso diacronico», en *Il mito nella letteratura italiana. V/1 Percorsi. Miti senza frontiere*, Raffaella Bertazzoli, ed., Brescia: Morcelliana, 2009, vol. I, págs. 297-362.

Tomassetti, Isabella, «Sul primo petrarchismo ispanico», en *Il complesso di Esaù. Lingue, culture e letterature 'minori' e 'maggiori'?*, Riccardo Capoferro, Luigi Marinelli & Barbara Ronchetti, eds., Roma: Sapienza Università Editrice, 2022, págs. 79-89.

Tomassetti, Isabella, «Petrarquismos y petrarquistas en la poesía castellana del siglo XV: una aproximación filológica», en *'Qué se fizo aquel trovar?': la poesía de cancionero ayer y hoy*, Cleofé Tato, ed., A Coruña: Universidade da Coruña, 2023, págs. 361-385.

Torras, Meri, «Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades *especuladas*. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 2 (2007), págs. 5-19. [En línea] http://www.uv.es/extravio [Consulta: 19/08/2024].

Valero Moreno, Juan Miguel, «Petrarca y el Humanismo en la península Ibérica. Marco», *Quaderns d'Italià*, 20 (2015), págs. 11-35.

Vecchi Galli, Paola, «Petrarca e la Spagna», *Quaderns d'Italià*, 20 (2015), págs. 37-57.

Ventadorn, Bernart de, *Can vei la lauzeta mover*, en Trobar.org. [En línea] http://trobar.org/troubadours/bernart_de_ventadorn/beven38.php [Consulta: 07/08/2024].

Ventadorn, Bernart de, *Lancan vei la folha*, en Trobar.org. [En línea] http://trobar.org/troubadours/bernart_de_ventadorn/beven38.php [Consulta: 07/08/2024].

RESUMEN: Los sonetos XLV («Il mio adversario in cui veder solete») y XLVI («L'oro e le perle e i fior vermigli e i bianchi») de Petrarca están considerados como dos ejemplos paradigmáticos del narcisismo de Laura, que se mira al espejo y, al contemplar su belleza reflejada, muestra desinterés por el poeta.

El objetivo de este artículo consiste en analizar las modalidades con las cuales Juan Boscán, autor petrarquista español del siglo XVI, retoma el tópico de la *vanitas* de la dama en su producción poética. En primer lugar, en este examen presentaré un análisis del poema 19, incluido en el Libro IV en la edición más reciente de Carlos Clavería (1999) y no estudiado de forma detallada por la crítica, para identificar las relaciones intertextuales con las fuentes petrarquescas citadas. A continuación, tendré en cuenta una serie de poemas (tanto sonetos como coplas de arte menor) que presentan unos desarrollos alternativos del motivo literario, sin alusión alguna a la fábula de Narciso.

PALABRAS CLAVE: Juan Boscán; Mito de Narciso; Narcisismo; *Vanitas*; Petrarquismo castellano.

ABSTRACT: Petrarch's sonnets XLV («Il mio adversario in cui veder solete») and XLVI («L'oro e le perle e i fior vermigli e i bianchi») are regarded as two paradigmatic examples of Laura's narcissism, who looks at herself in the mirror and, while admiring her beauty reflecting on it, does not show any interest for the poet.

The purpose of this article is to analyse the modalities carried out by Juan Boscán, a Petrarchist Spanish author of the 16th century, to reelaborate the *topos* of woman's *vanitas* in his poetic works. First of all, in this research I will offer an analysis of a poem that has not been thoroughly studied by critics, that is, the poem 19, included in the *Libro IV* in the most recent edition by Carlos Clavería (1999), in order to identify the intertextual relations with the already mentioned Petrarchan sources. Secondly, I will consider a series of texts (sonnets as well as *coplas* written in verses of *arte menor*) that present an alternative development of the literary motif, without any reference to the myth of Narcissus.

KEYWORDS: Juan Boscán; Myth of Narcissus; Narcissism; *Vanitas*; Spanish Petrarchism.

UN MÚSICO NAPOLITANO EN LA CORTE BÁVARA: LOS *DIALOGHI* DE MASSIMO TROIANO

Felice Gambin*
Università di Verona

1.

En el mes de febrero de 1568 se celebraron en Múnich las suntuosas bodas reales del príncipe heredero Guillermo V con Renata de Lorena. De los festejos, bailes y torneos organizados con dicho motivo existe un informe oficial firmado por Hanns Wagner, que lleva, por añadidura, quince excelentes ilustraciones de Nikolaus Solís, que en algunos ejemplares se ofrecen coloreadas a mano por algún contemporáneo (1568). Disponemos también del informe efectuado por Heinrich Wirri, quien incluye datos sobre la importante contribución económica de Fernando del Tirol, tío y mecenas de Guillermo, al esplendor de las fiestas (1568).

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto PRIN 2022 *The Spanish Dialogue of the Golden Age and Italian Models: Translations, Rewritings, Forms, and Evolution of the Genre* [(P. I. Felice Gambin; Project code 2022BCCNBJ; Università di Verona)]; del PID2021-125646NB-I00. *Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del diálogo hispánico en dos momentos 2 (DIALOMOM 2)*, [Emilio Blanco (IP1), Ana Vian Herrero (IP2)], Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid) y del *Gruppo di ricerca BIdialogyca-Biblioteca digitale dei dialoghi spagnoli tradotti in italiano* de la Università di Verona.

En el mismo año de 1568 y también en Múnich, pero no en alemán sino en italiano, se publica, en nueve diálogos, el volumen de Massimo Troiano *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati e delle cose più notabili fatte nelle sontuose nozze dell'illustrissimo et eccellentissimo Signor Duca Guglielmo* (Figura 1). Al año siguiente, 1569, la obra fue impresa en Venecia bajo el título de *Dialoghi*, y no solo en italiano (Figura 2). Los nueve diálogos de esta edición presentan el texto paralelo en traducción española y se añaden otros dos diálogos, impresos solo en italiano (Figura 3).

Estos últimos dos diálogos presentan los mismos interlocutores, Fortunio y Marinio, pero portada diferente, titulada *Compendio di Massimo Troiano tratto dalle osservationi di M. Giovanni Miranda* (Figura 4)[1], y es una síntesis del libro de Juan Miranda, autor que tres años antes, en 1566, imprimió, como afirma Lope Blanch, una «obra capital de la enseñanza de la lengua española en Europa durante los Siglos de Oro»[2] y que en 1569 ya contaba con tres reimpresiones.

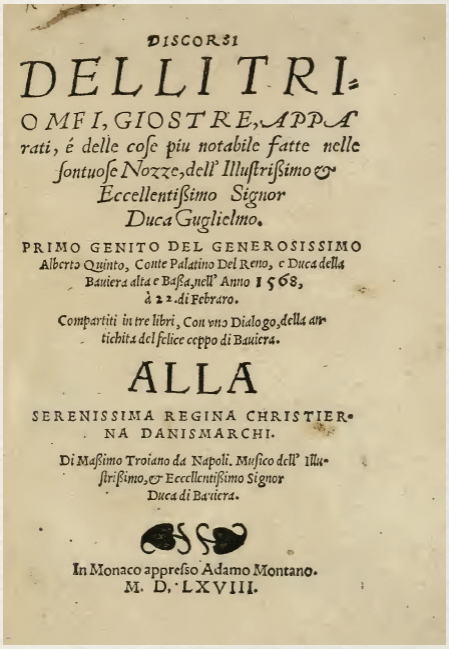
Para entonces Troiano era un apreciado escritor y compositor, cantante, intérprete de laúd, comediante, al servicio del duque Alberto V en la orquesta de corte dirigida por el flamenco Orlando de Lasso. En Venecia, entre 1567 y 1569, publicó tres obras de cantos y la primera obra colectiva realizada por los músicos de la corte bávara, que incluye 28 piezas[3]. Nada sabemos de él después de 1570, fecha en que huyó de Múnich acusado de homicidio en la persona de un colega.

Hemos hablado de los informes de Hans Wagner y de Heinrich Wirri, pero –más que a estos dos textos– los estudiosos recurren al de Troiano como fuente autorizada sobre la vida cultural de la corte bávara, situada en el centro de la Europa reformada. Una corte especialmente inclinada, desde siempre, a la circulación y a la presencia de la cultura renacentista, sobre todo italiana, favorecida por los lazos matrimoniales que la casa ducal de los Wittelsbach ya había estrechado en el siglo XV, en

1. El *Compendio*, con título propio, se presenta como englobado dentro de la estructura de los *Dialoghi* (Troiano 1567: fols.161r-197r). Con el título *Compendio di Massimo Troiano tratto dalle osservazioni della lingua castigliana del signor Giovanni Miranda*, fue editado en 1601, él solo, en Florencia con un copioso comentario del palermitano Argisto Giuffredi.

2. Lope Blanch (1988: VIII). De las *Osservationi della lingua castigliana* existe una reciente edición crítica de Castillo Peña (Miranda 2020).

3. Troiano (1567a; 1567b; 1569b; 1569c).



DISCORSI
DELLI TRI-
OMFI, GIOSTRE, APPA
rati, é delle cose piu notabile fatte nelle
sontuose Nozze, dell' Illustrissimo &
Eccellentissimo Signor
Duca Guglielmo.

PRIMO GENITO DEL GENEROSISSIMO
Alberto Quinto, Conte Palatino Del Reno, e Duca della
Bauiera alta e Bassa, nell' Anno 1568,
à 22. di Febraro.

Compartiti in tre libri, Con vno Dialogo, della ar-
tichità del felice ceppo di Bauiera.

ALLA
SERENISSIMA REGINA CHRISTIER-
NA DANISMARCHI.

Di Massimo Troiano da Napoli. Musico dell' Illu-
strissimo, & Eccellentissimo Signor
Duca di Bauiera.

In Monaco appresso Adamo Montano.
M. D. LXVIII.

Figura 1

DIALOGHI
DI MASSIMO
TROIANO:

Ne' quali si narrano le cose piu notabili fatte nelle Nozze dello
Illustriss. & Eccell. Prencipe GVGLIELMO VI. Conte
Palatino del Reno, e Duca di Bauiera; e dell'Illu-
striss. & Eccell. Madama RENATA di
Loreno.

TRADOTTI NELLA LINGVA CASTIGLIANA
da M. Giouanni Miranda; & hora insieme posti in luce, nell'uno
e nell'altro Idioma, à benefitio comune.

Con le figure dell' imprese, che furono portate nelle Giostre, e due Discorsi
nell'vltimo, co' quali si può imparare à leggere, intendere,
e pronunciare la lingua Spagnuola.

Opera molto vtile e necessaria à chiunque desidera essere ottimo
possessore della pronuncia Castigliana.

CON PRIVILEGIO.

VENETIA

In Venetia, appresso Bolognino Zaltieri. M D LXIX.

Figura 2

LIBRO PRIMO

NEL QVALE SI RAGIONA DELLA venuta delli Serenissimi Arciduchi d'Austria, e della Serenissima Regina Christierna di Danismarchi e de gli Illustrissimi Principi, di Germania in la Città di Monico.

DIALOGO PRIMO.

DI MASSIMO TROIANO

INTERLOCVTORI
MARINIO E FORTVNIO.

HOR, Ecco Fortunio mio carissimo, ch'è gionto il tempo di sodisfare alla promessa fattami, dalla uostra innata & generosa cortesia. FOR. Deh Marinio a me caro piu che l'istessa uita, ui prego che a si ampio Mare, che nõ ha fondo ne riua, intrar non mi facciate, con picciola barchetta, senza remi e senza uele: che in uero all'altezza del suggetto, & alli gran meriti, del magnanimo, & gran Duca Guglielmo, un piu abondante & piu felice stile oprar bisognarebbe, per giungere presso al segno. MAR. La speranza che mi promette la uostra solita benignità da uoi non sperano cotesta risposta; che se de isti le parlar uolemo, ben si fa quanto ui è stata liberale e fauoreuole la Natura; e se nella folta e densa selua de i meriti del gran Duca Guglielmo, entrar uolete, nõ si fa che l'alboro delle sue qualità, uirtù e costumi: si è tanto erto nel Cielo: che humana forza non haurà mai possa di pũto acrescere, ne scemare l'altezza de' suoi magnanimi & ualoro-

LIBRO PRIMERO

EL QVAL TRATA DE LA VENIDA de los Serenissimos Archiduques de Austria, y de la serenissima Reyna Christierna de Danismarqui y de los Illustrissimos Principes de Germania en la Ciudad de Monico.

DIALOGO PRIMERO

DE MAXIMO TROYANO

INTERLOCVTORES
MARINIO Y FORTVNIO.

VEIS aqui, Fortunio mio carissimo, que ha uenido el tiempo de cumplir con loque por uuestra natural y generosa cortesia me haueys prometido. FOR. O Marinio, de mi mas querido, que la propria vida ruego os que no me forçeis a entrar en vn mar tan grande, el qual ni tiene hondo ni ribera, con vna barquilla sin remos y sin velas; que ala verdad, ala altezza del sujeto, y a los grandes merescimientos del Magnanimo y gran Duque Guillelmo, d'vn mas abundante y felice estilo seria menester para llegar à la señal. MAR. la esperança que me da uuestra acostumbrada benignidad no esperana esta respuesta: empero que si queremos hablar de estilo; bien se sabe quanto os ha sido liberal y fauorable la Natura, y si vos que reis entrar en la grande y espessa selua de los merescimientos del magno Duque Guillelmo: no se sabe, que el arbol de sus calidades, virtudes, y costumbres ha crecido tanto hazia el Cielo, que ninguna fuerça humana podrà jamàs acrescentàr, ni disminuir la grandeza de sus magnanimos

B 4 y valero-

Figura 3

SEGVITA 161

IL COMPENDIO
DI MASSIMO TROIANO:
TRATTO DALLE OSSERVATIONI
DI M. GIOVANNI MIRANDA,

Nelquale si ragiona della differenza, e conuenienza, dell'Alfabeto Spagnuolo, et Italiano, col quale si può imparare à leggere, & intendere, e proferire con ogni facilità, la uera lingua Castigliana.

Che con l'essempio del presente libro de i triunfi, è opera non meno utile che necessaria, à tutti li desiderosi di sapere la perfetta lingua Spagnuola.

DIALOGO PRIMO,

NEL QVALE SI RAGIONA DELLA differenza e conuenienza, ch'è dell'Alfabeto Italiano, allo Spagnuolo, e della pronontia della uera lingua Castigliana.

DI MASSIMO TROIANO

INTERLOCVTORI
FORTVNIO E MARINIO.

GIA un pezzo fà, carissimo Fortunio mio, ch'in ui aspetto, con desiderio di starmi tutto hoggi, à ragionar con esso uoi. FOR. Io pensano di uenir piu tosto à ritrouarui, ma mi sono à caso incontrato con il Signor Pietro de Izis, ilquale m'ha fatto sentire un dolcissimo Madrigale à sei uoci, che lui nuouamente ha fatto, in lode dell'Illustrissimo, & Eccellentissimo Signor Guglielmo, Duca di Bauiera; & è stato di tanta sodisfattione di que' uirtuosi, ch'il cantauano; che l'han no replicato piu di due uolte, e dapoi ha preso il liuto in mano, e sopra del medemo Madrigale, ha fatto una ricercata, con tanta politezza, e leggiadria, e con tanti uaghissimi passaggi, & artiste fughe, ch'io mai non credo di udir la piu dolce, & sonora armonia di quella. MAR. Io ho sentito dire da molti, ch'egli è uno splendidissimo, & rarissimo Caualliero, e che non solo di quell'instrumento tiene il uanto, ma anco de i numeri musicali, e che allo spesso compone opere degne di lode, & honore, e mi rallegro poscia che ui uedo

Figura 4

especial con los Gonzaga de Mantua y los Visconti de Milán. Una corte que acogió los decretos del Concilio de Trento y transformó Baviera a la vuelta de pocos años en una fortaleza del catolicismo y de la contrarreforma en Alemania, favoreciendo además a los jesuitas que enseguida se convirtieron en la fuerza dominante en el campo de la cultura y de la vida espiritual bávara.

Los historiadores de la música y del teatro recurren a los *Dialoghi* de Troiano –y además con razón– porque el tenor napolitano nos lega notables y detalladas referencias a los espectáculos musicales y teatrales escenificados con ocasión de los festejos, sobre los que Wagner y Wirri callan completamente o aluden a ellos de modo genérico y rápido.

En los *Dialoghi* los historiadores de la música encuentran no solo el vasto y rico programa musical de aquellas semanas; también logran datar algunas obras del flamenco Orlando de Lasso, uno de los máximos compositores de música polifónica de la época, famoso en toda Europa por sus creaciones sacras y profanas. Además del programa musical, gracias a los *Dialoghi* han llegado hasta nosotros los versos en latín del motete a cinco voces *Nil mage iucundum mortalibus alma potestas* de la compositora Maddalena Casulana –primera mujer que publicó obras musicales– cantado en Múnich a iniciativa de Lasso[4]. Han llegado hasta nosotros porque uno de los dos interlocutores de los *Dialoghi*, Fortunio, al no conseguir que su interlocutor oiga el «concierto de la alta armonía»[5], entrega al colocutor Marinio –y de paso a la historia de la música– los versos de aquella interpretación.

El texto del músico napolitano es un auténtico maná para los estudiosos de la música renacentista, pero también para los interesados en la *commedia dell'arte*, porque el autor describe de pronto una comedia a la italiana, por encargo de Guillermo V, ideada y representada por los mismísimos Lasso y Troiano. Mientras que los informes oficiales de Wagner y Wirri se limitan a dar referencias genéricas, el texto de Troiano, que en la comedia representa con Lasso varios papeles, es extremadamente detallado y revela la estrecha relación existente entre acción teatral y

4. Véase Troiano (1569a: fol. 125r). En la edición de Múnich (Troiano 1568a: 163) falta la referencia al motete de la Casulana y también a la composición de la «virtuosa señora Caterina, hija del muy famoso m. Adriano Vilaert» (Troiano 1569a: fol. 125r).

5. Troiano (1569a: fol. 124r).

musical en una comedia de tema matrimonial que se desarrolla a través de una comicidad mímico-gestual sobre todo[6]. Pero hay más aspectos que se subrayan, por ejemplo densas páginas sobre algunos de los platos servidos en ciertas cenas.

2.

Los *Dialoghi* de Troiano son importantes para los historiadores por lo que añaden con respecto a los relatos oficiales, pero no se ha prestado ninguna atención a cómo y por qué el autor, frente a la historia *tout court*, dramatiza los acontecimientos que uno de los dos interlocutores, Fortunio, conoce *de visu*. Además, el género dialógico ya con anterioridad se había mostrado especialmente apto para acoger referencias más o menos aisladas y alusiones a sucesos y hechos históricos o políticos[7]. Los *Dialoghi* de Troiano representan un terreno privilegiado de intersección entre historia, información, propaganda y ficción literaria[8]. Solo enlazando estos elementos, los *Dialoghi* del músico napolitano pueden ser valorados de manera cabal.

Cabe preguntarse por qué el músico eligió el género del diálogo para dar cuenta de la grandeza y riqueza de la corte bávara; por qué después de una primera edición italiana impresa en Múnich publicó otra presentando el texto paralelo en traducción española; por qué en la edición veneciana se añaden dos diálogos solo en italiano con los mismos interlocutores, que nada tienen que ver con las bodas, pero, eso sí, se detienen sobre las diferencias entre las lenguas italiana y castellana[9].

6. Vianello (2005: 121-207).

7. La bibliografía es abundante. Me limito a remitir a Gómez (1988); Ferreras (2002); Vian Herrero (2010a).

8. Gambin (2022: 159-173).

9. También son diferentes los paratextos. Véanse Castillo (2023: 469-48) y Gambin (en prensa). Ya García Dini (1995: 11-22) puso de manifiesto la presencia de numerosas interpolaciones y una notable revisión estilística entre la edición de Múnich y la de Venecia. Los *Dialoghi* fueron reeditados en Alemania por Leuchtmann (1980), el cual entrega al lector el texto anastático solo de la parte italiana y sustituye la versión española por una moderna traducción al alemán.

Me limito a señalar que el género del diálogo permite al autor mostrar una evidente voluntad de estilo. La recreación retórica y estética está cimentada con firmeza desde las primeras líneas, cuando Fortunio invita a su interlocutor a conversar al pie de un «vago montecillo debajo de aquel hermoso y verde laurel, a la ribera del cual, con el suave respirar de céfiro razonando huiremos los calientes rayos del sol»[10]. El íncipit de cada diálogo se expresa con momentos líricos, aunque no falten otros similares en los parlamentos de los dos interlocutores.

Las manifestaciones emocionales y la recreación de acontecimientos cotidianos son evidentes sobre todo en la conclusión de cada uno. El primer diálogo del primer libro se cierra con los dos contertulios yéndose juntos a cenar, con la promesa de seguir al día siguiente, ya que Fortunio se siente cansado[11]. El segundo, con la estrella de la mañana que anuncia el atardecer y los dos, «con los ojos llenos de sueño»[12], que van a cenar y con el aviso de que seguirán el día siguiente «en casa del ilustrísimo y reverendísimo monseñor Jorge Cornaro obispo de Treviso»[13]. El tercero acaba con los dos hombres que no se han dado cuenta de que llegó la noche[14]. El cuarto termina cuando los dos interlocutores se retiran a descansar y además con la lectura de algunos versos del mercante y anticuario flamenco Nicolao Stoppio, en loor de Orlando Lasso[15]. El primer diálogo del segundo libro concluye con los protagonistas acelerando el paso para irse a comer porque, como dice Fortunio, «mi cara Isabela creo que debe sperarnos a la ventana con grande apetito»[16]. El segundo diálogo cierra con los dos que, para no llegar mojados a casa, doblan los pasos bajo un «cielo que airado truena y relampaguea y el gran rumor que hace el viento entre estas arboledas que amenazan mojar la tierra con furia de repentina lluvia»[17]. El primer diálogo del tercer libro

10. Troiano (1569a: fol. 3r).
11. Troiano (1569a: fol. 11r). En la edición de Múnich además se leía: «mentre l'amata Isabella farà ponere in ordine la mensa» (Troiano 1568a: fol. 14).
12. Troiano (1569a: fol. 17r).
13. Troiano (1569a: fol. 20r).
14. Troiano (1569a: fol. 35r).
15.. Troiano (1569a: fol. 35r).
16. Troiano (1569a: fol. 77r).
17. Troiano (1569a: fol. 91r).

concluye con los interlocutores qua van a acostarse porque a Fortunio le duele la cabeza[18] y el segundo termina porque es hora de cenar[19].

Son también muy parecidas las conclusiones de los dos diálogos del *Compendio tratto dalle osservationi di M. Giovanni Miranda*: el primero remata con el sol que amanece y el último con la llegada de Annibale Troiano, tío del autor, que va hacia Fortunio y Marinio junto con otros dos gentilhombres[20].

Sin menoscabar el detallado informe sobre aquellas bodas, los elementos dramáticos (manifestaciones emocionales, actitudes corporales, reacciones inesperadas, etc.) y la evidentísima voluntad de estilo del autor van acompañados de un apreciable número de autorreferencias de variadísimo signo sembradas a lo largo del texto. Los *Dialoghi* son un caso interesantísimo, para utilizar las palabras de Ana Vian Herrero, de autoconciencia, de autoficción y de puesta en escena del escritor: el músico napolitano en la *laudatio urbis* de Múnich define su propia figura en la vida intelectual, social e individual, de la corte bávara[21]. Se trata de un proceso complejo, articulado y bien fabricado.

La autorreferencialidad empieza con Marinio, que confiesa a Fortunio que le gustaría disponer de las composiciones de muchos músicos que, según él sabe, están en Baviera. Fortunio le asegura que enseguida las dará a la imprenta en el taller de Gerónimo Scotto, de Venecia, anunciando así la primera obra colectiva producida por los músicos de corte al servicio del duque Alberto V, titulada *Musica de' virtuosi della florida capella del S. Duque de Baviera*, compilada por Massimo Troiano e impresa en 1569[22].

La puesta en escena del autor prosigue con la descripción de un suntuoso arco del campo de las justas que representa las armas del troyano Eneas y su matrimonio con la latina Lavinia. El parlamento entre los dos interlocutores considera un tanto ridícula la opinión de quienes aseguran que en el reino de Nápoles hay hartos que descienden de la

18. Troiano (1569a: fol. 126r).
19. Troiano (1569a: fol. 160r).
20. Troiano (1569a: fols. 184r, 197r).
21. Vian Herrero (2018b ; 2019).
22. Troiano (1569a: fol. 11r). El texto incluye 28 piezas y cinco de los madrigales presentes, colocados además en posición estratégica en la antología, son del músico napolitano.

cepa troyana que llegó con Eneas. Entre reticencia y opinión, considerada fuera de lugar respecto al relato de los festejos celebrados, el vivaz parlamento pone en relación el nombre del autor del libro –Massimo Troiano– con la historia de Eneas y los troyanos[23].

El punto más alto de la autopromoción lo representan los dos diálogos del *Compendio*, donde con frecuencia Fortunio empuja a Marinio a fijarse y a aprender la lengua española leyendo y releyendo «il mio libro de i *Trionfi*, parola per parola»[24].

En este potente ejercicio de afirmación autorial, Troiano actúa como autor del libro, como amigo y alter ego de Fortunio, actor teatral, músico y empresario musical, y también como creador de algunas empresas. La estrategia de autorrepresentación, además, cambia con respecto de la edición de Múnich. En la edición bávara solo se mencionan los motes, sin las *picturae*, mientras que en la edición bilingüe de Venecia, como se indica en el frontispicio, se imprimen las empresas que fueron llevadas en las justas celebradas con ocasión de los fastos nupciales.

Pocas páginas después de la referencia no tan reticente a los troyanos de Nápoles, y mientras Fortunio habla de aquella justa, de cómo entraron los caballeros, de cómo iban vestidos y demás pormenores, hallamos otra referencia muy explícita al autor del libro, Massimo Troiano. Un grupo de caballeros llevan «una empresa, la cual por orden de su Excelencia la compuso Maximo Troiano» y en ella había «un Cupido que salía de una blanca nube como si descendiese del cielo con el carcajo y el arco puesto a las espaldas, y sin vendas los ojos; en la mano derecha tenía un caduceo y en la izquierda una cornucopia con un mote que decía *Ab eterno*. Y porque mayor la consideréis os la trayo –dice Fortunio– aquí pintada» (Figura 5)[25]:

23. Troiano (1569a: fols. 102r-103r).

24. Véanse, por ejemplo, Troiano (1569a: fols. 163r, 165r, 179v, 182r, 193r, 196r).

25. Troiano (1569a: fol. 108r). En la edición de Múnich (Troiano 1568a: 146-147) falta el siguiente comentario: «Por cierto que ella es muy hermosa y ha sido muy al propósito para las bodas, que aquel Cupido sin venda en los ojos, que muestra venir del cielo no quiere significar otra cosa sino que Dios criador de todas las cosas ha hecho aquel dichoso ayuntamiento, y que el caduceo, que tiene en la mano derecha y el cuerno de Amaltea en la izquierda con aquel sentencioso mote claramente significan que entre los dos amantes habrá siempre eterna y reposada paz y dichosos agüeros de buenos y justos sucesos, y el carcaj y el arco que trae al hombro claramente anuncian el dios

Figura 5

Hay otra empresa en el carrusel en campo abierto sobre la nieve, realizada, como recuerda Fortunio, por Massimo Troiano por mandato de su Excelencia, y estaba en todas partes, en los estandartes, en los pendientes de las trompetas, en los caparazones de los caballos y en los yelmos. Representaba «un verde lauro con sus flores y frutos y un león que era sentado sobre un pequeño montecillo adornado de yerbas y flores, el cual con el pie derecho tenía la planta y con la izquierda una guirnalda de verdes ramos de laurel, adornada de oro y de diamantes que se coronaba a sí mesmo, y con toda atención miraba el dichoso árbol, y el árbol con la punta inclinada parecía que honraba el león con un mote encima que decía, *In vita et in morte*, la cual fue esta» (Figura 6)[26]:

de amor no tiene ya fuerza para atormentar el fidelísimo y muy constante corazón del esposo y de la esposa» (Troiano 1569a: fol. 109r).

26. Troiano (1569a: fol. 133r).

Figura 6

Y tras una rápida alusión a Paolo Giovio y a su *Dialogo dell'imprese militari et amorose* para certificar que en las empresas empleadas por los contendientes se respetaban las cinco indicaciones del erudito lombardo, Fortunio muestra otras dos empresas hechas por el músico napolitano Massimo Troiano. La primera presenta, como explica Fortunio, «un yunque y sobre ella una punta de diamante, y de una nube salía un brazo con un martillo en la mano que había dado sobre el diamante un fiero golpe y de él, sin parecer de haberse movido punto, salían vivas centellas y llamas de fuego con el mote *Semper constancia victrix*. La cual también por servicio de su Excelencia ha compuesto Maximo Troiano, y fue esta» (Figura 7)[27]:

27. Troiano (1569a: fol. 134r).

Figura 7

La segunda, no menos elocuente, con un águila que vuela hacia el cielo y en las uñas un corazón del cual comía, con el mote *Che far mi può più amore*, la hizo para el conde Carlo de Zollern (Figura 8):

Figura 8

Fortunio se limita a la descripción y no la comenta, prometiendo «otro día con más comodidad y tiempo hacer un largo razonamiento», anunciando así un libro entero sobre las empresas de los más ilustres hombres de Europa, una vez haya terminado «este nuestro razonamiento»[28]. La promesa y la perspectiva de la publicación de un libro entero sobre las empresas no interrumpe el parlamento entre los dos sobre el tema. Sí que se asiste a un cambio llamativo en la estructura retórica y literaria de los *Dialoghi*. El principio de cooperación entre los dos dialogantes nos presenta a Marinio pidiéndole a Fortunio que le explique la empresa de Cristina de Dinamarca, dedicataria de la obra y figura fundamental en toda la política europea de la época, ya que, como devoto servidor de ella, seguro que la conserva en la memoria[29].

Sobre la empresa asistimos a una interesante conversación: Fortunio la describe y revela el significado de la palma y del olivo dentro de la real corona y su mote –*Sed numquam cadimus*–; Marinio señala que en el *Diálogo de las empresas* de Ludovico Domenichi la empresa, aunque sin mote, se atribuye a Francisco II Sforza, duque de Milán; Fortunio finalmente puntualiza que no se puede juzgar si la empresa es más del duque o de Cristina, ya que la cifra en medio de la palma y del olivo, evoca a Francisco Sforza, su primer esposo, y a su matrimonio en segundas nupcias con Francisco de Lorena. Lo interesante, decía, es que una vez vueltos al asunto central –la justa que se celebró, la música a seis voces que luego tocó y cantó Massimo Troiano–, quince páginas después Fortunio regresa sobre la empresa que había comentado: «y porque me acuerdo que cuando os dije la empresa de la serenísima Cristierna no os la mostré pintada, que lo ha causado mi poca memoria, por cumplir con lo que yo soy deudor al esplendidísimo ánimo de su Alteza, cuya alta magnanimidad jamás no se harta de hacer grandísimos dones a personas virtuosas, y de levantar los ingenios peregrinos, que con los vaivenes de la fortuna andan abatidos, veisla aquí pintada» (Figura 9)[30]:

28. Troiano (1569a: fol. 136r).
29. Sobre el diálogo como acto cooperativo, véase Vian Herrero (2010b: 241-289).
30. Troiano (1569a: fol. 154r).

Figura 9

Es interesante no solo porque una vez más vemos el uso abundante de los deícticos (adjetivos demostrativos, pronombres, adverbios) que recrean en el diálogo escrito la puesta en escena que tiene lugar durante la conversación, sino también porque se borran las distancias entre el lector y los dos interlocutores, revelando lo que efectivamente es la conversación de Fortunio y Marinio, es decir, un libro: «Y si agora que la habéis visto quisiéredes de nuevo saber su declaración, tornad atrás a hojas ciento y treinta seis, que de todo quedaréis satisfecho»[31]. Daba en el centro de la diana Vian Herrero cuando afirmaba: «el diálogo imita a menudo una conversación de interlocutores y por tanto alberga marcas de oralidad; pero lo hace por escrito con la estabilidad propia del texto impreso, repetido y cerrado»[32].

Y entre regresos al tema central y recuperaciones del tema de las empresas, Fortunio ofrece a Martinio al final dos empresas más, que le han venido a la memoria para animar su cena, ambas relacionadas con personajes ligados a la corte de Cristina de Dinamarca, madre de la desposada, Renata de Lorena. La primera es de Jean de Silliers, con un sol entre las nubes y el mote *Dissolvet*, acompañada por un soneto de Gabriele Frascati que declara la juiciosa empresa y que Fortunio entrega «aquí pintada» a Marinio (Figura 10):

31. Troiano (1569a: fol. 154r).
32. Vian Herrero (1988: 173).

Figura 10

La segunda es «un campo verde de trigo, crecido algo menos de un palmo, el cual parece trasquilado de fresco, con el mote *Viscerit vulnere virtus*»[33] de Pietro Paolo Melegari, consejero de Cristina de Dinamarca (Figura 11):

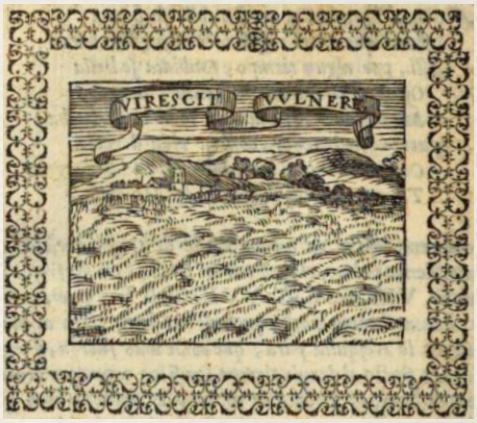


Figura 11

33. Troiano (1569a: fol. 157r): «Queriendo decir que ansí como luego que nace el buen trigo el plático labrador lo trasquila para que tome más fuerza y vigor y dé más fructo al debido tiempo, ansí los virtuosos, acompañados de buenas y honestas costumbres, aunque fiero golpe los mengua y trasquila de los debidos merecimientos, con todo eso al despecho de la enemiga de la virtud siempre suben, y al cabo vienen a mayor valor y grandeza».

Y una vez más, retomado el tema de los gastos de las bodas y la despedida de los huéspedes, el diálogo vuelve y se cierra con Marinio, que pide a Fortunio le muestre la enésima empresa de Troiano, cosa que él exhibe y comenta con mucho gusto, y tanto más, ya que le dice «que sin él yo no sería nada en el mundo» (Figura 12)[34]:

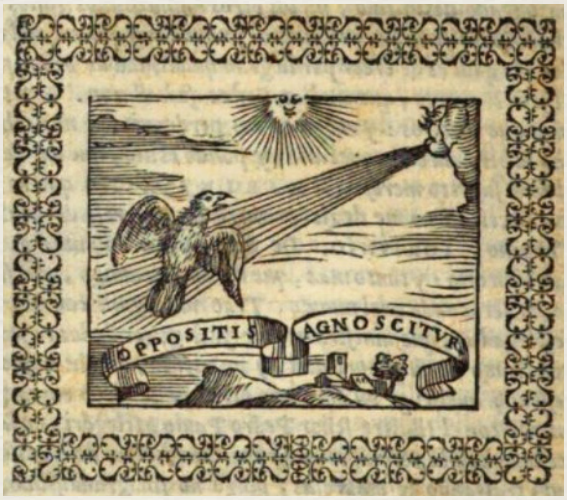


Figura 12

La empresa con el mote *Oppositis agnoscitur*, por otra parte discutida y aprobada por el propio Troiano con Pietro Paolo Melegari, es como mínimo apropiada, según Fortunio, «porque el águila la trae por la virtud, el sol por el merecimiento y el viento por la contraria fortuna; y el mote que habla en persona de águila quiere decir que en las contrariedades de los tiempos se conoce la virtud y prudencia, que la próspera fortuna cualquiera grosero sabe gozarla, que alguna vez el Sumo criador del uno y otro polo envía tribulaciones al hombre para probar su constancia»[35].

No cabe duda, Troiano informa sobre la grandiosidad y riqueza de las bodas, se presta con sus *Diálogos* a la propaganda política y cultural de la corte bávara, pero no se limita a eso, sino que intenta presentarse como un perfecto cortesano, músico, actor teatral, e incluso como

34. Troiano (1569a: fol. 159r).
35. Troiano (1569a: 160r).

experto reconocido, con el aval del texto de Paolo Giovio y personal de Pietro Paolo Melegari, en el arte de componer empresas. Y hay algo más.

Troiano, en los preliminares del texto, después de la dedicatoria y de la advertencia de Ulloa al lector, y antes de una composición poética que canta las bodas de Guillermo V de Baviera y Renata de Lorena, coloca su propio retrato. La última empresa del libro, atribuida por Fortunio al músico napolitano, es la misma que sostiene su retrato al inicio del volumen y que la extraordinaria capacidad del grabador Nicolò Nelli plasma en una representación llena de gravedad, mostrando sobre el pecho una medalla con la efigie del duque de Baviera Alberto, y debajo de la suya la empresa con los siguientes versos: «*Maximè ut effigiem Troiani, ars reddit ad unguem, Virtus sic dotes explicat ingenii*» (Figura 13). El retrato, propio de una práctica sistematizada y ampliamente cultivada por autores italianos, cumple una vez más con la estrategia de autorrepresentación:

Figura 13

El músico napolitano, al igual que otros muchos dialoguistas de la época, vio en el género diferentes ventajas para proyectar en su relato –escrito además en dos lenguas tan prestigiosas y de indudable circulación como el italiano y el español– la imagen de sí mismo, la propia representación autorial, desplegando al compás de la ficción conversacional una amplia e intensa serie de mecanismos de expresión de la subjetividad, enaltecida por su servicio cortesano en la corte bávara, grabada en una soberbia lámina de Nicolò Nelli, narrada e incluso pintada en sus empresas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Castillo, Carmen, «Una gramática minorada: el *Compendio* di Massimo Troiano tratto dalle *Osservationi* di M. Giovanni Miranda», en *De Estepa a Salamanca. Miradas en torno a la lengua*, Carmen Quijada Van Den Berghe, Borja Alonso Pascua, Francisco Escudero Paniagua, Carolina Martín Gallego & Gema Garrido Vílchez, eds., Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2023, págs. 469-481.

Ferreras, Jacqueline, *Los diálogos humanísticos del siglo XVI en lengua castellana*, Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

Gambin, Felice, «Hacia una edición de los *Dialoghi* de Massimo Troiano», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 25 (2022), págs. 159-173.

Gambin, Felice, «*Laudatio urbis*, autopromoción y mercado editorial en los *Dialoghi* de Massimo Troiano», en prensa.

García Dini, Encarnación, «Los *Dialoghi* di Massimo Troiano (Venezia, Bolognino Zaltieri, 1569), entre traducción y refundición», en *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi*, Roma: Bulzoni, 1995, págs. 11-22.

Gómez, Jesús, El *diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra, 1988.

Leuchtmann, Horst, ed., Troiano Massimo, *Die münchner fürstenhochzeit von 1568, Massimo Troiano: dialoge (italienisch/deutsch)*, München-Salzburg, Emil Katzbichler, 1980.

Lope Blanch, Juan Miguel, «Prólogo», en Giovanni Miranda, *Osservationi della lingua castigliana*, ed. facsimilar, México: UNAM, 1998, págs. V-LXII.

Miranda, Giovanni, *Osservationi della lingua castigliana*, Castillo, Carmen, ed., Padova: Cleup, 2020.

Troiano, Massimo, *Il primo et secondo libro delle canzoni alla napolitana, a tre voci*, Vinegia: Girolamo Scotto, 1567. [a]

Troiano, Massimo, *Il terzo libro delle sue rime e canzoni alla napolitana a tre voci colla battaglia della gatta e la cornacchia, et una amascherata alla turchesca a cinque voci, et una moresca*, Vinegia: Girolamo Scotto, 1567. [b]

Troiano, Massimo *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati e delle cose più notabili fatte nelle sontuose nozze dell'illustrissimo et eccellentissimo Signor Duca Guglielmo*, Monaco: Adamo Montano, 1568.

Troiano, Massimo, *Dialoghi*, Venetia: Bolognino Zaltieri, 1569. [a]

Troiano, Massimo, *Il quarto libro delle sue rime e canzoni alla napolitana a tre voci. Con un'aria alla spagnola a quattro voci*, Vinegia: Girolamo Scotto, 1569. [b]

Troiano, Massimo, dir., *Musica de' virtuosi della florida capella dell'illustrissimo et eccellentis. S. Duca di Baviera. A cinque voci, con le rime del S. Antonio Minturno. Libro primo*, Vinegia: Girolamo Scotto, 1569. [c]

Vian Herrero, Ana, «La ficción conversacional en el diálogo renacentista», *Edad de Oro*, 7 (1988), págs. 173-189.

Vian Herrero, Ana, ed., *Los diálogos españoles del Renacimiento*, Córdoba-Toledo-Madrid: Almuzara, 2010. [a]

Vian Herrero, Ana, «Palabra y responsabilidad compartidas: cooperación y conflicto en el diálogo renacentista hispánico», en *Der Dialog im Diskursfeld seiner Zeit–von der Antike bis zur Aufklärung*, Klaus W. Hempfer–Anita Traninger, eds., Stuttgart: Steiner Verlag, 2010, págs. 241-289. [b]

Vian Herrero, Ana, «Fabulaciones del yo-autor en diálogo: autocita y estrategias de identidad. I. Fundamentos teóricos y autores clásicos», *e-Spania: Revue interdisciplinaires d'études hispaniques médiévales et modernes*, 29 (2018). [En línea] https://journals.openedition.org/e-spania/27343 [Consulta 28/02/2025].

Vian Herrero, Ana, «Fabulaciones del yo-autor en diálogo (II): Variedades en la práctica de la autocita moderna», *Bulletin Hispanique*, 121 (2019), págs. 475-504.

Vianello, Daniele, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma: Bulzoni, 2005.

Wagner, Hans, *Kurtze doch gegründte beschreibung des Durchleuchtigen Hochgebornnen Fürsten vnd Herren, Herren Wilhalmen, Pfaltzgrauen bey Rhein, Hertzogen inn Obern vnd Nidern Bairen*, Munich: Adam Berg, 1568.

Wirri, Heinrich, *Ordentliche Beschreybung (Beschreibung) der Fürstlichen Hochzeyt, die da gehalten ist worden durch Herr Wilhelm Pfaltzgrav beym Rheyn, Hertzog im Obern vnd Nidern Bayern*, Augsburg: Philipp Ulhart, 1568.

RESUMEN: Los *Dialoghi* del músico napolitano Massimo Troiano, que narran de forma detallada los festejos organizados con motivo de las bodas de Guillermo V de Baviera con Renata de Lorena, se inscriben en el sistema de las dinámicas informativas, políticas y culturales de la casa de Múnich. El trabajo estudia algunas diferencias entre la edición alemana de 1568 y la veneciana del año siguiente, entre ellas la presencia del texto paralelo en traducción española y otros dos diálogos, impresos solo en italiano, útiles para aprender la lengua castellana. Entre las novedades de la edición veneciana cabe señalar la presencia de las empresas que fueron llevadas en las justas celebradas con ocasión de los fastos nupciales y que transforman, una vez más, la *laudatio urbis* de la ciudad bávara en una *laudatio* del mismo autor.

PALABRAS CLAVE: Massimo Troiano; Diálogos; Traducción; Autocita.

ABSTRACT: The *Dialoghi* by the Neapolitan musician Massimo Troiano, which narrate in detail the festivities organised for William V of Bavaria's wedding the wedding of William V of Bavaria with Renata of Lorraine, are part of the system of informative, political and cultural dynamics of the House of Munich. The article focuses on some differences between the German edition of 1568 and the Venetian edition of the following year, including the presence of the parallel text in Spanish translation and two other dialogues, printed only in Italian, useful for learning the Spanish language. Among the novelties of the Venetian edition is the presence of the companies that were carried in the jousts held for the nuptial festivities and which transform, once again, the *laudatio urbis* of the Bavarian city into a *laudatio* of the author himself.

KEYWORDS: Massimo Troiano; Dialogues; Traduction; Self-Citation.

CASTILLOS Y TRAIDORES, CANCIONES DE TROVADORES*

Déborah González
Universidade de Santiago de Compostela

1. INTRODUCCIÓN

El reinado de Sancho II de Portugal estuvo marcado por una conflictiva relación con la Iglesia y con un importante sector de la nobleza portuguesa constituyente de un bando señorial, la cual, en defensa de sus propios intereses, era contraria a la política centralizadora que el monarca pretendía llevar a cabo, y que era afín a una dinámica que ya había sido iniciada en el período de Afonso II. En 1236, los enfrentamientos entre la nobleza, la Iglesia y el Rey condujeron a varios prelados portugueses a denunciar ante el Papa Inocencio IV la incapacidad de Sancho II para asegurar la paz y el orden del reino. Además, el tardío matrimonio del *Capelo* con Mencía López de Haro, con el que se temió la posibilidad de una descendencia legítima que conduciría a anular la expectativa de un poder alternativo[1], contribuyó a agudizar la crisis política, en especial una

* La presente contribución deriva de la investigación desarrollada en el proyecto *Diálogos satíricos en las redes socioculturales de la lírica gallego-portuguesa* (Redes Líricas), Ref. CNS2022-136047, financiado por MICIU-AEI e UE (NextGenerationEU).

1. Fernandes señala varios datos de interés en relación con el enlace de Sancho II y Mencía López de Haro: la dama tendría cancillería con sello propio y una Casa independiente de la del Rey; además, mediante el acuerdo de arras, habría recibido una serie de castillos (Sintra, Abrantes, Penela, Lanhoso, Aguiar de Sousa, Celorico de Basto,

vez que el entonces Conde de Boulogne alegó que la consanguineidad entre los dos consortes contrariaba la legitimidad de la unión. Finalmente, en 1245 Inocencio IV proclamaba la conocida bula *Grandi non immerito*, por la que Sancho II era declarado *rex inutilis*; no menos importante, el Papa liberaba de cualquier vínculo y obligación a los súbditos del rey depuesto y ordenaba que no siguiesen su mandato[2].

A la cabeza de los detractores del monarca portugués se encontraban a la par la Iglesia y su hermano Afonso, quien, de vuelta en Portugal en 1246, habría contado con el apoyo de parientes como, supuestamente, su hermano Fernando de Serpa, fallecido en 1246, o su tío Rodrigo Sanches, hijo bastardo de Sancho I, que murió en la batalla de Gaia en 1245. El bloque de oposición contra Sancho II estaría constituido todavía por importantes familias de la nobleza portuguesa como los Sousa, Ribeira, Alburquerque, Valadares, Baião, Correia, Portocarreiro y Briteiros.

Más reducida es la nómina de los linajes que permanecieron junto al Capelo, destacando las familias Soverosa, Tougues y Riba de Vizela[3]. No obstante, interesa no perder de vista el hecho de que estas parentelas se extendían y mantenían vínculos en los reinos vecinos, pues, como ha mostrado Calderón Medina, la existencia de una red de relaciones familiares que ultrapasaba las fronteras políticas pudo haber facilitado la implicación tanto de nobles gallegos como leoneses en el conflicto portugués, considerando que podían estar en juego intereses personales y familiares. Y esto pudo tener, a su vez, otras implicaciones políticas, en el supuesto de que influyese y motivase la participación del infante Alfonso, que se encontraría en Sabugal a finales de 1246 a pesar de las reticencias de su padre[4].

El auxilio de las huestes alfonsíes y la resistencia portuguesa no pudo evitar la derrota y el exilio de Sancho II, el *Capelo* (que acabaría por morir poco después, en Toledo), así como la salida del reino de nobles que habían defendido su causa, en unos años en los que, además, la circulación

---

Lindoso, Faria, Cerveira y Vermoim), algunos localizados en zona fronteriza y otros en reconocidas áreas señoriales, por lo que, según el historiador, «[t]alvez Sancho quisesse, colocando-os no seu património, chamar à defesa deles, se necessário fosse, a poderosa parentela da rainha, que incluía os Haro, a sua família, mas também outras linhagens, como os de Lara, com quem estes estavam muito proximamente aparentados» (Fernandes 2010: 329-330).

2. Ventura & Gomes (1993: 165).
3. Calderón Medina (2013: 621-622); *vid.* Rocha (2013).
4. Calderón Medina (2013).

nobiliaria también podía responder al incentivo de la reconquista castellana. La documentación de la época y los distintos libros de repartimentos dejan constancia de la presencia de individuos portugueses, siendo significativa la nómina de caballeros procedentes de familias nobles[5].

2. REFLEJOS DEL CONFLICTO EN LA PRODUCCIÓN TROVADORESCA

Filipe Moreira muestra cómo la producción prosística de las primeras crónicas portuguesas proporciona una imagen negativa del reinado del *Capelo*, caracterizado como un «desgobierno»[6]. Pero además de las crónicas, entre la literatura generada alrededor de este conflicto, guarda especial interés la producción lírica, tanto por su supuesta efectividad a la hora de propagar un determinado mensaje a través de la combinación del arte poético-musical como por su valor testimonial de ciertos episodios y ser reflejo directo del posicionamiento político e ideológico de sus respectivos autores.

En relación con el valor testimonial de varias cantigas gallego-portuguesas, Lapa 1973: 180-181 Lapa traía a la memoria las palabras del historiador Alexandre Herculano, quien destacaba la carencia de documentación relativa a la guerra civil desde el punto de vista del bando vencido, interpretando que habría sido resultado de una destrucción de eventuales testimonios con la pretensión de que acabase por imponerse la versión del relato del sector vencedor[7]. Frente a esta perspectiva, el mensaje que ha conseguido perdurar en la memoria a través de las antologías poéticas (el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, BNP cod. 10991, y el *Cancioneiro da Vaticana*, BVA Vat. Lat. 4803) se distingue por mostrar una perspectiva diferenciada y que es, además, coetánea a los acontecimientos. Sin embargo, como veremos, en tales piezas la preocupación no es la de reivindicar o defender explícitamente al rey portugués Sancho II, sino sobre todo la de atacar a determinadas figuras del poder eclesiástico y político-administrativo contrarias al poder del rey y favorables al *Bolonhês*, y especialmente para denunciar lo que, en ese momento crítico, debió considerarse un grave acto de traición y deslealtad por parte de aquellos que, anteriormente, habrían estado al servicio del Capelo.

5. Como ha mostrado, por ejemplo, David (1986).
6. Moreira (2012).
7. Lapa (1973: 180-181).

Tanto es así que este último eco reverbera en la conocida *Cantiga de Santa María* 235: *[E]sta é como Santa Maria deu saude al Rey Don Affonso quando foi en Valadolide enfermo que foi juygado por morto*[8], en la que se narra la milagrosa curación de Alfonso X y, comprendiendo sucesos entre 1269 y 1278, se rememoran diversos momentos de su vida. Por el tema de la composición, Kinkade le otorgó precisamente las palabras clave «treachery and ingratitude», igualmente identificadas como nociones asociadas de manera fundamental a la trayectoria vital del monarca[9]. Entre los hechos referidos, se menciona el saludo hipócrita de las gentes a su paso por Castilla y se establece un claro y explícito correlato entre la conjura de los nobles castellanos contra el Rey Sabio y la experiencia de deslealtad y traición vivida en Portugal por Sancho II en tiempos pasados:

> E pois a Monpisler vẽo | e tan mal adoeceu
> que quantos físicos eran, | cada hũu ben creeu
> que sen duvida mort' era; | mas ben o per guareceu
> a Virgen Santa Maria, | como Sennor mui leal.
> *Como gradecer ben-feito* | é cousa que muito *val*…
>
> E feze-ll' en poucos días | que podesse cabalgar
> e que tornass' a ssa terra | por en ela ben sãar;
> e passou per Catalonna, | en que ouve de fillar
> Jornadas grandes no dia, | como quen and'a jornal.
> *Como gradecer ben-feito* | é cousa que muito *val*…
>
> E pois entrou en Castela, | vẽeron todos aly,
> toda-las gentes da terra, | que lle dizian assy:
> «Sennor, tan bon dia vosco.» | Mas depois, creed' a my,
> nunca assi foi vendudo | Rei Don Sanch' en Portugal.
> *Como gradecer ben-feito* | é cousa que muito *val*…
>
> Ca os mais dos ricos-omes | se juraron, per com' eu
> sei, por deitaren do reyno | e que ficasse por seu,
> que xo entre ssi partissen; | mas de fazer lles foi greu,
> ca Deus lo alçou na cima | e eles baixou no val.
> *Como gradecer ben-feito* | *é cousa que muito val*…[10]

8. Mettmann (1988: 312).
9. Kinkade (1992: 286).
10. Mettmann (1988: 314 [vv. 45-64]).

Pero es en el ámbito de la sátira en donde el arte de trovar ha servido para, al hilo de los acontecimientos, reprochar acciones y denunciar personajes, con eventuales implicaciones políticas. Alrededor del conflicto civil portugués es identificable un pequeño núcleo de tres cantigas que de forma explícita remiten al particular asunto de los *alcaides* traidores a Sancho II. No obstante, no son todas las que habrían surgido durante los años que duró el conflicto, pues acerca de otras composiciones se han ofrecido propuestas interpretativas que llevan a situarlas en un contexto histórico afín.

Ejemplo de ello es la interpretación de la que ha sido objeto el ciclo satírico contra un *don Estevan*, que, a pesar de su mención sin apellido ni más precisiones, y aunque existe cierto conflicto en la atribución de algunos de los textos en cuestión, puede estimarse constituido por un total de ocho cantigas y la implicación de cuatro autores: Airas Perez Vuitoron (aquel que introduce las referencias más explícitas al contexto), Joan Soarez Coelho, Men Rodriguez Tenoiro y Roi Queimado. Inicialmente, la sospecha de Michaëlis fue identificar al satirizado con D. Estevan Anes, personaje muy próximo al *Bolonhês* desde su infancia y que sería su canciller durante su reinado[11]. Sin embargo, más recientemente esta hipótesis ha sido cuestionada a la luz del perfil proyectado desde las cantigas, las cuales llevarían a pensar en un individuo inicialmente relacionado con la corte de Sancho II y con algunos bienes en Lisboa, Santarém y Coímbra; de manera reiterada, D. Estevan es objeto de burla por su ceguera o por ver muy mal, así como por su mal talante y por mantener relaciones homosexuales. Con todo, sin que se observe unanimidad entre la crítica, no parece que la cuestión de la identificación pueda darse por cerrada de manera definitiva[12].

Igualmente han sido asociadas al mismo período varias de las cantigas en las que se menciona a la Orden del Hospital. Sin embargo, entre el conjunto del corpus trovadoresco, de las cinco composiciones que incluyen algún tipo de alusión a esta orden militar, tanto la cantiga moral de Gil Perez Conde (B1525) como el escarnio de Caldeiron (B1623-V1157) remiten claramente a contextos distintos del que nos ocupa. En las dos tensós que conforman la obra satírica de Vasco Gil, noble preso en Leiria en 1246, podría quizás subyacer una crítica velada con alcance político (la

11. Michaëlis (1904: 377-379).
12. *Vid.* Oliveira (2009: 286-291); Correia (2021; 2025); Marcenaro (2024).

que establece con Pero Martiiz, V1020, consiste en una crítica abierta y descarnada a los dirigentes de la orden por unos hábitos morales cuestionables; el segundo de los diálogos, con Alfonso X, B1512, se desarrolla a propósito de un manto[13] y, en la última estrofa, el monarca alude a la orden y –significativamente– a un rey en Portugal). Por último, la cantiga satírica de Gonçal' Eanes do Vinhal debió ser compuesta con proximidad a los años del conflicto, a la luz de las relaciones intertextuales con la producción lírica de Afonso Mendez de Besteiros, como ser verá más adelante.

También se ha asociado a este convulso período la cantiga *Ogan', en Muimenta* del trovador Joan Soarez Somesso, interpretada como parte de la «propaganda de la guerra en la que el de Soverosa tuvo un papel fundamental»[14]. En la sátira, son explícitamente mencionados D. Martin Gil [de Soverosa], Doña Urraca Abril [de Lumiares] y «Chora» (i.e., D. Joan Martins de Riba de Vizela); aunque no es obvio cuál sería el papel del Soverosa en la trama, se pone de manifiesto que Urraca Abril fue obligada por su padre a contraer matrimonio con «Chora». El padre de la dama, D. Abril Perez de Lumiares, falleció en la batalla de Gaia, que señaló el comienzo de la guerra en 1245, y precisamente enfrentándose a las fuerzas encabezadas por el referido Martin Gil. Por ello, la confección del cantar podrá situarse con cierta anterioridad a tal fecha. Tanto el Lumiares como el Riba de Vizela fueron partidarios del Conde y, además, una vez fallecido este, Urraca Abril volvió a casarse con otro de sus fieles partidarios, en esta ocasión con Fernan Garcia de Sousa, «Esgaravunha» (quien protagonizaría junto con el mismo Soverosa el célebre episodio de Trancoso, introducido en la *Crónica de 1344*)[15].

En esta contribución nos centraremos, en particular, en las tres primeras sátiras aludidas, confeccionadas con motivo del asunto de los castillos, y llamaremos la atención sobre cantigas asociables a dos de estas a través de la técnica de la contrafactura desde un punto de vista estructural. Además de estas tres canciones políticas, caracterizadas por su formulación más explícita, también trataremos sobre otra composición que, en hipótesis, estimamos elaborada en unas coordenadas afines a estos episodios de traición a Sancho II.

13. No se rechaza la hipótesis de que el manto pudiese alcanzar un valor simbólico en el texto, relacionándose al propio poder regio, como ha sido sugerido por Kurtz (2013).

14. Calderón Medina (2018: 146).

15. Michaëlis (1904: 298-303); Calderón Medina (2018: 145-146).

2.1. *La sátira de Diego Pezelho*

Meu senhor arcebispo, and'eu escomungado (B1592-V1124) es, de forma significativa, la única composición conservada con atribución a Diego Pezelho, un juglar sobre cuyo origen y vínculos socio-literarios no existe plena certeza. Sin embargo, teniendo en cuenta las hipótesis manejadas para los otros autores del ciclo, es posible que participase en el conflicto integrado en las huestes del infante Alfonso (como Airas Perez Vuitoron) o asociado a algún noble portugués afín a Sancho II (como Afonso Mendez de Besteiros).

En la cantiga, con cierta teatralidad, el discurso se pone en boca del *alcaide* del castillo situado en Sousa, en el distrito de Porto, que, excomulgado por haberse mantenido leal y entregarlo a su legítimo dueño, se dirige al arzobispo para solicitar la exoneración de la pena y jurar como traidor. Se deduce, por tanto, que el *alcaide* aludido sería inicialmente un individuo afín a la causa de Sancho II. A partir de las reuniones de la corte, Ventura identifica como *tenente* de Sousa a Gil Vasques de Soverosa entre 1205-1240[16]. Recordaremos, además, que el castillo de Aguiar de Sousa formaba parte del patrimonio de la reina, doña Mencía. En cuanto al prelado evocado en la composición, es muy probable que se trate de D. João Viegas de Portocarreiro, arzobispo de Braga desde 1244.

Así pues, la cantiga pone de manifiesto la intervención de altos cargos de la Iglesia en el proceso y la amenaza de excomunión (no son pocas las alusiones a esta, al pecado y a un cuestionable modo de conseguir la liberación a lo largo del texto), además de denunciar, de manera indirecta, irónica y repetida (a través del estribillo), el comportamiento de los *alcaides* que acabaron por transitar al bando del Conde, desleales a su juramento de fidelidad como vasallos del Rey.

Meu senhor arcebispo, and'eu escomungado
por que fiz lealdade: enganou-mi o pecado,
soltade-m', ai, senhor,
e jurarei, mandado, que seja traedor.

Se traiçon fezesse, nunca vo-la diría;
mais, pois fiz lealdade, vel por Santa Maria,

16. Ventura (2009: 73).

soltade-m', ai, senhor,
e jurarei, mandado, que seja traedor.

Per mia malaventura, tive un Castelo en Sousa
e dei-o a seu don' e tenho que fiz gran cousa:
soltade-m', ai, senhor,
e jurarei, mandado, que seja traedor.

Per meus negros pecados, tive un Castelo forte
e dei-o a seu don[o], e ei medo da morte.
Soltade-m', ai, senhor,
e jurarei, mandado, que seja traedor[17].

2.2. *La sátira de Afonso Mendez de Besteiros*

Otra denuncia explícita de traición por la «venta» de un castillo puede verse en el texto *Ja lhi nunca pediran* (B1559), a cuyo autor, Afonso Mendez de Besteiros, se le supone al servicio de Martin Gil de Riba de Vizela, a quien acompañaría en sus idas y venidas del reino. Como se ha señalado, los miembros de este linaje –al igual que los Soverosa– fueron los principales apoyos de Sancho II durante su reinado y durante el conflicto con el *Bolonhês*, aspecto que ilustra el hecho de ser Gil Martins de Riba de Vizela –padre de Martin Gil– el único rico-hombre mencionado en el testamento del monarca, dado en Toledo en 1248. Pocas dudas caben sobre el posicionamiento del trovador de Besteiros en la compleja red sociopolítica de mediados de siglo, si se considera que con su composición tendría intención de contribuir a intensificar los ecos de una denuncia que se produciría y propagaría en los círculos afines no solo al *Capelo* sino también al infante Alfonso.

El argumento central de su sátira consiste en la venta de un castillo que, aunque no se dice explícitamente su emplazamiento, estaría situado en la zona fronteriza entre León y Portugal, por lo que tal vez pueda localizarse en la región de Beira[18]. Su gobernador, cuya identidad tampoco se revela y se mantiene oculta bajo el sobrenombre *don*

17. Lapa (1995: 80 [nº 98]).

18. A propósito de su localización, Michaëlis se preguntaba si podría tratarse del castillo de Alva (Michäelis 1924: 20, n. 2).

Foan, lo vendería «mal», aparentemente bajo el pretexto de la necesidad y las pérdidas padecidas. En el texto se subraya la noción de la venta (repetida en cada estrofa), lo que hace suponer que la cesión no fue completamente gratuita, sino que obtendría algún beneficio a cambio del control del castillo.

La cantiga (de cuatro estrofas en las que se combinan versos heptasílabos agudos y hexasílabos graves) presenta un singular refrán constituido por un verso intercalar con variación entre pares estróficos ([pan] / [comer] / «senon quanto quería!» respectivamente en las estrofas I y II; [En fronteira de Leon] / [En cabo de Portugal] / «–diz–, con quen o terria?» en las estrofas III y IV) y un verso al final de cada secuencia («con minguas que avia!»), elementos que servirían para incidir con mordacidad tanto en la noción de traición como en la hipocresía y falsedad con la que se movía el gobernador.

La composición debió gozar de relativo éxito en los círculos de recepción si se tiene en cuenta que pudo servir como base para la elaboración de la sátira *Ũa dona foi de pran*, del trovador portugués Gonçal' Eanes do Vinhal, que se asentó en territorio de la corona castellana. Como se ha intentado demostrar[19], ofrece idéntica estructura métrica, fórmula de rimas y coincide en uno de los versos de refrán («con minguas que avia») con la cantiga del trovador de Besteiros (aunque en *Ũa dona foi de pran* se intercala entre los versos de cada estrofa). Sin embargo, el texto de Gonçal' Eanes no trata explícitamente sobre la cesión de un castillo ni se mencionan actos relativos al conflicto de forma directa; temáticamente se distingue por denunciar el comportamiento interesado de una mujer desconocida que, asimismo por falsa necesidad, pide con insistencia beneficios a los Hospitalarios, de quienes finalmente los recibe. Con todo, a la luz de los diversos aspectos coincidentes entre las dos piezas, no parece descartable un trasfondo político en esta segunda cantiga[20].

19. González Martínez (2012a y 2012b).

20. Recordaremos que la sátira de Afonso Mendez de Besteiros también ha sido valorada por Beltrán en relación con la cantiga *Tantas minguas achan a Don Foan,* de Gil Perez Conde, cuya confección estima en la época de las revueltas nobiliarias contra Alfonso X. *Vid.* Beltran (2007: 43-44).

2.3. *La sátira de Airas Perez Vuitoron*

Por diversas razones, la sátira política más conocida dedicada a los *alcaides* traidores se debe a Airas Perez Vuitoron (B1477-V1088), cuya copia en los cancioneros se acompaña de una rúbrica que incide en la finalidad de la crítica: «Esta outra cantiga é de mal dizer d*os* q*ue* dero*n* os castel*os* como non devian al-rei Don Afon*so*»[21]; y arranca con el conocidísimo dístico:

> A lealdade da Bezerra pela Beira muit' anda:
> ben é que a nostra vendamos, pois que no-lo Papa manda[22].

La conservación de esta y otras piezas satíricas bajo la atribución de Airas Perez ha permitido colocarlo en unas coordenadas relativas[23]. De manera resumida: es plausible que Vuitoron fuese un autor bien instruido, trovador experimentado mediando la década de 40, que tuviese origen gallego y que, al servicio de algún noble (como podría ser Rodrigo Gomez de Traba), participase en la contienda integrado en las huestes alfonsíes. Su producción poética, constituida únicamente por cantigas de escarnio, deja entrever su compromiso y su implicación en los acontecimientos del reino portugués, pues al conflicto remite no solo esta sátira, sino también claramente otra que dedica a un Don Estevan (*vid. supra*), pues se distingue por las referencias explícitas tanto al rey y al Conde como al dominio de este último sobre Santarém.

El cantar «d*os* q*ue* dero*n* os castel*os*» constituye una denuncia sin ambages a una serie de *alcaides*, una parte de ellos mencionados de manera explícita, que pasaron al bando del Papa y del Conde. En particular en el dístico inicial se denuncia la acción de Soeiro Bezerra en la región beirense, favorable al *Bolonhês* y con afinidad a la disposición papal. Este aspecto podrá justificar la caracterización que se reproduce en el *Livro de Linhagens* a propósito de Soeiro Gonçalves Bezerra y de sus hijos (no mencionados de forma explícita en el nobiliario), pues aparecen evocados como «maos» y «treedores» precisamente porque todos cedieron al Conde sus castillos en la región portuguesa de Beira (*vid. LL* 66G1). En contraposición a este personaje y a su hijo Roi Bezerro (al que Vuitoron

21. Lagares (2000: 172).
22. Lapa (1995: 68 [nº 78]).
23. *Vid.* González Martínez (2023).

sí nombra en su sátira), el trovador reconoce la excepción ejemplar del gobernador de Celorico da Beira: Fernan Rodrigues Pacheco (por la misma razón aparece también reconocido en la *Crónica de 1419*).

Los castillos en cuestión se localizan en un amplio territorio que abarca desde la región Entre Douro e Minho (Faria), hasta Estremadura (Santarém, Sintra y Leiria) y Beira interior (Marialva, Monsanto, Covilhã, Sortelha y Trancoso); se trata de una serie de enclaves que, como sugiere Calderón Medina, podrían evocar de algún modo el itinerario de la expedición encabezada por el infante Alfonso en su avance hasta Leiria[24]. A esto se añade que, como sucedía con el castillo aludido por Diego Pezelho, algunos de los mencionados por Vuitoron formaban parte de las arras que había recibido doña Mencía López de Haro, que, como se ha señalado, probablemente le fueron otorgados con una finalidad estratégica ante posibles amenazas (*vid.* nota 1).

A propósito del gobernador del castillo de Leiria, aunque no aparece nombrado de forma explícita en la sátira de Vuitoron, es posible reconocer una alusión a Martin Fernandez d'Urgeses, caballero a quien se recuerda repetidamente en el *Livro de Linhagens* (*vid. LL* 36BD12, 48A3, 49C5, 62I11) como aquel que, comportándose como un traidor, cedió el castillo de Leiria al Conde, puntualizándose: «e nom o quis dar a el rei dom Sancho, seu senhor, que lho dera, pero lho mandou pedir por homẽes filhos d'algo e por seu porteiro e per sa carta» (*LL* 36BD12). En uno de los pasajes, se da a entender que lo entregaría al Conde a cambio de una serie de bienes: «Este foi o que deu o Castelo de Leirea a el rei dom Afonso, seendo conde de Bolonha, teendo feito menagem por ele a el rei dom Sancho Capelo, pela quintãa d'Arrochela, que lhe derom, e por outras herdades e moinhos que lhe derom no termo de Leirea» (*LL* 48A3). Sin embargo, Ventura y Gomes ofrecen una perspectiva distinta con base en documentos de la época que sugieren que la cesión no se produciría de forma completamente voluntaria, sino más bien forzada por las armas a manos del *Bolonhês*[25].

Más allá, en la región de la Beira interior, a excepción del gobernador de Marialva, los nombres de los restantes aparecen de forma explícita: Fernan Dias, de Monsanto; Martin Dias, de Covilhãa; Pero Dias, de Sortelha; y Roi Bezerro, hijo de Sueiro Gonçalves Bezerra, de Trancoso.

24. Calderón Medina (2013: 626-627).
25. Ventura e Gomes (1993).

Para Oliveira, estos no tendrían completa autonomía y capacidad de maniobra, estimando que no solo debían responder a los compromisos adquiridos con el Rey como vasallos, sino que estarían condicionados a los intereses y al posicionamiento del linaje al que pertenecían[26], y ejemplo de ello sería que, atendiendo a sus vínculos familiares, mientras el satirizado Soeiro Bezerra se posicionó en consonancia con los Lumiares y los Sousas, el paradigmático Pacheco lo hizo de acuerdo con los Riba de Vizela. En cualquier caso, Vuitoron les habría dirigido la crítica con la finalidad de confeccionar un claro mensaje de apoyo a la causa del rey Sancho II, a su vez defendida por el infante castellano y sus tropas.

La composición se particulariza todavía por la introducción ingeniosa y hábil de un verso latinizado en cada una de las estrofas (habiendo sido ya objeto de análisis tanto las eventuales fuentes como la relevancia del texto acomodado[27], donde se encontrará citada la oportuna bibliografía anterior sobre este particular). Con la formulación y su irrupción cíclica de las frases en latín –lengua del poder eclesiástico– el trovador pretendería recordar la intervención de la Iglesia y del papado en las cuestiones del reino. Además, el efecto conseguido con este artificio pone de manifiesto un depurado dominio en el trovar por parte de Vuitoron (quien, recordaremos, en una cantiga dirigida a Joan Soarez Coelho e incluida en el ciclo del ama, su pretensión es ejercer como juez en la materia de trovar), así como reafirma la hipótesis de una formación sólida y amplia que conduce a contextualizar al trovador en un ambiente clerical.

La sátira de Vuitoron presenta una extensión considerable y una constitución métrico-estrófica singular; iniciada por el ya evocado dístico, siguen diez estrofas de cuatro versos de 15 sílabas con la fórmula de rimas aabb, correspondiéndole el esquema estrófico 37:6 en el repertorio métrico de Tavani[28]. Esta particular estructura estrófica reaparecerá, no por acaso, en una sátira (limitada a un cuerpo de tres cobras) confeccionada probablemente en fechas próximas por el infante Alfonso, aunque aplicada a un contexto político distinto. Se trata de la composición *Don Rodrigo, moordomo, que ben pos al Rei a mesa* (cuyo esquema estrófico es 37:7 en el *RM*). El aludido en el íncipit se ha identificado con Don Rodrigo

26. Oliveira (2009: 284).
27. Díaz de Bustamante (1993).
28. Tavani (1967).

González de Girón[29], que retomó, tras una intermitencia de dos años, el cargo de mayordomo de don Fernando III en 1248 (hasta la muerte del Rey), lo que mueve a situar la confección del cantar hacia ese año o poco después. En concreto, el heredero al trono dirige su composición esencialmente contra su hermano Enrique, evocando el dominio que este tendría sobre un castillo –supuestamente en Morón– que el mayordomo aconsejaría no ceder, ofreciendo apoyo mediante unas huestes abiertamente ridiculizadas en su caracterización.

En efecto, Fernando III habría otorgado los castillos de Morón y Cote a su hijo don Enrique como garantía de cesión de un extenso señorío que comprendería las ciudades de Jerez, Arcos Lebrija y Medina Sidonia, una vez fuesen conquistadas. Sin embargo, el control de este territorio acabaría por ser motivo de enfrentamiento entre el infante Alfonso y su hermano, el cual, apartándose de los designios de su padre, se negó a rendir homenaje al heredero. Finalmente, Enrique nunca llegaría a dominar sobre el territorio inicialmente prometido e incluso acabaría por perder los castillos de Cote y Morón por la eliminación de tales derechos[30].

Consecuentemente, puede sospecharse que el infante pretendiese connotar su denuncia sirviéndose de la sátira de Vuitoron (lo que, en nuestra opinión, refuerza la hipótesis de que este fuese un trovador integrado en las tropas alfonsíes). Su habilidosa denuncia de traición y deslealtad habría resonado poco tiempo atrás en los círculos político-culturales del momento, permaneciendo todavía en la memoria del auditorio. Así, a la conocida rivalidad entre los dos hermanos y a la evocación sobre el control del castillo, se añadiría la reutilización por parte de Alfonso X del modelo estrófico y (en hipótesis) quizás también melódico de la sátira de Airas Perez. En último término, esto podría haber servido para acentuar que el control sobre el enclave sería resultado de una traición y, de tal modo, reforzar el sentido del ataque contra aquel que actuó sin la fidelidad debida a su señor.

29. Lapa (1995: 42) se apartó, sin embargo, de esta identificación, proponiendo que sería el mayordomo del infante y no D. Rodrigo González de Girón.

30. Para otras informaciones sobre el contexto político y las cantigas contra el infante don Enrique, véase Salgado Loureiro (2025).

3. ¿UNA DENUNCIA POR FERNAN FERNANDEZ COGOMINHO?

Por último, mencionaremos otra cantiga que, en nuestra opinión, podría haber surgido en paralelo a las problemáticas del linaje y de la traición de los *alcaides*. Se trata de una de las piezas conservadas con atribución a Fernan Fernandez Cogominho, único trovador portugués explícitamente mencionado como testigo en el testamento de don Sancho II en Toledo, por lo que cabe suponer que su fidelidad al monarca le llevaría a acompañarle en el exilio. El texto se distingue claramente de las sátiras anteriores por su formulación, pues, en realidad, el cantar está construido a la manera de una cantiga de amor, pero caracterizado por la declaración extravagante de su estribillo, en el que el trovador afirma haber perdido la cabeza por una sobrina suya.

Sin embargo, la posible identificación de la dama y el estudio del contexto nos ha conducido a una interpretación conjetural de la pieza alejada del código amoroso. En concreto, la dama podría ser Maria Pires de Vides, de quien el *Livro de Linhagens* del Conde Don Pedro dejó memoria por haber sido tomada a la fuerza por Men Cravo, personaje que pasó a la historia como uno de los traidores a Sancho II por su cesión al *Bolonhês* del castillo de Lanhoso (que, además, también formaba parte de las arras de doña Mencía López de Haro). Según la información que ofrece el nobiliario, Men Cravo pactó con D. Rodrigo Gomez de Briteiros, partidario del Conde y pariente de la dama (que permanecía retenida en el castillo), y que a su vez fue, en esos años centrales de siglo, objeto de crítica en dos sátiras del trovador portugués D. Afonso Lopes de Baião. Teniendo presente el acuerdo entre Rodrigo Gomez y Men Cravo, estimamos la hipótesis de que el «cantar de la sobrina» pudiese elaborarse como una denuncia velada con origen en el agravio perpetrado contra una dama de la parentela, con un testimoniado alcance político, al haber sido utilizada en la estrategia de «venta» del enclave al bando del Conde[31].

4. CONCLUSIONES

Las piezas líricas generadas alrededor del conflicto bélico se revelan como un arma cargada de denuncia con la finalidad de dar apoyo

31. González (2012c: 34-38).

y dinamizar un cierto posicionamiento e ideología sociopolítica en el círculo de afines a Sancho II y del infante Alfonso. Las cantigas de Diego Pezelho y Airas Perez Vuitoron denuncian más claramente la participación de la Iglesia y de sus autoridades en el proceso de excomunión y liberación de vínculos vasalláticos con el rey, sin por ello dejar de denunciar la actitud traidora de aquellos que, de una forma u otra, acaban por ceder. La cantiga de Afonso Mendez de Besteiros hace hincapié en la hipocresía de uno de estos *alcaides*, dando a entender que, con el falso pretexto de pasar necesidad, vendería el castillo a cambio de una compensación, por lo que, aunque no hay seguridad de dónde se localizaría exactamente (en cualquier caso, en la zona fronteriza entre León y Portugal), coincide con Vuitoron en denunciar un proceso de «venta» (o soborno). Al menos estas dos composiciones debieron gozar de cierta notoriedad en su círculo de divulgación más inmediato, considerando su relación (intertextual y estructural) con otras piezas que, probablemente, serían emitidas en entornos próximos.

No hay duda de que los *alcaides* de las sátiras políticas de Pezelho y Besteiros habrían sido fácilmente reconocibles en el momento de su elaboración, del mismo modo que sería perceptible la crítica velada a los traidores elaborada por Fernan Fernandez Cogominho, si nuestra hipótesis es correcta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María (cantigas 101 a 260). II*, Walter Mettmann, ed., Madrid: Castalia, 1988.

Beltran, Vicent, *Poética, poesía y sociedad en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico & Universidade de Santiago de Compostela (*Verba*. Anexo 59), 2007.

Calderón Medina, Inés, «La solidaridad familiar. La participación de la nobleza leonesa en la guerra civil de Portugal (1245-1247)», *Hispania. Revista española de Historia*, 73 (2013), págs. 617-646.

Calderón Medina, Inés, *Los Soverosoa. Una parentela nobiliaria entre tres reinos. Poder y parentesco en la Edad Media hispana (ss. XI-XIII)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018.

Correia, Ângela, *O outro nome de «D. Estevan». Oito sátiras trovadorescas relacionadas com Sancho II de Portugal*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2021.

Correia, Ângela, «Sobre a complexidade das ligações entre trovadores», en *Trovadores, canciones y memoria. Las redes de la lírica gallego-portuguesa*, Déborah González, ed., Berlin: Peter Lang, 2025.

David, Henrique, «Os portugueses nos livros de Repartimiento da Andaluzia (século XIII)», *Revista da Faculdade de Letras. Historia*, 3.1 (1986), págs. 51-76.

Díaz de Bustamante, José Manuel, «Notas mínimas a los latines de Vuitoron», *Verba*, 10 (1983), págs. 131-154.

Fernandes, Hermenegildo, *D. Sancho II*, Lisboa: Círculo de Leitores & Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa & Temas e Debates, 2010.

González Martínez, Déborah, «Contribución ao estudo da cantiga de seguir nos cancioneiros galego-portugueses: os escarnios *V*1003 e *B*1559», *Critica del testo*, 2 (2012), págs. 215-235. [a]

González Martínez, Déborah, «Intertextualidade, interpretación e contextualización dos escarnios V1003 e B1559», *Revista de Filología Románica*, 29.1 (2012), págs. 33-49. [b]

González Martínez, Déborah, ed., Fernan Fernandez Cogominho, *O cancioneiro de Fernan Fernandez Cogominho*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela & Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2012. [c]

González Martínez, Déborah, dir., *Redes socioculturais da lírica galego-portuguesa,* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2023. [En línea] https://redesliricas.usc.gal/ [Consulta: 12/03/2025].

Kinkade, Richard P., «Alfonso X, *Cantiga 235*, and the Events of 1269-1278», *Speculum*, 67.2 (1992), págs. 284-323.

Kurtz, William, «Propuesta de interpretación de *Rei D. Afonso, de Deus vos pardom*», *Revista de História e da Cultura*, 13 (2013), págs. 67-87.

Lagares, Xoán Carlos, *E por esto fez este cantar: sobre as rúbricas explicativas dos cancioneiros profanos galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Laiovento, 2000.

Lapa, Manoel Rodrigues, *Lições de literatura portuguesa: época medieval*, Coimbra: Coimbra Editora, 1973 (8ª ed.).

Lapa, Manoel Rodrigues, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Vigo: Ir Indo, 1995 (3ª ed. ilustrada).

LL = Pedro de Barcelos, *Portugaliae monumenta historica: a saeculo octavo post Christum usque ad quintumdecimum iussu Academiae Scientiarum Olisiponensis edita. Livro de linhagens do Conde D. Pedro*, José Mattoso, ed., Nova série, Lisboa: Academia das Ciências, 1980, 2 vols.

Marcenaro, Simone, «Estevan, Don», en *Glossario prosopografico della lirica galego-portoghese medievale (XII-XIV secoli)*, Simone Marcenaro & Déborah González Martínez, eds., Roma: L'Erma di Bretschneider, 2024, págs. 105-106.

Mettmann, Walter, ed., Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María (cantigas 101 a 260). II*, Madrid: Castalia, 1988.

Michaëlis de Vasconcellos, Carolina, «Em volta de Sancho II», *Lusitania*, 2 (1924), págs. 7-25.

Michaëlis de Vasconcellos, Carolina, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemeyer, 1904, vol. II.

Moreira, Filipe Alves, «E des ally foi pera mal – o reinado de D. Sancho II na cronística medieval portuguesa», *Revista Diálogos Mediterrânicos*, 3 (2012), págs. 160-171.

Oliveira, António Resende de, «Distrações e cultura», en Leontina Ventura, *D. Afonso III*, Lisboa: Círculo de Leitores & Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa & Temas e Debates, 2009, págs. 270-317.

Rocha, Ana Rita, «A Corte de S. Sancho II (1223-1248)», *Revista Portuguesa de História*, 44 (2013), págs. 95-121.

Salgado Loureiro, José Ángel, «Memoria y (contra)propaganda lírica de los infantes de Castilla (1252-1295)», en *Trovadores, canciones y memoria. Las redes de la lírica gallego-portuguesa*, Déborah González, ed., Berlin: Peter Lang, 2025, págs. 175-217.

Tavani, Giuseppe, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

Ventura, Leontina, y Saul António Gomes, «Leiria em crise de 1245-1248: documentos para uma revisão crítica», *Revista Portuguesa de História*, 28 (1993), págs. 159-197.

Ventura, Leontina, *D. Afonso III*, Lisboa: Círculo de Leitores & Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa & Temas e Debates, 2009.

RESUMEN: Aunque la canción de los trovadores se asoció de manera preferente a la expresión del amor, los cancioneros gallego-portugueses nos han legado muestras valiosas de cómo el canto también sirvió para otros fines y con otra intencionalidad, como pueda ser la denuncia política y la dinamización de corrientes de opinión. Desde esta perspectiva, se distinguen cantigas satíricas generadas a partir de diversos acontecimientos históricos, como aquellas que se originaron en el transcurso de la guerra civil portuguesa entre el rey Sancho II y su hermano Afonso, conde de Boulogne. Esta contribución se dedicará a tres sátiras políticas que explícitamente remiten a este contexto sociopolítico; además, llamaremos la atención sobre otras dos composiciones satíricas que se relacionan con dos de ellas. Por último, también atenderemos a una tercera cantiga probablemente compuesta en tal contexto.

PALABRAS CLAVE: Lírica gallego-portuguesa; Sátira política; Sancho II; Afonso III; Alfonso X.

ABSTRACT: Although the songs of the troubadours were preferentially associated with the expression of love, the Galician-Portuguese songbooks also have left valuable examples of how songs served as well for other purposes and with other intentions, such as political denunciation and the dynamization of opinions. From this perspective, there are satirical songs generated from various historical events, such as those that were originated during the Portuguese civil war between King Sancho II and his brother Afonso, Count of Boulogne. This contribution will focus on three political satires that explicitly refer to this sociopolitical context; we will also draw attention to two other satirical compositions related to two of them. Finally, we will also consider a third *cantiga* probably composed in this context.

KEYWORDS: Galician-Portuguese lyric; Political satire; Sancho II; Afonso III; Alfonso X.

LA ENVIDIA OVIDIANA EN LOS MANUSCRITOS MEMBR. I 98 DE LA FORSCHUNGSBIBLIOTHEK GOTHA Y PANCIATICHI 93 DE LA BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE*

Tatiana Grela Tubio
Universidade de Santiago de Compostela

La Envidia es la primera de las cuatro personificaciones a las que Ovidio dedica una écfrasis en la que las describe no solo como figuras, sino como ejes alrededor de los que configura pequeños microcosmos que funcionan como motores para sus respectivas tramas. En la Edad Media, con la recuperación de la materia ovidiana, son varios los manuscritos en los que esta figura se representa a través de una iluminación, pero dos de ellos lo hacen con especial atención a esa idea de universos ovidianos: el manuscrito Membr. I 98 de la Forschungsbibliothek de Gotha[1] y el manuscrito Panciatichi 63 de la Biblioteca

* Este artículo se inscribe en la labor de investigación del proyecto nacional «Biblioteca Digital Ovidiana: ediciones ilustradas de Ovidio, siglos xv-xix (VI): Las bibliotecas de las CC.AA. de Baleares, Castilla-La Mancha, Comunidad Valenciana y Murcia» (PID2022-141345NB-I00), cuya investigadora principal del proyecto es la profesora Fátima Díez Platas de la Universidad de Santiago de Compostela.

1. Gotha, Forschungsbibliothek, MS Membr. I 98 (a partir de ahora, Gotha). Se trata de un manuscrito datado entre 1350 y 1369, elaborado en Bolonia por encargo de Bruzio Visconti, señor de Milán desde 1339. Se trata de un manuscrito boloñés, el más antiguo de los tres manuscritos iluminados italianos que contienen el *Ovidius Moralizatus* (Zanichelli 2022: 193), un comentario de las *Metamorfosis* escrito por Pierre Bersuire entre 1350 y

Nazionale Centrale de Florencia[2]. En el presente artículo proponemos un estudio de las dos imágenes y de los textos con los que se relacionan:

1362. Este texto fue concebido como el capítulo final de la obra enciclopédica del autor, el *Reductorium morale,* y dedica un libro a cada uno de los quince de las *Metamorfosis*, en los que además se permite introducir algunos mitos que no existen en el original ovidiano (McLaughlin 2017: 11-12). Es un códice cuidadosamente planteado y definido desde sus inicios, a pesar de que el programa iconográfico y decorativo no pudo completarse (Suckale-Redlefsen 2011: 42). El manuscrito está escrito en letra redonda boloñesa y con el texto a dos columnas. Está compuesto por 69 folios y fue pensado con un aparato figurativo original de 289 miniaturas, pero solo 52 dos de ellas están completas y 25 han quedado sin terminar. Un trabajo esencial para el estudio del manuscrito de Gotha es la edición en dos volúmenes de D. Blume & Ch. Meier (2021) sobre el texto de Pierre Bersuire en este códice. En él se recogen trabajos anteriores del propio Blume (2014) y el artículo monográfico de G. Suckale-Redlefsen (2011). También son destacables las aportaciones de McLaughlin (2017) y G. Zanichelli (2022), que continúan insistiendo en ciertas cuestiones de datación, estilo y planificación.

2. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, MS Panciatichi 63 (a partir de ahora, Panciatichi). Se trata de un manuscrito datado entre 1380 y 1390, elaborado en Florencia y escrito por al menos dos manos identificables. Es un manuscrito de papel de origen florentino, concebido como un producto barato destinado a ser leído una y otra vez, por lo que no cuenta con una ornamentación lujosa (Blume 2014: 193). Datado en las últimas décadas del siglo XIV, contiene un texto que es fruto del renacer cultural del *Trecento* italiano: un momento de incipiente prosperidad de una «nueva cultura italiana» muy apegada al mundo antiguo, en la que se dan las primeras traducciones en prosa de los clásicos latinos (Mattia 1985: 64-65). Con respecto a la datación de la vulgarización de Simintendi, los estudios de Francini Ciaranfi y Blume ofrecen diferentes hipótesis. Francini Ciaranfi (1977: 177) lo sitúa a mediados del siglo XIV, siguiendo la conexión entre la edición del texto de Guasti & Basi del 1846-1850 y el catálogo de Morpurgo, Papa & Biagarelli Maracchi (1945-1962). Blume (2014: 192) concreta la datación alrededor del año 1333, acercándose a la fecha de primera redacción que recoge Mattia (1996: 51, n. 1). En el presente trabajo seguimos a Blume por ser una de las dataciones más actualizadas. Arrigo Simintendi hace una versión vulgarizada en italiano de las *Metamorfosis* que ha sido reconocida como una pieza particularmente fiel al original latino que debió ser muy apreciada ya en su tiempo (Mattia 1996: 45), y de la que Lord ha documentado al menos diecinueve manuscritos que contienen el texto de Simintendi, siendo el Panciatichi 63 el único ilustrado (Clark 2012: 275). Contiene la vulgarización al italiano de las *Metamorfosis* de Ovidio, realizada por el notario Arrigo Simintendi da Prato (*ca.* 1333) y escrita en letra cursiva bastarda de tipo mercantil con acento cancilleresco y con el texto a una columna. El aparato figurativo está incompleto, pero se conservan 92 miniaturas acuareladas en los márgenes de las páginas y la decoración de la primera inicial con un retrato de Ovidio vestido de poeta. Sobre el manuscrito, Francini Ciaranfi (1977) recoge numerosas noticias alrededor del texto de Simintendi, que serían perfiladas por Mattia tanto en su tesis doctoral (1985) como en sus artículos sobre el manuscrito (1996), que influenciarían el trabajo de G.

las *Metamorfosis* de Ovidio, el comentario *Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire y la vulgarización al italiano de Ser Arrigo Simintendi da Prato.

El objetivo principal es presentar las miniaturas en las que se representa el encuentro de Palas y la Envidia, planteando un análisis iconográfico y un estudio de su correspondencia con el texto ovidiano y con los textos a los que acompañan.

1. LA TRADICIÓN TEXTUAL

En el segundo libro de las *Metamorfosis* de Ovidio, comprendida entre los ciento veinticuatro versos de la fábula de Aglauro (*Met.*, II, vv. 708-832), se encuentra la descripción de la casa de la Envidia, a la que Minerva acude para ordenarle que infecte a una de las hijas de Cécrope con su veneno. La descripción comienza con una aproximación al espacio geográfico donde vive la Envidia (*Met.* II, vv. 758-784):

> Protinus Inuidiae nigro squalentia tabo
> Tecta petit. Domus est imis in uallibus huius
> Abdita, sole carens, non ulli peruia uento,
> Tristis et ignaui plenissima frigoris et quae
> Igne uacet Semper, caligine semper abundet.
> Huc ubi peruenit belli metuenda uirago,
> Constitit ante domum (neque enim succedere tectis
> Fas habet) et postes extrema cuspide pulsat.

> En el acto se dirige al palacio sucio de negra sangre de la Envidia. Está oculta en las profundidades de un valle su casa privada de sol, no accesible a ningún viento, triste y repleta de un frío entumecedor y que siempre está vacía de fuego y siempre llena de bruma. Cuando llegó allí, la varonil doncella que ha de ser temida en la guerra se detuvo ante la casa, pues no tiene derecho a penetrar en la mansión, y golpeó los postigos con la punta de su lanza[3].

Simeoni (2016). También sobre este caso escribe Blume (2014), seguidor del trabajo de Mattia, para realizar una comparación con el manuscrito de Gotha.

3. Ovidio (2005: 270-271).

Ovidio describe un valle profundo al que no llegan ni el sol ni el viento, donde el frío y la bruma impiden la existencia del fuego. Aquí se encuentra la casa, de la que Ovidio solo dice que está sucia y cerrada por una puerta de doble hoja. La presencia de una puerta en la casa de la Envidia y de un umbral que Minerva no puede atravesar sugiere que este lugar se encuentra en un espacio liminal entre el mundo real y el mundo fantástico, y especifica un paso de transición entre lo conocido y lo desconocido[4]. Esta suerte de «no-espacio»[5] es lo que permite el contacto entre la diosa y la personificación.

A continuación, el poema presenta la escena con la que se encuentra Minerva –esto es, Envidia devorando serpientes– y la descripción física de la figura:

> Concussae patuere fores; uidet intus edentem
> Uipereas carnes, uitiorum alimenta suorum,
> Inuidiam, uisaque oculos auertit. At illa
> Surgit humo pigra semesarumque relinquit
> Corpora serpentum passuque incedit inerti;
> Utque deam uidit formaque armisque decoram,
> Ingemuit uultumque una ac suspiria duxit.
> Pallor in ore sedet, macies in corpore toto,
> Nusquam recta acies, liuent rubigine dentes,
> Pectora felle uirent, lingua est suffusa ueneno.
> Risus abest, nisi quem uisi mouere dolores,
> Nec fruitur somno uigilacibus excita curis,
> Sed uidet ingratos intabescitque uidendo
> Successus hominum carpitque et carpitur una
> Suppliciumque suum est. Quamuis tamen oderat illam,
> Talibus adfata est breuiter Tritonia dictis:
> «infice tabe tua natarum Cecropis unam;
> Sic opus est. Aglauros ea est». Haud plura locuta
> Fugit et impressa tellurem reppulit hasta.

> se abrieron las golpeadas puertas, ve dentro a la Envidia comiendo carne de víbora, alimento de sus venenos, y al verla aparta los ojos. Pero aquella se levanta perezosa del suelo y deja los cuerpos de las serpientes a medio comer y anda con paso desmadejado y, cuando vio a la

4. Shiaele (2012: 15-16).
5. Ogle (1911).

> diosa engalanada con su hermosura y con sus armas, lanzó un gemido y atrajo el rostro de la diosa a sus suspiros. La palidez se asienta en su rostro, la escualidez en todo su cuerpo, nunca es recta su mirada, los dientes están lívidos por el moho, sus pechos están verdes de hiel, la lengua empapada de veneno. Le falta la risa a no ser que la provoque la contemplación del dolor y no disfruta con el sueño, desvelada por las vigilantes preocupaciones, sino que ve, y se pone enferma al verlos, los éxitos de los hombres, que en nada le resultan agradables, y devora y se devora a la vez y es su propio suplicio. Sin embargo, aunque la odiaba, brevemente se dirigió a ella la Tritonia con estas palabras: «Infecta con tu ponzoña a una de las hijas de Cécrope. Así debe ser; ella es Aglauro». Sin decir más huyó y desplazó la tierra hundiendo la lanza[6].

Se trata de una figura femenina, pálida y demacrada, con los dientes podridos de moho, el pecho verde por la bilis y la lengua empapada en veneno. En su forma de actuar, destacan los movimientos lánguidos, la continua necesidad de apartar la mirada y los suspiros que exhala ante la hermosura de la diosa, así como las protestas y lamentos ante el éxito de las intenciones de Minerva. Cuando emprende su camino, la Envidia toma un bastón cubierto de espinas y se envuelve en nubes negras, y a su paso aplasta las flores e infecta a todo pueblo y ciudad que se pone en su camino. Y tal y como el poeta la describe, así actúa al alcanzar a Aglauro, su víctima (*Met.*, II, 797-803):

> Sed postquam thalamos intrauit Cecrope natae,
> Iussa facit pectusque manu ferrugine tincta
> Tangit et hamatis praecordia sentibus implet
> Inspiratque nocens uirus piceumque per ossa
> Dissipat et medio spargit pulmone uenenum.
> Neue mali causae spatium per latius errent,
> Germanam ante oculos fortunatumque sororis
> Coniungium pulchraque deum sub imagine ponit
> Cunctaque magna facit. Quibus inritata dolore
> Cecropis occulto mordetur.

> Pero, tras haber entrado en la habitación de la hija de Cécrope, cumple las órdenes y toca con su mano teñida de herrumbre su pecho y llena sus entrañas de zarzas como garfios y le insufla una dañina ponzoña y distribuye a través de sus huesos y esparce en medio de su pulmón

6. Ovidio (2005: 271).

> un veneno negro como la pez, y, para que las causas del mal no anden errantes a través de un espacio más amplio, le pone ante los ojos a su hermana y el afortunado matrimonio de su hermana y al dios con una bella apariencia y le agranda todas las cosas; irritada por esto, la Cecrópide es mordida por un oculto dolor[7].

El desarrollo narrativo de la acción de la Envidia en el cuerpo de Aglauro recoge todos los elementos esenciales que caracterizan al personaje: el moho en su cuerpo, las espinas de su báculo, la enfermedad que sale a través de su boca y se cuela en la de su víctima, los ojos como un órgano de potenciación de su poder, y la semejanza de su ataque con una mordedura, recordando al motivo de la serpiente. Cada uno de estos elementos forma parte de una tradición popular en torno a la Envidia, que se refleja tanto en las fuentes literarias como en los hallazgos arqueológicos desde la Antigüedad[8], y que Ovidio recoge en este pasaje para estructurar la écfrasis del personaje, de su hábitat y de sus acciones dentro de la trama.

2. DOS IMÁGENES PARA LA ENVIDIA: GOTHA

La fábula de la Envidia se ilustra en el manuscrito de Gotha (fol. 16v) a través de una miniatura (Fig. 1) que precede al texto que refiere, como es habitual en el manuscrito[9], que ocupa el ancho de la columna de texto y que está delimitada por un marco negro con roleos vegetales dorados. El dorado continúa en el fondo de la escena, pero eso no impide que se desarrolle un paisaje rocoso en el que tiene lugar la escena: una figura vestida de negro y verde serpentina[10], con el pelo suelto y lacio cayendo sobre sus hombros y la boca entreabierta; frente a ella, una figura vestida de rojo, de espaldas al lector y alzando la lanza, que se clava en el pecho de la primera y la hiere hasta hacerla sangrar.

7. Ovidio (2005: 272).
8. Dunbabin (1983: 9).
9. Blume (2014: 187).
10. La Baja Edad Media fue un período de denostación del color verde, donde su carácter químicamente inestable y su ambigüedad simbólica lo llevaron a ser clasificado como un color negativo. A su vez, este color fue asociado a la figura del Diablo cristiano, pero especialmente a través de aquellos animales y criaturas vinculados a él y destinados a atormentar a los seres humanos y a propagar crueldad y vicios (Pastoreau, 2014: 89-93).

Fig. 1. Aglauro y la Envidia. Forschungsbibliothek, Gotha, MS I 98, fol. 16v.

Esta iluminación acompaña a la vigesimosegunda fábula del primer libro del *Ovidius moralizatus*, el comentario a las *Metamorfosis* que Pierre Bersuire escribe en el siglo XIV. A lo largo del poema, el poeta destaca ciertos episodios solo para exponer algunos elementos que le resultan interesantes: en este caso, ignora casi por completo la fábula de Mercurio, Herse y Aglauro, y se centra únicamente en la aparición de la Envidia, a la que describe del siguiente modo:

> Ovidius describit Invidiam et dicit quod habitabat in domo nigra et subterranea et carente sole. Haec erat tristis, plena figuris, lumine privata, caligine caeca, facie macra, aspectu torva, pectore fellea, ore pallida, lingua venenosa, in dente rubignosa, semper vigilans, raro dormiens, curis sollicita, successibus alienis afflicta. Haec unam virginem quae Aglauros dicebatur arripuit ipsam– que statim infecit et nigrum lapidem effecit, ut supra dictum est.
>
> Ovidio describe a la Envidia y dice que vivía en una casa negra y subterránea y carente de sol. Esta era triste, llena de figuras, privada de luz, cegada por la sombra, con una apariencia flaca, con una mirada torcida, con un pecho de hiel, con una cara pálida, con una lengua venenosa, llena de moho en los dientes, siempre vigilante, durmiendo rara vez, preocupada en los cuidados de los otros, afligida por sus éxitos. Esta a una virgen que se llamaba Aglauro la asaltó y enseguida la infectó y la convirtió en negra piedra, como se ha dicho más arriba[11].

11. *Ovidius moralizatus* (2021: II, fábula XXII, 281).

En la representación que se encuentra en el manuscrito de Gotha (Fig. 1), la escena tiene lugar en un páramo rocoso. A pesar de que la casa de la Envidia no se describe ni en Ovidio ni en Bersuire como un espacio rocoso, el hecho de que sea oscura y esté sumida en la bruma hace lógica la creación de un paisaje yermo como el que sí se describe por ejemplo para la personificación del Hambre (*Met.,* VIII, vv. 788-792). Si bien es cierto que el manuscrito cuenta con numerosas escenas ambientadas en paisajes pedregosos y montañosos[12], esta caracterización de la casa como una caverna podría ser, dice Shiaele[13], una muestra de humor por parte del poeta, que utiliza la palabra *domus* a pesar de atribuir al escenario unas características en absoluto cercanas a las de una casa. También, continúa la autora, podría tratarse de un juego de contraste entre la casa como marca de civilización y las cuevas o grutas como espacios en los que convencionalmente viven los monstruos o criaturas no civilizados.

Tradicionalmente se ha identificado la figura que viste de verde con la Envidia, tanto por el color como porque el otro personaje es más esbelto y podría ser una diosa. Sin embargo, la profesora Díez Platas sostiene que puede tratarse de Aglauro, dado que es ella la que es herida por la Envidia y la que, a diferencia de esta, sufre una metamorfosis que la conduce a la muerte[14]. Esta identificación de la figura que viste de verde con Aglauro se ve además sostenida no solo por ese aspecto pétreo que recuerda el resultado de su metamorfosis en el poema ovidiano (*Met*., II, vv. 822-832), sino que además Bersuire dedica un largo pasaje a explicar los rasgos que caracterizan a aquellos infectados por la Envidia:

> Revera Invidia in suis possessoribus videtur omnes istas conditiones habere, nam invidi, ut communiter, sunt nigri, sicci, pallidi et Macri, et ideo dicuntur in antris habitare, quia ab hominum praesentia ad loca occulta fugiunt ut ibi contra bonos machinetur et obloquantur. *Psal.*: Insidiatur, quasi leo in spelunca sua. Isti dicuntur carere sole et lumine et esse caeci quia tales per invidiam excaecantur in quantum nullum bonum alienum possunt videre. *Sapientiae Secundo: Excaecavit illos malitia eorum*. Luce dicuntur carere et pectus felleum habere, quia, sicut caecus

12. Suckale-Redlefsen (2011: 44).
13. Shiaele (2012: 15).
14. Esta idea surge en una discusión privada con la profesora Fátima Díez Platas a raíz de su investigación inédita sobre el manuscrito de Gotha.

semper, est tristis et sicut fel semper es amarum, ita invidi semper pleni sunt cordis amaritudine, tristitia et dolore. *Actuum VIII: In felle amaritudinis, et obligatione iniquitatis video te esse.* Isti habent aspectum torvum quia non possunt hominem cui invident recte respicere. *I Regum XVIII: Non rectis oculis Saul aspiciebat David.* Item semper vigilant et raro dormiunt quia semper ab Invidia stimulantur et diversis curis et machinationibus sollicitantur, et ideo saepe accidit quod, quando tales invidi contra aliquem insurgent, ipsum in lapidem convertunt et humanam figuram ipsi tollunt in quantum statum prosperitatis adimunt et ad statum paupertatis et adversitatis ipsunt trahunt. Isti etiam aliorum successibus contristantur et in eorum infortuniis delectantur, unde Seneca: *Tot sunt supplicia invidorum quot sunt bona felicium.*

Verdaderamente la Envidia parece tener todas estas cualidades en las personas que la poseen, pues los envidiosos, según lo común, son negros, secos, pálidos y delgados, y por eso se dice que viven en cuevas, ya que huyen de la presencia de los hombres hasta lugares ocultos para allí contra los buenos maquinar y censurar. *Ps. (10.9): Acecha como un león en su cueva.* Se dice que estos carecen de sol y de luz y que son ciegos, ya que tales están cegados por la envidia porque no pueden ver ningún bien ajeno. *Sap. 2 (21): Los cegó su malicia.* Se dice que carecen de luz y que tienen el pecho de hiel, ya que, como lo ciego siempre es triste y como la hiel siempre es amarga, así los envidiosos siempre están llenos con amargura de corazón, tristeza y dolor. *Act. Ap. 8 (23): Veo que tú estás en la hiel de la amargura y en la obligación de la maldad.* Estos tienen una mirada torcida, ya que no pueden mirar directamente a un hombre al que envidien. *1 Re. 18 (9): Saúl miraba a David no con buenos ojos.* De la misma manera siempre están vigilantes y rara vez duermen, ya que siempre son incitados por la envidia y con sus diversas preocupaciones y maquinaciones están inquietos, y por eso a menudo sucede que, cuando tales envidiosos se levantan contra alguien, lo convierten a este en piedra y le arrebatan su forma humana porque le quitan su posición de prosperidad y a este mismo hasta a una posición de pobreza y de adversidad lo arrastran. También estos se entristecen con los éxitos de otros y se alegran en sus desgracias, de ahí Séneca: *Los padecimientos de los envidiosos son tantos cuanta es la dicha de los Felices*[15].

15. *Ovidius moralizatus* (2021: II, fábula XXII, 281-282).

Este pasaje ofrece la clave para entender que esa mirada bizca, es decir, torcida, ese aspecto grisáceo y el uso de los colores verde y negro en la ropa es una caracterización que convierte a Aglauro en la representación de una persona afectada por la Envidia. Por otro lado, Blume identifica al personaje vestido de rojo como Aglauro y deduce que es la Cecrópide matando al vicio que puede con ella en el mito, es decir, que vence sobre la Envidia[16]. Sin embargo, hemos detectado aquí un error de traducción: Blume entiende que Aglauro es el sujeto de la acción, pero quien la hiere es la Envidia, de modo que es esta quien debe llevar la lanza. De este modo, la figura vestida de rojo, la que hiere a la doncella, debe ser identificada con la Envidia.

Resulta particularmente llamativo el daño que la Envidia inflige a Aglauro. Este gesto resulta interesante, especialmente teniendo en cuenta que Ovidio no habla de ningún tipo de daño físico a la figura, pero aquí el arma se clava en la carne, lo cual queda evidenciado por el color rojo que destaca sobre el verde oscuro del vestido y que pretende representar sangre. Se trata de una imagen violenta que pretende poner de manifiesto el ataque de la Envidia sobre Aglauro como algo más que una infección, como una laceración abierta.

3. DOS IMÁGENES PARA LA ENVIDIA: FLORENCIA

Los iluminadores del manuscrito Panciatichi (*ca.* 1380-1390) escogen una escena más literaria para representar la fábula de la casa de la Envidia (Fig. 2). Se trata de una miniatura (fol. 23r) a una tinta, sin color, al contrario que otras miniaturas del manuscrito, que están acuareladas. Todo el espacio en el que se desarrolla la escena, ubicada en el margen inferior de la página, está definido por un único elemento arquitectónico: el umbral de la puerta de la casa de la Envidia, que Palas abre, pero no cruza, ya que, en palabras de Ovidio, no le está permitido entrar (*Met.,* II, vv. 766-767). Esta puerta abierta de la que solo nos han dejado las jambas y el dintel separa a las protagonistas de la escena: a la izquierda, asomándose a través del umbral, Palas se presenta caracterizada como una guerrera y parece ocultarse detrás de su gran escudo mientras con su mano derecha señala a Envidia, un gesto que implica el tono mandatorio

16. Blume (2021: 117).

de sus palabras; a la derecha, la Envidia, completamente diferente a la del manuscrito de Gotha. Si bien es cierto que se mantiene el vestido largo que cubre su cuerpo y sus brazos, y el pelo suelto y lacio que cae sobre sus hombros, la gestualidad está mucho más vinculada al texto.

Fig. 2. Palas y la Envidia. Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, MS Panciatichi 63, fol. 23r.

Simintendi divide la descripción e intervención de la Envidia bajo cuatro subtítulos: «cómo la diosa Palas se encarnizó contra Aglauro, cómo fue a la casa de la Envidia»; «cómo Palas vio a la Envidia»; «cómo está hecha la Envidia, y cómo Palas le ordena vituperar a Aglauro»; «cómo Aglauro por la envidia se convirtió en piedra». En los tres primeros apartados recoge la écfrasis de la casa y de la apariencia de la Envidia:

> La casa ee nelle valli di sotto dalla spilonca nascosa, sanza sole, non ricevente alcuno vento, trista, e piena di freddo, e ee sempre sanza caldo, e sempre abbonda di caliggine.
> Come Pallas vide la Invidia.
> Poi che l'ardita Pallas fue venuta quae, stette ferma dinanzi alle porti; però che non era a lei licito d'entrare nella casa; con l'ultima punta pichica le porti. Le percosse porti furono aperte. Allora vede dentro la Invidia manicante le carni della vipra, notricamenti de' suoi vizi: e veduta che l'ebbe, volse li occhi. Ma quella pigramente si levoe da terra, e lasciò i corpi de' serpenti mezzi manicati; e andoe con pighero passo. E poi ch'ella ebbe veduta la día adornata di belleza e d'armi, mosse lo ingegno e 'l volto della día a' sospiri.
> Come la Invidia ee fatta; e come Pallas le comanda ch'ella vituperi Aglauros.

> Lo pallidore le siede nella faccia; la magrezza ee in tutto 'l corpo; in niuna parte hae diritto il vedere; i denti sono lividi per la ruggine; il petto ee pieno di fiele; la lingua di veleno: mai non ride, se non per dolore ch'ella vegga altrui: è desta dalle vegghievoli cure, e no usa di sonno: ma vede le prosperita di degli uomeni; e vedendole, si distrugge dentro: piglia, ed ee presa a una otta; e ee tormento di se medesimo[17].

> La casa está en un profundo valle oculto, sin sol, sin recibir ningún viento, triste y llena de frío, y siempre carente de calor, y siempre llena de bruma.
> Cómo Palas vio a la Envidia.
> Cuando la valiente Palas llegó aquí, se detuvo ante las puertas, puesto que no le estaba permitido entrar en la casa; con la punta de su lanza empujó la puerta. La puerta de dos hojas se abrió y entonces vio a Envidia comiendo la carne de la víbora, alimento para sus vicios; y al verla aparta la mirada. Pero aquella se levantó perezosamente de la tierra y dejó los cuerpos de las serpientes a medio comer y caminó con paso lento. Y cuando vio a la diosa resplandeciente de hermosura y por sus armas atrajo la atención y el rostro de la diosa con suspiros.
> Cómo está hecha la Envidia; y cómo Palas le ordena que envenene a Aglauro.
> La palidez se asienta en su rostro, la delgadez está en todo su cuerpo; la mirada nunca recta, los dientes amarillos de hiel, la lengua de veneno; no ríe nunca, salvo del dolor que ve en los demás; la despiertan las preocupaciones ciegas, y no duerme, sino que ve la prosperidad de los hombres, y viéndola se destruye por dentro. Está atrapada y atrapa al mismo tiempo, es tormento de sí misma (Traducción propia).

El florentino ubica la casa en una cueva oculta en los valles más bajos, sin sol ni viento, triste, fría y brumosa. Mantiene los movimientos como perezosos y el aspecto físico sigue la misma idea: rostro pálido, cuerpo escuálido, mirada torva, dientes mohosos, pecho lleno de hiel y la lengua venenosa. La representación de la Envidia en ese momento exacto nos recuerda a la miniatura que acompaña a la misma fábula en el manuscrito de Ruan (Fig. 3), donde la figura se encuentra sentada en el interior de una arquitectura mientras muerde el cuerpo de una serpiente.

17. Simintendi (1846: II, fábulas XXXVIII-XXXIX).

Fig. 3. Palas y la Envidia. Bibliothèque Nationale de France, París, Ms. Rouen O.4, fol. 68r.

También en Ruan (Fig. 3) Minerva aparece con su lanza, aunque su atuendo, como doncella coronada, es más propio del lenguaje del manuscrito francés; la figura de Palas en el Panciatichi recuerda mucho más al caso de Gotha, no tanto en la iluminación que se corresponde con la fábula de la Envidia, sino en la miniatura que representa el nacimiento de la diosa (Fig. 2). Aquí no solo va vestida de rojo, sino que lleva armadura y, lo más importante, un escudo: tanto en el manuscrito florentino como en esta iluminación de Gotha porta un escudo triangular en su brazo izquierdo y lo utiliza para cubrir esa parte de su torso.

Las acciones de la Envidia descritas por Simintendi también respetan el texto original, pero resulta llamativa la formulación de la orden que Palas le da: en lugar de «emponzoña con tu veneno a una de las hijas de Cécrope», el notario florentino escoge la frase «vitupera con la tua bruttura[18] una delle figliuole di Cicropis»[19], como si después de haber

18. La palabra italiana *bruttura* significa «fealdad», pero se refiere tanto a una cuestión de aspecto exterior como a las cualidades intrínsecas que pueden provocar sensaciones desagradables. Además, se ha documentado un uso de esta palabra con el sentido de «mugre o suciedad», en los textos del propio Arrigo Simintendi y con el significado de «acción moralmente reprobable» o en asociación con el pecado en fuentes cronológicamente próximas al notario. Véase Cortelazzo & Zolli (1980: *s. v.* «bruttura»).

19. Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, Panciatichi 63, fol. 23r. Guasti & Basi (1846-1850: 94-95).

generado esta imagen ante los ojos de la diosa fuese posible utilizar la fealdad como un arma contra Aglauro.

La crudeza que plasman el poeta y el traductor en su vulgarización se corresponden con la serpiente que está en la boca de Envidia, todavía con vida, configurada como una suerte de lengua que podría establecer un símil entre su alimento, su veneno y sus acciones. El motivo iconográfico de la serpiente a modo de lengua está vinculado[20] al famoso retrato de la Envidia (Fig. 4) que realiza el pintor Giotto di Bondone en la Capilla de los Scrovegni a principios de siglo[21], un retrato de una Envidia que también es femenina, que lleva un vestido largo que cae directamente en las llamas a sus pies; en su mano izquierda lleva un saco vacío, mientras que la derecha solo le sirve para gesticular hacia delante; de su boca sale una serpiente viva que se gira para morderle los ojos, cegándola. Además, lleva la cabeza cubierta por un turbante del que sobresale un cuerno curvo y una oreja sobredimensionada. En todo caso, existe una diferencia crucial entre la serpiente del modelo del Panciatichi y la serpiente del modelo de Giotto y es que, aunque ambas salen vivas de la boca, solo la del modelo del pintor hace referencia a la unión conceptual y etimológica entre la Envidia y la vista. Desde el nombre hasta la acción de morder o de padecer aquello que propaga, la iconografía giottesca remite a una serie de convenciones culturales que se remontan a la Antigüedad clásica[22].

4. CONCLUSIONES

Los manuscritos de Gotha y de Florencia se presentan muy diferentes desde su concepción hasta su uso como objetos en la cotidianidad del siglo XIV. A pesar de la diferencia de fábrica, ambos manuscritos coinciden en la ilustración de la Envidia a través de su encuentro con Aglauro, por su importancia ética por tratarse de uno de los grandes vicios de la exégesis cristiana, y de su encuentro con Palas por apoyarse en una écfrasis que permite una vinculación plástica muy apropiada con el texto original.

20. Blume (2021: 201).
21. Pisani (2014); Bertelli (2016: 112).
22. Dunbabin (1983).

Fig. 4. *Invidia*, Giotto di Bondone, Cappella degli Scrovegni, Padua.

Del mismo modo, el retrato que hacen estas dos iluminaciones de la Envidia es diferente, pero está muy vinculado al texto. En Gotha, no solo se hace de la Envidia un personaje que ataca, sino que se muestran sus efectos en Aglauro, su víctima, que pasa a representar lo que Bersuire recoge como rasgos que caracterizan a quienes sienten envidia. El

miniaturista del Panciatichi continúa la idea del cabello lacio y la boca abierta que vemos en Aglauro, pero opta por la inclusión de la serpiente como elemento definitorio para retratar directamente a la personificación, siguiendo no solo la escena descrita por Ovidio, sino también una tradición iconográfica contemporánea a la elaboración del manuscrito.

No sorprende, entonces, que también se nos presenten dos diosas diferentes, muy en línea con los manuscritos a los que pertenecen. El iluminador del manuscrito de Gotha plantea una diosa de la Envidia que no duda en herir a su víctima, la hace esbelta y en lugar de caracterizarla a ella la muestra a través de aquella que la padece. Por el contrario, las manos lectoras que interactuaron con el Panciatichi plasman a una diosa que se siente horrorizada al presenciar la escena de la Envidia devorando serpientes, exactamente la misma Palas que Ovidio concibe en presencia de un acto tan monstruoso que debe asquear al lector.

Las dos miniaturas aquí estudiadas construyen un subgrupo dentro de las iluminaciones medievales de la Envidia en manuscritos que contienen bien el texto ovidiano, bien sus moralizaciones, bien sus vulgarizaciones: frente a las imágenes cortesanas que aparecen en los manuscritos franceses y a la imagen en solitario que ofrece el manuscrito Vaticano Latino 2780, las iluminaciones de los manuscritos de Gotha y Panciatichi se configuran como una ventana, casi como una fotografía instantánea de un momento que marca la conexión entre la trama principal de la fábula y el excurso narrativo hacia un universo creado por el poeta, ya sea la écfrasis que Simintendi traduce fielmente, ya sea el comentario que Bersuire crea al poner el foco sobre el vicio.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Bertelli, Sandro, Daniela Goldin Folena, Giordana Mariani Canova, Chiara Ponchia & Francesco G. B. Trolese, eds., Francesco da Barberino, *Officiolum. Libro d'ore di Francesco da Barberino: Facsimile e comentario*, Roma: Salerno Editrice, 2016.

Biblioteca Digital Ovidiana. [En línea] http://www.ovidiuspictus.es/bdo.php.

Blume, Dieter, «Visualizing Metamorphosis: Picturing the *Metamorphoses* of Ovid in Fourteenth-Century Italy», *Troianalexandrina*, 14 (2014), págs. 183-212.

Blume, Dieter, «Ovid-Lektüren oder der antike Mythos im Trecento», *Frühmittelalterliche Studien. Jahrbuch des Instituts für Frühmittelalterforschung der Universität Münster*, 53 (2019), págs. 261-286.

Blume, Dieter & Christel Meier, eds., *Petrus Berchorius und der antike mythos im 14. Jahrhundert*, Berlin: De Gruyter, 2021, vol. I.

Buonocuore, Marco, ed., *Vedere I classici. L'illustrazione libraria di testi antichi dall'eta romana al tardo Medioevo*, Catalogo della Mostra, Roma: Fratelli Palombi Editori, 1997, págs. 249-251.

Clark, James G., Frank T. Coulson & Kathryn L. Mckinley, eds., *Ovid in the Middle Ages*, Nueva York: Cambridge University Press, 2012.

Cortelazzo, M. & P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna: Zanichelli, 1980.

Coulson, Frank T. & Justin Haynes, eds., *The Moralized Ovid*, Cambridge (MA) & London: Harvard University Press (series Dumbarton Oaks Medieval Library, 82), 2023.

Degenhart, Bernhard & Annegrit Schmitt, eds., *Corpus der italienischen Zeichnungen: 1300-1450. Venedig - Jacopo Bellini / Venedig 1300-1400: Addenda Zu Sud Und Mittelitalien*, Berlin: Gebr Mann Verlag Cmbh & Co., 1980.

Dunbabin, Katherine M. D. & Matthew Wallace Dickie, «*Invidia rumpantur pectora*. The iconography of Phthonos/Invidia in Graeco-Roman Art», *Jahrbuch für Antike und Christentum*, 26 (1983), págs. 7-37.

Francini Ciaranfi, Anna Maria, «Appunti su antichi disegni fiorentini per le *Metamorfosi* di Ovidio», en *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, ed., Milano: Electa, 1977, págs. 177-183.

Lazzi, Giovanna, «42. Ovidio, Metamorphoses (volgarizzamento di Arrigo Simintendi da Prato)», en *Vedere I classici. L'illustrazione libraria di testi antichi dall'eta romana al tardo Medioevo*, Marco Buonocuore, ed., Catalogo della Mostra, Roma: Fratelli Palombi Editori, 1997, págs. 249-251.

Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC), Zurich: Artemis, 1981–1999, vol. VIII, págs. 992-996.

Mattia, Eleonora, *Un contributo iconografico per le Metamorfosi di Ovidio: il codice Panciatichiano 63 alla Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze: Università degli Studi di Firenze, 1985 [Tesis doctoral].

Mattia, Eleonora, «L'Illustrazione delle *Metamorfosi* di Ovidio nel codice Panciatichi 63 della Biblioteca Nazionale di Firenze», *Rivista di Storia della miniatura*, 1-2 (1996), págs. 45-54.

McLaughlin, Anne, *The Illuminated Manuscripts of Pierre Bersuire's Ovidius Moralizatus: A Comparative Study*, London: The Warburg Institute-University of London, 2017 [Tesis doctoral].

O'Connell, Daragh, «'Whorish Eyes': Envy at the Court of Vice», en *Dante and the Seven Deadly Sins*, John C. Barnes & Daragh O'Connell, eds., Dublin: Four Courts Press, 2017, págs. 91-123.

Ogle, Marbury B., «The House-Door in Greek and Roman Religion and Folk-Lore», *American Journal of Philology*, 32 (1911), págs. 251-271.

Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis*, Consuelo Álvarez & Rosa Mª Iglesias, trads., Madrid: Cátedra, 2005.

Ovidius moralizatus, en Piqueras Yagüe, Pablo, *Editio princeps del Ovidius moralizatus de Pierre Bersuire: Estudio y nueva interpretación del texto*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2021.

Pastoreau, Michel, *Green. The History of a Color*, Princeton: Princeton University Press, 2014.

Pisani, Giuliano, «La concezione agostiniana del programma teologico della Cappella degli Scrovegni», en *Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani*, Francesco Bottin, ed., Padova: Padova University Press, 2014, págs. 215-268.

Shiaele, Maria, *Personification in Ovid's Metamorphoses: Inuidia, Fames, Somnus, Fama*, Leeds: University of Leeds, 2012 [Tesis doctoral].

Simintendi, Arrigo, *Le metamorfosi d'Ovidio volgarizzate da ser Arrigo Simintendi da Prato. I primi 5 libri delle Metamorfosi d'Ovidio*, Prato: Ranieri Guasti, 1846, págs. 94-95.

Simeoni, Giulia, *Forme mutate in nuovi corpi. Le Metamorfosi di Ovidio illustrate nel codice Panciatichi 63*, Padua: Università degli Studi di Padova, 2016.

Suckale-Redlefsen, Gude, «Der Gothaer Ovid, Eine Handschrift für Bruzio Visconti?: Gotha, Forschungsbibliothek, Membr. I 98», *Codices Manuscripti. Zeitschrift für Handschriftenkunde*, 78-79 (2011), págs. 41-52.

Venturini, Cristina, *Miti figurati nei codici latini delle* Metamorfosi *di Ovidio (XI-XV secolo). Dafne, Io, Fetonte, Miniadi, Piramo e Tisbe, Perseo e Andromeda*, Padua: Università degli Studi di Padova, 2016 [Tesi di Laurea Magistrale].

Venturini, Cristina, *Figurare dei e miti. Codici miniati dell'Ovidius moralizatus*, Padova: Università degli Studi di Padova, 2018 [Tesis doctoral].

Zanichelli, Giuseppa Z., «The Reception of *Ovidius Moralizatus* in Northern Italy in the Late Middle Ages», en *After Ovid. Aspects of Reception of Ovid in Literature and Iconography*, F. E. Consolino, ed., Turnhout: Brepols, 2022, págs. 189-211.

RESUMEN: La Envidia aparece representada en los manuscritos Membr. I 98 de la Forschungsbibliothek de Gotha (1350-1369) y Panciatichi 63 (Ca. 1380-1390) de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, acompañando la fábula de Mercurio, Herse y Aglauro (*Metamorfosis*, libro II, vv. 708-832) con una miniatura donde se plasma el encuentro de la personificación con la diosa Palas. A pesar de contener dos textos diferentes –el *Ovidius Moralizatus* de Pierre Bersuire en el caso de Gotha, y la primera vulgarización al italiano de las *Metamorfosis* en el de Florencia–, la formulación de las dos imágenes presenta interesantes

cuestiones, tanto por sus similitudes como por sus diferencias y por su proximidad al texto ovidiano original y al texto medieval junto al que aparecen. En la presente contribución proponemos un estudio de la écfrasis de la Envidia en los tres textos y de su paralelo iconográfico en las dos iluminaciones, así como un análisis de la relación entre los tres textos y entre las dos imágenes y otros paralelos iconográficos. El objetivo principal será tratar de establecer unas reflexiones sobre la iconografía de la Envidia medieval ovidiana y enmarcarlas en el contexto del manuscrito al que pertenecen.

PALABRAS CLAVE: PALABRAS CLAVE: Envidia; Personificación; Iconografía; Manuscritos; Ovidio.

ABSTRACT: Envy is represented in the manuscripts Membr. I 98 of the Gotha Forschungsbibliothek (1350-1369) and Panciatichi 63 (ca. 1380-1390) of the Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, which accompany the fable of Mercury, Herse and Aglaurus (*Metamorphoses*, Book II, vv. 708-832) with a miniature depicting the encounter of the personification with the goddess Pallas. Although they contain two different texts - Pierre Bersuire's *Ovidius Moralizatus* in the case of Gotha, and the first Italian vulgarisation of the *Metamorphoses* in the case of Florence - the formulation of the two images raises interesting questions, both for their similarities and their differences, and for their proximity to the original Ovidian text and to the medieval text alongside which they appear. This paper proposes a study of the ekphrasis of envy in the three texts and its iconographic parallel in the two illuminations, as well as an analysis of the relationship between the three texts and between the two images and other iconographic parallels. The main objective will be to try to establish some reflections on the iconography of the medieval Ovidian Envy and to place them in the context of the manuscript to which they belong.

KEYWORDS: Envy; Personification; Iconography; Manuscripts; Ovid.

SOBRE LIBROS, HUMANISTAS Y LIBROS HUMANISTAS EN EL ENTORNO DE ALFONSO DE CARTAGENA*

Jorge Jiménez López
Universidad de Zaragoza

Uno de los espacios donde *la literatura* se confabula con *las otras artes* para matizar significados y sentidos es la superficie del folio, manuscrito o impreso. Que «todos los elementos adyacentes al texto son consustanciales»[1] es tesis que no necesita mayor validación, a la vista de la amplia y fructífera producción historiográfica empeñada en dilucidar la «movilidad de los textos» o su diversa temporalidad. Buenos ejemplos son, entre otros, los sucesivos trabajos de Roger Chartier quien recientemente ha insistido en que «las modalidades de inscripción de los textos, el formato del libro, la maquetación, la ilustración, las preferencias gráficas y la puntuación son todos elementos materiales y visuales que contribuyen a los diversos significados de las 'mismas' obras»[2].

Filipo Ronconi ha defendido una línea semejante, incluso ha propuesto utilizar el término *manuscriptologie*, en una suerte de reunión de las diversas aproximaciones que se han aplicado de manera eficaz para

* Este ensayo forma parte de los trabajos realizados en el marco del proyecto de investigación *Alfonso de Cartagena. Obras Completas III* (PID2021-126557NB-I00, Ministerio de Ciencia e Innovación).

1. Ruiz García (2000: 33).
2. Chartier (2022: 15).

la comprensión integral de los códices en las últimas décadas. Una concepción que no diferencia el entramado de elementos del folio, pues para el autor todos quedan reunidos en el concepto latino *textus,* «qui signifie 'tissu' et qui légitime, d'un point de vue historique, la perception du texte comme d'un ensemble d'éléments verbaux et, le cas échéant, graphiques, diversement connexes»[3].

Este breve apunte, que no pretende ser exhaustivo, ni la selección de las afirmaciones significativa –a pesar de su destacada autoridad–, bien sirve de fundamento a la problemática que enfrenta este ensayo: la recepción del 'libro humanista' en la producción castellana del XV. Una premisa que asume la asentada tipología libraria, gestada en el distinguido espacio florentino de los primeros años de la centuria, que clarificó y ordenó la página en sus trazos gráficos –la escritura humanística– y ornamentales –decoración de *bianchi girari* aderezada por pequeños *putti*, tondos y guirnaldas florales de tradición clásica. Una configuración visual que se mostraba acorde con el contenido de las obras, especialmente aquellas de tradición clásica y patrística: su creación en el círculo florentino afianzó su definición tipológica.

Asumir esta categoría implica reconocer la existencia de otro tipo de página que no se ajusta a los valores visuales de tradición humanista. Un hecho que, en sí mismo, no produce inconvenientes si está presente en obras alejadas de los intereses de esta corriente intelectual. Sin embargo, la situación cambia si se trata de los materiales clásicos o de la producción literaria del círculo humanista, puesto que, de mantener una configuración del folio goticista o tradicional, nos enfrentaría ante dos escenarios –al menos–. Por un lado, el distanciamiento entre la forma del folio y su contenido anuncia la bifurcación del camino entre el texto y la figuración, que comienza a darse en el otoño medieval; y, por otro, esa disonancia también puede obedecer a una matización intelectual dentro del propio fenómeno, habida cuenta de las declinaciones que el humanismo adquiere en los diversos territorios europeos.

Justamente, la situación castellana ofrece un sustancioso material para abordar el análisis y la recepción, tanto del tipo librario como de los códices florentinos. Elisa Ruiz ha constatado, en sus trabajos sobre la transmisión de las obras de Séneca, el carácter goticista de los

3. Ronconi (2017: s. p.).

códices, tanto en lo gráfico como en lo ornamental[4]. Una observación en consonancia con la formulada por Joaquín Yarza a propósito de los libros miniados que había acumulado la nobleza castellana entre 1400 y 1470, a través de los cuales se aprecia un «léxico formal diferente» en la ejecución de los textos clásicos manufacturados en Castilla con relación a otros territorios[5]. El autor confirma que la producción del entorno humanista peninsular no dista de las creaciones librarias de los textos bíblicos y devocionales, como los libros de horas, donde dominan las formas de raigambre flamenca o nórdica, en línea con el prestigio que alcanza este espacio artístico en el ámbito cortesano.

A partir de estos indicios, conviene indagar acerca de la disonancia detectada, dado que esta puede deberse a una particular recepción del 'libro humanista' en la península, en consonancia con los matices que adquirió este fenómeno intelectual en los distintos contextos[6]; o bien, por el contrario, que esta preferencia formal y compositiva fue consecuencia del prestigio alcanzado por la producción toscana. En definitiva, se trata de discernir si en Castilla se percibió como la irrupción de un tipo de 'libro humanista' o bien del 'libro de los humanistas florentinos'; una variante significativa que llevaría a explicar esas desviaciones del modelo o a comprender el valor del códice florentino en un contexto en el que el objeto y las formas materiales comienzan a dominar las pasiones de bibliófilos e intelectuales.

1. LA DEFINICIÓN DEL 'LIBRO HUMANISTA'

A mediados del siglo XX, el interés por los materiales de la Italia renacentista concitó la atención de las diversas áreas de estudio; entre ellas, despuntaron los trabajos de Berthold Louis Ullman y Albinia Catherine de la Mare sobre la escritura, el repertorio visual y la propia materialización y distribución de los ejemplares creados en la Florencia cuatrocentista. Un fenómeno que atrajo durante esas primeras décadas aproximaciones de otros notables como Ernst H. Gombrich, Otto Pächt,

4. Ruiz García (2022: 259).
5. Yarza (2004: 31).
6. Para una revisión reciente del contexto castellano, véase Valero Moreno (2023: 54-88).

Armando Petrucci, Albert Derolez o Ezio Ornato. Asimismo, durante las últimas décadas las sucesivas aportaciones y revisiones que se han desarrollado en el ámbito de la paleografía, la codicología y la historia del arte han matizado el relato sobre el origen de esta tipología libraria.

Conocido es, en efecto, el aprecio o desprecio que manifestó Francesco Petrarca por ciertas formas gráficas, quizá la más elocuente, por cuanto formula una valoración del conjunto, sea la ocasión en la que agradece a Giovanni Bocaccio el envío de una copia de las *Enarrationes in Psalmos* (París, BNF, Ms. Latin 1989)[7]; un volumen que debió ser elaborado en el área romana durante el tercer cuarto del siglo XI. En la misiva, remitida en 1355, le agradece el envío y alaba la refinada factura del códice, con un formato y dimensiones que le añaden valor: «libri decor et vetustoris litere maiestas et omnis […] sobrius ornatus»[8]. Las formas escriturarias claras y elegantes están aderezadas por un modesto repertorio de iniciales capitales decoradas, de acuerdo con lo que la tradición historiográfica ha denominado primer estilo geométrico. No se trata de una mera valoración puntual de ese códice pues, como constató François Avril, ese sobrio ornato de ascendencia románica se puede apreciar en el grupo de códices milaneses comisionados para el propio Petrarca[9]. De esta manera se convertía la minúscula carolina centroitaliana, junto con la decoración que le acompañaba, en el referente formal para el grupo florentino. Según revelan los testimonios, no existe una voluntad historicista de recuperar el folio de la Antigüedad, ni siquiera de evocar o rescatar algunas formas, sino que se acuden a aquellos rasgos que dotan de la claridad al folio en los modelos antiguos –entendidos estos como los pre-góticos–. Por esta razón no cabe considerar que la recuperación de los modelos del siglo XI se debió a un error en la datación o identificación de los referentes[10]; en efecto, tampoco buscan rescatar esa producción por considerarla más adecuada, sino que seleccionan aquellos elementos gráficos y motivos ornamentales que les resultan apropiados para crear algo nuevo y diferente[11]. Sobre ello Otto Pächt ya apuntó que «Petrarch advocated restraint and clarity because that meant legibility,

7. El pasaje se recoge en varios trabajos. Puede consultarse una versión detallada en Crivello (2003: 228-230).

8. Petrarca (1975: *Fam.* XVIII 3 9).

9. Avril (1990: 7-16).

10. Casamassima (1964: 541).

11. Crivello (2003: 233).

and in matters of script he preferred legibility to beauty. But fifty years later such things as clarity, restraint, simplicity and so forth had become positive aesthetic qualities, the distinctive features of beauty»[12].

Esa misma voluntad de sencillez motivó la aparición de un estilo ornamental para las letras iniciales que estaba formado por los característicos motivos vegetales blancos enroscados entre sí sobre un fondo de diversos colores. La composición también fue tomada de manuscritos toscanos, donde las iniciales de tonalidad amarilla se entrelazaban con los tallos de vid que se recortaban sobre fondos de color rojo, azul o verde; unos ejemplares ya habían sido apreciados tempranamente por el propio Cosimo de Medici[13]. No obstante, no será hasta la década de 1420 cuando las cándidas ramificaciones comiencen a expandirse por los márgenes, hasta llegar a componer elaboradas orlas pobladas de toda suerte de *putti* y animalillos que de forma grácil se perfilan sobre un fondo que también empieza a quedar dominado por el color azul.

Uno de los primeros testimonios más sobresalientes lo ofrece el códice senecano copiado en 1426 por Ser Antonio di Mario para el mismo magnate florentino (Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut.76.35); el aparato ilustrado se imputa a Bartolomeo Varnucci, quien seguía instrucciones de Niccolò Niccoli (1367-1437), según demostró de la Mare[14]. Justamente, este último personaje tendrá un papel determinante en la configuración y difusión del peculiar estilo florentino, un mérito que le fue reconocido por sus mismos coetáneos[15], como testimonia la reseña biográfica realizada por Bartolomeo Facio en su *De viris illustribus* (1455-1457): «Librorum quoque exornandorum inventor, operum Ciceronis, & aliorum illustrium Auctorum diligentissimus inquisitor fuit»[16].

Asimismo, Otto Pächt constató que su fama comenzó a expandirse durante las primeras décadas de la centuria[17]; un reconocimiento compartido por diversas personalidades, entre ellas Leonardo Bruni, quien en 1407 le hace partícipe de su aprecio: «Cum igitur volumen habeat praeclare scriptum orationum Ciceronis cupit, ut singulorum capita librorum splendore litterarum illuminentur. Tu ergo in ea re diligentiam

12. Pächt (1957: 187).
13. De la Mare (1996: 168).
14. De la Mare (1996: 169).
15. Ceccanti (1993-96: 12).
16. Facio (1745: 11).
17. Pächt (1957: 188).

tuam adhibebis, dabinque operam, ut non auro, nec murice, sed vetusto more hac litterae fiant»[18].

Consideraciones semejantes afloran entre la correspondencia de los principales personajes, como Poggio Bracciolini, Ambrogio Traversari o Giovanni Aurispa. Ciertamente, las diversas fuentes permiten constatar la estrecha relación de Niccoli con los principales referentes literarios y artísticos del entorno humanista, una posición que le permitió estar al tanto de la circulación de ejemplares y de los nuevos descubrimientos[19]. Uno de sus más directos admiradores fue Vespasiano da Bisticci, una figura que se tornará determinante, pues será responsable de la circulación de los códices en buena parte del territorio; en su caso, le retrataba con las siguientes palabras:

> Venendo ora alle condizioni di Nicolao, in prima egli fu di bellissima presenza, allegro, che sempre pareva che ridese, piacevolissimo nella conversazione. Vestiva sempre di bellissimi panni rosati, lunghi infino in terra. Non ebbe mai donna, a fine che non gli fusse impedimento a' sua studi. Teneva in casa una donna di tempo, che lo provedeva nelle sua necessità. Era sopre tutti gli uomini pulitissimo, cosí nel mangiare, come in tutte le cose. Quando era a tavola, mangiava in vasi antichi bellissimi, e cosí tutta la sua tavola era piena di vasi di porcellana, o d'altri ornatissimi vasi. Quello con che egli beveva era coppa di cristallo, o d'altra pietra fina. A vederlo in tavola, cosi antico come era, era una gentilezza. […] Non era casa in Firenze che fusse più ornata che la sua e dove fussino più gentili cose che erano in quella; in modo che ognuno che vi andava, in ogni facultà n'aveva infinite degne cose[20].

Una personalidad así, dominada por las pasiones y manías propias del literato, el coleccionista, el anticuario o el bibliófilo, naturalmente, le granjeó no pocas controversias. No en vano provocó diversas polémicas acerca del «triunvirato florentino», opiniones que oscilaron entre la convicción personal y la provocación intelectual que, en cualquier caso, alimentaron una imagen irreverente y pedante entre sus adversarios. Dos

18. Bruni (1741: Lib II., epist. X).

19. Gombrich (1982: 181). Téngase en cuenta que el texto de Gombrich corresponde a una conferencia pronunciada en el Institute of Fine Art de Nueva York en diciembre de 1962, que fue recopilada en 1967 en *Essay in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Londres, 1967.

20. Mai (1859: 480).

de los testimonios recuperados por Gombrich ofrecen una imagen sumamente elocuente para el propósito que nos ocupa en este trabajo[21]. El primero aparece en una invectiva escrita en 1400 por el poeta Cino Rinuccini:

> Para parecer muy eruditos ante los ojos del vulgo gritan en la plaza cuántos diptongos tenían los antiguos y por qué hoy solo se utilizan dos… y cuántos pies usaban los antiguos en sus versos y por qué hoy solo se usa el anapesto… y a tales extravagancias dedican todo su tiempo… pero el significado, la distinción, el sentido de las palabras… no hacen ningún esfuerzo por aprenderlos. Dicen de la lógica que es una ciencia sofística y de poca utilidad[22].

Bien es cierto que las críticas se vierten de manera general, sin mencionar abiertamente a los individuos, pero no debió resultar difícil identificar a los protagonistas. Guarino Veronese, en otra invectiva elaborada en 1413, denunciaba:

> qui omissis reliquis librorum partibus ut supervacuis, in constituendis codicis punctis solertiam et acumen suo iuri vendicat. De lineis vero quam accurate quam copiose quam eleganter disputet, operae pretium est, quasi Diodorum aut Ptolomaeum, audire cum eas acutissime non plumbeo stilo sed ferreo potius deducendas esse demonstrat; et sicuti frumento Ceres, Chiron medicina simul et Phoebus, ita et hoc iste suo gloriatur invento. Circa chartas idest superficies non parum sua valet sapientitudo in hisque laudandis aut improbandis suam ostentat eloquentiam. O consumptam per tot annos inaniter aetatem, cuius is denique decerptus est fructus, ut de litterarum formis, chartarum coloribus, atramentorum varietate disputandum sit[23].

21. Gombrich (1982: 182-183).
22. *Vid.* Gombrich (1982: 183).
23. Sabbadini (1915: 37). La edición de Gombrich ofrece esta traducción al castellano: «Descuidando los demás aspectos de los libros como completamente superfluos, dedica su interés y perspicacia a los puntos del manuscrito. En cuanto a las líneas, cuán cuidadosamente, cuán copiosamente, cuán elegantemente las discute […] Creerías estar oyendo a Diodoro o Tolomeo cuando argumenta con tanta precisión que aquellas deberían ser trazadas con estilo de hierro mejor que de plomo […] En cuanto al papel, es decir la *superficie*, no pueden pasarse por alto sus conocimientos; y exhibe su elocuencia elogiándolo o desaprobándolo. Qué manera tan vacua de pasar tantos

En su caso, tampoco se trata de una crítica aislada, pues insiste poco tiempo después con otra sátira de manera más explícita:

> L'altro dirà: io sono ottimo cognoscitore d'un libro; rispondo: sì forse, se esso è ben legato, et questo sa fare uno bidello o uno cartollaio. Et ecco il sommo ingegno di questo tale biasimatore, cioè di voler vedere una bella lettera antica, la quale non stima bella o buona, se ella non è di forma antica et bene dittongata, et nullo libro per buono che sia gli piace, nè degnerebbe di leggere, non essendo scritto di lettera antica, correndo una giornata dietro ad una derivazione di vocabolo o ad uno dittonguzzo. Io non biasimo questo tale in quello che di ciò si diletta, perchè pur partecipa d'alcuna virtude, ma è si piccola che appena merita loda[24].

Resulta importante considerar estas críticas, vertidas desde el entorno intelectual más inmediato, a la hora de comprender el proceso de definición del considerado 'libro humanista', así como el impacto de sus propuestas entre sus contemporáneos. Naturalmente se deben ponderar tanto las críticas como las alabanzas a determinadas personalidades en relación a las rencillas y afinidades de los protagonistas, con el fin de evitar la sobredimensión de determinados halagos y censuras. No obstante, la discrepancia entre ellos revela que las modificaciones introducidas en el folio manuscrito se debieron más a impulsos o preferencias individuales que colectivas, de modo que esto condiciona seriamente la aceptación y consolidación de las propuestas como un modelo comunitario o tipológico.

Bien es cierto que la variación gráfica, que persigue una mayor legibilidad y claridad, fue un empeño de más amplio recorrido; desde el propio Petrarca que, a pesar de mantener la esencia gótica en sus escritos, tenía una clara opinión sobre sus preferencias. Esta preocupación fue asumida por su discípulo, Coluccio Salutati, quien ensayó algunas modificaciones escriturarias, pero que no será hasta su sucesor en la cancillería, Poggio Bracciolini, cuando se desarrolle la conocida como *littera antiqua*, cuyo testimonio más temprano (1402-1403) se ha localizado en el códice *De verecundia* (Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Strozzi 96).

Estas breves notas sobre la configuración gráfica y ornamental del códice en el entorno florentino revelan que su definición obedeció a

años, si el fruto final es una discusión sobre la forma de las letras, el color del papel y las variedades de tinta» (Gombrich 1982: 183-184).

24. Wesselofsky (1867: 327).

una serie de preferencias individuales que, en lo relativo a la escritura, se convirtieron en colectivas. La innovación gráfica se vio favorecida por la claridad y belleza que ofrecían al lector los nuevos trazados, de tal manera que el cambio de estilo quedaba refrendado por una cuestión funcional. En cambio, las iniciales y las orlas de los márgenes, tejidas a base de *bianchi girari*, a pesar de que también buscaban depurar la barbaridad gótica, solo ofrecieron un nuevo aspecto visual dentro del amplio repertorio marginal italiano. Esta novedad no introdujo mejoras en el uso del códice, a diferencia de la opción gráfica, que sí favorecía la lectura; por esta razón, la letra y el ornamento preferidos por los humanistas florentinos comenzaron a desarrollar trayectorias diversas en lo relativo a su difusión y recepción.

En este sentido, conviene recuperar las certeras observaciones que formuló Gombrich, justamente a propósito de la incidencia de las ideas de esta «*brigata* de jóvenes arrogantes». Como apunta el profesor austriaco, buena parte del mérito en la conquista de la sociedad por parte de los nuevos movimientos se debe a la utilidad de las invenciones que aportan, pero también a un valor que incide en el plano psicológico, pues la sensación de superioridad sobre los otros es un arma determinante para la autoafirmación. Los humanistas florentinos eran reformadores del estilo y del lenguaje, y podían ofrecer ambas cosas: «inventos reales, o al menos descubrimientos que establecían su superioridad en algunos aspectos sobre investigadores más anticuados»; por ejemplo, en aquellas ocasiones en que los antiguos «revelaban su ignorancia cuando escribían *nichil* en lugar de *nihil* o *autor* en lugar de *auctor*»[25].

El componente psicológico incide en un doble sentido, pues genera al mismo tiempo tantos partidarios como detractores. En el caso de las formas *bianchi girari*, que su creación no da respuesta a una necesidad funcional, las hace esenciales para unos y superfluas para otros. No obstante, el prestigio que les confiere su cuna incrementó el deseo de bibliófilos y eruditos por hacerse con copias florentinas para sus colecciones, dotándoles de un prurito particular. En efecto, ahí radica el interés para dilucidar el dilema: los círculos humanistas del resto del continente -en esta ocasión castellanos- prefieren un códice de refinada factura toscana, por el prestigio que le concede su procedencia, o dado que también

25. Gombrich (1976: 180 y 186).

participaban del fenómeno cultural, bastaba con dotar a sus creaciones de las formas propias de ese 'libro humanista'.

Según se ha avanzado, todo apunta a que se consolidaba esa tendencia a quebrar la relación íntima del *textus* y, andando el tiempo, «la ilustración seguirá siendo un obstinado cuerpo extraño que ni participa en la organización de la página ni trata de adaptar su estilo a las necesidades específicas del libro»[26]. Ciertamente, se comprueba cómo en los talleres que afloraron en la ciudad y en su área de influencia fueron enriqueciendo las orlas *bianchi girari* con los más diversos motivos de ascendencia clásica, incluso aquellos que resultaban ajenos al códice antiguo, pero que visualmente resultaban acordes con el lenguaje renacentista, verbigracia, los diversos encuadres de títulos y frontispicios[27].

2. SOBRE LA RECEPCIÓN DE LOS LIBROS FLORENTINOS EN CASTILLA

Ante un contexto de creación tan peculiar, es necesario ponderar la recepción de estos modelos más allá de su entorno más inmediato, con el fin de constatar si esa comunión entre forma y significado fue percibida en términos semejantes en otros territorios y espacios culturales e intelectuales. La presencia de códices de origen italiano en las bibliotecas castellanas ha sido abordada recientemente por Rosa M. Rodríguez Porto, quien a partir de los testimonios custodiados en la Biblioteca Nacional de España ha determinado el elenco de códices presentes en las colecciones durante el siglo XV[28]. Jesús Domínguez Bordona localizó 249 testimonios, de los que solo 27 se ha podido acreditar su presencia en Castilla antes de 1500; de este grupo, únicamente 17 presentan la decoración del tipo *bianchi girari* y, en su mayoría, pertenecen a la colección del marqués de Santillana, le siguen en número los del conde de Haro, Juan de Torquemada y Nuño de Guzmán[29]. Naturalmente, esta proporción solo resulta significativa del estado actual de los fondos y de la fortuna de las colecciones, en ningún caso se deben extrapolar las valoraciones

26. Pächt (1984: 130).
27. Pächt (1987: 150-153).
28. Rodríguez Porto (2020: 215-264).
29. Rodríguez Porto (2020: 216 y Anexo).

a todo el territorio, ni a todo el siglo XV tan siquiera. Sin embargo, este dato permite constatar que el propio marqués de Santillana contaba con un destacado conjunto de códices florentinos, de modo que no solo era partícipe de las nuevas propuestas, sino que las apreciaba y buscaba hacerse con alguno de estos ejemplares. En cambio, cuando promovía la creación de códices miniados en Castilla, no demandaba que sus formas siguieran el modelo *alla antica* de los italianos, más bien al contrario, pues el resultado visual resulta marcadamente goticista, acudiendo a la referida expresión de Elisa Ruiz[30]. Por lo tanto, resulta extraño asumir que Santillana descuidase el carácter formal vinculado al humanismo, si la decoración florentina así fue percibida por sus contemporáneos.

En este sentido, es preciso considerar la peculiar situación de los talleres de creación de libros en la península Ibérica, distantes de la realidad italiana, como ha demostrado de forma reiterada la historiografía. En buena medida estaba formada por equipos reunidos en torno a escribanos, notarios, copistas, iluminadores, encuadernadores, libreros o incluso clérigos seculares o regulares que se encontraban al servicio de las altas personalidades del reino[31]. La diversidad de resultados y de personajes implicados hacen pensar que, de forma general, los encargos realizados por los miembros de la aristocracia castellana eran realizados por equipos de escasa profesionalización que se adaptaban a las demandas concretas de traducciones, copia e iluminación de libros para el consumo propio de sus clientes, si bien esto no supuso un obstáculo para la creación de destacados ejemplares en contextos y períodos específicos[32]. Así pues, entrado el siglo XV, queda lejos la realidad del taller o del *scriptorium*, probablemente en estrecha relación con el desarrollo de las agrupaciones gremiales y la especialización profesional que paralelamente se está produciendo en la sociedad bajomedieval[33]. Un ecosistema

30. En la actualidad el conocimiento sobre la biblioteca del marqués de Santillana está siendo objeto de una detenida revisión a cuenta de Rodríguez Porto (2020 y 2022) y el equipo del proyecto *Libro iluminado y bibliotecas en la Europa del Renacimiento: el Marqués de Santillana y su proyecto cultural.*

31. Iglesias-Fonseca & Avenoza (2019: 44-45).

32. Rodríguez Porto (2020: 276).

33. Sobre la adopción de los modelos gráficos humanísticos en Castilla, consúltese el trabajo reciente de Rodríguez Díaz (2023). Para una aproximación al corpus miniado castellano de la segunda mitad del siglo, también puede consultarse Villaseñor Sebastián (2009).

que favoreció esa percepción que sobre el material bibliográfico dominó a la nobleza del reino: «les importó más el texto para leer o hacer que se lo leyeran que el manuscrito rico, demostrando una vez más su relativo interés como patronos y clientes de productos refinados y costosos»[34].

La figura del arzobispo Diego de Anaya testimonia esa actitud, que pudiera considerarse generalizada en los albores del humanismo y la bibliofilia; el salmantino y, paralelamente los colegiales de San Bartolomé, hicieron acopio de códices procedentes de los centros académicos y de producción libraria más reconocidos del continente; un hecho que demuestra el aprecio y el interés por materiales de calidad y prestigio[35]. Bien es cierto que el prelado y la biblioteca de su colegio participan de un contexto, el universitario, donde la procedencia y la antigüedad del instrumento portador del conocimiento eran valores que incrementaban su prestigio, en muchas ocasiones por encima de las propias condiciones materiales.

Tanto en la colección personal de Anaya hasta su muerte como en la comunitaria conviven ejemplares de modesta factura, corrientes y cuadernos sueltos, creados dentro de los confines castellanos, con otros, los menos, de refinada procedencia boloñesa, aviñonesa o parisina. Hacia 1450 el fondo alcanzaba los trescientos códices, pero no destacaban ejemplares costosos, de lo que no se infiere una falta de atención por sus condiciones materiales. Los encargos realizados por don Diego en Córdoba, Sevilla o Cuenca revelan una cuidada pero modesta factura en sus características visuales y materiales, pero los recursos compositivos y formales permiten reconocer unos focos de producción que están al corriente de la vanguardia literaria europea, pero también artística, pues se revelan como conocedores de los mecanismos persuasivos del texto y las imágenes. Contemplar las condiciones y las estructuras de producción resulta determinante, porque permite ponderar la capacidad de los talleres castellanos para asimilar corrientes y novedades procedentes de otros centros de creación, en este caso, la configuración del folio humanista. Justamente, de esta tipología la colección bartolomea no contaba con ningún ejemplar antes de 1440, tampoco los encargos hispanos pretendieron emular sus formas, ni gráficas ni ornamentales[36].

34. Yarza (2007: 59).

35. Jiménez López (2022: 137).

36. La documentación conservada de la biblioteca solo permite cotejar el contenido de los fondos entre 1433 y 1442, período del que se conservan las series de

El caso del arzobispo Alfonso de Cartagena (1384-1456) presenta ciertos puntos de contacto con el salmantino, en tanto que participa de un contexto político y cultural cercano, si bien sobresale el burgalés en su contribución intelectual y aprecio material por los códices que le alimentaron su espíritu. Buena muestra de ello quedó prescrita en sus últimas voluntades, donde dispuso que en su capilla de la Visitación se encadenasen algunos de los ejemplares más preciados[37], a diferencia del salmantino, que ordenó completar la biblioteca colegial y que los que no interesaran o estuvieran repetidos se vendieran para pagar el testamento. Así, la decisión de disponerlos en la capilla funeraria, el lugar privilegiado para la definición y custodia de su memoria, revela el interés material por los propios ejemplares; de hecho, les quedó fiada la función de custodiar su imagen personal[38].

La figura de don Alfonso reviste especial interés en el asunto que nos ocupa, pues el aprecio y reconocimiento manifestado por los códices permiten suponerle una preocupación por los valores formales y materiales. Del mismo modo que Santillana, su personalidad y vínculo con la creación florentina favorecían su participación en las novedades operadas. Además, en su caso, se conserva un testimonio de particular interés, la carta que remite al conde de Haro en 1442, donde expone a su distinguido interlocutor sustanciosas reflexiones acerca de las diferentes formas en las que se relaciona con su colección, por cierto, un verdadero testimonio sobre la temporalidad, la textura, la presencia y los desplazamientos entre un lector-propietario y su colección[39].

Seguidamente, en el segundo capítulo, el arzobispo realiza una fina apología de los «instrumentos del saber» y de los sentidos que permiten acceder al conocimiento: «pues por el oído escuchamos la voz de los que nos enseñan, por la vista leemos las letras que hacen las veces

---

inventarios (Jiménez López 2020; 2022). Asimismo, también se conoce el estado del fondo en 1550 a través de una copia posterior del registro colegial; no obstante, este material todavía no ha sido analizado con el fin de cotejar su contenido y los manuscritos conservados.

37. «Los libros questán debaxo de las gradas del Altar de la dicha capilla [de la Visitacion] que ordeno y compuso el senor obispo don Alonso y despues de su fallecimiento se pusyeron alli con cadenas son los siguientes» (AACB Capilla de la Visitación Lib - 1 Testamentos y Memorias 1487, fol. 116, citado en Cantera Burgos (1952: 448-449).

38. Para una revisión reciente sobre la capilla funeraria del prelado, véase Lahoz (2026).

39. Lawrance & Morrás (2020: 131-133).

de maestros y percibimos el esplendor de los cuerpos celestes»[40]. A su juicio, el deleite sensorial que entra en juego es tal que «el deseo de los libros es de alguna manera connatural a nosotros». Tras esta refinada ponderación del objeto, particularmente por la importancia del sentido de la vista, se pudiera esperar una disertación acerca de la composición del códice y de sus folios, en línea con las preocupaciones florentinas. En cambio, Cartagena rehúsa realizar cualquier consideración y continúa su discurso centrado en el valor del contenido de los libros y en su papel en la instrucción de su noble interlocutor, ajeno a las preocupaciones de aquella «*brigata* de jóvenes arrogantes».

Resulta complicado en este momento formular hipótesis acerca de los rasgos que presentaban los códices que el prelado acumuló a lo largo de su trayectoria, pues son difícilmente identificables con un grado de certeza suficiente. Así pues, también es oportuno acercarse a las formas en las que los diversos promotores de las copias de su obra decidieron difundirlas. Con tal fin resulta esclarecedora la consulta del *corpus* recopilado en el Proyecto Biblioteca Cartagena, donde se puede comprobar que, del elenco de códices identificados, únicamente dos testimonios, con tratados de Séneca, presentan un repertorio ornamental significativo: Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/5568 y Salamanca, Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, Ms. 201. Los rasgos formales de las orlas y letras iniciales que campean en los folios, al comienzo de cada libro, sitúan la creación de ambos ejemplares en el solar castellano. El primero muestra las características hojas de vid de ascendencia francesa, plenamente asimiladas en los talleres hispanos de la primera mitad del siglo XV, junto con el escudo de armas de los Santamaría en el *base de page* del primer folio; este motivo sitúa su creación en el entorno inmediato de don Alfonso. En cambio, el ejemplar custodiado en el Estudio salmantino presenta una factura más refinada, pues se reviste con una orla vegetal que cubre los cuatro lados del folio al comienzo de cada libro; entre la hojarasca y los animalillos que pueblan el marco, destaca la presencia de sendos serafines de color rojo, acogidos en una almendra perfilada con un motivo sinuoso de color azul que evoca el perfil de las nubes. En el folio 4v se dispone una miniatura a página completa en la que aparece una figura masculina postrada ante el altar presidido por la imagen de una Virgen con Niño.

40. Lawrance & Morrás (2020: 131-133).

La filacteria que sale de sus manos se entrelaza con un nuevo serafín hasta llegar a los pies de visión mariana. La inscripción reza: *[De] mi bevir a ti servir*. En el ángulo inferior derecho de la imagen devocional se sitúa un escudo de armas con cruz flordelisada en campo de plata, con bordura componada y cimera de cisne. La identificación de las personas que promovieron sendas copias hubiera resultado esclarecedora para dilucidar las posibles razones que llevaron a optar por estos modelos castellanos. En cualquier caso, ambos permiten constatar la observación de Ruiz García sobre el goticismo formal de las traducciones senecanas en la península.

El resto de códices con la obra del prelado burgalés presentan una factura corriente, con el texto dispuesto a línea tirada o a dos columnas y en algún caso se incorporan iniciales en tintas rojas y azules con los habituales motivos afiligranados expandidos por los márgenes. Una composición que no es ajena al resto de la producción literaria castellana; es más, al contrario, estas características son las que de forma habitual muestran los códices que transmiten la mayor parte de las obras literarias; un fenómeno que demuestra el distanciamiento entre el contenido y las formas y el dominio del primero sobre la presentación visual del texto.

Ciertamente, pudiera ocurrir que la recepción del tipo de 'libro humanista' se hubiera demorado unas décadas en relación al momento de creación en Florencia; un hecho que le hace coincidir con el desarrollo de la imprenta. Por esta razón también conviene revisar los *corpus* de incunables e impresos de la Biblioteca de Ediciones de Clásicos Latinos en España con el fin de detectar la aplicación manuscrita de la decoración *bianchi girari*. El único testimonio localizado es la versión de *Guerra de Iugurta* de Salustio impreso por Lamberto Palmart en 1475 en Valencia, donde el iluminador acudió a la composición florentina para rellenar la letra inicial. Nada hace pensar que el responsable pretendiese evocar el 'libro humanista': todo apunta a que su presencia se debe a la cercanía de algún modelo manuscrito de esta misma obra, pues, justamente, los pocos testimonios realizados en la península Ibérica y que evocan los modelos humanistas pertenecen a este texto de Salustio (El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de san Lorenzo, &-III-16 y O-III-6). Ambos casos anuncian una factura aragonesa, no en vano es el territorio más avanzado en sus contactos con la producción libraria italiana y sus redes comerciales y artísticas. Por lo tanto, no es de extrañar

que entre los 'libros humanistas' localizados en esta órbita afloren nombres como el de Pere Miquel Carbonell (1434-1517), un destacado conocedor de la corte y biblioteca de Alfonso V el Magnánimo, donde los códices florentinos despuntaban entre los más notables y preciados. En buena medida, muchos de ellos habían sido adquiridos directamente del mismo Vespasiano da Bisticci, el protagonista, junto con Niccoli, del prestigio de la producción florentina, como se señalaba al comienzo a través de las palabras de Albinia de la Mare. En efecto, el espacio aragonés requiere una atención más detenida sobre la recepción de las formas humanísticas del códice, pues el entramado artístico, cultural y político revela una red mucho más tupida.

3. A MODO DE CONCLUSIÓN

Las palabras de Chartier que orientaban el comienzo de estas notas advertían que las preferencias gráficas, el formato, la ilustración, la puntuación, los elementos materiales y visuales que presentan el texto al lector contribuyen a la creación de los diversos significados de una misma obra. Conscientes de ello, el selecto y refinado grupo florentino compuso una modalidad libraria que la historiografía ha denominado 'libro humanista'. Ciertamente lo fue, en tanto que fue propio de esta *brigata* que despuntó a comienzos del siglo XV en Florencia.

Ahora bien, revisando con Gombrich la gestación de los cambios, su percepción, junto con las respuestas que provocaron en su entorno más inmediato, cabe reconsiderar su impacto y recepción. Mientras que las innovaciones gráficas contribuyeron a la legibilidad de los textos, al tiempo que clarificaban su aspecto, los entretejidos vegetales de las orlas únicamente aportaron renovadas formas al basto repertorio marginal italiano. En efecto, la decoración *bianchi girari* se convirtió en un elemento más que prestigiaba el códice, convertido en un signo de procedencia que refrendaba su carácter humanista, pero no fue percibido como un elemento clasicista consustancial al texto. Naturalmente, en los casos en que se optaba por estos modelos, enfatizaba su aire *dell'antichità*; sin embargo, no constituyó un recurso esencial ni determinante para la definición de la obra.

Así, impulsos bibliófilos o intereses intelectuales llevarán a los principales magnates castellanos a desear en sus colecciones los ejemplares

procedentes de los talleres más refinados del círculo de Niccolò Niccoli o Vespasiano da Bisticci. Al mismo tiempo, promoverán la copia de otros ejemplares de contenido clásico o patrístico en los talleres castellanos, pero estos se ajustan a los repertorios y variantes gráficas que estaban a su alcance y de moda en las cortes hispanas. Justamente, el nivel de exigencia de estos notables coleccionistas e intelectuales no permitiría la corrupción formal de sus obras más preciadas, si tal significado hubiera estado en juego.

En definitiva, todo indica que las innovaciones gráficas y visuales introducidas por el selecto grupo florentino no fueron concebidas como un elemento consustancial al texto. En consecuencia, su aplicación responde principalmente a criterios funcionales –como la claridad y legibilidad de la letra– o estilísticos –como la ornamentación y el enriquecimiento visual. Bajo esta lógica, la tipología de 'libro humanista' resulta excluyente, ya que deja fuera del fenómeno aquellos materiales que no siguieron el modelo toscano y los relega a una categoría secundaria, a riesgo de considerarlos una variante degradada o deformada de producción libraria.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Avril, François, «*Mediolani illuminatus*: Pétrarque et l'enluminure milanaise», en *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza per gli 80 anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, Maria Teresa Balboni Brizza, ed., Milán: Museo Poldi-Pezzoli, 1990, págs. 7-16.

Cantera Burgos, Francisco, *Alvar García de Santa María y su familia de conversos: Historia de la judería de Burgos y de sus conversos más egregios*, Madrid: Instituto Arias Montano, 1952.

Casamassima, Emanuele, «Per una storia delle dottrine paleographiche dall'Umanesimo a Jean Mabilion», *Studi Medievali*, V (1964), págs. 525-578.

Chartier, Roger, *Editar y traducir: La movilidad y la materialidad de los textos*, Barcelona: Gedisa Editorial, 2022.

Crivello, Fabrizio, «'Vetustoris litere maiestas': un manoscritto di sant'Agostino del Petrarca, gli umanisti e qualche osservazione sulle iniziali a 'bianchi girari'», *Italia Medioevale e Umanistica*, XLIV (2003), págs. 227-234.

Ceccanti, Melania, «Proposte per la storia dei primi codici umanistici a bianchi girari», *Miniatura*, 5.6 (1993-96), págs. 11-16.

De la Mare, Albinia C., «Vespasiano da Bisticci as Producer of Classical Manuscripts in Fifteenth-Century Florence», en *Medieval Manuscripts of the Latin Classics. Production and Use*, Claudine A. Chavannes-Mazel & Margaret McFadden Smith, eds., Leiden: Anderson Lovelace Pub., 1996, págs. 166-207.

Facio, Bartholomaeo, *De viris illustribus […] addidit Laurentius Mehus*, Florencia: Impresor Joannis Pauli Giovannelli, 1745.

Gombrich, Ernst H., «Del renacimiento de las letras a la reforma de las artes: Niccolò Niccoli y Filippo Brunelleschi», en *El legado de Apeles*, Madrid: Alianza Forma, 1982 (ed. orig., 1967), págs. 179-203.

Iglesias-Fonseca, Josep Antoni & Avenoza, Gemma, «La elaboración del códice. Espacios y artífices», en *La producción del libro en la Edad Media: una visión interdisciplinar*, Gemma Avenoza, Laura Fernández Fernández & Lourdes Soriano Robles, coords., Madrid: Silex, 2019, págs. 19-56.

Jiménez López, Jorge, *Libros y primer humanismo en Salamanca: Inventarios y ámbitos del patrimonio librario del Colegio Mayor de San Bartolomé de la Universidad de Salamanca entre 1433 y 1440*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2020.

Jiménez López, Jorge, *Diego de Anaya y Maldonado. Cultura visual y libraria de un arzobispo castellano en los albores del humanismo*, Granada: Ediciones de la Universidad de Granada, 2022.

Lahoz, Lucía, «Escenografía, representación y memoria en las empresas artísticas de don Alfonso Cartagena», en *Tramas y contextos de la imagen en el obispado castellano. Patrimonio y patronazgo (1385-1456)*, Jorge Jiménez López, ed., Granada: Ediciones Universidad de Granada, 2026 (en prensa).

Lawrance, Jeremy y María Morrás, *«Epistola ad comitem de Haro» de Alfonso de Cartagena. Un tratado sobre la cultura literaria de la nobleza en la Castilla del siglo XV*, Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2020.

Mai, Angelo, *Vite di Uomini illustri del secolo XV scritte da Vespasiano da Bisticci*, Florencia: Barbera, Bianchi & Comp., 1859.

Pächt, Otto, «Notes and observations on the origin of humanistic book-decoration», en *Fritz Saxl: 1890-1948. A Volume of Memorial Essays from his Friends in England*, Donald James Gordon, ed., Londres: T. Nelson, 1957, págs. 184-194.

Petrarca, Francesco, *Opere. Canzioniere. Trionfi. Familiarum rerum libri*, Florencia: Sansoni Editore, 1975.

Rodríguez Díaz, Elena E., «El multigrafismo de la Corona de Castilla: los códices. Vías de penetración de la escritura humanística», en *La escritura en los siglos XV y XVI. Una eclosión gráfica*, Madrid: Dykinson, 2023, págs. 79-97.

Rodríguez Porto, Rosa M., «Libro iluminado y política cultural en Castilla a mediados del siglo XV. Nuevas miradas en torno a la Biblioteca del Marqués de Santillana», en *Patrimonio textual y humanidades digitales. Libros, bibliotecas y*

cultura visual en la Edad Media, Jorge Jiménez López & Carmen Sánchez Tamarit, eds., Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2020, vol. 2, págs. 269-297. [a]

Rodríguez Porto, Rosa M., «Les manuscrits italiens dans les bibliothèques castillanes du XVe siecle, à la lumière des fonds de la Bibliothèque Nationale d'Espagne», *Bibliothèque de l'École des Chartres*, 175 (2020), págs. 215-264. [b]

Rodríguez Porto, Rosa M., «La biblioteca del Marqués de Santillana», en *El marqués de Santillana. Imágenes y letras*, Madrid: Biblioteca Nacional de España & Museo del Prado, 2022, págs. 45-70.

Ronconi, Filippo, «La manuscriptologie et ses méthodes», *International Itinerant Paleographic School-IIPS*, 30 (2017). [En línea] https://iips.hypotheses.org/37 [Consulta: 29/02/2024].

Ruiz García, Elisa, «Claves del documento artístico bajomedieval en Castilla», en *El documento pintado: cinco siglos de arte en manuscritos*, Madrid: Museo del Prado, 2020, págs. 23-44.

Ruiz García, Elisa, «Una mirada retrospectiva a la producción de Séneca en lengua castellana», en *Translatio Senecae. Las traducciones ibéricas de Séneca en su ámbito románico*, Juan Miguel Valero Moreno, dir., Laura Ranero Riestra & Pablo Rodríguez López, eds., Salamanca: IEMYRhd & SEMYR (Biblioteca Cartagena), 2022, págs. 241-287.

Sabbadini, Remigio, *Epistolario di Guarino Veronese,* Venecia: Spese della Società, 1915, vol. I.

Valero Moreno, Juan Miguel, «Alfonso de Cartagena y el humanismo escolástico en Castilla en la segunda mitad del siglo XV: exempla, proverbios y otros géneros», en *El legado literario de Castilla y León desde la Edad Media al Romanticismo*, María Luzdivina Cuesta Torre, coord., Bern: Peter Lang, 2023, págs. 54-88.

Villaseñor Sebastián, Fernando, *Libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua & Caja Segovia, 2009.

Wesselofsky, Alessandro, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389*, Bologna: Gaetano Romagnoli, 1867.

Yarza Luaces, Joaquín, «La nobleza hispana y los libros iluminados (1400-1470). Corona de Castilla», en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, Pedro M. Cátedra García, María Luisa López-Vidriero Abello & María Isabel de Páiz Hernández, eds., Salamanca: Cilengua & Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004, págs. 17-65.

RESUMEN: Durante las primeras décadas del siglo XV, en Florencia se consolidó la tipología del denominado 'libro humanista', caracterizado por la recuperación de formas gráficas y ornamentales inspiradas en modelos del siglo XI. Este trabajo analiza el impacto de dicha producción en el ámbito castellano, tanto en la elaboración de manuscritos como en la incorporación de estos prestigiosos ejemplares a las colecciones. Se examina hasta qué punto las innovaciones introducidas por los humanistas florentinos –funcionales y refinadas– fueron percibidas como elementos consustanciales al texto y, en su caso, cómo fueron adoptadas en Castilla. En este sentido, el estudio cuestiona la rigidez del concepto de 'libro humanista' como una categoría excluyente, al dejar fuera otras variaciones formales que, si bien no replicaron el modelo toscano, compartieron sus mismos fines intelectuales.

PALABRAS CLAVE: Manuscrito humanista; Corona de Castilla; *Bianchi girari*; Alfonso de Cartagena.

ABSTRACT: During the early decades of the 15th century, the typology of the so-called 'humanist book' was consolidated in Florence, characterized by the recovery of graphic and ornamental forms inspired by models from the 11th century. This article analyzes the impact of this production in the Castilian sphere, both in the creation of manuscripts and in the incorporation of these prestigious examples into collections. It examines to what extent the innovations introduced by the Florentine humanists –functional and refined– were perceived as elements inherent to the text and, if so, how they were adopted in Castile. In this regard, the study questions the rigidity of the concept of 'humanist book' as an exclusive category, as it excludes other formal variations which, although they did not replicate the Tuscan model, shared the same intellectual purposes.

KEYWORDS: Humanist manuscript; Crown of Castile; *Bianchi girari*; Alfonso de Cartagena.

LIBROS Y MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS EN MANOS DE MUJERES CASTELLANAS ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVI*

Arturo Jiménez Moreno
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN**

Hace casi tres décadas Trevor J. Dadson en su magnífico estudio sobre distintas bibliotecas particulares en la España del Siglo de Oro advirtió que «jamás deberíamos estudiar aisladamente los libros de un individuo, pues siempre se juntan con otros aspectos de su personalidad»[1]. Lo cierto es que los que nos hemos venido dedicando al

* Este trabajo se enmarca en el proyecto I+D+i «La emergencia de la república de las letras en el Renacimiento en España (Edad Media y temprana Edad Moderna)», Universitat Pompeu Fabra, Facultat d'Humanitats, Ref. PDI 2020-117637GB-100 (2021-2025), 2025); y en grupo de investigación de la UCM «Literodoxia. Literatura, heterodoxia y marginación» dirigido por Santiago López-Ríos y Rebeca Sanmartín.

** Abreviaturas empleadas en este trabajo: AHN: Archivo Histórico Nacional (seguido de la sección, la caja y el documento); *BETA*: *Bibliografía Española de Textos Antiguos (PhiloBiblon, dir. Charles B. Faulhaber. The Bancroft Library. University of California, Berkeley, 1997*.https://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/beta_es.html*)*; *BNE*: Biblioteca Nacional de España (Madrid); *RBME*: Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

1. Dadson (1998: 47). El propio autor cumplió su sugerencia al incluir los cuadros junto a los libros que aparecían en los inventarios de bienes de algunos de los propietarios que estudió.

estudio del libro antiguo no siempre hemos reparado –o no, al menos, suficientemente– en esos otros objetos que comparten inventario con las piezas manuscritas e impresas y que, bien analizados, nos pueden orientar sobre los gustos e intereses culturales de su propietario. Los objetos en los que ahora voy a detenerme son aquellos que podemos considerar imágenes, esto es, representaciones artísticas de carácter visual con alguna capacidad de comunicación simbólica: pintura, escultura, tapicería y arquitectura, fundamentalmente. Recorreré el camino que va de los libros a las imágenes, pero, sobre todo, haré el camino de vuelta para analizar lo que algunos cuadros, retablos o tapices nos indican sobre el uso del libro y la lectura en un contexto aristocrático y femenino. Así, me entretendré en ciertas damas castellanas que frecuentaron tanto la cultura escrita como las artes visuales entre los siglos XV y XVI.

2. DOS CONSIDERACIONES PREVIAS: EL VALOR DEL INVENTARIO Y EL CONCEPTO DE IMAGEN

En este trabajo dos serán los objetos materiales de análisis: el inventario y las imágenes. Antes de abordar los distintos casos concretos, conviene plantear algunas consideraciones previas de orden metodológico sobre ambas realidades para tejer un marco seguro y un alcance más general.

2.1. *El inventario como herramienta de reconstrucción arqueológica: posibilidades y limitaciones*

El trabajo de archivo es la principal herramienta para la reconstrucción arqueológica de la cultura de un individuo o de una comunidad durante el Antiguo Régimen y constituye la base de este trabajo. Inventarios, tasaciones, almonedas, datas de bienes y otras tipologías documentales nos dan acceso a bienes que una persona tenía en un momento concreto de su vida –normalmente cercano a la muerte– y, a partir de su análisis, es posible reconstruir aspectos de vida de estos individuos: su nivel económico, sus costumbres, el tipo de relaciones familiares y sociales, su religiosidad o su cultura.

Sin embargo, la porción de realidad que hemos podido descubrir no es más que lo que nos ha dejado ver la documentación conservada, por lo que una conclusión basada en el análisis documental es, por supuesto, válida en cuanto muestra significativa, pero intrínsecamente limitada y parcial. Y esta limitación se debe a que existen muchos factores que influyen en que se haya podido conservar un determinado dato archivístico o, por el contrario, que se haya perdido o directamente ni siquiera haya existido. Así, una determinada legislación o los usos administrativos de una curia, la mentalidad archivística de una familia, el interés particular de un determinado individuo por dejar constancia de un hecho, los propios cuidados del archivo –o la actitud de sus archiveros– para conservar y dar acceso a los documentos… todo ello condiciona nuestro conocimiento sobre el pasado.

A esta cautela general hay que añadir las limitaciones de los propios documentos, especialmente de los inventarios *post mortem*, que es la tipología documental más frecuentemente usada para acceder a los bienes de una persona[2]. De entrada, en el proceso de su ejecución solían intervenir miembros de la familia del difunto, así como el personal a su servicio –mayordomos, camareros–, que podían haber sustraído u ocultado alguno de los bienes antes de que los albaceas testamentarios junto a sus secretarios fueran recorriendo la casa y anotando los bienes que encontraban a su paso[3]. Además, vienen señalándose desde hace tiempo otras limitaciones que nos advierten sobre el uso de un inventario sin antes interponer las necesarias cautelas[4]. Así, el inventario solo nos puede ofrecer, en el mejor de los casos, lo que un individuo tenía al momento

2. Véanse reflexiones sobre el inventario como fuente de investigación bibliográfica en Infantes (1997; 1999) y Pedraza García (1999).

3. Así se desprende de una carta de poder enviada el 15 de julio de 1435 por el marqués de Santillana, informando sobre su intención de levantar inventario de los bienes de su difunta hermanastra doña Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona, que había muerto sin descendencia: «Faziendo e fizo luego juramento sobre la señal de cruz et palabras de los santos evangelios en que traxo con su mano derecha corporalmente según forma de derecho en ánima del dicho señor Íñigo López, su parte, *qu'él non asconderá cosa alguna de los bienes* qu'él sopiese que fueron de la dicha señora duquesa que los non pusiese en este dicho inventario et que *lo faría bien et lealmente sin arte et sin engaño e sin encubierta alguna*» (AHN, Nobleza, Osuna 1837/3; Otero Piñeyro y García-Fernández (2017: 738). La cursiva es mía.

4. Además de la bibliografía citada más arriba, véase Chevalier (1976: 41-45).

de morir, pero no lo que tenía prestado o lo que se le había ocultado[5]. Además, hay que tener en cuenta la intención básicamente económica de los secretarios cuando, al consignar los bienes, solían reparar mucho más en su valor económico que en esos otros datos que hoy son los que más nos interesan.

Aun así, el análisis de los inventarios sigue siendo la herramienta más eficaz y segura para conocer lo que un determinado individuo tuvo y, por lo tanto, nos permite deducir desde la decoración de su casa o sus devociones religiosas particulares hasta sus preferencias artísticas o sus lecturas. De este modo, durante los siglos XV y XVI, aunque los inventarios *post mortem* –y hablamos de aquellos con un número considerable de bienes– pueden presentar estructuras y colocaciones muy variadas, sin embargo, no es infrecuente que vayan registrando los bienes según su valor económico en orden descendente. Cuando nos encontramos con esta estructura, podemos comprobar que el oro y la plata, las joyas y los tejidos ornamentales de más valor (paños, antepuertas, alfombras…) suelen ser los primeros que comparecen. Después encontramos un desfile de telas y ropa de cama y de vestir, objetos religiosos, muebles, enseres de cocina y de uso doméstico, todo tipo de cofres y cajas, armas… Y ocupando posiciones bastante retrasadas, van apareciendo, con suerte, cuadros, tablas y retablos, objetos de escritorio, libros y cuadernos[6]. Como se verá más abajo, podemos deducir, según esta estructura, que la valoración económica de las pinturas y de los libros era mucho menor que buena parte del resto de piezas que componía una casa, especialmente si pertenecía a la aristocracia[7].

5. Es bien conocida la observación de Alvar García de Santamaría cuando al levantar inventario en vida de su biblioteca advierte que tenía «otro Boezio […] todo de pergamino; prestelo a doña Juana de Cartagena, mi sobrina, e non lo puedo cobrar de ella» (Cantera Burgos 1952: 200).

6. Ilustra esta disposición el orden de los objetos consignados en el libro de la cámara de Pedro de Estúñiga, confeccionado entre 1453 y 1454: joyas de oro y plata, bancales y almohadas, alfombras, reposteros, camas y paramentos de cama, cosas de lienzo, ropa de cama, paños, armas, ropas de paño y seda, jubones, ropas de paño y vestir, calzas, arcas, cofres y mesas cosas menudas, lienzos (Cañas Gálvez 2014: 104).

7. Sobre el mayor aprecio concedido a la tapicería frente a la pintura en los siglos XV y XVI, véase Zalama (2011).

Por ese motivo, llama la atención que el libro como objeto destinado a su lectura –y no como pieza suntuaria o como un bien económico destacado por los materiales usados en su confección– ocupe un lugar preferente en muchas representaciones artísticas que podemos relacionar con un entorno femenino. No es mi intención analizar el motivo iconográfico de la mujer lectora que aparece en manuscritos, tapices, cuadros, retablos o esculturas peninsulares de la Edad Media tardía y la temprana Modernidad[8], sino centrarme en el significado que la representación del libro y de su lectura pudo aportar en objetos artísticos de propiedad o disposición femenina.

2.2. *Concepto y funciones de la imagen durante la baja Edad Media*

Más arriba definí el concepto de imagen como una manifestación artística de carácter visual con capacidad de comunicación simbólica. Sin embargo, el término requiere una mayor precisión porque nos movemos en unos límites espaciotemporales muy concretos: el final de la Edad Media, cuando la percepción de una imagen tenía valores distintos a los actuales[9]. De entrada, hay que tener en cuenta que la mayor parte de las imágenes religiosas se basan en los textos sagrados: la Biblia y los Evangelios, principalmente, pero también repertorios de amplia circulación como la *Legenda aurea* de Jacobo de Vorágine[10].

En primer lugar, la imagen formaba parte de la realidad sensible de quien la miraba, ocupaba un espacio en la casa, en la capilla o en el templo, integrándose en la vida social en forma de tapiz, retablo o tabla de devoción. Además, la imagen medieval va más allá de esa

8. Una visión de conjunto en Beceiro Pita (2007: 553-556) y en Bernárdez (2007); aunque una simple búsqueda por la red suele devolver resultados gratificantes.

9. Baschet (2008: 16-21) valora la imagen medieval más como producción que como reproducción y señala que la noción de *imago* va ganando espacio en la Iglesia medieval a partir del concepto de la Trinidad, donde Cristo es la imagen perfecta de Dios, mientras que el hombre es hecho a imagen y semejanza de Dios, aunque sin alcanzar la perfección de Cristo.

10. Schapiro ha abordado cómo los artistas medievales leyeron e interpretaron los textos sagrados (1973: 9-16).

materialidad y se convierte en signo cuando, a fuerza de ser repetido, se percibe su dimensión simbólica al invocar significados –espirituales, morales, políticos– que no están en la imagen misma. Y, en relación con su repetición, las imágenes apelan a la memoria del observador, es decir, la imagen contemplada se convierte en estímulo que desencadena, por vía asociativa, otras imágenes similares con significado en lo que podemos llamar iconografía[11].

En este trabajo utilizaré las imágenes como objetos sensibles, como signos y como repositorios de una memoria compartida que, desde luego, supera la famosa noción gregoriana de las imágenes como simples *Biblias de los analfabetos* o *litterae laicorum*, para acercarse a la consideración de autores de los siglos centrales de la Edad Media. Para ellos la imagen, especialmente la imagen religiosa, ya no se limitaba a ilustrar un episodio evangélico o, a lo sumo, representar una determinada figura simbólica para los que no sabían leer, sino que había multiplicado sus funciones a las de instruir, recordar y mover[12].

Creo que el libro, la lectura en sí misma y las lecturas –no los textos ni los discursos– pasan a formar parte de este entramado de signos visuales que son las imágenes en el entorno de un público femenino alfabetizado. He aquí algunos ejemplos de esta presencia del libro en algunas representaciones artísticas vinculadas a mujeres castellanas.

11. Este sistema de representación figurativa basado en la repetición mnemotécnica de las mismas figuras en los mismos espacios dentro de las imágenes devotas medievales empieza a disolverse en el arte italiano a partir del siglo XIV cuando se sustituye por un arte que incluye el movimiento y la perspectiva dramática (Arasse 1981).

12. Se trata de teólogos medievales franceses de los siglos XI-XIII como Honorio de Autum, Pedro Lombardo o Guillaume Durand de Saint-Pouçain (Baschet 2008: 19). A estas tres funciones se les fueron añadiendo otras, como la que considera la imagen como un objeto visible que, expuesto en iglesias y capillas, favorece el *transitus* hacia las cosas invisibles a través de la devoción meditativa; además, como han mostrado Hamburger (1997) o Sanmartín (2023: 43-52), las imágenes sobre la encarnación o sobre la pasión de Cristo –como objetos reales o como representaciones– sirvieron de estímulo para los trances místicos entre las visionarias medievales, especialmente en los conventos y beaterios del sur de Europa.

3. SIGNIFICADOS DEL LIBRO Y DE LA LECTURA EN LAS ARTES VISUALES DE Y PARA MUJERES

3.1. *El libro como legitimador de una reina: Juana I de Castilla y el tapiz de la «Coronación de la Virgen»*[13]

En julio de 1502, tras haber recorrido España durante algunos meses en compañía de su esposo Felipe de Habsburgo como heredera al trono[14], Juana de Castilla llega por fin a Toledo para ser reconocida como heredera en las cortes de Castilla. Allí, según consta por un recibo de 10 de agosto, pagó al tapicero flamenco Pierre van Enghien[15] más de 2500 libras a cambio de siete ricos tapices de devoción confeccionados con oro, plata y seda[16]. Sin embargo, seguramente tengamos que

13. Del poder legitimador de las imágenes artísticas para los reyes y nobles se ha ocupado Yarza Luaces (1988).

14. La comitiva partió de Bruselas en noviembre de 1501 y, tras haber atravesado Francia, entró por Fuenterrabía el 26 de enero de 1502 (conocemos los pormenores de este viaje gracias al diario del chambelán Antonio de Lalaing; García Mercadal 1999, I: 399-422). Durante su recorrido por los reinos de Castilla y Aragón, los herederos y su séquito fueron recibidos en las ciudades y sedes nobiliarias que visitaban con signos externos de alegría y reconocimiento, que solían consistir en fiestas, banquetes, celebraciones religiosas o profanas (cañas, toros, justas), así como en el engalanamiento de personas, calles y edificios (Pascual Molina 2010). Este tipo de ceremonia de recibimiento se había convertido durante la Baja Edad Media en una manifestación de fidelidad de las ciudades, pero también en una vía para legitimar y exhibir el poder de los nuevos gobernantes (De Andrés Díaz 1984; Nieto Soria 1993: 119-133).

15. También conocido como Pieter van Aelst, el primero o el viejo. Nació hacia 1450 y estuvo al servicio de Felipe de Hasburgo como «*valet de chambre et tapissier*»; acompañó a los archiduques en su visita a España (Herrero Carretero 2001: 167; 2004: 44).

16. Son los cuatro que forman la serie conocida como *Triunfo de la Madre de Dios* –o *Paños de Oro*–, dos de la serie denominada *Episodios de la vida de la Virgen*, además de la *Misa de San Gregorio*, de cuyo diseño y ejecución se encargaron pintores como Colijn de Cooter y tapiceros flamencos, quizá cercanos a Margarita de Austria. Estos y otros tapices, además de muchas otras decoraciones textiles, acompañaron a Juana I durante su estancia en Tordesillas desde 1509 hasta que su hijo Carlos –que gustaba de rodearse de ellos– fue arrebatándole los paños más lujosos; así, concretamente, en 1526 el emperador se quedó con los tapices que formaban los *Paños de Oro*. Finalmente, Felipe II ordenó conservar los tapices para El Escorial (Herrero Carretero 2004; 2005; Zalama 2010b; 2010c: 16; 2011: 27-32; 2020: 43). Vale la pena recordar que en la corte de los Reyes Católicos –a pesar de sus propias pragmáticas contra el lujo– se invirtieron grandes sumas en mostrar la magnificencia de la corona.

remontarnos un par de años atrás, quizá al verano de 1500, para encontrar el momento de su encargo cuando, tras la muerte del príncipe Juan (octubre de 1497), de la princesa Isabel (agosto de 1498) y de su hijo Miguel de la Paz (julio de 1500), Juana y Felipe pasan a ser declarados herederos de la corona[17].

Uno de esos tapices flamencos encargados por Juana de Castilla, y no por su madre, se conoce como *Coronación de la Virgen* y se ha conservado hasta hoy[18]. El motivo principal y central de este tapiz es la coronación de María por parte las tres figuras divinas en disposición triangular, quienes colocan la corona sobre su cabeza[19]. Las tres portan corona y cetro:

17. Tanto la identificación de los personajes reales que aparecen en los tapices como el motivo para el que fueron confeccionados no siempre han estado claros, y de ello parece depender la fecha del encargo. Hace más de un siglo Elías Tormo y Francisco Sánchez Cantón propusieron la hipótesis de que estos tapices conmemoraban el doble enlace entre el príncipe Juan con la archiduquesa Margarita, por un lado, y Juana con Felipe, por otro (Herrero Carretero 2004: 51). Por su parte, Zalama (2010a: 308) sitúa la fecha del encargo en el año 1496 cuando se celebra la boda de los archiduques Juana y Felipe, lo que explica las representaciones de enlaces y matrimonios entre personajes del Antiguo Testamento que aparecen en varios tapices.

18. Una buena reproducción del paño, que forma parte de la colección de tapices de Patrimonio Nacional (nº inventario 10014829), es accesible a través de su web: < https://www.patrimonionacional.es/colecciones-reales/textiles-y-tapiceria/coronacion-de-la-virgen-maria> [Consulta: 1/03/2025]. Además de su contenido devocional, este tapiz presenta un claro significado político relacionado con la unión dinástica entre los reinos hispánicos y Flandes. Así, enmarcando al motivo central de la coronación de María, este tapiz-retablo muestra en ambos ángulos superiores la boda de David y Abigail y los desposorios de Salomón; en los inferiores se muestra la coronación de la propia Juana y la presentación del retrato de Felipe ante Juana (Junquera y Herrero Carretero 1986: 5). Según inventario de 1461, el príncipe Carlos de Viana tuvo también en su capilla un paño de la *Coronación*, valorado en 170 libras y compuesto de oro, lana y seda (Zalama & Pascual Molina 2012: 290-291).

19. El tema de la coronación de la Virgen surge a mediados del siglo XII, al mismo tiempo que la arquitectura gótica, a partir de textos patrísticos y teológicos; gracias a la labor sintetizadora de Jacobo de Vorágine en su *Legenda aurea* el motivo de la coronación se incorporó tanto a la liturgia como al arte cristiano. Aparece primero junto a representaciones del Juicio Final en la escultura gótica de los tímpanos de iglesias y catedrales francesas (Laon, Paris, Amiens) o ya como representación exenta (Senlis); y se difunde por el resto de Europa en miniaturas y retablos (Verdier 1980; síntesis en Salvador González 2022: 2-25). El motivo formaba parte de un programa iconográfico relacionado con la muerte o dormición de María y vinculado a la fiesta de su Asunción al cielo. Aunque lo más frecuente era que Cristo –o Cristo y Dios

el vértice superior está ocupado por Dios Padre con una poblada barba blanca; a su derecha Cristo con barba y cabellos castaños; y a la izquierda de Dios aparece el Espíritu Santo en la figura de un joven imberbe y de cabellos rubios. La Virgen está de pie ocupando un lugar inferior a las figuras trinitarias y esperando ser coronada mientras sostiene el libro en el que lee. Rodean a la Virgen varias figuras femeninas que representan las virtudes cardinales y teologales, que portan sus atributos; algo más arriba aparecen otras figuras masculinas y femeninas; en la parte superior contemplan las escenas algunos ángeles.

De la pieza me interesan dos detalles descriptivos. En primer lugar, la Virgen no recibe la corona ni arrodillada en actitud de humildad, sino dirigiendo su mirada hacia el libro. En segundo lugar, el libro y la corona comparten el eje central del tapiz[20]: mientras es coronada por la Trinidad, la Virgen está leyendo sobre un libro abierto –seguramente una pieza litúrgica o de oración–, que sostiene cuidadosamente entre

Padre, al mismo tiempo– coronara a la Virgen en presencia de ángeles –como en el tímpano del pórtico de la Majestad en la colegiata de Santa María en Toro; o la puerta de la fachada occidental de la catedral de Vitoria–, también se difundieron otros modelos donde son los ángeles quienes la coronan –así en la portada lateral de la fachada occidental de la catedral de León–. Uno de esos modelos diferentes se produce cuando es la Trinidad quien recibe en el cielo y corona a una Virgen arrodillada formando una figura triangular, en la que Dios Padre ocupa el vértice superior –no siempre integrado en la escena– bendiciendo y abarcando con sus brazos tanto a un Cristo coronador como a la propia Virgen, que comparte con Cristo el *synthronos*. Este modelo trinitario comenzó en el norte de Italia (Verona y, más tarde, Venecia) desde finales del siglo XIV y se desarrolló a lo largo del todo el siglo XV con diversas variantes (Verdier 1991; Salvador González 2022): Dios también participa en la coronación, la Virgen recibe la corona arrodillada y en una posición inferior a Cristo (normalmente con las manos en oración o con los brazos cruzados ante el pecho); aparece el símbolo de la paloma; y, por supuesto, rodean la escena una gran variedad de figuras (ángeles, arcángeles y querubines con o sin instrumentos musicales, evangelistas, santos…).

20. Algo parecido ocurre en otros dos tapices de la misma serie: la *Anunciación* y *Dios envía al arcángel Gabriel*. En el primero María está sentada junto a un Jesucristo adulto mientras sostiene sobre sus piernas un libro de oración abierto en el que está leyendo; ambas figuras están rodeadas por las siete virtudes personificadas, una de las cuales, la que ocupa el centro del paño sobre Jesucristo, también sostiene un libro abierto. En el segundo paño, María ocupa el centro de la parte inferior y se representa leyendo sobre un libro protegido por un paño.

sus manos[21]. Tanto la presencia del libro en manos de la Virgen como su concentración en la lectura mientras recibe la corona son elementos poco frecuentes en la representación de este motivo iconográfico[22]. La posición central del libro[23] lo convierte, junto a la Trinidad, en el fundamento de la consideración de la Virgen como reina, como habían prefigurado textos de *Cantar de los Cantares* o de los *Psalmos*.

Sin embargo, si tenemos en cuenta la función legitimadora del tapiz para favorecer el reconocimiento de Juana de Castilla como futura reina, podemos pensar que también hemos de otorgar al libro algún valor simbólico relacionado con esta función. Así, además de la relevancia concedida al libro –y a la Trinidad– como fuente de autoridad que revela la condición de la Virgen como reina del cielo junto a Cristo rey, también el libro como objeto material y, por extensión, la educación y la

21. El ejemplar parece un volumen *in octavo* porque sus manos casi logran abarcarlo por completo; está encuadernado sobre tablas y protegido con un fino paño de color dorado; de su interior se deja ver parcialmente una página impar donde se representan –parece– letras góticas de buen tamaño (pueden contarse cinco líneas que ocupan toda la caja de escritura, marcada en la página). Quizá quieran representar la antífona «*Veni electa mea, et ponam te in thronum meum*» (Ps 44 12), que se canta para el oficio de la Asunción de la Virgen y se puede leer, por ejemplo, en el libro que sostiene Cristo en un mosaico de la basílica de Santa María en Trastévere o en el mosaico del ábside de Santa María la Mayor de Roma. No se aprecia decoración ni iluminación. El libro representado es muy parecido al que sujeta la Virgen en el tapiz *Dios envía al arcángel Gabriel* de la misma serie. Sin salirnos de los *Paños de Oro*, en el tapiz de *La Anunciación* la Virgen sostiene también un libro abierto de cubiertas coloradas y sin paño protector; sin embargo, una figura femenina sedente en la parte inferior, seguramente la personificación de alguna virtud, sostiene otro libro *in octavo* abierto sobre sus rodillas y entre sus manos, en el que se aprecian cuatro líneas de texto en la parte izquierda y la miniatura de una figura con aureola (¿Cristo? ¿María?), ocupando casi toda la parte derecha. Por establecer un término de comparación, en el contemporáneo tapiz de la *Misa de San Gregorio* que Isabel I de Castilla regaló a su hija María, el libro abierto sobre el altar es un *in folio* y muestra una imagen iluminada de la Visitación que ocupa todo el lado vuelto del folio.

22. En el tímpano de la puerta de la catedral de Senlis la Virgen sedente muestra un libro abierto al espectador mientras recibe la bendición de Cristo con quien comparte el *synthronos*; sin embargo, en la puerta de la coronación de la catedral de Notre-Dame de Chartres es Cristo quien muestra el libro.

23. Además, un segundo detalle, algo más oculto, nos muestra a una figura femenina en primer plano a la izquierda de la virgen, quien está sujetando un libro cerrado entre su brazo y su cuerpo. Seguramente se trata de la personificación de la Fe, quien se apoya en la palabra sagrada de la Biblia.

cultura ya se habían convertido en requisitos para el desenvolvimiento de una futura reina[24]. Si reparamos en la importancia concedida por los Reyes Católicos a la utilización del matrimonio de sus hijos en su propia proyección internacional, la competencia lectora de una princesa pasó a convertirse en un mérito de su currículum. Es más, si concedemos la responsabilidad personal del tapiz a Juana, el mensaje simbólico que trasmitió fue que estaba preparada y capacitada para asumir el ejercicio de algún tipo de poder, autoridad o influencia junto al rey. Por lo tanto, en mi opinión, la presencia del libro en el tapiz no solo otorga autoridad a la Virgen como reina de cielo, sino también se trasmite a la que estaba destinada a ser futura reina de Castilla.

3.2. *La proyección de poder femenino representada en los paños de la condesa de Plasencia*

A veces, los libros que tenía una mujer reflejan una determinada imagen privada que, con suerte, ha llegado hasta nosotros, pero los objetos artísticos y decorativos, que llenaban sus espacios públicos, nos ofrecen una imagen distinta o, al menos, complementaria, que es la que quiso proyectar hacia fuera. Conocemos los bienes que dejó doña Leonor Pimentel, II condesa de Plasencia y I duquesa de Béjar, gracias a un inventario *post mortem* que podemos datar en 1494[25].

24. De la importancia concedida por Isabel y Fernando a la educación de sus hijos dan cuenta Val Valdivieso (2006; 2011; 2013) y Jiménez Moreno (2023: 98-104).

25. Varios años después de la muerte de los I duques de Béjar (Leonor Pimentel, fallecida en 1486, y Álvaro de Zúñiga, fallecido en 1488), Sancho de Perero, camarero del nuevo duque de Béjar, levantó inventario en 1494 de sus bienes que quedaban, posiblemente tras un largo litigio por la herencia entre los hijos del duque viejo y de su primera esposa y los hijos de Leonor. Utilizo una copia escrita en letra cursiva cortesana de finales del XV o principios del XVI (AHN, Nobleza, Osuna 216/31 con numeración moderna; transcripción en Sáez 1805: 528-546). El documento se divide en varios cargos: el primero contiene ropas, armas y complementos de uso masculino; el segundo anota bisutería y otros pequeños objetos de adorno, así como distintos tipos de telas y objetos textiles. Sin embargo, una tercera parte consigna los bienes que pertenecieron a doña Leonor (por ejemplo: «un mongil de raso negro, que era de la duquesa, que aya gloria» fol. 16v; «una coraça de silla de muger», fol. 16v; «otra bula de la duquesa, que aya gloria», fol. 17r; «otro cuero viejo, grande, con las armas de la duquesa»). Seguramente, estos bienes muebles fueron retenidos hasta la solución del litigio. Así reza el

A partir de este y otros documentos hemos podido reconstruir su biblioteca, compuesta por casi cuarenta libros que vienen a confirmar lo que nos dicen otros datos y signos: su devoción religiosa y su espiritualidad meditativa[26]. Casi todos sus libros son piezas litúrgicas, para la oración privada o destinados a la formación religiosa, moral y espiritual[27]. La partida de libros ocupa un lugar bastante retrasado en el inventario, desde luego mucho después que tapices, antepuertas, alfombra y resto de piezas textiles. Y todavía después, casi al final de la relación de bienes, entre las mesas y los enseres de cocina, encontramos una pequeña partida con retablos[28].

---

epígrafe inicial del cargo que me interesa: «Yo Sancho de Perero, camarero del duque de Béjar, mi señor, conosco que rescibí de vos, Martín Ruiz de Medina, mayordomo de su señoría, los paños e antepuertas y joyas e preseas de casa que el dicho duque mi señor [II duque] os mandó que me diésedes en 17 de octubre de 1494 años, de lo que vos teníades a vuestro cargo y se vos entregó al tiempo que la señora duquesa de Plasencia, que haya gloria, falleció». Como veremos más adelante, no es el único documento que recoge los bienes familiares.

26. Jiménez Moreno (2019: 23-38).

27. Entre otras piezas perdidas o sin identificar, encontramos misales, oficios, libros de canto de órgano, cuadernos litúrgicos para determinadas fiestas, las inevitables «horas de rezar», milagros y vidas de santos, exposiciones y homilías sobre los evangelios, algún confesionario, obras de espiritualidad como *De contemptu mundi*, unos *Soliloquios* o unos «sermones» de Catalina de Siena (Jiménez Moreno 2019: 65-79). En fin, se trata de una biblioteca esperable en una dama de la aristocracia castellana de la segunda mitad del siglo XV (Fuente Pérez 2011; Jiménez Moreno 2020). Se apartan de esta línea devota un par de tratados apologéticos contra la fe musulmana y judía (Jiménez Moreno 2019: 83-84).

28. Compuesta únicamente de dos dípticos: «Un retablo grande del Nascimiento, que es de dos pieças, metido en su caxa» y «Otro retablo de dos pieças que es de la Salutaçión». Algo antes, entre la relación de cofres, aparece «Un retablo grande, de quatro pieças, cerrado, que es de la Pasión». En otro documento que recoge los objetos de capilla aparecen otras cinco tablas donde predomina la representación de distintos momentos de la Pasión Cristo: una tabla de la Verónica, un tríptico y un políptico de la Pasión de Cristo. Se describe también una «tabla de nuestra Señora e su fijo en los braços», que puede ser la que se conserva actualmente en el Palacio de la Quinta en el Pito, cerca de Cudillero (Jiménez Moreno 2019: 24). La situación retrasada de los libros y de las pinturas dentro del inventario en comparación con las piezas decorativas textiles, que ocupan los primeros lugares, puede indicar no solo la prioridad concedida a la valoración de económica de las piezas, sino también el diferente aprecio de los distintos objetos en los siglos XV y buena parte del XVI, como ya ha indicado Miguel Ángel Zalama (2011).

Encabeza la parte del inventario que consigna los bienes de doña Leonor una partida con diecisiete paños y dos mantas sevillanas con figuras (fol. 15v)[29]:

¶ Un paño del crucifixo viejo con los ladrones.
¶ Un paño de *nun[c] dimit[t]is serbum tu[u]m Domine*[30].
¶ Otro paño pequeño de la reyna Sevilla.
¶ Otro paño de la reyna Semíramis.
¶ Otro paño viejo, roto, de montería.
¶ Un paño pequeño de verdura.
¶ Un paño muy viejo de caça, con unas mugeres de grandes tocados.
¶ Otro paño de caça e bolería de damas e gentiles onbres[31].
¶ Otro paño viejo e roto, de arboleda, de tiempo viejo.
¶ Otro paño viejo de caça e bolería, de damas e gentiles onbres.
¶ Otro paño viejo, roto, con dos onbres e dos mugeres.
¶ Dos paños grandes de Elías[32].
¶ Una manta sevillana en que están dos salvajes que pelean y con ellos un león y un olicornio.
¶ Otra manta sevillana grande de montería e una fuente e un león en ella.

29. Transcribo el documento respetando las grafías originales, pero sigo las normas actuales en el uso de mayúsculas y minúsculas, separación de palabras, acentuación y puntuación; además desarrollo las abreviaturas sin indicación. No obstante, tengo en cuenta las reflexiones y criterios de Sánchez-Prieto Borja (1998, 2011).

30. Se trata del cántico evangélico de Simeón (Lc 2, 29-32), que se entona durante el rezo litúrgico de completas. El cántico de Simeón es un motivo iconográfico frecuente en los libros de horas y breviarios, así como en tablas y retablos como el que pintó Bellini entre 1505 y 1510, que se conserva en el Museo Thyssen de Madrid.

31. Este término se refiere al tipo de vuelo de las aves («Otroy, en aquel tiempo es muy buen bolar a los martinetes, que fazen tan buena boleria como garça», López de Ayala 1986: 95); el tapiz parece describir una situación amorosa cortés durante una jornada de cetrería.

32. La iconografía del poeta Elías (Réau 2002, I: 408-409) se puede relacionar con un modelo de vida apartada del mundo en el monte Carmelo y dedicada a la oración, aunque, al tratarse de dos piezas grandes, quizá los paños reproduzcan escenas de la vida de Elías como su victoria sobre los profetas de Baal en defensa de Yahvé como verdadero Dios (1 Reyes 18, 20-40; el motivo aparece en el pavimento de la catedral de Siena) o su subida al cielo en un carro de fuego (2 Reyes 2, 11). Sobre la variada iconografía de Elías véase Moreno Cuadrado (2009).

¶ Un paño nuevo, rico, del rey Antíoco.
¶ Otro paño nuevo de sinos y planetas[33].
¶ Otro paño nuevo de Jessé[34].
¶ Tres paños de los egiçianos, que son de la cama[35].
¶ Un paño de verdura, de niños gayteros.

Dejo para los especialistas el análisis de estas y otras piezas[36]. Ahora quiero referirme a dos rasgos que parecen proyectar esta pequeña colección de tapices. El primero de ellos se refiere a la abundante presencia de motivos profanos –más bien cortesanos– representados, que conforman más de la mitad de la partida, lo que, desde luego, queda muy lejos del carácter devoto de la biblioteca de la condesa. Sin embargo, podemos encontrar una explicación en la circunstancia de que se trata de imágenes expuestas en las distintas dependencias de su palacio, que, a diferencia de los libros, son públicas –o semipúblicas– y tratan de exhibir un modo de vida aristocrático.

El segundo de ellos es el que más me interesa. Junto a los tapices de tema religioso y profano, encontramos otros tres paños –todos perdidos, que yo sepa– centrados en figuras femeninas: la reina Sebilla o Sevilla, la reina Semíramis y, aunque indirectamente, el rey Antíoco. El motivo del paño del rey Antíoco –si no ando muy desencaminado en el interés de la condesa por las figuras femeninas– seguramente se dedicara a representar alguna escena relacionada con la patética historia de la

33. La astrología como motivo iconográfico era frecuente en los siglos XV y XVI; así, la catedral de Toledo conserva un magnífico paño conocido como *Tapiz de los astrolabios* de finales del siglo XV. Sabemos, además, que el astrólogo Abraham Zacut pintó un «cielo con todos sus planetas, astros y signos del Zodiaco» para el hijo de Leonor Pimentel, el maestre don Juan de Zúñiga (Martín Baños 2009: 21-22).

34. Obviamente, se trata del motivo del Árbol del Jesé que simboliza el nacimiento de Cristo (Mazarbeitia Valle 2009).

35. Quizá se refiera a los gitanos (Jiménez Moreno 2019: 42).

36. En el inventario también aparecen otras partidas con piezas decorativas textiles como antepuertas («del juyzio que hiso el rey Salamón del onbre que tiene atado el paño delante los ojos»; «del juyzio del rey Salamón que hiso quando querían partir al niño», «que tiene unas dos damas que están comiendo e uno que despavila una vela» fol. 15v), almohadas («de dos onbres que quieren echar el espada por el cuero el uno al otro», fol. 16r), alfombras, bancales («con unas damas e gentiles onbres e una fuente», fol. 16r), mantas de pie («otra manta grande, colorada e verde e blanca, hecha de escaques», fol. 16v), sargas («Dos sargas verdes pintadas de una figuras de negro, la una dellas es çielo», fol. 16v), pabellones…

madre que prefirió la muerte de sus siete hijos antes que renegar de su fe ante las amenazas del rey asirio Antíoco (2 Macabeos 7)[37]. En la historia de la reina Sebilla, segunda esposa del emperador Carlomagno, la reina, tras huir de la corte por las falsas acusaciones de haberse acostado con un enano, puede regresar años después gracias a la intervención de su hijo[38]. En la literatura bajomedieval, la reina asiria Semíramis, viuda del rey Nino, ganó fama porque supo acrecentar su reino mediante el uso de la astucia o de la fuerza[39]. Aunque fue acusada de una lujuria excesiva y de haber mantenido relaciones sexuales con su propio hijo[40], las posturas profemeninas en la *querella de las mujeres* tienden a justificar su comportamiento[41]. En 1468 fray Martín de Córdoba invoca la figura de

37. Leemos la narración en el ejemplo 16 del *Libro de las virtuosas mugeres* de Álvaro de Luna (Luna 2009: 225-229).

38. El único testimonio manuscrito con la traducción castellana de un antiguo cantar francés data del siglo XIV se intitula *Cuento del emperador Carlos Maynes de Roma y de la buena enperatriz Sevilla su muger* (*RBME* h.i.13; Zarco Cuevas 1924, I: 187-189; *BETA* texid 1147). Sin embargo, la protagonista es la reina, como reflejan las versiones impresas del siglo XVI que modifican el título en *Historia de la reina Sevilla* (Toledo, 1521; Sevilla: Juan Cromberger, 1532; Burgos: Juan de Junta, 1551). La versión castellana circuló durante el siglo XV como lectura edificante, como indica el carácter misceláneo del códice escurialense donde se conserva junto a otras prosificaciones, entre hagiográficas y caballerescas, centradas en mujeres difamadas –aunque aparecen algunas figuras masculinas–, tanto religiosas (santa María Magdalena, santa Marta, santa María Egipciaca, santa Catalina) como profanas (el emperador Otas de Roma y la infanta Florencia, una santa emperatriz). Sobre este género hagiográfico-caballeresco, así como sobre las obras que componen el testimonio escurialense y, por supuesto, sobre la reina Sebilla ha tratado por extenso Gómez Redondo (1998-2007, II: 1341-1370, 1605-1617); debemos a Nieves Baranda (1995, I: 417-496) la edición de una de las versiones impresas en el siglo XVI.

39. En su *De claris mulieribus* Boccaccio la coloca en segundo lugar tras Eva; de ella destaca que, después de disfrazarse de su propio hijo, condujo al ejército haciéndose pasar por él: «Y mintiendo ser hombre, fizo muchas cosas grandes y notables para qualesquier valores, quanto quier esforçados y rezios […], no temió de revelar a todos quién ella era […] Quasi queriendo mostrar que para el imperio no se devía haver tanto respecto del sexo como del ánimo» (utilizo la trad. *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza: Pablo Hurus, 1494; ed. Canet 1997).

40. El propio Boccaccio afea la lujuria de la reina: «Esta vellaca mujer ensuzió con una sola suziedad y flaqueza, ca en[c]endida entre otras de una continua comezón de luxuria, la desaventura, según se cree, se dio a muchos, y entre sus enamorados se cuenta su mismo fijo» (*ibidem*).

41. «También es verdad que algunos la han censurado por haberse desposado con el hijo que tuvo […] Ciertamente, fue una falta grave pero algo excusable puesto que

Semíramis en su tratado educativo para la entonces princesa Isabel de Castilla como modelo de fortaleza: «Provoca fortaleza por exemplo de otras que fueron fuertes e de grandes corazones […] donde aparece la mugeril fortaleza, que acabó lo que los varones no pudieron acabar»[42]. Si bien Martín de Córdoba no menciona las debilidades de la carne de la reina Semíramis, sí parece hurtarle su condición de mujer cuando la describe interrumpiendo de pronto sus avíos ante el espejo para acometer a los enemigos y, tras su esfuerzo militar, reanudar su peinado:

> Desta Semíramis se lee que, como una vez ella estuviese al espejo peinándose sus cabellos e poniendo los entreznajes, como era costumbre e uso de aquel tiempo, ya avía hecho treznaja de un cabo e començaba ya a componer el otro, quando le vinieron las nuevas que Babilonia, la principal ciudad de su reino, se le era rebelada. […] Esto hecho, volvió al lugar mismo e acabó de componer sus cabellos. Deste ánimo mayor era que fembra. Era ésta pagana e con su paganidad hizo triunfos muy grandes[43].

Por último, entre la documentación derivada tras la muerte de los duques de Béjar encontramos una relación de las distintas entregas de sus bienes a distintos destinatarios, especialmente sus dos hijas[44]. En el

---

todavía no regían leyes escritas» (Pizán 2006: 95). El propio traductor de Boccaccio matiza su opinión sobre ella en el último párrafo: «No la pintan ni por tan deshonesta ni por tan embuelta en vicios tan crudos y feos como el Bocacio algunos famosos y más ciertos autores, antes los más dellos dizen que todos sus amores y deshonestos crímines que con el fijo acometió nascieron de un honesto y constante amor que a su marido, el rey Nino, tovo» (*ibidem*).

42. Rubio (1964: 104).

43. *Ibidem*; la intención de Martín de Córdoba no es defender la condición femenina sino proponer a la futura reina modelos de comportamiento masculinos, que en el caso de Semíramis parecen orientados a sus funciones militares (Gómez Redondo 1998-2007, IV: 3673).

44. «Relación de las entregas de vienes y alhajas que hizo Martín Ruiz de Medina de los que le entregaron Bernal Pérez de Bonilla, y son de los de la disposición de la señora doña Leonor Pimentel, muger del duque don Álvaro el 1º. Y lo entregó de horden del dicho señor y de la dicha señora don Álvaro, su nieto, a diferentes personas» (AHN, Nobleza, Osuna 218/16 con numeración moderna; http://pares.mcu.es:80/ParesBusquedas20/catalogo/description/4801007 [Consulta: 24/11/2024]). Los distintos apuntes que conforman el documento están datados entre 1487 y 1494; además de la descripción de cada objeto en la parte central de cada folio, en el margen derecho se apunta de qué bien se trata para facilitar su consulta rápida; en el derecho se anota el

fol. 41v se anota una entrega más, sin datar, en este caso a doña Isabel de Zúñiga, que contiene distintas piezas textiles[45]. Entre ellas encontramos algunas que no habían aparecido antes y que siguen describiendo más piezas profanas que religiosas[46]. Con todo, me interesan dos tapices que no habían aparecido en el inventario y, aunque uno de ellos lleva el escudo de armas de don Álvaro, son del tiempo de su matrimonio con doña Leonor:

¶ Un paño de capuz (?) […][47] espaldas, que es de las amazonas, el qual está sagno, es raýdo y tiene un escudo de las harmas del duque mi señor.

¶ Un paño de las mismas amazonas, el qual asymismo está sagno y es raýdo.

La representación de las reinas Sebilla y Semíramis, de la madre que se enfrentó al rey Antíoco y de las amazonas me lleva a pensar que Leonor Pimentel quiso proyectar en los tapices que adornaban su palacio o en sus desplazamientos una imagen de mujer fuerte, decidida y, desde luego, con capacidad y poder de decisión. Y es precisamente esa imagen de doña Leonor la que nos devuelven las crónicas contemporáneas, aunque siempre envuelta en valoraciones negativas. Las referencias historiográficas en torno a la condesa de Plasencia destacan tanto su influencia sobre su marido como su capacidad para la negociación política. En su *Crónica de los Reyes Católicos* Fernando de Pulgar refiere cómo en 1476 Pedro de Zúñiga, primogénito del marido de Leonor y de su primera

---

destinatario del objeto, si los encargados del reparto tenían conocimiento del destino de cada pieza u otras anotaciones de carácter práctico.

45. «Las cosas que Vernal Pérez de Bonilla dio y entregó a doña Ysabel de Çúñiga, hija del duque mi señor, en nombre de Martín Ruiz de Medina […] que son del ynbentario e reçibo que el dicho Martín Ruiz reçebió del dicho Vernal Pérez e la dicha señora ansymesmo dio conosçimiento dellas al dicho Martín Ruiz»; si al duque y padre de doña Isabel de Zúñiga no se menciona como difunto, con la fórmula «que haya gloria», podemos deducir que esta entrega tuvo que hacerse antes de junio de 1488.

46. Entre otros objetos, se enumeran los siguientes: una manta castellana con salvajes, leones y perros; un paño pequeño con unas damas y gentiles hombres alrededor de una fuente; un paño de unicornios y perros; una antepuerta con un hombre de armas «a la puente lebadiza de vuestra casa defendiendo a uno que quiere entrar»; una antepuerta con un hombre que defiende a unas damas de una onça; o un frontal de ras con la imagen de Nuestra Señora con su hijo en los brazos (fols. 41v-42v).

47. No soy capaz de leer con seguridad dos o tres palabras.

mujer, solicita a la reina Isabel el perdón para su padre achacando a la entonces duquesa su madrastra toda la responsabilidad en el apoyo al bando portugués de los duques durante la guerra de sucesión castellana:

> A lo quel dixo cómo la vejez de su padre avía engendrado en él tan grande remisión e negligencia açerca de la governaçión de su casa, que ni de lo malo que en ella se façía le devía ser ynputada culpa, ni por lo bueno mereçía graçias. Porque toda la administración de su fazienda, y aun de su honra, junta con la governaçión de su persona, avía remitido a la duquesa su muger; y él, aunque presente, estaua como ausente de todo lo que en su casa se tratava e hacía[48].

La *Crónica anónima de Enrique IV* comenta la siguiente maniobra de Leonor Pimentel en 1470:

> En este tiempo doña Leonor Pimentel, duquesa de Arévalo, la qual por maliçias y engaños en vida del maestre don Gomes travajava por aver el maestradgo para su hijo don Juan Pimentel[49].

3.3. *La afición por las historias caballerescas de Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona*

A pesar de sus limitaciones, los inventarios nos pueden ayudar a confirmar los gustos de su propietario si recorremos todo su contenido. Este es el caso de la duquesa de Mélito, doña Aldonza de Mendoza (c. 1385-1435). Perteneció al linaje Mendoza y fue hermanastra del propio marqués de Santillana. Contrajo infausto matrimonio con el noble gallego Fadrique Enríquez, mecenas de poetas en la corte de Juan II de Castilla y poeta él mismo, quien la maltrató e intentó apoderarse de algunas de sus propiedades. Finalmente, Mencía murió viuda y sin descendencia[50].

48. Mata Carriazo (1943, I: 179).
49. Sánchez-Parra (1991, II: 319). Véanse más ejemplos en Jiménez Moreno (2019: 15-22).
50. Sobre la biografía de doña Aldonza de Mendoza véase el trabajo de Cendón (2018).

En el inventario *post mortem* de sus bienes, depositados en San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara), se describen tres arcas ensayaladas que guardan treinta y tres libros. Llama la atención la escasez de piezas religiosas frente a la abundancia de literatura caballeresca (*Amadís*, *Tristán*, *Partinuplés*), de autores clásicos latinos (unas tragedias de Séneca, Ovidio), sobre la materia de Troya «(sumas de la conquista de Troya)», de Boccaccio (*Caída de príncipes*, *De las mujeres ilustres*) o sobre historia[51]. Tanto la falta de piezas litúrgicas y para la oración privada, habituales en otras bibliotecas de la aristocracia femenina peninsular, como la presencia de libros de caballerías, puede llevarnos a la conclusión de que doña Mencía se había quedado con los libros de su marido, muerto cinco años atrás[52]. Con todo, aunque así fuera, el hecho de que su viuda los conservara hasta su muerte nos indica una voluntad de retenerlos y, por extensión, de leerlos o de que se los leyeran.

Sin embargo, el mismo inventario nos proporciona una prueba objetiva de la inclinación de la duquesa por las historias caballerescas y, por tanto, nos confirma que esos *amadises* y *tristanes* constituían buena parte de sus lecturas Beceiro Pita[53]. Entre los fols. 8r y 9v aparece la siguiente entrada:

> Item tres pannos de lienço de pared pintados de ystoria del Caballero del Çisne, los quales desian que costaron a la dicha sennora çinco mill maravedís[54].

Es indudable que estos tres tapices pertenecían a la duquesa porque fue ella la que pagó una considerable cantidad de dinero. En la tradición castellana esta historia de *El caballero del Cisne* se integraba dentro de la llamada *Gran conquista de Ultramar*, una obra de génesis y estructura compleja, compuesta sobre la base de un relato historiográfico de producción alfonsí, al que se le fueron añadiendo adaptaciones de cantares de gesta franceses y ficciones más cercanas al *roman courtois* (sobre un fondo folclórico) como es el caso de *El caballero del Cisne*, que se pueden

51. Debemos la edición del inventario a Beceiro Pita (2017).

52. Beceiro Pita (2017: 302) aduce tres razones para suponer que no se trata de los libros del cónyuge: «las malas relaciones entre la pareja, el escaso aprecio prestado a la poesía […] y, sobre todo, que varios ejemplares fueron adquiridos durante los años de viudedad».

53. Beceiro Pita (2017: 312).

54. Otero Piñeyro & García-Fernández (2017: 747).

relacionar con la figura de Godofredo de Bouillon y la primera Cruzada. De la *Gran conquista de Ultramar* en castellano se han conservado varios –y muy distintos– testimonios manuscritos de los siglos XIII y XIV e incluso pasó por la imprenta (Salamanca: Hans Giesser, 1503), lo que nos asegura una cierta difusión por vía culta[55]. La historia de *El caballero del Cisne* abre la copia del siglo XIV del ms. 2454 de la BNE y aparece también en el impreso de 1503. *El caballero del Cisne* relata numerosos episodios caballerescos y maravillosos con una presencia constante de figuras femeninas, cuyos comportamientos debían ser del gusto de un público femenino[56].

Como ya señaló Beceiro Pita, estos paños nos confirman el gusto de doña Aldonza por las ficciones caballerescas y nos hacen plantearnos si en otros casos la presencia de esta historia o de la *Gran conquista de Ultramar* en bibliotecas femeninas era menos extraña de lo podíamos pensar[57].

3.4. *La representación de libros en el retablo de Santa Ana de la Catedral de Burgos*

Doña Mencía de Mendoza, II condesa de Haro, fue una de las mujeres más ricas y poderosas de la segunda mitad del siglo XV, que destacó por su importante labor de patronazgo religioso y artístico en Castilla y, especialmente, en Burgos donde se estableció con su marido el condestable Pedro Fernández de Velasco[58]. Y, aunque apenas contamos con

55. Alvar & Lucía Megías (2002: 603-608); Ramos (2002: 603-608).

56. Así, los episodios que narran las conductas de Isomberta, Beatriz e Ida –madre, esposa e hija, respectivamente, del caballero del Cisne– legitiman el linaje de Godofredo de Bouillon (Gómez Redondo 1998-2007, I: 1059-1060).

57. Encontramos la *Gran conquista de Ultramar* o *El caballero del Cisne* en los inventarios de bienes de doña Guiomar de Meneses, Guillemona Serra o Isabel Joana de Vall (Jiménez Moreno 2023: 402-403, 4667-467, 482, respectivamente); véase una relación de otras mujeres peninsulares del siglo XV con obras de entretenimiento en Jiménez Moreno (2023: 573-574).

58. Pereda (2005); Perea (2014). La condesa promovió la fundación y construcción de conventos, beaterios y eremitorios franciscanos observantes por tierras castellanas, pero también ejerció su influencia en la elección de imágenes y motivos iconográficos que nos permiten reconstruir sus devociones particulares y la configuración de su identidad (Pereda 2005: 14-16).

documentación que muestre su biblioteca o sus lecturas, su condición de mujer rica y noble, así como su cercanía a los linajes Mendoza, por procedencia, y Haro, por matrimonio, garantizan una esmerada formación y un contexto culto, donde el libro tuvo que ser un factor cotidiano para su desenvolvimiento social y religioso[59].

Uno de los monumentos artísticos promovidos por los condes de Haro fue la capilla de la Purificación o capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos[60]. En ella se conserva un retablo dedicado a Santa Ana, que sabemos se ejecutó bajo la supervisión directa de doña Mencía tanto por la presencia del escudo de los Mendoza-Figueroa –y no de los Velasco– como por el período de construcción, que coincide con la ausencia de su marido. Uno de los elementos más destacados de este retablo es la presencia de un conjunto de santas y mártires que rodean la imagen central de Santa Ana triple, obra de Gil de Siloé[61]. Mientras que la imagen de Santa Ana sosteniendo un libro abierto hacia el que la Virgen aproxima la mano de su hijo constituye un motivo iconográfico bien conocido en los siglos XV y XVI, no ocurre lo mismo con el resto de figuras femeninas. Estas figuras ocupan tanto el segundo y el tercer piso del retablo como el banco, y todas ellas exhiben lujosos vestidos y joyas, por un lado, la palma como símbolo del martirio, por otro, y todas también portan libros en sus manos.

A falta de programas iconográficos o relatos hagiográficos que encajen en este conjunto de mujeres santas con libros, se ha explicado por influencia del contexto familiar del linaje de los Mendoza y los Velasco[62], y también como reflejo de «un mundo social de mujeres», especialmente religiosas, del entorno de doña Mencía[63].

Como espero demostrar en otro trabajo centrado en este caso, es posible que los libros en manos de estas mujeres cumplan la misma función que sus tocados y joya: representar un grupo de santas y mártires en actitud devota como imagen especular para las damas nobles y religiosas,

59. En el inventario *post mortem* de sus bienes apenas aparecen cuatro misales (Pereda 2005: 5; Jiménez Moreno 2023: 400-401).

60. Pereda & Rodríguez G. de Ceballos (1997); Estella Marcos (1995); Porras Gil (2008); Franco Silva (2010).

61. Una buena reproducción del retablo para apreciar sus detalles puede verse en Estella Marcos (1995).

62. Crosas (1997).

63. Pereda (2005: 81).

que se situarían frente a ellas para celebrar sus prácticas litúrgicas o para rezar. Por lo tanto, misales, salterios o libros de horas ya se habían convertido en artefactos imprescindibles para el desarrollo de esta devoción.

4. CONCLUSIÓN

Estos casos que ahora presento son, me parece, una muestra de la fecundidad que resulta de analizar tanto los libros como los objetos artísticos que estaban a disposición de las damas castellanas entre los siglos XV y XVI. El acceso a la cultura escrita y la creciente influencia en la toma de decisiones tanto familiares como políticas les otorgó un nuevo papel social más activo, especialmente cuando se quedaban viudas. Así, estas mujeres aristocráticas, una vez alfabetizadas, utilizaron sus lecturas en sus devociones privadas o en sus recreaciones compartidas, pero también supieron proyectarlas en sus patronazgos artísticos o en la difusión pública de una imagen personal.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alvar, Carlos & José Manuel Lucía Megías, *Diccionario Filológico de Literatura Medieval Española: textos y transmisión*, Madrid: Castalia, 2002.

Arasse, Daniel, «Entre dévotion et culture: fonctions de l'image religieuse au XVe siècle», *Publications de l'École Française de Rome*, 51 (1981), págs. 131-146.

Baranda, Nieves, *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid: Turner, 1995, vol. I.

Baschet, Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Paris: Gallimard, 2008.

Beceiro Pita, Isabel, «La relación de las mujeres castellanas con la cultura escrita (siglo XIII-inicios del XVI)», en Isabel Beceiro Pita, *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia: Nausícaä, 2007, págs. 547-586 (original, *Libro y lectura en la Península Ibérica y América (siglos XIII-XVIII)*, Antonio Castillo Gómez, coord., Salamanca: Junta de Castilla y León, 2003, págs. 11-52).

Beceiro Pita, Isabel, «Doña Aldonza de Mendoza y sus libros», en *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV): estudios, biografía y documentos*, Eduardo Pardo de Guevara, ed., Santiago de Compostela: CSIC, Xunta de Galicia & Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 2017, págs. 291-322.

Bernárdez, Asunción, «Pintando la lectura: mujeres, libros y representación en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 26 (2007), págs. 67-89.

Boccaccio, Giovanni, *De las mujeres illustres en romance*, José Luis Canet, ed., Valencia: Parnaseo, 1997. [En línea] https://parnaseo.uv.es/lemir/textos/mujeres/index.html [Consulta: 01/12/2024].

Cantera Burgos, Francisco, *Alvar García de Santa María y su familia de conversos: historia de la judería de Burgos y de sus conversos más egregios*, Madrid: Instituto Arias Montano, 1952.

Cañas Gálvez, Francisco de Paula, «'El libro de la cámara del conde, mi señor': una fuente para el estudio del lujo en la corte de los condes de Plasencia a mediados del siglo XV (1453-1455)», *Historia. Instituciones. Documentos*, 41 (2014), págs. 99-145.

Cendón, Marta, «La imagen de doña Aldonza de Mendoza: vida y memoria», en *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, Esther Corral, coord., Berlin & Boston: De Gruyter, 2018, págs. 62-92. [En línea] http://www.jstor.org/stable/j.ctvbkjv2x.7 [Consulta: 01/12/2024].

Chevalier, Maxime, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Madrid: Turner, 1976.

Córdoba, Martín de, *Jardín de nobles doncellas*, en *Prosistas castellanos del siglo XV*, Fernando Rubio, ed., Madrid: Atlas, 1967, vol. II, págs. 65-117.

Crosas, Francisco, «Las lecturas de doña Mencía: la iconografía del retablo de Santa Ana de la capilla del Condestable de la Catedral de Burgos», *Scriptura*, 13 (1997), 207-216.

López de Ayala, Pedro, *Libro de la caça de las aves: el Ms. 16.392 (British Library, Londres)*, John G. Cummins, ed., London: Tamesis Books, 1986.

Dadson, Trevor J., *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Arco/Libros, 1998.

De Andrés Díaz, Rosana, «Las entradas reales castellanas en los siglos XIV y XV, según las crónicas de la época», *En la España medieval*, 4 (1984), págs. 47-62.

Estella Marcos, Margarita, *La imaginería de los retablos de la Capilla del Condestable*, Burgos: Cabildo Metropolitano, Asociación de amigos de la Catedral & Manesfield, 1995.

García Mercadal, José, *Viajes de extranjeros por España y Portugal: desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Valladolid: Junta de Castilla y León & Consejería de Educación y Cultura, 1999, 6 vols.

Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid: Cátedra, 1998-2007, 4 vols.

Franco Silva, Antonio, «Notas sobre la capilla del Condestable de la catedral de Burgos», en *El condado de Oropesa y otros estudios de Historia medieval*, Jaén: Universidad de Jaén, 2010, págs. 441-451.

Fuente Pérez, Mª Jesús, *Virgen con libro: lecturas femeninas en la Baja Edad Media hispana. Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Historia Medieval*, 24 (2011), págs. 91-108.

Hamburger, Jeffrey F., *Nuns as Artists: the Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkley, Los Angeles & London: University of California Press, 1997.

Herrero Carretero, Concha, «La Colección de Tapices de la Corona de España. Notas sobre su formación y conservación», *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*, 169.665 (2001), págs. 163-192.

Herrero Carretero, Concha, «Tapices de devoción de Juana de Castilla (1479-1555). Los Paños de oro y la manufactura bruselense de Pierre van Aelst», en *Tapices de Isabel la Católica. Origen de la colección real española/Tapestries of Isabella the Catholic. Origen of the Spanish Royal Collection*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2004, págs. 44-52.

Herrero Carretero, Concha «Tapices de devoción de Juana de Castilla (1479-1555)», en *El arte en la corte de los Reyes Católico. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Fernando Checa & Bernardo García, coords., Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005, págs. 305-329.

Infantes, Víctor, «Las ausencias en los inventarios de libros y bibliotecas», *Bulletin Hispanique*, 99 (1997), págs. 218-292.

Infantes, Víctor, «La memoria de la biblioteca: el inventario», en *El libro antiguo español. V. El escrito en el siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Javier Guijarro, ed., Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999, págs. 163-170.

Jiménez Moreno, Arturo, ed., Juan López de Salamanca, *Libro de las historias de Nuestra Señora*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2009.

Jiménez Moreno, Arturo, *Devoción y cultura escrita en el entorno de Leonor Pimentel, I duquesa de Plasencia (c. 1435-1486)*, London: Queen Mary, University of London, 2019.

Jiménez Moreno, Arturo, «Propuestas de lecturas y prácticas devotas para mujeres en el siglo XV», *Hispania Sacra*, 72 (2020), págs. 105-114.

Jiménez Moreno, Arturo, *La incorporación de la mujer a la cultura escrita en el siglo XV: análisis contextual y censo de lectoras en Aragón, Castilla y Portugal*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2023.

Junquera, Paulina, «Colección del Patrimonio Nacional. Tapices de los Reyes Católicos y de su época», *Reales Sitios*, 26 (1970), págs. 16-28.

Junquera, Paulina y Concha Herrero Carretero, *Catálogo de Tapices del Patrimonio Nacional, I*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1986, págs. 1-5.

López de Salamanca, Juan, *Libro de las historias de Nuestra Señora*, Arturo Jiménez Moreno, ed., San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2009.

Luna, Álvaro de, *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, Julio Vélez-Sainz, ed., Madrid: Cátedra, 2009.

Martín Baños, Pedro, *Las Triacas de Marcelo de Lebrija. «Triaca del alma», «Triaca de amor» & «Triaca de tristes»*, San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2009.

Mata Carriazo, Juan de, ed., Fernando del Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, Madrid: Espasa-Calpe, 1943, 2 vols.

Mazarbeitia Valle, Santiago, «El árbol de Jesé», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2.1 (2009), págs. 1-8.

Moreno Cuadrado, «Génesis iconográfica del 'San Elías' de Pedro de Mena de la Catedral de Granada», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40 (2009), págs. 179-192. [En línea] https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/261 [Consulta: 15/11/2024].

Nieto Soria, José Manuel, *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara (ca. 1400-1529)*, Madrid: Nerea, 1993.

Otero Piñeyro, Pablo S. y Miguel García-Fernández, «Documentos de doña Aldonza de Mendoza», en *Mujeres con poder en la Galicia medieval (siglos XIII-XV): estudios, biografía y documentos*, Eduardo Pardo de Guevara, ed., Santiago de Compostela: CSIC, Xunta de Galicia & Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, 2017, págs. 619-876.

Pascual Molina, Jesús F., «Lujo y exhibición pública: el arte al servicio del poder en las recepciones de doña Juana y don Felipe», en *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Miguel Ángel Zalama, dir., Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, págs. 305-324.

Pedraza García, Manuel J., «Lector, lecturas, bibliotecas…: el inventario como fuente para su investigación histórica», *Anales de documentación*, 2 (1999), 137-158.

Perea Rodríguez, Óscar, «Mencía de Mendoza, condesa de Haro», en *Damas de la Casa de Mendoza: historia, leyendas y olvidos*, Esther Alegre Carvajal, dir., Madrid: Polifemo, 2014, págs. 71-132.

Pereda, Felipe, «Mencía de Mendoza (†1500), mujer del I Condestable de Castilla: el significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo XV», en *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005, págs. 9-119.

Pereda, Felipe y Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «'Coeli enarrant gloriam dei'. Arquitectura, iconografía y liturgia en la capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos», *Annali di Architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura «Andrea Palladio»*, 9 (1997), págs. 17-34.

Pizan, Cristina de, *La Ciudad de las Damas*, Marie-José Lemarchand, ed. y trad., Madrid: Siruela, 2006.

Porras Gil, Mª de la Concepción, «La capilla de la Purificación en la Catedral de Burgos. Mirar desde el Humanismo, ver la antigüedad desde la forma», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, 74 (2008), págs. 67-88. [En línea] http://uvadoc.uva.es/handle/10324/9212 [Consulta: 01/12/2024].

Pulgar, Fernando del, *Crónica de los Reyes Católicos*, Juan de Mata Carriazo, ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1943, 2 vols.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. T. 1. Iconografía de la Biblia, vol. 1. Antiguo Testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

Sáez, Liciniano, *Demostración histórica del verdadero valor de todas las monedas que corrían en Castilla durante el reynado del señor don Enrique IV y de su correspondencia con las del señor D. Carlos IV*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1805.

Salvador González, José María, «The Iconography Type of the Coronation of the Virgen in the Renaissance Italian Painting in the Light of the Medieval Theology», *Religions*, 13.1145 (2022). [En línea] https://doi.org/10.3390/rel13121145 [Consulta: 28/11/2024].

Sánchez Prieto-Borja, Pedro, *Cómo editar textos medievales: criterios para su presentación escrita*, Madrid: Arco/Libros, 1998.

Sánchez Prieto-Borja, Pedro, *La edición de textos españoles medievales y clásicos: criterios de presentación gráfica*, Logroño: Cilengua, 2011.

Sanmartín Bastida, Rebeca, *Staging Authority: Spanish Visionary Women and Images (1450-1550)*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2023.

Schapiro, Meyer, *Words and Pictures: On the Literal and the Simbolic in the Illustration of a Text*, The Hague & Paris: Mouton, 1973.

Val Valdivieso, Mª Isabel del, «Isabel la Católica y la educación», *Aragón en la Edad Media*, 19 (2006), págs. 555-562.

Val Valdivieso, Mª Isabel del, «La educación en la corte de Isabel la Católica», *Miscelánea Comillas*, 69 (2011), págs. 255-273.

Val Valdivieso, Mª Isabel del, «La educación del príncipe y las infantas en la corte castellana al final del siglo XV», *Acta Lauris*, 1 (2013), págs. 7-21.

Verdier, Philippe, *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les Primers Développements d'un thème Iconographique*, Montreal: Publications de l'Institut d'études médiévales Albert-le-Grant, 1980.

Verdier, Philippe, «Une iconographie originale du couronnement de la Vierge par la Trinité dans l'art du nord de l'Italie vers la fin deu XIVe siècle et au XVe siècle», *Mélanges de l'École Française de Rome*, 103.1 (1991), págs. 339-419.

Yarza Luaces, Joaquín, «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano», en *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la Edad Media*, Adeline Rucquoi, ed., Valladolid: Ámbito, 1988, págs. 267-291.

Zalama, Miguel Ángel, *Juana I: arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2010. [a]

Zalama, Miguel Ángel, «Juana I de Castilla y Felipe el Hermoso. El inventario de los bienes artísticos de la reina», en *Los inventarios de Carlos V y la familia imperial/The inventories of Charles V and the Imperial Family*, Fernando Checa, dir., Madrid: Fernando Villaverde, 2010, vol. I, págs. 837-912. [b]

Zalama, Miguel Ángel, «Juana I en las imágenes, las imágenes de una reina», en *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Miguel Ángel Zalama, dir., Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, págs. 11-26. [c]

Zalama, Miguel Ángel, «Primacía de los tapices entre las artes figurativas en España en los siglos XV y XVI», en *Los Triunfos de Aracne: tapices flamencos de*

los Austrias en el Renacimiento, Fernando Checa & Bernardo J. García, eds., Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2011, págs. 17-36.

Zalama, Miguel Ángel y Jesús F. Pascual Molina, «Tapices de Juan II de Aragón y Fernando el Católico en La Seo de Zaragoza», *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, 109 (2012), págs. 285-320.

Zalama, Miguel Ángel, «Origen y destino de la colección de tapices de la reina Juana I», en *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Fernando Checa, dir., Madrid: Fernando Villaverde, 2013, págs. 53-69.

Zalama, Miguel Ángel, «Las hijas de los Reyes Católicos. Magnificencia y patronazgo de cuatro reinas», en *Las mujeres y el universo de las artes: XV Coloquio de Arte Aragonés*, Concha Lomba, Carmen Morte & Mónica Vázquez, eds., Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020, págs. 31-53.

Zarco Cueva, Julián, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, El Escorial: Imprenta Helénica e Imprenta del Real Monasterio de El Escorial, 1924-1929, 3 vols.

RESUMEN: Este trabajo trata sobre la fecundidad de estudiar conjuntamente los libros y los objetos artísticos para acercarnos mejor a los intereses o gustos de las mujeres de la aristocracia castellana entre los siglos XV y XVI. En el tapiz de la *Coronación de la Virgen* la representación del libro se utiliza por su función legitimadora proyectada en Juana I de Castilla como reina. En algunos tapices descritos en los inventarios de la condesa de Plasencia doña Leonor Pimentel vemos su inclinación por mujeres fuertes. La afición de doña Aldonza de Mendoza, duquesa de Arjona, por las historias caballerescas se manifiesta tanto en los libros como en algunos paños que aparecen en el inventario de sus bienes. Por último, las figuras femeninas portando libros que proliferan en el retablo de Santa Ana en la capilla de la Purificación de la Catedral de Burgos obedecen a la iniciativa de doña Mencía de Mendoza, II condesa de Haro, de normalizar el uso del libro como instrumento necesario en las prácticas litúrgicas y devotas entre las damas de la nobleza de su entorno.

PALABRAS CLAVE: Mujer; Libro; Objetos artísticos; Castilla; Siglos XV-XVI.

ABSTRACT: This work examines the fruitfulness of studying books and artistic objects together to better understand the interests and tastes of Castilian aristocratic women between the 15th and 16th centuries. In the tapestry of the *Coronación de la Virgen*, the representation of the book is used for its legitimizing function, projected onto Juana I of Castile as queen. In some tapestries described in the inventories of the Countess of Plasencia, Doña Leonor

Pimentel, we see her inclination for strong women. The fondness of Doña Aldonza de Mendoza, Duchess of Arjona, for chivalric fiction is manifested both in her books and in some of the fabrics that appear in the inventory of her possessions. Finally, the female figures carrying books that proliferate in the altarpiece of Saint Anne in the Chapel of the Purification (Cathedral of Burgos) are due to the initiative of Doña Mencía de Mendoza, II Countess of Haro, to normalize the use of books as a necessary instrument in liturgical and devotional practices among the noble ladies of her environment.

KEYWORDS: Women; Books; Artistic objects; Castile; XV-XVIth Centuries.

EL BOSQUEJO DEL CRISTO DE SAN JUAN DE LA CRUZ: SÍNTESIS DE UNA EXPERIENCIA MÍSTICA

Simona Langella
Università degli Studi di Genova

1. EL BOSQUEJO DEL CRISTO CRUCIFICADO

El *Monte de perfección* o *Monte Carmelo*, dibujado por san Juan de la Cruz durante el período transcurrido en el Calvario, no es el único dibujo del místico castellano que se conoce[1] (Fig. 1).

1. El dibujo se colocará en la edición príncipe (Alcalá 1618) al frente de la *Subida del Monte Carmelo* (*cf*. Rodríguez y Ruiz 2009: 138-147) en la versión grabada –y modificada– por Diego de Astor, discípulo del Greco.

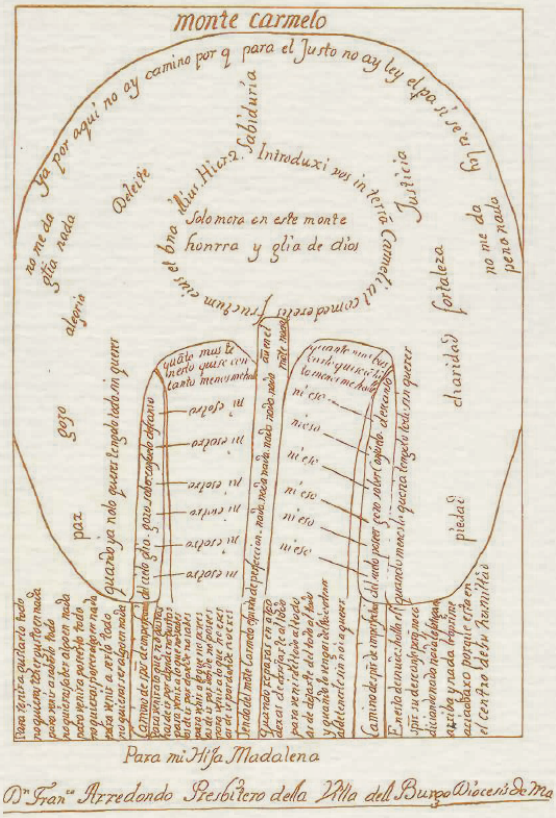


Fig. 1. *Monte Carmelo*. Hacia 1578. Copia notarial (sec. XVIII) de un autógrafo del *Monte* de san Juan de la Cruz (ms. 6296 de la Biblioteca Nacional de Madrid).

Anteriormente, en Ávila[2], supuestamente con motivo de una visión[3], el místico dibujó[4] un pequeño Cristo en la cruz[5] –con la cabeza envuelta por una espesa cabellera[6], hundida en el pecho, los miembros descoyuntados, las manos, desgarradas en las aberturas de los clavos por el peso del cuerpo inerte, destilando algunas gotas de sangre y los pies inmovilizados a la madera sin supedáneo[7]–, que dejó a Ana María de

2. En 1572, llamado como confesor por santa Teresa –entonces priora de la Encarnación– llega a Ávila (*cf.* Rodríguez 2012: 245) y permanecerá en la ciudad hasta 1577 cuando, a causa de las tensiones existentes entre descalzos y calzados –que desembocaron ya en lucha abierta–, estos últimos lo secuestrarán, durante la noche del 2 al 3 de diciembre, y encarcelarán en el convento de Toledo. Sobre el Cristo de san Juan de la Cruz, *cf.* Rodríguez (2012: 254-256).

3. La imposibilidad de explicar en el espacio real conventual la posición del Crucificado respecto a la perspectiva ordinaria del dibujante dio lugar a diferentes líneas interpretativas. Desechada la primera hipótesis, que relacionaba el dibujo de Juan de la Cruz con una «visión corporal» del mismo Crucificado, la segunda insinuaba que la visión de Juan de la Cruz, aunque no fue algo físico, tuviera lugar, utilizando la misma terminología usada por san Juan de la Cruz, por vía de «sentidos internos» (San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, II, 23). Salvador Dalí parece seguir esta lectura cuando afirma que el dibujo tuvo que ser hecho a consecuencia de un éxtasis (*cf.* Dalí 1952a: 5). Otra línea interpretativa siguiere que la imagen del crucificado es «una metáfora estética», para «expresar gráficamente lo inexpresable con palabras» (Ros García 1995: 577). En fin, una última hipótesis se declara ajena a cualquier explicación sobrenatural de las circunstancias que dieron lugar a la realización del dibujo buscando sus recursos técnicos y modelos en la cultura del siglo XVI (*cf.* Carles Oliver & Cabezas Gelabert 2016: 226-229).

4. En referencia al dibujo y a su paternidad tenemos dos testimonios directos en los documentos recogidos para la canonización: el de Juan de san José, carmelita y confesor de Ana María de Jesús, y el de Alonso de la Madre de Dios, procurador de la mayor parte de los procesos de beatificación del místico castellano. *Cf.* Juan de la Cruz (1931: 396); Crisógono de Jesús Sacramentado (1982: 119); Ros García (1995: 575); San Román (1990: 146); Martínez Carretero (2010: 564).

5. El pequeño boceto del Cristo Crucificado realizado por Juan de la Cruz en tinta china del tamaño promedio de unos cinco centímetros presupone una larga práctica por parte del artista. *Cf.* Florisoone (1956: 95); Urs von Balthasar (1986: 172).

6. La iluminación es violenta, cae desde arriba sobre el cuadro, pero la cara está en la oscuridad (*cf.* Florisoone 1956: 98).

7. Vicente Viñas Torner avisa: «tal y como se sigue el dibujo, es imposible concretar la posición exacta de los pies y pronunciarse por el número de clavos (aunque si realmente estaban separados, tendrían que ser dos). Un dato seguro es la carencia de supedáneo» (Viñas Torner 1986-1987: 322). Efectivamente la representación de una crucifixión realizada con tres o cuatro clavos (o sea, pies cruzados y atravesados por

Jesús[8], monja del convento abulense de la Encarnación[9]. Por eso, se

---

dos clavos) no es un detalle que deba pasarse por alto en la historia del arte religioso por ser poco común (*cf.* Orozco Díaz 1994, vol. II: 56-57). El punto de partida de esta innovación artística, según Francisco Pacheco, fue un crucifijo entonces considerado de Miguel Ángel (Pacheco 1649: 611) –en realidad, es obra de su discípulo, el arquitecto y escultor Giacomo del Duca (Roda Peña 2015: 61)– y que el platero Juan Bautista Franconio llevó a Sevilla en 1597; mientras que, desde un punto de vista literario, el detalle de cuatros clavos hubiera podido apoyarse, siempre según Pacheco, en las *Revelaciones* de santa Brígida de Suecia (Pacheco 1649: 595-596). Pero téngase en cuenta que la controvertida polémica sobre el número de clavos es posterior al dibujo del místico castellano, aunque es innegable que Pannels interpretó la visión de Juan de la Cruz recurriendo a esta iconografía de cuatro clavos utilizada por Pacheco en una tabla de 1614 (Viñas Torner 1986-1987: 324).

8. Ana María de Jesús, en el siglo Gutiérrez, religiosa de la Encarnación, conservó el dibujo durante más de cuarenta años, incluso en su estancia en Salamanca donde se trasladó como fundadora del monasterio de las Agustinas recoletas (San Román 1990: 146-147).

9. Así lo relata Alonso de la Madre de Dios en 1630: «en este tiempo aquí en Ávila se le apareció al siervo del Señor Cristo nuestro Redentor enclavado en la cruz, en la manera que su santo cuerpo, después de apartado de él su santísima ánima, desarrimado de la cruz, quedó sobre los clavos de los pies, estando muy tirantes los brazos de los clavos de las manos, inclinando el rostro y él todo hacia la tierra, como descoyuntado. Después de haber el Siervo del Señor contemplado aquel espectáculo de tan acerbísimos dolores como allí se veía haber padecido Su Majestad por nuestra redención, tomando el Santo un papel y pluma, con no saber pintar, con el vivo sentimiento de su alma, sacó y dibujó en él aquella celestial visión, expresando con tal primor lo dicho, que mueve a compasión de este Señor solo el mirarlo. La cual figura que así el Santo pintó se muestra hoy en Ávila en el convento de la Encarnación, donde esto sucedió siendo el venerable Padre allí vicario, y ha sido en los cincuenta y cuatro años que ha que la pintó, estimada no solo por ser imagen de nuestro Redentor, sino también por ser hechura de sus manos del Santo. Merced fue esta que le hizo Dios porque, habiendo visto tan acerbos dolores abrazase el Santo el padecer trabajos por su amor de buena gana» (Alonso de la Madre de Dios 1989: 213). La obra de Fray Alonso de la Madre de Dios fue compuesta en 1630 y publicada per la primera vez solo en 1989. Jerónimo de San José, el primero en darse cuenta del valor estético del dibujo, en 1641 así lo relata: «Estaba orando el Venerable varón, y contemplando en los dolores que su Divina Majestad había padecido en la Cruz, aquel divino rostro afeado, su lastimera figura, y el descoyuntamiento de todo su sagrado cuerpo: y absorto en la consideración deste passo, que solía enternecerle las entrañas, vio súbitamente delante de los ojos lo que se le representaba dentro de su alma, que como contemplado ilustraba el entendimiento, y imaginado ennoblecía la imaginación, assí visto regaló el sentido de la vista, para que todas las potencias cognoscitivas quedasen con esta excelente visión perfeccionadas, y todo el hombre interior, y exteriormente enriquecido […]. Quedole aquella figura tan

coloca la realización del dibujo entre septiembre de 1572 y diciembre de 1577, tiempo en que Juan de la Cruz fue confesor del convento[10], y más precisamente entre 1574-1577[11]. A su vez, Ana María de Jesús, al estar próxima a la muerte, lo entregó a la madre María de Pinel y Monroy, que posteriormente sería priora del monasterio abulense[12] y autora de una historia del mismo convento[13]. Allí el dibujo fue preservado encajado en un relicario[14], donde Alonso de la Madre de Dios y Jerónimo de san José tuvieron la oportunidad de verlo hacia 1630[15]. Este último lo hizo reproducir en Madrid por el flamenco Hermann Panneels en un grabado que incluiría en su libro sobre la vida de Juan de la Cruz[16].

Al morir la madre María Pinel, el dibujo permaneció en el convento de la Encarnación[17], colocado en un relicario en forma de custodia

---

impresa, que después a solas tomando una pluma, la dibujó en un papel con solas unas líneas» (Jerónimo de San José 1641: 186). José de Santa Teresa, además de contar lo sucedido en el 1675, ofrece también una opinión «técnica» sobre la obra: «Estando el santo Padre contemplando en los dolores de Christo que había padecido en la cruz, se le presentó a la vista […] Lo que aquella vista causó en su alma el Santo lo reservó para sí; pero lo que nos dexó que notar fue el quedarle en su imaginación tan impreso, que no siendo Pintor, tomó la pluma, y dibuxó la Imagen en un papel, sacando el dibujo en perfil escorçado, donde es más dificultosa la perspectiva; y salió tan milagroso, que lo alaban mucho los más entendidos en el Arte. El cual original vino a manos de Doña María Pinel, Priora que fue de aquel Convento» (José de Santa Teresa 1675: 33-34).

10. Según las declaraciones de Ana María de Jesús, Juan de la Cruz tenía costumbre, siendo confesor del monasterio de la Encarnación, de dar billetes y sentencias de espíritu a religiosas que dirigía, y que ella misma había recibido algunos billetes del místico castellano (*cf.* Santa Teresa 1931: XXXVIII). Recordamos que en Ávila se irán gestando sus ideas y que solo más tarde tomará forma definitiva en sus tratados de espiritualidad.

11. *Cf.* Martínez Carretero (2010: 563).

12. *Cf.* San Román (1990: 146). A finales de 1968 el carmelita descalzo Juan Bosco San Román –alarmado por el deterioro del dibujo– recurrió a la Dirección General de Bellas Artes. *Cf.* Viñas Torner (1986-1987: 313).

13. *Cf.* Pinel y Monroy (1981).

14. *Cf.* Jerónimo de san José (1641: 188).

15. *Cf.* San Román (1990: 147).

16. Jerónimo de san José (1641: s. n., libro II, cap. IX). El grabado se inserta entre los fols. 186 y 187.

17. Crisógono de Jesús Sacramentado informaba: «Mide el palo de la cruz 5 centímetros y 7 milímetros, y los brazos de la misma 4,7. El grueso es de 3 milímetros» (Crisógono de Jesús Sacramentado 1929: 102).

elíptica[18], hasta cuando fue restaurado bajo la supervisión de la Dirección General de Bellas Artes, Departamento de papeles y manuscritos en 1969[19]. Actualmente se conserva en una vitrina de cristal en el mismo convento[20].

2. ¿UNA VISIÓN INTERIOR O UNA METÁFORA ESTÉTICA?

Mientras que el *Monte de perfección* o *Monte Carmelo* estará pensado por san Juan de la Cruz como un instrumento de meditación o, mejor dicho, como una síntesis de un programa ascético-místico en el ámbito de la

18. Viñas Torner supone que el relicario primitivo – donde originalmente guardó el dibujo la Madre María de Pinel y Monroy – puede ser el mismo que en 1969, conteniendo el dibujo, ingresó en el Instituto Central de Conservación y Restauración (Viñas Torner 1986-1987: 315).

19. La restauración durará un año bajo la responsabilidad del director técnico Vicente Viñas Torner y conducirá a importantes descubrimientos. «El desmontaje completo permitió comprobar que el dibujo […] realizado sobre 'un trocito de papel' presentaba aparente forma elíptica (dimensiones de ejes 64 y 51 mm.), y estaba pegado con cola animal (cola de carpintero) a un segundo papel. Usando el mismo adhesivo ambos papeles se unían a un tercer soporte de pergamino y éste, finalmente, a una tablita de pino de 3 mm. de grosor» (*cf.* Viñas Torner 1986-1987: 316). Otros datos técnicos importantes confirman que el diseño probablemente se completó en el siglo XVII (*cf.* San Román 1990: 148). Vicente Viñas Torner, responsable de su recuperación, avisa que «estamos lejos de precisar cómo fue originariamente el auténtico dibujo de San Juan de la Cruz» (Viñas Torner 1986-1987: 314). De la recapitulación de los datos Viñas Torner deduce: «a) El papel utilizado por el Padre Juan de la Cruz para dibujar a Cristo, por pequeño que fuera, dispondría de la dimensión suficiente como para trazar la figura completa. b) Por razones desconocidas este 'trocito de papel' quedó reducido a un irregular fragmento en el que restaba solamente una reducida parte del dibujo realizado por san Juan. Estas reflexiones llevan a pensar que, al introducir el dibujo en el relicario, su estado de conservación era tan pésimo que hubo necesidad de completarlo, recomponiéndolo adecuadamente […]. Es curioso observar que en la reconstrucción del dibujo no se completó el brazo derecho de la cruz, quedando sin delimitar el grosor del madero. También la mano izquierda y el extremo izquierdo del travesaño debieron sufrir transformaciones» (Viñas Torner 1986-1987: 318).

20. Tras el tratamiento centrado en la eliminación de los daños se ha renovado el montaje. En el nuevo estuche se ha instalado únicamente el dibujo, respetando la reconstrucción actual de la obra. El resto del contenido, con la reliquia, sigue en el relicario antiguo (Viñas Torner 1986-1987: 325). Acerca del análisis material del dibujo, *cf.* Viñas Torner (1986-1987: 316-320).

dirección espiritual[21], el pequeño boceto del Cristo crucificado agonizante es la síntesis visual de una supuesta «visión» interior[22], de la que el místico, refractario a las confidencias autobiográficas, ha querido de alguna manera dejar huella[23]. Todavía, el arquetipo de esta figura, que grabó su imaginación religiosa, se remonta muy probablemente a sus primeros años de educación con los jesuitas en Medina del Campo[24]. Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales* anima al novicio a meditar «imaginando a Cristo nuestro Señor […] delante y puesto en cruz […] y así viéndole tal, y así colgado en la cruz, discurrir por lo que se ofresciere» (n. 53, *coloquio*)[25].

Este ejercicio de la imaginación que tiene por objeto de meditación a Cristo crucificado se convirtió en su vida en el acto muy concreto y habitual de hacer cruces de madera o de tallar crucifijos[26]. A este propósito, también, se tiene que recordar, que antes de hacerse fraile carmelita, Juan

21. A los *montes* manuscritos hay que añadir el de Diego de Astor, hecho para la edición príncipe publicada en Alcalá (1618) y que apareció al principio de la *Subida del Monte Carmelo* (*cf.* Rodríguez y Ruiz 2009: 144). Para una comparación con el más divulgado *Monte de la perfección* del discípulo de El Greco, *cf.* Langella (2018: 656-660).

22. Jerónimo de san José dice que «vio súbitamente delante de los ojos lo que se le representaba dentro de su alma» (Jerónimo de san José 1641: 186). A este respecto, según la doctrina de Juan de la Cruz, se podría clasificar este fenómeno como una visión por vía de sentidos internos definida por el místico imaginaria –o de semejanza o figura–, o espiritual, o sea, intelectual (*cf.* San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, II, 23).

23. «En San Juan de la Cruz, la experiencia de la divinidad por medio de la visión acontece solamente en el caso de la visión del Cristo crucificado» (Serra Zamora 2010: 97).

24. *Cf.* Nieto (1982: 221).

25. Se trata de la «composición de lugar», o sea, que «la representación plástica […] ha de obrar sobre los sentidos hasta llegar a una auténtica presencia» (Orozco Díaz 1994, vol. II: 36).

26. Santa Teresa, acerca de su visita a la primera fundación masculina de la reforma en Duruelo, recuerda que: «¡Tenía tantas cruces, tantas calaveras! Nunca se me olvida una cruz pequeña de palo que tenía para el agua bendita, que tenía en ella pegada una imagen de papel con un Cristo, que parecía ponía más devoción que si fuera de cosa muy bien labrada». (*Fundaciones*, 14, 6, 1994: 383-384). Jerónimo de San José a su vez afirma que «trabajaba de manos el rato que le sobraba y se entretenía en labrar cruces de madera» (Jerónimo de San José 1641: 36). Crisógono de Jesús Sacramentado también, apoyándose en el testimonio de Brocardo de San Pedro, dice que, en los ratos de recreo, san Juan de la Cruz labraba «con una punta de lanceta imagencitas y cristos de madera» (Crisógono de Jesús Sacramentado 1982: 188).

de la Cruz, en su juventud[27], practicó los oficios de carpintero[28], sastre, entallador y pintor[29].

Mas volvamos a la imagen que marcó la consciencia religiosa y estética de Juan de la Cruz y que testimonia su talento artístico[30]. Por el enfoque del Cristo, visto desde arriba, se ha deducido que Juan de la Cruz tuvo dicha visión desde la tribuna de una de las capillas mayores de la iglesia del convento de la Encarnación[31]. Sin embargo, la perspectiva del dibujo no corresponde al ángulo visual desde el que se supone el místico tuvo su visión[32]. Y, si también el dibujo fuera una representación artística de lo que se supone vio desde la plataforma ya indicada, queda el hecho de que, por su misma formación, no hubiera podido cometer tal error de perspectiva[33]. Esto sugiere que su «visión» fue una imagen mental

27. Juan de Cruz a Medina durante sus estudios en el Colegio de la Doctrina ensaya diferentes oficios –carpintero, sastre, entallador y pintor–, pero en ninguno de ellos asentó (*cf.* Matías del Niño Jesús en Crisógono de Jesús Sacramentado 1982: 29). Ciertas habilidades en estos oficios son probablemente dejos de lo aprendido en Medina (*cf.* Ruiz 1968: 15).

28. Téngase en cuenta que para la fundación de Duruelo Teresa de Jesús había recibido en donación una casa pobrísima y que, siendo el místico castellano el encargado de hacer habitable esta casucha, es de suponer que usara directamente de la habilidad manual que le diera su antiguo aprendizaje de los oficios (*cf.* Baruzi 1991: 186).

29. *Cf.* Matías del Niño Jesús (1982: 29). Pero avisa el Padre José de Jesús María (Quiroga): «aunque probó aprender algunos como carpintero, sastre, entallador, y pintor, no descubría capacidad para aprovechar en ninguno, porque le tenía Dios destinado para cosas mayores, y así a poco tiempo después de comenzado lo dexava, desayudándole para aprenderlos la poca aplicación, que su natural tenía a ellos» (José de Jesús María Quiroga 1628, I, 2: 23).

30. San Juan de la Cruz tenía un criterio estético «formado sobre la calidad de la imaginería castellana, con escultores contemporáneos como Alonso Berruguete o Juan de Juni, una gran calidad también manifiesta en crucifijos de pequeño tamaño» (Carles Oliver & Cabezas Gelabert 2016: 224).

31. *Cf.* Orozco Díaz (1994: vol. II, 52-57).

32. La concepción excesivamente materialista de esta visión que tienen algunos estudiosos los lleva a situar en el momento de éxtasis al artista en un lugar concreto, o punto de vista, muy improbable de la iglesia conventual (*cf.* Martínez Carretero 2010: 564).

33. Acerca de la perspectiva exacta de la cruz, el análisis de Viñas Torner confirma que esta se había trazado con el madero largo completamente vertical y que, respecto al punto focal del artista, en realidad el místico castellano debía estar delante de la cruz y no detrás (Viñas Torner 1986-1987: 320-323). Carles Oliver y Cabezas Gelabert consideran, en cambio, que Juan de la Cruz ha actuado dibujando un crucifijo acostado sobre una mesa (Carles Oliver & Cabezas Gelabert 2016: 228).

y que por eso no sigue «las reglas convencionales de la percepción y perspectiva ordinaria»[34].

De hecho, las representaciones de la crucifixión tradicionalmente muestran a Cristo pendiente de la Cruz, visto desde abajo, creando la impresión de que Cristo está por encima del observador, pero con su perspectiva el místico carmelita propone otra visión. Su Crucificado está dibujado desde una dramática perspectiva[35], que en realidad refleja el punto de vista de aquel que diseña[36] y que «antes 'ha visto', y ha tenido una visión superior, pero no espacialmente, sino espiritualmente»[37]. Se podría decir, así, que el misticismo irrumpe en los cánones de la estética a través de una metáfora plástica[38] (Fig. 2).

Fig. 2. *Cristo crucificado*. Hacia 1572-1577. Monasterio de la Encarnación (Ávila).

34. Nieto (1982: 227).

35. Esta perspectiva superior será evocada por Salvador Dalí en su «Cristo de San Juan de la Cruz» o «Cristo de Port Lligat» de 1951. Pero Dalí sitúa el punto de mira perpendicular al plano de la Cruz. *Vid. infra*.

36. Hans Urs von Balthasar subraya que Juan de la Cruz no solo tenía la sensibilidad de un artista, sino que también dominaba la técnica de un maestro. Efectivamente, entre los seis y los siete años había aprendido varios oficios y había sido educado primero con un carpintero y luego con un sastre, tallador y pintor. Como novicio, dedicaba sus horas de descanso a tallar crucifijos de madera y conservó esta costumbre hasta sus últimos años y en sus escritos utiliza repetidamente imágenes extraídas de las diversas artes para ilustrar el arte de guiar las almas (Urs von Balthasar 1986: 162).

37. Serra Zamora (2010: 87).

38. Salvador Ros García habla a propósito del Cristo de san Juan de la Cruz como de una «metáfora estética» (Ros García 1995: 577).

Y si la figura escorzada del Cristo, que pende de la cruz, es ciertamente trágica, no obstante, lo que de verdad llama nuestra atención es su absoluta esencialidad[39]. El *Cristo crucificado* está dibujado por el artista en un espacio vacío y en una dimensión atemporal que procura el vértigo: la redención se consuma en el absoluto abandono, en el vacío de la nada. Efectivamente, Juan de la Cruz recuerda en la *Subida* que, en el momento de la muerte, Jesús estaba aniquilado también en el alma, sin ningún alivio y consuelo, en una íntima y gran aridez que le obligó a gritar: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?» (Mt 27, 44)[40]. También añade que, aunque fue el más desolador abandono que él había experimentado durante toda su vida, sin embargo, al tiempo que se sentía oprimido, llevó a cabo la mayor y más maravillosa obra de su existencia, la cual consistió en haber reconciliado y unido a Dios, por gracia, al género humano[41]. Lo cual sucedió, precisa el místico castellano, cuando llegó al máximo aniquilamiento sensitivo y espiritual: «quedando así aniquilado y resuelto así como en nada. De donde David dice de él: *Ad nihilum redactus sum, et nescivi* (Ps 72, 22)»[42]. Igual a la que experimentó Jesús en la cruz[43], para el místico la *noche oscura* es una verdadera muerte de cruz, sensitiva y

39. «Representa a Cristo […] en el momento de expirar, caído sobre las piernas, que se flexionan violentamente, con los brazos descoyuntados en la tensión extrema de pender de ellos y cubierto el rostro con un enorme melena caída y chorreando sangre. Es ante todo una visión impresionante y conmovedora. El punto de vista escorzado […] refuerza esa impresión de figura descoyuntada y pendiente de la cruz» (Orozco Díaz 1994: vol. II, 60).

40. *Cf.* San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, II, 7, 11.

41. *Cf.* San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, II, 7, 11.

42. San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, II, 7, 11.

43. *Cf.* San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, II, 7, 11. También para Edith Stein, las penas de la «noche oscura» son una participación en los sufrimientos de Cristo, o sea, en su pasión, especialmente en el sufrimiento por el abandono del Padre (2004: 416). Por otra parte, siempre según la filósofa, solo el Hijo de Dios, que conocía la felicidad de la unión con el Padre, podía experimentar un adecuado dolor por su privación; por eso solamente «Él, el Único que la ha experimentado, puede dar a gustar algo de ello a los que él ha elegido para eso, en la confidencia de la unión esponsal» (Stein 2004: 427). La experiencia que el alma goza en el matrimonio místico ha sido merecida por Cristo con su dolorosísima pasión y muerte de cruz; la unión esponsal del alma con Dios fue, de hecho, «comprada con la cruz, realizada en la cruz y con la cruz sellada para toda la eternidad» (Stein 2004: 440). En otros términos, para Stein, la unión mística encuentra su última razón de ser en la cruz y en los sufrimientos de Cristo.

espiritual, que se torna, aquí, gracias al dibujo-imagen, en *sequela Christi*[44] para la unión con Dios[45].

Y si es verdad que, a diferencia del Monte de perfección, el Cristo crucificado no responde ni a técnicas meditativas, ni mnemónicas-diagramáticas, también es verdad que no se puede confinar –y limitar– a una conmovedora instantánea de la Pasión[46], en cuanto que la perspectiva adoptada para representar el Cristo crucificado permite condensar en una sola imagen –así como la redención se consuma en el solo instante del máximo abandono– el aniquilamiento radical que la noche oscura pide, y, simultáneamente, su misma potencia unitiva, o sea, la intuición originaria y primigenia que está a la base de toda la mística sanjuanista. Y si la perspectiva desde arriba, y el vértigo que provoca en el espectador, permiten adivinar el momento kenótico, la cabeza de Cristo[47], que mira hacia abajo, como punto de la elipse[48], en el que se cruzan sus dos ejes, es representan-

44. La imagen, en cuanto elemento transformador, debe convertirse en representación interior y reclamar la *imitatio Christi*. No tiene que ver propiamente con un acto de visión, sino de imitación (*cf.* San Juan de la Cruz, *Dichos de luz y amor*, 91; *Subida del Monte Carmelo*, III, 35, 5). «La identificación con Cristo es el punto central de su doctrina» (*cf.* Sesé 2010: s. p.).

45. «Y cuando viniere a quedar resuelto en nada, que será la suma humildad, quedará hecha la unión espiritual entre el alma y Dios, que es el mayor y más alto estado a que en esta vida se puede llegar» (San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, II, 7, 11).

46. *Cf.* Serra Zamora (2010: 99). Según ella, las dos imágenes, aquella del *Monte de perfección* y del Cristo crucificado, tienen un estilo y unas funciones muy diferentes y se podría «insinuar que el Cristo crucificado responde al afán de proyección sentimental (adoptando un estilo naturalista), mientras el *Monte de perfección* sería fruto del afán de abstracción» (Serra Zamora 2010: 99).

47. Según Serra Zamora, en el Cristo crucificado, la invisibilidad se hace visible a través de la ocultación del rostro del Hijo, «que desde la representación de la Verónica había sido identificado con el rostro de Dios. Ocultación del rostro, pero no destrucción de la imagen (eso demuestra que San Juan no era un iconoclasta, más bien un idoloclasta). La verdadera imagen en sentido estricto, pues, no tiene rostro ni forma reconocible, es solo un marco material mínimo que abre el espacio de la distancia hasta lo invisible» (Serra Zamora 2010: 142). Estas reflexiones excluyen que la estética sanjuanista fuera iconoclasta y se inclinan por una «retórica de lo irrepresentable» (Serra Zamora 2010: 96). También, según Hans Urs von Balthasar, Juan de la Cruz no era un iconoclasta; no obstante, la imagen no debe girar sobre sí misma sino desviar la atención fuera de sí a Dios (Urs von Balthasar 1986: 163 y 173).

48. El dibujo muestra a Jesús crucificado tomado en perspectiva y visto desde arriba, cuya cabeza, mirando hacia abajo, es el punto central de la obra. Este punto central de la obra representa según el artista el momento –instante– central también

te del único y solo instante –punto de condensación espacial y temporal– en el que la obra de redención está cumplida[49]. De hecho, del mismo modo que los actos de unión se introducen en el alma en un instante, –en cuanto que «introdúcese [el] amor al modo que la forma en la materia, que se introduce en un instante»–, así la obra de Redención, supremo acto de amor, se cumplió en un instante[50], o sea, fuera del tiempo, desde la eternidad.

3. SÍNTESIS VISUAL DE UNA EXPERIENCIA MÍSTICA

El Cristo crucificado expresa, por medio de una sola y única imagen, que se convierte en una «instantánea», la percepción de una intuición, sintetizando en un «punto-instante» el sistema místico sanjuanista, mucho más allá de cualquier proyección sensitiva o sentimental. E incluso se podría aventurar que, en la obra sanjuanista, como el Cristo crucificado es a la poesía como el dibujo del *Monte de perfección* o *Monte Carmelo* a la prosa.

Confirma esta «lectura» de la imagen del *Cristo crucificado* como «síntesis visual» de una intuición originaria primigenia una afirmación del místico carmelitano, que se comenta por sí misma: «La persona devota de veras en lo invisible principalmente pone su devoción, y pocas imágenes ha menester y de pocas usa, y de aquellas que más se conforman con lo divino que con lo humano […]. Ni [en] esas de que usa tiene asido el corazón, porque, si se las quitan, se pena muy poco; porque la viva imagen busca dentro de sí, que es Cristo crucificado, en el cual antes gusta de que todo se lo quiten y que todo le falte»[51].

---

de la historia del género humano, reconciliado y unido a Dios por gracia (*cf.* San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, II, 7, 11). Todas las demás imágenes remiten a esta única imagen que «viene a ser su juicio y su correctivo» (Urs von Balthasar 1986: 173).

49. Solo la cruz «es el camino de la vida» (San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual A*, 35, 9).

50. Del mismo modo que los actos de unión se introducen en el alma en un instante –en cuanto que «introdúcese [el] amor al modo que la forma en la materia, que se introduce en un instante» (San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva* B, 1, 3)–, así la obra de Redención, supremo acto de amor, se cumplió en un instante, o sea, desde la eternidad (*cf.* San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, II, 7, 11). El punto, el centro, viene a ser la representación gráfica del instante-eternidad.

51. San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, III, 35, 5. Su posición respecto al arte sacro es radical y, sin embargo, muy diferente de la iconoclastia del protestantismo (*cf.* Urs von Balthasar 1986: 163). Se podría hablar de una iconoclastia mística, en el

Los temas del desasimiento espiritual, de la noche oscura y de la unión con Dios, fundamentales en la obra de san Juan de la Cruz, se representan aquí de forma plástica, lo que pone de relieve la importancia de este dibujo también desde un punto de vista doctrinal y no solo estético, si bien el dibujo trasciende una mera función didáctica[52]. Un ejemplo por todos: en el segundo libro de la *Noche Oscura*, Juan de la Cruz recurre a las figuras bíblicas de Jeremías, David y Job para describir la noche pasiva espiritual. Esto ha dado pie a interpretaciones según las cuales Juan de la Cruz no había asimilado del todo el cristocentrismo del cristianismo[53]. Tales interpretaciones muestran su parcialidad –y arbitrariedad– en la carta veinte del *Epistolario* sanjuanista, donde se hace explícita referencia a la noche pasiva y a la necesidad para el alma que se encuentra en esa situación de centrarse exclusivamente en Cristo[54]: «Cuando se le ofreciere algún sinsabor y disgusto, acuérdese de Cristo crucificado, y calle. Viva en fe y esperanza, aunque sea a oscuras, que en esas tinieblas ampara Dios al alma. Arroje el cuidado suyo en Dios, que él le tiene; ni la olvidará. No piense que la deja sola, que sería hacerle agravio»[55].

sentido de que las imágenes no permiten la unión con el divino en cuanto contrarias a la unidad. Y esto porque ninguna imagen apunta o se propone a sí misma, sino que siempre apunta y propone aquello de lo que es imagen. Y como solo tenemos imágenes que se refieren a lo que está afuera de nosotros, sería entonces imposible llegar a la unidad a través de estas. Únicamente hay una imagen que se escapa a esto, la del Cristo crucificado, pero solo si se vive interiormente, como avisa el místico castellano: «No te hagas presente a las criaturas si quieres guardar el rostro de Dios claro y sencillo en tu alma; mas vacía y enajena mucho tu espíritu de ellas y andarás en divinas luces, porque Dios no es semejante a ellas» (San Juan de la Cruz, *Dichos de luz y amor*, 25).

52. Así como lo demuestra el hecho de que el autor no reprodujo copias (*cf.* Martínez Carretero 2010: 575).

53. En realidad, esta crítica estaba dirigida principalmente a la interpretación de la mística sanjuanista de Baruzi (*cf.* Baruzi 1924, 1931, 1991) más que al misticismo de Juan de la Cruz. Efectivamente, la interpretación de Baruzi suscitó un amplio debate acerca de la naturaleza de la mística cristiana destinado a prolongarse hasta los años sesenta del siglo pasado y que, a su vez, influyó en las interpretaciones del misticismo sanjuanista (*cf.* Langella 2004: 157-191). A este propósito, Urs von Balthasar afirma precisamente que la mística de Juan de la Cruz ha de entenderse como cristocéntrica, y solo mediante Cristo como teocéntrica; no es una mística filosófica sino teológica, fundada en la imitación de Cristo (Urs von Balthasar 1986).

54. *Cf.* Ruiz (1968: 182).

55. San Juan de la Cruz (carta n. 20, sin lugar ni fecha (2009: 1100-1101). Posiblemente esta carta es de 1590 y la destinataria una priora de algún convento, quizá de las

El dibujo de san Juan de la Cruz, síntesis visual de una experiencia mística, que se caracteriza por una perspectiva superior –audaz y original– sintetiza perfectamente la doctrina sanjuanista, y no en vano será recordado a través de la perspectiva adoptada por Salvador Dalí en su «Cristo de Port Lligat», de 1951[56], conservado en la Kelvingrove Art Gallery de Glasgow[57]. El artista catalán en su obra ha tomado la perspectiva –desde lo alto– del dibujo de san Juan de la Cruz[58], pero asumiéndola con una visión frontal y no lateral[59]. Su Cristo crucificado no muestra ninguna señal de agonía o lucha[60]: parece ser un objeto

---

carmelitas descalzas de Santa Ana de Madrid, donde se ha conservado desde siempre su autógrafo.

56. Con el descubrimiento que Salvador Dalí hizo del dibujo de Juan de la Cruz empieza la etapa que el artista denominará «mystique nucléaire» y que declarará con su *Manifeste mystique* firmado en abril de 1951 (*cf.* Carles Oliver & Cabezas Gelabert 2016: 221-222; De Ena 2014: 107-112).

57. El Cristo de Port Lligat mide 205 x 116 cm.

58. Parece que fue Bruno de Jésus Marie, O. C. D., quien informó en 1950 a Dalí sobre el dibujo: «Il y a deux ans, avant le vacances d'été, j'ai parlé a Salvador Dalí et depuis lors il a peint le Christ de Saint Jean de la Croix qui se trouve à Glasgouw» (Bruno de Jésus-Marie 1952: s. n. *versus*. El croquis se inserta entre las pp. 168-169). Efectivamente, Dalí afirma que la comunión espiritual con el padre Bruno de Jésus-Marie y el pintor José-María Sert estuvo en el origen de su Cristo (*cf.* Dalí 1952b: 171). Cabe recordar que la biografía dedicada al místico castellano en 1929 por Bruno de Jesús María, en la que se reproduce la placa publicada por Jerónimo de san José en 1641 y la reproducción fotográfica del dibujo original (*cf.* Bruno de Jésus-Marie 1929: 136), aparece en el catálogo de la biblioteca de Salvador Dalí (*cf.* De Ena 2014: 109). Para el conocimiento de los métodos utilizados por Dalí –y también por aquellos usados por José María Sert– en la realización de sus obras y, en particular, con relación al dibujo de san Juan de la Cruz (*cf.* Carles Oliver & Cabezas Gelabert 2016: 217-221).

59. Dalí, para acentuar la observación desde lo alto y la violencia de la perspectiva, «centra el enfoque vertical y sitúa el punto de mira perpendicular al plano de la Cruz» (Viñas Torner 1986-1987: 320).

60. Según San Román, aunque expresamente inspirado en San Juan de la Cruz, su concepción, forma y contenidos son diferentes. «Il suo freddo Cristo impassibile, apollineo e quasi marmoreo […] è molto lontano dal naturalismo impressionista, dal movimento drammatico e vivo del Cristo del Calvario disegnato da Giovanni della Croce» (San Román 1990: 148). También según José Nieto, Dalí ha distorsionado la imagen ofrecida en el dibujo de Juan de la Cruz y la ha vaciado de su intención original. El dibujo de san Juan de la Cruz «sugiere el temor religioso […] impresiona por su naturalismo […] muestra […] una visión brutal y sangrienta» (Nieto 1982: 229).

estrictamente estético[61]. Fijado simétricamente en la cruz, muestra su perfección a través de su impasibilidad, lejos, a primera vista, del Cristo del místico carmelita. En efecto, el Cristo de Dalí no está afectado por la fuerza de la gravedad, o sea, por la necesidad, así como el Crucificado del místico castellano en el cual «un movimiento vertical de caída lo arroja hacia abajo como de un solo bloque»[62]. Por otra parte, Dalí ha enmarcado la figura de Cristo dentro de un triángulo cuya base la forma la barra horizontal de la cruz dando entrada al elemento trinitario[63], ausente en el dibujo del místico castellano[64]. Además, haciendo referencia a la eternidad, Dalí introduce un círculo invisible cuyo centro está en la misma cabeza de Cristo[65]. Así, a través de todos estos elementos, de una visión *ad extra*, que se refiere a una teología de la redención, o sea, cristocéntrica, se pasa claramente a una visión *ad intra*, que remite a una teología trinitaria, dirigida a mostrar la constitución íntima de Dios mismo[66]. De este modo, si el dibujo del místico castellano anticipa el cristocentrismo

61. La perfección plástica del modelo elegido por Dalí y la utilización de fotografías para pintar contribuyen a acentuar esta impresión (*cf.* Carles Oliver & Cabezas Gelabert 2016: 217). El modelo era un joven atleta que hacía de doble en trabajos arriesgados de los artistas. Este doble de Hollywood, que posó para Dalí en una sesión fotográfica, se llamaba Russ Saunders (*cf.* Carles Oliver & Cabezas Gelabert 2016: 218-219).

62. Florisoone (1956: 98).

63. A este propósito escribe Dalí: «The geometrical construction of the canvas, especially the triangle in which Christ is delineated, was arrived at through the laws of *Divine Proportione* by Lucca Paccioli» (Dalí 1952a: 5). *The Scottish Art Review*, en el primer número de 1952, incluye una carta del artista sobre El Cristo de Port Lligat, publicada con el íncipit: *One of the first objections*, que el Ayuntamiento de Glasgow terminaba de adquirir. La misma revista dedicaba el número 2, del mismo año, enteramente al pintor catalán y, en particular, las pp. 6-11 a su pintura de 1951.

64. *Cf.* Nieto (1982: 230).

65. Al pie de un *gouache* conservado en una colección particular, en 1951, Dalí subrayaba que, cuando vio el Cristo dibujado por san Juan de la Cruz, resolvió la figura geométricamente en un triángulo y un círculo y que inscribió su Cristo en este triángulo: «Quand grace aux indications du Pere Bruno (carmelitain) qe vist le CRIST desiné par San Juan de la Cruz, qe resolu geometriquement un triangle et un cercle, qui 'estetiquement' resume touts mes experiences anterieures. ET INSCRIVI MON CRIST DANS CE TRIANGLE» (Descharnes 1984: 333; *cf.* también Carles Oliver & Cabezas Gelabert 2016: 216; 217 y 230, n. 3).

66. Dos grabados a punta seca con una perspectiva similar a la adoptada por el místico castellano en su croquis, uno sin cruz y otro con cruz, sirvieron de ilustración para su *Manifiesto místico* publicado por el pintor en 1951 e impreso en 175 ejemplares (Dalí 2005a: 636-638). Dalí escribió su *Manifiesto místico* también en respuesta al *Manifest*

al que se referirá propiamente en la *Subida del Monte Carmelo*, la pintura de Dalí exprime perfectamente la mística trinitaria de la última obra del carmelita descalzo –*Llama de amor viva*– sin traicionar su doctrina, sino más bien mostrando su aspecto complementario. En esta pintura su ambición estética es completamente opuesta a la de todos los Cristos pintados por la mayoría de los pintores modernos, que lo han interpretado en el sentido expresionista hasta provocar la emoción a través de la fealdad[67]. Como el mismo Dalí confiesa[68], él ambicionaba pintar, sin los atributos tradicionales de la pasión, nada más que la belleza metafísica del Cristo-Dios; pues él anhela a un Cristo bello, bello como el Dios que es, como es en sí mismo[69].

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alonso de la Madre de Dios (1568-1635), *Vida, virtudes y milagros del santo padre Fray Juan de la Cruz, maestro e padre de la Reforma de la orden de los Descalzos de Nuestra Señora del Monte Carmelo*, Fortunato Antolín Rodríguez, ed., Madrid: EDE, 1989.

Andrés de la Encarnación, *Memorias historiales*, María Jesús Mancho Duque, ed., Salamanca: Junta de Castilla y León & Consejería de Cultura, 1993.

Baruzi, Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l´expérience mystique*, Paris: Librairie Félix Alcan, 1924, 1931[2] (traducción española: *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991).

Bruno de Jésus-Marie, *Saint Jean de la Croix*, Paris: Librairie Plon, 1929, 2 vols.

Bruno de Jésus-Marie, «Mystique hindoue, mystique chrétienne», *Etudes Carmélitaines*, 2 (1952), págs. 148-170.

Carles Oliver, Joan & Lino Cabezas Gelabert, «La imagen del crucificado en Salvador Dalí, José María Sert y Juan de la Cruz: Hipótesis de realización

---

der Kommunistischen Partei, al que se adhirió Picasso y, en particular, al *Manifeste du surréalisme* de André Breton de 1924.

67. *Cf.* Dalí (1952a: 5). Aquí Dalí parece tener presente las palabras de san Juan de la Cruz cuando afirma que habría que quitar el oficio a algunos oficiales que hacen las imágenes «tan mal talladas, que antes quitan la devoción que la añaden» (San Juan de la Cruz, *Subida del Monte Carmelo*, III, 38, 2).

68. *Cf.* Dalí (1952a: 5).

69. La misma belleza que san Juan de la Cruz alcanza con sus versos a lo divino, Dalí quiere ambiciosamente conseguirla con su pintura: «My principal preoccupation was that my Christ would beautiful as the God that He is» (Dalí 1952a: 5).

del dibujo del monasterio de la Encarnación de Ávila», *Locus Amoenus*, 14 (2016), págs. 215-232.

Crisógono de Jesús Sacramentado, *San Juan de la Cruz, su obra científica y su obra literaria*, Ávila: Mensajero de Santa Teresa y San Juan de la Cruz, 1929.

Crisógono de Jesús Sacramentado, *Vida de San Juan de la Cruz,* Matías del Niño Jesús, ed., Madrid: BAC, 1982 (primera ed. San Sebastián: Gráficas Fides, 1941).

Dalí, Salvador, *Manifeste mystique,* Paris: Robert J. Godet, 1951.

Dalí, Salvador, «'A letter from Salvador Dalí'», *The Scottish Art Review*, 4 (1952), p. 5. [a]

Dalí, Salvador, «Reconstitution du corps glorieux dans le ciel», *Etudes Carmélitaines*, 2 (1952), págs. 171-172. [b]

Dalí, Salvador, *Manifiesto místico*, Figueras: El Empurdanés, 1952 (Ediciones Extraordinarias con dos interpretaciones poéticas de J. Font-Espina). [c]

Dalí, Salvador, «Manifiesto místico (1951)», en Salvador Dalí, *Obra completa*, *Ensayos 1. Artículos 1919-1986*, Juan José Lahuerta, ed., Barcelona & Figueres & Madrid: Destino & Fundación Gala-Salvador Dalí & Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, págs. 636-638. [a]

Dalí, Salvador, «'One of my first objections…' (1952)», en Juan José Lahuerta, ed., Salvador Dalí, *Obra completa*, *1. Artículos 1919-1986*, Barcelona & Figueres & Madrid: Destino & Fundación Gala-Salvador Dalí & Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005, págs. 655-656. [b]

De Ena, Jean Emmanuel, «Dalí, la 'mystique nucléaire' et le Carmel», *Revue trimestrielle de Spiritualité Chrétienne*, 154 (2014), págs. 107-112.

Descharnes, Robert, *Dalí. La obra y el hombre*, Barcelona: Tusquets, 1984.

Florisoone, Michel, *Esthétique et mystique d'après Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix*, Paris: Éditions du Seuil, 1956.

Florisoone, Michel, *Jean de la Croix. Iconographie générale*, Paris: Desclée de Brouwer, 1975.

Jerónimo de San José, *Historia del venerable Padre Fr. Juan de la Cruz*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1641.

José de Jesús María (Quiroga), *Historia de la vida y virtudes del venerable Padre fray Juan de la Cruz*, Bruselas: Ivan de Meerbeeck, 1628.

José de Santa Teresa, *Resunta de la vida de n. bienauenturado p. San Iuan de la Cruz, doctor mystico, primer Carmelita Descalço, y fiel coadjutor de nuestra madre Santa Teresa en la fundación de su reforma*, Madrid: Bernardo de Villa Diego, 1675.

Langella, Simona, «Il dibattito filosofico sulla mistica di Giovanni della Croce nella Francia del XX secolo», en *Verità nel tempo, Platonismo, Cristianesimo e contemporaneità. Studi in onore di Luca Obertello*, Angelo Campodonico, ed., Genova: Melangolo, 2004, págs. 157-191.

Langella, Simona, «El alma en san Juan de la Cruz: [*ou*]-*topos* del encuentro con el amado», en *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, María Morrás, ed., Salamanca: La SEMYR & El Semyr, 2018, págs. 649-666.

Langella, Simona, *Eredità eckhartiane per la mistica moderna*, en *Intersezioni. Filosofia, antropologia e mistica a partire da Luca Obertello*, Marco Damonte & Letterio Mauro, eds., Genova: GUP, 2026, págs. 95-111.

Martínez Carretero, Ismael, «El Crucificado de San Juan de La Cruz», en *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*: *Actas del Simposium 3/6-IX-2010*, Francisco Javier Campos & Fernández de Sevilla, eds., San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial María Cristina, 2010, págs. 559-578.

Matías del Niño Jesús, ed., Crisógono de Jesús Sacramentado, *Vida de San Juan de la Cruz*, Madrid: BAC, 1982 (primera ed. San Sebastián: Gráficas Fides, 1941).

Nieto, José C., *Místico, rebelde, santo. En torno a san Juan de la Cruz*, México & Madrid & Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.

Orozco Díaz, Emilio & José Lara Garrido, eds., *Estudios sobre San Juan de la Cruz y la mística del Barroco*, Granada: Universidad de Granada, 1994, 2 vols.

Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*, Sevilla: Simón Faxardo, 1649.

Pinel y Monroy de, María, *Retablo de Carmelitas (Noticia del convento de la Encarnación, de Ávila)*, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1981.

Roda Peña, José, «Crucificados escultóricos sevillanos entre el Renacimiento y el primer naturalismo barroco», en *En torno al Réquiem de Tomás Luis de Victoria. Ensayos sobre arte, música y pensamiento*, Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes del Ayuntamiento de Sevilla, 2015, págs. 51-68.

Rodríguez, José Vicente, *San Juan de la Cruz. La Biografía*, Madrid: San Pablo, 2012.

Rodríguez, José Vicente y Federico Ruiz, «Introducción. El *Monte de la perfección* o *Monte Carmelo*», en San Juan de la Cruz, *Obras completas*, José Vicente Rodríguez & Federico Ruiz Salvador, eds., Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2009[6], págs. 138-147.

Ros García, Salvador, «El símbolo originario de Juan de la Cruz: su dibujo de Cristo crucificado», *Revista de Espiritualidad*, 54 (1995), págs. 573-583.

Ruiz, Federico, *Introducción a San Juan de la Cruz. El escritor, los escritos, el sistema*, Madrid: BAC, 1968.

San Ignacio de Loyola, *Esercizi Spirituali*, Pietro Schiavone, ed., Milano: San Paolo, 1995.

San Juan de la Cruz, *Obras de San Juan de la Cruz. Doctor de la Iglesia. Procesos de Beatificación y Canonización* (I), Silverio de Santa Teresa, ed., Burgos: Tipografía El Monte Carmelo, 1931.

San Juan de la Cruz, *Obras de San Juan de la Cruz. Doctor de la Iglesia. Procesos de Beatificación y Canonización* (I), Silverio de Santa Teresa, ed., Burgos: Tipografía El Monte Carmelo, 1931.

San Juan de la Cruz, *Obras completas*, José Vicente Rodríguez & Federico Ruiz Salvador, eds., Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2009[6].

San Román, Juan Bosco, «Il Cristo di san Giovanni della Croce», en *Dio parla nella notte*, Roma: Edizioni OCD, 1990, págs. 146-148.

Serra Zamora, Anna, *Iconología del Monte de Perfección. Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz*, 2010. [En línea] http://www.tdx.cat/TDX-0211111-145151 [Consulta: 01/01/2024].

Sesé, Bernard, «Autobiografía secreta de San Juan de la Cruz (1542-1591)», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Pierre Civil & Françoise Crémoux, eds., Madrid: Iberoamericana Editorial-Vervuert, 2010. [En línea], https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_119.pdf [Consulta: 01/01/2024].

Santa Teresa, Silverio de, «Introducción a la *Llama de amor viva*», en *Obras de San Juan de la Cruz doctor de la Iglesia, Llama de amor viva. Cautelas. Avisos. Cartas. Poesías*, Burgos: Tipografía de El Monte Carmelo, 1931.

Stein, Edith, *Ciencia de la Cruz*, en Edith Stein, *Obras completas*, Julen Urkiza & Javier Francisco Sancho Fermín, eds., Vitoria & Madrid & Burgos: Ediciones El Carmen & Editorial de Espiritualidad & Editorial Monte Carmelo, 2004.

Urs von Balthasar, Hans, *Gloria. Una estética teológica. Estilos laicales*, Madrid: Ediciones Encuentro, 1986.

Viñas Torner, Vicente, «El Cristo dibujado por san Juan de la Cruz», *Cuadernos de Prehistoria* y *Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 13-14 (1986-1987), págs. 313-325.

RESUMEN: El trabajo tiene como objetivo mostrar cómo el dibujo de Juan de la Cruz de Cristo crucificado expresa y sintetiza plásticamente desde una perspectiva cristocéntrica su doctrina mística. El Cristo crucificado permite condensar en una sola imagen el aniquilamiento radical que la *noche oscura* pide y, simultáneamente, expresar su misma potencia unitiva, o sea, la intuición originaria y primigenia que está en la base de la mística de san Juan de la Cruz, ya que en el desprendimiento, entendido como una operación racional que exige vaciar las potencias del alma de toda representación sensible y inteligible, él identifica la modalidad gracias a la cual el alma puede convertirse en la imagen perfecta del Hijo en el sentido paulino de la *transformatio in eandem imaginem* (2 Cor 3, 18).

PALABRAS CLAVE: Mística; Estética; Iconografía; Kénosis; Salvador Dalí.

ABSTRACT: The article aims to show how Juan de la Cruz's drawing of the crucified Christ expresses and plastically synthesizes his mystical doctrine from a Christocentric perspective. The crucified Christ allows us to condense in a single image the radical annihilation that the dark night demands and, simultaneously, express its same unitive power, that is, the original and primal intuition that is at the base of the mysticism of Saint John of the Cross, since in detachment, understood as a rational operation, which requires emptying the powers of the soul of all sensible and intelligible representation, he identifies the modality thanks to which the soul can become the perfect image of the Son in the Pauline sense of transformation *in eandem imaginem* (2Cor 3, 18).

KEYWORDS: Mysticism; Aesthetics; Iconography; Kenosis; Salvador Dalí.

UNA ENTALLADURA HERÁLDICA DE LOS REYES CATÓLICOS EN UNA GRAMÁTICA INCUNABLE DE BURGOS*

María Eugenia López Varea
Universidad Complutense de Madrid

1. INTRODUCCIÓN

Trataremos de analizar desde la bibliografía material una entalladura heráldica de los Reyes Católicos que ha sobrevivido a su primer impreso en una gramática incunable de Burgos. Se trata de la tercera edición de las *Introductiones Latinae* de Antonio de Nebrija, que los repertorios asignan al taller burgalés de Fadrique de Basilea en 1496[1].

El volumen, en 4º, fue descubierto por don Antonio Odriozola en la biblioteca del farmacéutico y bibliófilo zaragozano Enrique Aubá, y en 2007 apareció a la venta en la Librería Anticuaria Luces de Bohemia de Zaragoza. En palabras de la profesora Fernández Valladares –quien había analizado el ejemplar previamente en el año 2000, cuando aún formaba parte de la biblioteca Aubá, y de nuevo en 2007, cuando se puso a la venta y la Biblioteca Nacional de España, interesada en adquirirlo, le solicitó la valoración de dicho ejemplar–, el impreso «había sido objeto

* Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación del *Grupo Hílica: Hibridismo Literario y Cultura Áurea* (Ref. 970841).

1. Nebrija (1496).

de una restauración intervencionista, con reposición de papel en todas las hojas, previamente lavadas, retoques manuscritos del texto perdido imitando la tipografía, etc.»[2] y, además, había sido reencuadernado en 1955 por Brugalla, por lo que resultaba complicado comprobar la integridad física original.

El ejemplar, único en el mundo en ese momento, presentaba algunos datos llamativos, como la colación: a^{12} b-m^8 n^6 A^6 m^8 n^6, es decir, había una repetición de los cuadernillos m^8 n^6, aunque tenían diferente contenido textual; en total eran 126 hojas –aunque solo quedaban 125 al estar mútilo de la hoja l8– y presentaban diversas letrerías en gótica y en redonda.

La repetición de la signatura tipográfica de los dos cuadernos finales llevó a pensar en un ejemplar reconstruido mediante la reutilización de dos fragmentos de distinta procedencia. El primero sería el más extenso, reunía los contenidos gramaticales, principalmente, y presentaba unas anotaciones manuscritas que inducían a pensar que el volumen acababa con el cuadernillo A, y el segundo fragmento estaría formado por los cuadernos finales m^8 n^6, con contenido léxico.

Aunque el contenido era el habitual de las *Introductiones latinae* de Nebrija y las tipografías de ambos cuadernillos habían salido de la misma imprenta, en un primer momento se optó por suponerlo un ejemplar espurio, aunque con reservas, ya que tampoco se conocía otro ejemplar para poder compararlo y los considerados fragmentos se dataron en diferentes fechas *ca.* 1498 y 1496, respectivamente. No obstante, resultaba un ejemplar de interés para la investigación filológica y bibliográfica, por lo que finalmente se adquirió e ingresó en la BNE en enero de 2008.

Al estimarse que eran dos ediciones diferentes, se incorporaron dos registros catalográficos al Catálogo de la BNE con las signaturas topográficas I-2887(1) e I-2887(2) –ahora ya en un único registro con la signatura topográfica I-2887–, y cuya digitalización puede consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica; también se añadieron dos registros a las bases de datos internacionales de incunables, *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (aunque GW ya ha unificado ambas noticias) e *Incunabula Short Title Catalog* (ISTC), que mantiene todavía la separación.

2. Fernández Valladares (2012).

Pero la noticia de Palau[3] puso en la pista a la profesora Fernández Valladares de un posible ejemplar en la Biblioteca Nacional de Colombia. Tras dos años y medio de solicitudes de reproducción digital del volumen facticio donde se encontraba el posible nuevo ejemplar, se pudo comprobar que se trataba de un impreso igual al depositado en la BNE, con la misma secuencia de signaturas tipográficas, lo que indicaba que todos los cuadernillos eran de una misma edición y, por tanto, de un mismo año, 1496, como indicaba el colofón de la, hasta entonces, considerada segunda parte[4]. La edición estaba dedicada por Nebrija a la reina Isabel La Católica.

Lo siguiente que había que hacer era analizar el escudo[5], sin duda de los Reyes Católicos (Fig. 1).

Fig. 1. Antonio de Nebrija, *Introductiones latinae ultima recognitio*. [Burgos: Fadrique de Basilea], 1496. BNE [INC 2887]

3. Palau (1948-1977: X, n. 188902).
4. Fernández Valladares (2012).
5. Martín Abad (2018: 1097-1098, 251.1).

2. EL GRABADO XILOGRÁFICO DEL ESCUDO REAL

Los Reyes Católicos –cuyo matrimonio tuvo lugar en Valladolid el 19 de octubre de 1469– tuvieron que abordar una serie de cuestiones de capital importancia para sus propósitos de gobierno, tanto en el plano internacional –con Portugal, Francia, Inglaterra, Alemania e Italia– como en el interno –el nuevo reinado en la Corona de Castilla comienza en 1474, y cinco años más tarde en la Corona de Aragón–, con la promulgación de una serie de normas y leyes que establecieron los fundamentos de su programa político, reforzando el poder de la Monarquía –a través de pactos con la nobleza, la reorganización de los realengos y la autonomía municipal o favoreciendo la unidad religiosa–, además de llevar a cabo una profunda reforma de la administración (hacienda, justicia, orden público, ejército, etc.).

Por la *Concordia de Segovia*, de 15 de enero de 1475, se acordaron los títulos y las armas que ostentarían ambos monarcas, con idénticos derechos. De modo que tanto los títulos como las armas pertenecen por igual a ambos esposos y no habría armas del rey y armas de la reina diferentes –caso único en la historia de España y de Europa. Esta unidad está simbolizada en el relieve de la Universidad de Salamanca que representa a los dos monarcas sosteniendo un único cetro (Fig. 2) y el escudo con las armas se reprodujo en forma de miniatura en los manuscritos (Fig. 3).

En arquitectura y escultura, hay ejemplos de escudos heráldicos de los Reyes Católicos –algunos con granadas– labrados en madera –en la sillería del coro de Santo Tomás el Real de Ávila, en 1492–, esculpidos en monumentos –San Juan de los Reyes en Toledo– o incluso en sellos –sello de placa de Fernando el Católico en un documento del 30 de agosto de 1492–, similares a los abiertos por los entalladores en los tacos xilográficos que se emplearán en la imprenta. Las monedas no lo incluyeron legalmente hasta las *Ordenanzas de Medina del Campo* de 1497.

Fig. 2. Fachada de la Universidad de Salamanca. Detalle.

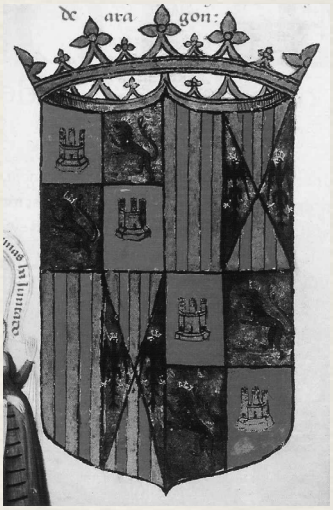


Fig. 3. Escudo de los Reyes Católicos según *El Rimado de la conquista de Granada*

Tras las *Cortes de Toledo* –celebradas entre octubre de 1479 y junio de 1480–, una vez establecidas las bases sobre las que se asentaría la nueva Monarquía, había llegado el momento de difundirlas y, sobre todo, de hacerlo a través de nuevas disposiciones jurídicas. Para que la difusión fuera eficaz, debía llegar a todos los territorios de la Corona y, para ello, nada mejor que recurrir a la imprenta.

La Corona vio en el nuevo arte de imprimir –que se había instalado en sus reinos, al menos, desde 1472 en Segovia– una ocasión para difundir su forma de gobierno y, a la vez, promover el valor de la imagen regia. Para ello, se protegió el establecimiento de dicho arte de imprimir al considerar exentos de cualquier impuesto tanto los libros escritos a mano –lo que ya ocurría desde 1377 y que aparece regulado en el *Cuaderno de las alcabalas*[6] de dicho año[7]–, como los nuevos de molde[8], lo que favoreció la instalación de impresores venidos desde otras partes de Europa. De este modo, la imprenta, protegida por la legislación, se convirtió en un elemento indispensable para la difusión de los nuevos cambios proyectados desde la Corona. La mayoría de los impresos auspiciados por ella fueron de carácter jurídico, aunque también destacó la impresión de bulas, en relación, por ejemplo, con la financiación de la Guerra de Granada.

Puede verse el vínculo definitivo entre los nuevos textos jurídicos y la institución de la Corona, cuando comenzaron a estamparse, bien al final, bien al principio de estos impresos del siglo XV, tacos xilográficos con la representación heráldica de los monarcas. De manera que la sola imagen del escudo real los evoca.

Los escudos reales reproducidos en las ediciones incunables –de textos jurídicos principalmente– impresas en los distintos talleres españoles presentan muchas variantes, pero cualquier coetáneo que los veía entendía su significado y lo que representaban.

6. Según el *Diccionario Panhispánico del Español Jurídico*: «Pliego que recoge los capítulos en los que se fijaban las condiciones para la recaudación de las alcabalas en Castilla en el período estipulado, que solía ser entre un año y cinco. Se implantaron dichos cuadernos desde el momento de su generalización en las Cortes de Burgos de 1342 hasta su extinción».

7. Moxó (1969).

8. El *Cuaderno de las alcabalas* aprobado en Toledo en 1480 legisló: «que no se paguen alcabalas […] de los libros, así de latín como de romançe, enquadernados o por enquadernar, escritos de mano o de molde».

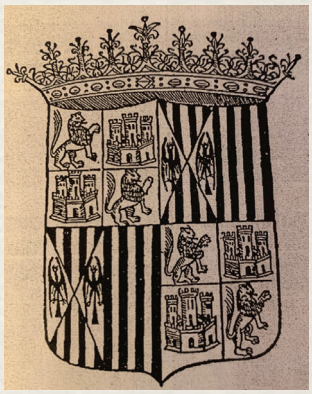


Fig. 4. Diego de Valera, *La crónica de hyspaña*. Salamanca: [Juan de Porras], 1493. RAE [I-19].

Fig. 5. *Ordenanzas para la reformación de la Audiencia y Chancilleria de Valladolid*. Valladolid: Juan de Francourt, 28 junio 1493. BColombina [4-5-5(6)]

La estampa del escudo más sencillo (Fig. 4) aún no incluía el reino de Granada, por lo que su entalladura es anterior a la conquista de dicho reino, ocurrida el 2 de enero de 1492 y, sin duda, el modelo se remontaba a 1469-1475, período en el que Isabel era reina de Castilla, y Fernando únicamente rey de Sicilia, aunque príncipe heredero de Aragón, por eso la disposición y el orden de sus posesiones en los cuarteles; aunque el taco de este escudo fue reutilizado y estampado también en fechas posteriores en otros impresos. En los siguientes escudos xilográficos que

encontramos, el reino de Granada ya formaba parte de la Corona, y el escudo era representado con ramas de granadas alrededor del mismo (Fig. 5). Esta iconografía ya había sido empleada antes por Enrique IV (1425-1474), hermano de Isabel y de quien lo tomó[9], ya que era la divisa de los Trastámara, pero nunca había sido utilizada por Fernando, quien solo lo hizo cuando las granadas aparecieron en el escudo conjunto de ambos Reyes Católicos, a partir de la conquista de Granada. Y, un poco después, el fruto de la granada se incluirá ya en el entado en punta, *ca.* 1493-1494 (Fig. 6).

Fig. 6. Carolus Verardus, *Historia Baetica.* [Salamanca: Juan de Porras, *ca.* 1493-1494]. BNE [I-1095(1)]

Al principio, convivieron dos tipologías de escudo: uno con las ramas con granadas y sin granada en el entado en punta, y otro con las ramas con granadas y una granada en el entado. Luego, poco a poco, fueron desapareciendo las ramas con granadas alrededor del escudo, quedándose únicamente la granada en el entado, siendo sustituidas las ramas con granadas por diferentes símbolos en su lugar (Figs. 7 y 8).

9. López Poza (2014).

Fig. 7. Diego de Valera, *La crónica de España*. Zaragoza: Pablo Hurus, 24 septiembre 1493. BNE [I-1428]

Fig. 8. *Leyes del estilo y declaraciones sobre las leyes del Fuero Real*. Burgos: Fadrique de Basilea, 30 julio 1498. RBP [I-108]

2.1. *Otros símbolos representados en los escudos de los Reyes Católicos*

La divisa propia de la reina es el águila de San Juan Evangelista –unas veces nimbada y otras coronada–, que sujeta el escudo timbrado –*sub umbra alarum tuarum protege nos* [protégenos bajo la sombra de tus alas]. Al escudo también le acompañan otras divisas regias como el Yugo –característico de Fernando que, a su vez, alude a la inicial del nombre de

la reina, Ysabel– y las Flechas –que representan a Isabel, a la vez que evocan la inicial del nombre del rey, Fernando– como divisas galantes.

El lema «Tanto Monta» –*Nihil interest quomodo solvantur* [poco importa el modo de desatarlo, tanto da cortar como desatar]– hace referencia a la leyenda del nudo gordiano, que aparece junto al yugo, unas veces entero, otras veces cortado. Normalmente el yugo se sitúa a la izquierda del espectador y el haz de flechas a su derecha.

También puede apreciarse que no siempre se siguen las leyes de la heráldica, por las que tanto los leones rampantes como el águila deberían mirar hacia su derecha –la izquierda del espectador.

Igualmente, el orden de los cuarteles no siempre es el mismo. Deberían aparecer primero los símbolos de Castilla y León –como se había acordado en la *Concordia de Segovia* en 1475– en un escudo cuartelado en cruz (cuarteles 1 y 4), seguido de los símbolos de Aragón (barras) y Sicilia (cuartelado en aspa) en un escudo partido (cuarteles 2 y 3). En el escudo en que esto aparece invertido (Fig. 6) se puede asegurar que es debido a una copia especular (ver el cambio de los cuarteles de Aragón-Sicilia y Castilla-León y los leones que miran a su izquierda, derecha del espectador).

3. LA ENTALLADURA HERÁLDICA DEL ESCUDO DE LOS REYES CATÓLICOS EN LA GRAMÁTICA DE 1496

Vistas algunas de las diversas entalladuras que se hicieron, es posible deducir que en cada taller se ejecutaba un diseño propio con la colocación de las armas reales. Estos grabados con el escudo real eran empleados en los impresos que así lo requerían, como los de contenido legislativo o textos dedicados expresamente a los monarcas o protegidos de alguna manera por ellos[10]. Lo que resulta evidente es que, a pesar de las variantes, todo el mundo era capaz de entender la imagen y reconocer su significado. Por otra parte, los diseños de los escudos permiten establecer, hasta cierto punto y siguiendo la aparición de las entalladuras en las obras impresas que nos han llegado, una cronología aproximada de los distintos diseños heráldicos.

10. No se puede hablar estrictamente de privilegiados, ya que el privilegio se aprobará en 1502.

Estos escudos de los Reyes Católicos, además de identificar a la Corona como promotora de los textos legales o destinataria de los que le eran dedicados, permiten identificar al taller que los publicaba, lo que puede ayudar con los impresos *sine notis*, aunque hay que tener también en cuenta otros elementos, como la tipografía o la cronología, para poder asignarlos correctamente, ya que muchos de estos materiales xilográficos permanecían en el taller, pero también se podían heredar, intercambiar o vender a otros talleres en determinadas ocasiones. Pero sin duda son de gran ayuda para la identificación de impresores e imprentas.

Con el paso del tiempo, se constata que los escudos –como materiales propios del taller– fueron reutilizados en ediciones para las que, en principio, no habían sido entallados, pero que su sola presencia les imbuía el prestigio que emanaba de su imagen, además de embellecer las proto-portadas de estos primeros impresos, lo que servía de reclamo y contribuía a la venta de esas nuevas ediciones.

Quizás habría que interpretar la presencia de las armas reales en la tercera edición de las *Introductiones latinae* de Nebrija «como un factor de reclamo y de legalización del contenido del texto, una suerte de logotipo autorizador, tal vez precedente del posterior privilegio de impresión… especialmente necesario para las ediciones escolares por el pingüe negocio que, sin duda, representaron desde el primer momento»[11]:

> La incorporación de este escudo, como elemento iconográfico ilustrativo, a la portada de esta temprana edición escolar –quizá la primera– de las *Introductiones latinae* en una fecha muy próxima a la de la *princeps* de la *Recognitio*, podría traslucir una estrategia editorial de Fadrique para identificarla mediante ese signo como edición de algún modo autorizada por Nebrija, que si fue adoptada en connivencia con el gramático –o viceversa– explicaría la presencia del escudo tanto en ella como en las ediciones sucesivas de Juan de Porras en Salamanca y de Pegnitzer y Herbs en Sevilla, hasta que Nebrija entró en contacto con Arnao Guillén de Brocar en 1503 y, más en particular, consolidó con él sus relaciones editoriales y comerciales fundamentadas en el disfrute del privilegio real a partir de 1507-1508, que hizo innecesario recurrir a la simbólica regia[12].

11. Ruiz García (2011).
12. Fernández Valladares (2005).

En algunos casos, aparecía el escudo heráldico en obras que, aunque no eran jurídicas, en ellas se ensalzaba a la Corona –caso de *La Crónica de España* impresa por Juan de Porras en Salamanca en 1493 (Fig. 4), que se corresponde con el Tipo 1 descrito por Ruiz en su magnífica obra *La Balanza y la Corona*– o habían sido dedicadas a alguno de los soberanos –como la gramática latina que nos ocupa–, es decir, la mencionada tercera edición de las *Introductiones latinae* de Antonio de Nebrija (Fig. 1), también conocida como *ultima recognitio* –en versión escolar, sin comentarios–, que fue dedicada por Nebrija a la reina Isabel –y que no figura entre las tipologías recogidas por Ruiz por tratarse de un escudo que no está estampado en una obra jurídica.

En esta estampa (Fig. 1) llama la atención el empleo del escudo con las granadas alrededor en la fecha de 1496.

El primer escudo xilográfico del que hay constancia con las ramas de granadas alrededor aparece en un impreso fechado el 28 de junio de 1493 en Valladolid por Juan de Francourt (Fig. 5) –recogido por Ruiz en el Tipo 2–. Si nos fijamos, el escudo de las *Introductiones latinae* de Fadrique estampado en 1496 obedece a la misma tipología del escudo real rodeado de granadas (Figs. 1 y 5).

Estos escudos con las ramas de granadas alrededor fueron los primeros escudos xilográficos de los Reyes Católicos en incluir la granada y, probablemente, fueron abiertos en una fecha más próxima al acontecimiento histórico de la Conquista de Granada, es decir, al 2 de enero de 1492, por lo que esta podría ser considerada como la fecha a partir de la cual se generaliza el uso de la granada en el escudo de los Reyes Católicos.

El escudo de Juan de Francourt (Fig. 5) se usó también en la *Exhortación a los Reyes nuestros señores sobre el caso acaecido* de Diego de Muros, impreso en Valladolid, d. 7 diciembre 1492, y en otras obras de Pedro Giraldi y Miguel de Planes –*Carmen paschale* de Celio Sedulio. Valladolid, *ca.* 1494, y también en otra edición de 23 Agosto 1497; así como en *Memoria de nuestra redención* de Hernando de Talavera, impresa en Valladolid, el 12 junio 1497; e *Historia Baetica* de Carolus Verardus, publicada en Valladolid, *ca.* 1497.

Por otra parte, el 24 de septiembre de 1493 (Fig. 7) es la primera fecha conocida en que aparece en un impreso la granada en el entado en punta del escudo de los Reyes Católicos, en una edición de Pablo Hurus en Zaragoza –que coincide con el Tipo 19 de la tipología de Ruiz–, y

que podría ser considerada como fecha de inicio de la entalladura de la granada en el entado del escudo real –a falta de que aparezcan impresos anteriores de los que ahora no existe constancia–, ya que, aunque el taller de Fadrique de Basilea solía ir a la zaga respecto al de Hurus en cuanto a la edición y copia de muchos de los textos y de los grabados estampados en las obras de mayor éxito en Europa –que Fadrique copiaba de los hermanos Hurus–, en el caso del Escudo real y, dada la itinerancia de la Corte, parece lógico pensar que el conocimiento del diseño de dicha enseña habría tenido lugar, aproximadamente, en las mismas fechas, si no antes, para los territorios de las Coronas de Castilla y de Aragón. Otra cosa es que se conserven ejemplares con dicha estampa anteriores a esta fecha de 24 de septiembre de 1493.

Por otro lado, aunque el diseño sufriera cambios, los tacos ya labrados no se desechaban, sino que seguían siendo utilizados en nuevas ediciones, lo que resultaba más rentable que abrir una nueva entalladura, aunque hubiera pasado de moda el diseño.

De lo que se puede deducir que el escudo que figura en la impresión de la tercera edición de las *Introductiones latinae* de Nebrija, publicadas en Burgos en 1496 (Fig. 1), no fue tallado *ex professo* para dicho impreso, sino que formaba parte de los materiales del taller, y presenta una tipología anterior a la de la granada con el entado en punta.

Al no conocer ningún impreso incunable de Fadrique de Basilea anterior a 1496 que incluya la estampa de dicho escudo con las ramas de granadas alrededor y sin la granada en el entado, solo se puede conjeturar que la entalladura de este escudo se debió realizar para otra obra, con toda probabilidad un texto jurídico, del que no hay más constancia que el taco de madera reutilizado en 1496 y que podría haber sido estampado, al menos, en una edición publicada entre el 2 de enero de 1492 y el 24 de septiembre de 1493 –fecha del escudo con la granada en el entado de Hurus (Fig. 7). Y, sin duda, antes del 18 de septiembre de 1494 (Fig. 9), en que existe un impreso con el escudo de los Reyes Católicos estampado con la granada en el entado en punta nada menos que en Toulouse –impreso por Henricus Meyer y descrito con el Tipo 21 en la Balanza y la Corona–, lo que demostraría que esta tipología de la granada en el entado era conocida en los distintos reinos de España e incluso fuera de ellos.

Fig. 9. Bartolomeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*. Tolosae: Henricus Meyer, 18 septiembre 1494. BNE [I-894]

Por lo que, al menos a partir del 24 de septiembre de 1493 y, sin duda, a partir del 18 de septiembre de 1494, si aparecen en los impresos peninsulares escudos de los Reyes Católicos sin la granada en el entado, como es el caso de las *Introductiones latinae* de 1496, es posible deducir que las entalladuras son anteriores a la elaboración del impreso en que se están estampando y están siendo reutilizadas. Normalmente, por economía de medios se evita abrir una nueva entalladura y el coste que pudiera conllevar, o también se alterna en los sucesivos impresos la entalladura ya existente con las nuevas que se pudieran realizar y, desde luego, la primera permanece en el taller y no se desecha y se reutiliza, como se ha podido comprobar.

3.1. *Caso burgalés*

En Burgos existen, al menos, dos diseños más de escudos heráldicos de los Reyes Católicos, el segundo diseño conocido (Fig. 8) aparece estampado en un impreso de 1498 que ha sido identificado con el Tipo 12 en *La Balanza y la Corona* y que se usa hasta 1518, en el período post-incunable, y también posteriormente. El tercer tipo de escudo tiene un poco menos de detalle en su entalladura (Fig. 10) –reduce el espacio dedicado al yugo con el nudo gordiano, reduce el propio nudo, el cordón de las flechas, y la envergadura del águila y su lengua flechada, así como

las garras. Esta tipología –descrita por Ruiz en el Tipo 13– se encuentra en impresos datados entre 1511 y 1518, por lo que durante estos años conviven ambos tipos –el 12 y el 13 (Figs. 8 y 10)– según los testimonios que nos han llegado. Lo que corrobora la reutilización de los tacos xilográficos en el mismo taller, durante varios años, como se ha mencionado antes.

Fig. 10. *Relación de la ceremonia del Breve de 31 de julio de 1511 del papa Julio II dirigido al rey Fernando el Católico,* Burgos, Fadrique de Basilea, 20 noviembre 1511

Fadrique empleó este nuevo diseño de escudo heráldico de los Reyes Católicos (Fig. 10) en la *Relación de la ceremonia del Breve de 31 de julio de 1511 del papa Julio II dirigido al rey Fernando el Católico,* impresa el 20 de noviembre del mismo año (1511); y ya con su yerno en las *Ordenanzas reales de Castilla*, editada el 16 de junio de 1518; y en el *Cuaderno de las leyes y nuevas decisiones sobre las dudas del derecho* conocidas como *Leyes de Toro*, impresas por Alonso de Melgar *ca.* 1518; finalmente, fuera de los períodos incunable y post-incunable, también fue empleado por Felipe de Junta y Juan Bautista Varesio, al menos, en dos impresos en 1593 –*Copia de una carta […] del rey don Felipe […] al Duque de Maqueda*; y *Crónica del famoso caballero Cid Ruy Díez campeador*.

Volviendo a la entalladura realizada en el taller de los hermanos Hurus que aparece en el impreso del 24 de septiembre de 1493 (Fig. 7), se observa que debió ser objeto de copia en el taller de Fadrique (Fig. 8), ya que si nos fijamos bien en la disposición de los distintos trozos del

nudo gordiano, las vueltas del cordón que sujeta el haz de flechas así como su número, cinco flechas, y la forma de las mismas, el diseño de los cuarteles con la disposición de los castillos y sus torres, los leones y sus colas terminadas en tres puntas, las gemas de la corona, la tipografía del mote *Tanto Monta* y su disposición en una filacteria, la granada en el entado con dos hojas, una a cada lado, y coronada por cuatro puntas o el diseño del plumaje del águila…, se comprueba que son los dos tipos de escudos con este diseño más semejantes de todos los tacos abiertos con este motivo en los talleres peninsulares, salvo por un pequeño detalle –que Fadrique conocía bien– y es que, según las leyes de la heráldica, la cabeza del águila debe mirar a su derecha, y no a su izquierda, como en el caso del escudo zaragozano, aun así, la corona y la lengua flechada son también similares en ambos escudos.

Probablemente, Fadrique lo copiaría de Hurus, ya que es lo que solía hacer y, porque, desgraciadamente, una vez más, no existen testimonios coetáneos, es decir de 1493 o incluso de 1494, en el taller de Fadrique con estampas que tengan esta tipología de escudo, ya que el primer impreso de Fadrique que se conoce con este tipo heráldico es de 30 de julio de 1498 (Fig. 8), identificado con el Tipo 12 en *La Balanza y la Corona*, lo que conduce a pensar de nuevo en la cantidad de impresos desaparecidos y de los que no hay constancia.

Tanto el escudo del taller de Hurus como el del taller de Fadrique tienen una prolongada utilización en sus prensas desde el período incunable hasta el post-incunable, al menos, así el zaragozano aparece en impresos desde 1493 hasta 1516 y el burgalés desde 1498 hasta 1518, de los que existe constancia, ya que, como se ha mencionado, son muchos los testimonios que han desaparecido o no han llegado hasta nosotros.

Así, existen impresos en los que Fadrique usó este escudo (Fig. 8) al menos en tres ocasiones: en las *Leyes hechas por […] el rey don Fernando y la reina doña Isabel […] por la brevedad y orden de los pleitos, dadas en Madrid el 21 de mayo de 1499*, publicadas d. 26 de junio de 1499; en las *Leyes del estilo y declaraciones sobre las Leyes del Fuero real*, impresas el 30 julio 1498; y en la post-incunable, *Pragmática sanción de sus Altezas para los perailes […] dadas el 15 de septiembre de 1500*, editadas *ca.* 1501-1503?. Posteriormente, su yerno, Alonso de Melgar, lo estampará también en el *Cuaderno de las leyes nuevas de la Hermandad del Rey y de la Reina, nuestros señores, y por su mandado, fechas en la Junta general en Torrelaguna*, impresas *ca.* 1518.

Llama la atención que existe un gran vacío, sin ediciones con estampas de este tipo de escudo de los Reyes Católicos, en el taller de Fadrique entre 1492-1493 y 1498. Resulta extraño, sobre todo en este caso en que hay una clara copia de un modelo abierto, al menos, desde 1493, y del que no hay vestigios en impresos de Burgos hasta 1498 (Fig. 8).

Además, en Burgos, el primer escudo estampado con las armas de los Reyes Católicos del que se tiene constancia aparece en el impreso de 1496 de las *Introductiones latinae*, objeto de este trabajo, y con un diseño anterior al del entado en punta de la granada, como se ha explicado.

3.2. *Noticia*

Antonio de Nebrija
Introductiones latinae ultima recognitio [Edición abreviada sin glosas].
[Burgos: Fadrique de Basilea], 1496.
4º.- a12, b-m8, n6, A6, m8, n6.- 126 h.- 111R, 140R, 78G, 135G, 140G, 200G.- Grab. xil.

GW 0223150N [GW 0223205N anulado este último registro y unificado al primero].- Sin unificar: ISTC ia00903750 e ISTC ia00903800 [Lo data *ca.* 1498].- Esparza (2007), pp. 11-12 [En 1495, aparece publicada la tercera edición de las *Introductiones*, conocida con el nombre de *Recognitio*, que ofrece la redacción definitiva de la gramática latina … a los cinco libros de la gramática latina se les añaden las glosas o largos y precisos comentarios al texto gramatical … comprende … distintos tipos de impresiones … las ediciones extensas, en folio, … [y] las ediciones abreviadas, como esta].- Palau, 188902.- Fernández Valladares (2012), pp. 15-40 [Tras la noticia de Palau, y después de cotejar el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Colombia con el de la BNE, ambos idénticos y con la misma colación, queda definitivamente documentado el adelanto del uso de las tipografías 135G y 78G al año 1496 y, además, también el primer uso de la refundición a 111R cuya primera aparición correspondía hasta ahora a la edición de los *Disticha moralia* de Verinos, de 7 de agosto de 1497 y a la de las *Epistolae illustrium romanorum* de Lucio Marineo Sículo del mismo año. La refundición a 111R de la matriz 77/78R, consistente en ampliar el hombro superior e inferior en el ojo de los tipos en el momento de justificar las matrices y, con ello, aumentar su cuerpo para dotar de

un espacio algo mayor a las líneas, pudo venir motivada por el deseo de otorgar mayor legibilidad a un texto destinado a escolares en los niveles elementales de su alfabetización en latín, una modificación acorde con la sensibilidad pedagógica de su autor y con la visión comercial y capacidad técnica del impresor burgalés].- Martín Abad (2010), A-163*.- Martín Baños (2014), 12 [El ejemplar hoy en Madrid fue descubierto por Odriozola en la Biblioteca de Aubá (véase también Soberanas 1981: 22). En el archivo personal de Odriozola hay fotocopias, con anotaciones sobre tipografía al dorso (Museo de Pontevedra, Fondo A. Odriozola, 79-10). La atribución tipográfica más completa fue realizada por Mercedes Fernández Valladares, en informe previo a la adquisición por parte de la Biblioteca Nacional de España… El cotejo con el ejemplar de Bogotá, con la misma signaturización, decantó a Fernández Valladares por la hipótesis de una edición unitaria fechada en 1496].- Martín Baños (2022), 27 [Edición abreviada, con equivalencias castellanas].- López Varea (Tesis doctoral), 53.

Bogotá *BN* [RI-3(1), (Olim 182/37). Volumen facticio, con ocho impresos incunables, encuadernado en piel sobre tabla. Procedencia: Fray Gundisalvo (Gonzalo) de la Peña (OP) del Convento de la Vera Cruz de Segovia (1505-1543). Procedencia: Librería del Colegio de la Compañía de Jesús de Santa Fe (Colombia). Otras firmas manuscritas y sellos, entre ellos el de la Biblioteca Nacional de Bogotá, de 1855].- Madrid *BNE* [I-2887, mútilo de la hoja signatura l8, ha sido lavado y muestra una restauración intervencionista, con reposición de papel en todas las hojas y completándose a mano el texto imitando la tipografía. Foliación manuscrita parcialmente borrada, o recortada con los márgenes. En la hoja signatura A1 r puede leerse, parcialmente, una carta de obligación. Encuadernación: Piel; marco y hierros en frío; cantos, contracantos y cortes dorados; firmada por «BRUGALLA-1955»; con estuche. Procedencia: Una anotación en la portada dice: «Es del Colegio de la Villa». Repetidos los nombres de Cristóbal del Rincón (en el verso de la última hoja figura la anotación «Xptóual del rrincón mi amigo y señor») y de Esteban de Murga. Biblioteca de Enrique Aubá (véase Fernández Valladares, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*. Madrid: Arco Libros, 2005, I, pp. 86-87 y 235-236). Adquirido en 2007 a la Librería Anticuaria *Luces de Bohemia*, de Zaragoza (véase *XI Salón del Libro Antiguo de Madrid: Catálogo: … Del 29 de noviembre al 2 de diciembre de 2007*, p. 67). Ejemplar digitalizado por la BDH.

4. CONCLUSIONES

El taco con el escudo que figura en la impresión de la tercera edición de las *Introductiones latinae* de Nebrija, publicadas en 1496, no fue tallado *ex professo* para dicho impreso, sino que formaba parte de los materiales del taller. La entalladura se debió realizar para otra obra de la que no hay más constancia que el taco de madera reutilizado en 1496 y que podría haber sido abierto entre el 2 de enero de 1492 y el 24 de septiembre de 1493 (Fig. 7). Y, sin duda, antes del 18 de septiembre de 1494 (Fig. 9), en que se ha encontrado un impreso con el escudo de los Reyes Católicos estampado con la granada en el entado en punta nada menos que en Toulouse.

– Son muchos los impresos que han desaparecido o no han llegado hasta nosotros. Este sería el caso, entre otros, de, por lo menos, una edición próxima a 1492 y anterior a septiembre de 1493, que habría llevado la misma entalladura del escudo estampado en las *Introductiones latinae* de 1496 (Fig. 1).

– En el siglo XV y principios del XVI, se produjo una reutilización de los materiales propios del taller durante períodos de tiempo que podían abarcar varios años. Lo cual fue una práctica habitual en las imprentas incunables y post-incunables hispanas.

– Si se encuentran en los impresos peninsulares escudos de los Reyes Católicos sin la granada en el entado, en fechas posteriores a 1494, como es el caso de las *Introductiones latinae* de 1496, se puede decir que los tacos xilográficos están siendo reutilizados en impresos para los que no habían sido entallados.

– Finalmente, nos preguntamos también, si, además de haber sido abierto para otro impreso anterior, ahora desaparecido, el escudo usado para la tercera edición de las *Introductiones latinae* de Nebrija no será, a la vez, como señalan Ruiz García[13] y Fernández Valladares[14], un precedente del privilegio de impresión legislado y promulgado por los Reyes Católicos en la *Pragmática* de Toledo de 8 de julio de 1502.

– Los Reyes Católicos crearon una simbólica del poder y fueron eficaces gestores de la propaganda política a través de potentes mensajes visuales.

13. Ruiz García (2011).
14. Fernández Valladares (2005).

– Los escudos reales permiten identificar la imprenta que los publicaba, ya que, en cada taller, se ejecutaba un diseño propio con las armas reales.

– Los diseños de los escudos permiten establecer, hasta cierto punto y siguiendo la aparición de las entalladuras en las obras impresas que nos han llegado, una cronología de los distintos diseños heráldicos.

– Con el paso del tiempo, los escudos fueron reutilizados en ediciones para las que no habían sido entallados.

– La presencia de las armas reales en las *Introductiones latinae* de Nebrija podría interpretarse como un factor de reclamo y de legalización del contenido del texto, como precedente del posterior privilegio de impresión.

– El 2 de enero de 1492 podría ser considerada como la fecha que generaliza el uso de la granada en el escudo de los Reyes Católicos.

– El primer escudo xilográfico del que hay constancia con las ramas de granadas alrededor está en un impreso fechado el 28 de junio de 1493 en Valladolid por Juan de Francourt, y el escudo de las *Introductiones latinae* de Fadrique estampado en 1496 obedece a la misma tipología del escudo real rodeado de granadas. Y en ninguno de los dos casos –el vallisoletano del 28 de junio de 1493 y el burgalés de las *Introductiones* latinae de 1496– figura la granada en el entado, que fue un diseño posterior, cuya primera fecha conocida de uso en un impreso es el 24 de septiembre de 1493 en una edición de Pablo Hurus en Zaragoza. Finalmente, las ramas de granadas alrededor del escudo fueron desapareciendo, dejando paso únicamente a la granada colocada en el entado en punta.

– Aunque el diseño sufra cambios, los tacos ya labrados no se desechan, sino que pueden seguir siendo utilizados en nuevas ediciones, lo que resulta más rentable que abrir una nueva entalladura, aunque hubiera quedado obsoleto el diseño.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anglicus, Bartolomeus, *De proprietatibus rerum*, Tolosae: Henricus Meyer, 18 septiembre 1494.

Biblioteca Nacional de España, *Catálogo*. [En línea] http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat [Consulta: 20/02/2025].

British Library, *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC). [En línea] http://www.bl.uk/catalogues/istc/ [Consulta: 20/02/2025].

Diccionario Panhispánico del Español Jurídico. [En línea] https://dej.rae.es/lema/cuaderno-de-las-alcabalas [Consulta: 20/02/2025].

Esparza Torres, Miguel Ángel, «Nebrija y los modelos de los misioneros lingüistas del Náhuatl», en *Missionary Linguistics III = Lingüística misionera III: Morphology and Syntax, selected papers from the Third and Fourth International Conferences on Missionary Linguistics, Hong Kong, Macau, 12-15 March 2005, Valladolid, 8-11 March 2006*, Otto Zwartjes, Gregory James & Emilio Ridruejo, eds., Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2007, págs. 3-40.

Fernández Valladares, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid: Arco/Libros, 2005, 2 vols.

Fernández Valladares, Mercedes, «La más temprana edición escolar de las *Introductiones latinae* de Nebrija (Burgos 1496): Avatares de su identificación tipobibliográfica o de la lectura material de un incunable», en *De re typographica: nueve estudios en homenaje a Jaime Moll*, Víctor Infantes & Jaime Moll, eds., Madrid: Calambur, 2012, págs. 15-40.

Leyes del estilo y declaraciones sobre las leyes del Fuero Real, Burgos: Fadrique de Basilea, 30 julio 1498.

López Poza, Sagrario, «Empresas o divisas de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón (los Reyes Católicos)», *Janus, Estudios sobre el Siglo de Oro*, 1 (2012), págs. 1-38.

López Poza, Sagrario, «La divisa de las granadas del rey Enrique IV de Castilla y su estela posterior», *Imago, Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 6 (2014), págs. 81-95.

López Poza, Sagrario, «Divisas del emperador Maximiliano I de Austria», *Janus, Estudios sobre el Siglo de Oro*, 10 (2021), págs. 319-349.

López Varea, María Eugenia, *La imprenta incunable en Castilla y León, Repertorio bibliográfico,* Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2021.

Martín Abad, Julián, *Catálogo bibliográfico de la colección de incunables de la Biblioteca Nacional de España*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2010, 2 vols.

Martín Abad, Julián, *Cum figuris, texto e imagen en los incunables españoles*, prólogo de Elisa Ruiz García, Madrid: Arco/Libros, 2018, 2 vols.

Martín Baños, Pedro, *La Nueva Caracola del bibliófilo nebrisense*, *V Centenario Antonio de Nebrija (1522-2022), Vol. I,* Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2022.

Martín Baños, Pedro, *Repertorio bibliográfico de las 'Introductiones Latinae' de Antonio de Nebrija (1481-1599) o Hilo de Ariadna para el Tesoro perdido en el laberinto de la gramática latina nebrisense*, Vigo & Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2014.

Moxó, Salvador de, «Los cuadernos de Alcabalas, orígenes de la legislación tributaria castellana», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 39 (1969), págs. 317-450.

Nebrija, Antonio de, *Introductiones latinae ultima recognitio,* [Burgos: Fadrique de Basilea], 1496.

Ordenanzas para la reformación de la Audiencia y Chancillería de Valladolid, Valladolid: Juan de Francourt, 28 junio 1493.

Palau y Dulcet, Antonio, *Manual del librero hispanoamericano. Bibliografía general española desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, 2ª ed. rev. y añadida por Agustín Palau Claveras, Barcelona & Oxford: A. Palau, 1948-1977, 38 vols.

Relación de la ceremonia del Breve de 31 de julio de 1511 del papa Julio II dirigido al rey Fernando el Católico, Burgos: Fadrique de Basilea, 20 noviembre 1511.

Ruiz García, Elisa, *La Balanza y la Corona, La simbólica del poder y los impresos jurídicos castellanos (1480-1520)*, Madrid: Ollero y Ramos, 2011.

Soberanas, Amadeu J., «Las '*Introductiones latinae*' de Nebrija en Cataluña, Guía bibliográfica», en *Nebrija a Catalunya, Exposició commemorativa en el Cinque Centenari de les 'Introductiones latinae',* Francisco Rico & Amadeu-J. Soberanas, eds., Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1981.

Staatsbibliothek zu Berlin, *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW). [En línea] http://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de [Consulta: 20/02/2025].

Valera, Diego de, *La crónica de hyspaña*, Salamanca: [Juan de Porras], 1493.

Valera, Diego de, *La crónica de España*, Zaragoza: Pablo Hurus, 24 septiembre 1493.

Verardus, Carolus, *Historia Baetica*, [Salamanca: Juan de Porras, *ca.* 1493-1494].

RESUMEN: Se analiza un grabado xilográfico con el escudo de los Reyes Católicos, cuya entalladura ha llegado hasta nosotros únicamente a través de una gramática incunable burgalesa de Fadrique de Basilea del año 1496. El escudo parece hacer referencia a un impreso perdido del taller burgalés de Fadrique de Basilea en su etapa incunable. La tipología del mismo se encuadra en el período 1492-1493. Además se da noticia de otros dos tacos xilográficos del mismo taller con escudos de los Reyes Católicos.

PALABRAS CLAVE: Incunables; Xilografías; Heráldica; Burgos; Siglo XV.

ABSTRACT: A woodcut engraving of the coat of arms of the Catholic Monarchs is analyzed. The carving has only come down to us through a Burgos incunabula grammar by Fadrique de Basilea from 1496. The coat of arms appears to

refer to a lost print from the Burgos workshop of Fadrique de Basilea during its incunabula period. Its typology dates from the period 1492–1493. In addition, two other woodcut prints from the same workshop with coats of arms of the Catholic Monarchs are reported.

KEYWORDS: Incunabula; Woodcuts; Heraldry; Burgos; 15th Century.

ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS DOS TRADUCCIONES ITALIANAS (ROMA, 1592) DE LOS *DIÁLOGOS DE MEDALLAS* DE ANTONIO AGUSTÍN

Giulia Lucchesi
Universidad de Verona

Antonio Agustín (1517-1586), humanista, jurista y obispo de Tarragona, es reconocido como una de las figuras más influyentes del estudio de la antigüedad clásica durante el siglo XVI[1]. Durante toda su vida, se interesó por el estudio de diversas disciplinas, dando prueba de la vasta y heterogénea cultura que lo convertía en el prototipo del hombre renacentista por excelencia: derecho, filología, historia, numismática, entre muchas otras. Su larga estancia en Italia (que se prolongó durante veintisiete años, de 1536 a 1563) le permitió acercarse aún más a la cultura renacentista de la península y también a los círculos culturales italianos, como destaca su correspondencia (en diversas lenguas, como español, italiano y, por supuesto, latín[2]) con algunos de los intelectuales italianos más célebres del tiempo: entre ellos los historiadores Fulvio Orsini y Onofrio Panvinio, el célebre impresor veneciano Paolo Manucio, los juristas Lelio Torelli y Andrea Alciato, y el filólogo Pietro Vettori.

Gracias a su estancia en Italia, tuvo la oportunidad de cultivar aún más sus intereses clásicos y perfeccionó su conocimiento de la numismática. Este minucioso trabajo de investigación y estudio culminó en la

1. Mayans i Siscar (1734); Francisco Olmos & Reyes Gómez (2006).
2. Flores Sellés (1980: 25-26).

redacción de los célebres *Diálogos de medallas*, publicados póstumamente en 1587 (justo un año después de su muerte) por Felipe Mey, el impresor valenciano a quien Agustín llamó a Tarragona para enriquecer la ciudad con una imprenta alrededor de los años 70[3].

Esta obra constituye un hito en la numismática y en el estudio de las antigüedades clásicas y es particularmente significativa porque representa un enfoque novedoso en el estudio de las monedas antiguas, no solo como objetos de colección, sino como fuentes esenciales para la reconstrucción histórica y cultural del mundo antiguo.

El texto, en 4°, escrito en castellano, consta de 470 páginas divididas en once capítulos. Se presenta en forma de diálogo, un género literario popular en la época, que permite la exposición de ideas de manera accesible y didáctica[4]. De hecho, en los *Diálogos de medallas*, tres interlocutores discuten sobre la historia, simbología, y valor histórico de diversas medallas y monedas antiguas. En su traducción latina de 1617, el jesuita de Amberes André Schott menciona la identidad de los protagonistas del diálogo, noticia que fue posteriormente difundida y repropuesta en tiempos actuales: «*Dialogus Primus. Personae: A. Antonius Augustinus Archiepiscopus. B. Rodericus Zapata, sororis Archiepiscopi filius. C. Ioannes Augustinus, Antonij Archiepiscopi frater*»[5]. Así, se reconoce en el «Maestro» la figura del propio Agustín (la identificación entre el «Maestro» y el autor de la obra es típica del género del diálogo renacentista) y en sus interlocutores, los discípulos B y C, respectivamente su sobrino Rodrigo Zapata y Palafox y el hermano mayor del arzobispo, Juan Agustín.

Cada capítulo del texto se centra en un aspecto particular de las medallas: su iconografía, las inscripciones, el material del que están hechas

3. «La biografía de Mey es bastante conocida. Natural de Valencia, aprendió el arte tipográfico en el propio taller de su padre Juan Mey, flamenco, que tenía sucursal de su imprenta en Alcalá de Henares, saliendo tan hábil tipógrafo como versado humanista, distinguiéndose pronto por su profundo conocimiento del griego y del latín, estudio al que se dedicó con verdadero amor. Fallecido su padre y casada la Viuda en segundas nupcias, no tardó en separarse de su familia, llamado por D. Antonio Agustín a Tarragona. El sabio arzobispo le protegió, hospedole en su propio palacio y aun le socorrió pecuniariamente al establecer la imprenta» (del Arco y Molinero 1916: 123-124). «Agustín procura proporcionarle trabajo desde que llega a Tarragona, encargándole obras suyas y recomendándolo a sus amigos» (Alcina Rovira 2004: 20).

4. Gómez (1988); Vian Herrero (2010).

5. Agustín (1617: 1).

y su contexto histórico. Agustín no solo describe las monedas, sino que también interpreta los símbolos y leyendas en ellas inscritas, proponiendo lecturas basadas en un riguroso análisis filológico e histórico. Es rico también en imágenes de medallas (separadas del texto, insertadas en dos secciones al final de los primeros dos capítulos) que permiten al lector seguir las explicaciones del Maestro[6].

Su impacto no se limitó al ámbito hispano, sino que pronto trascendió las fronteras lingüísticas y culturales, y fue traducido al italiano y otras lenguas. El estudio de las traducciones italianas de los *Diálogos* permite entender cómo la obra de Agustín fue recibida e interpretada en Italia, un centro neurálgico del humanismo renacentista. Durante el Renacimiento, la península se erigió como un epicentro del redescubrimiento de la antigüedad clásica. La numismática, en particular, era un campo de estudio que atraía a eruditos y coleccionistas, quienes veían en las monedas antiguas no solo un valor estético, sino una clave para descifrar el pasado. En este contexto, la obra de Agustín encontró un terreno fértil para su difusión, pero, como señala Adriano Savio[7], no en lengua original, la cual tuvo una difusión limitada en Italia.

El texto aparece en Roma en dos traducciones en italiano, tituladas *Dialoghi di don Antonio Agostini intorno alle medaglie*[8] (la versión que tuvo más fortuna[9]) y *Discorsi del s. don Antonio Agostini sopra le medaglie*[10]. Esta segunda

6. «The illustrated coins are primarily Roman, but Greek, Byzantine, and medieval Spanish specimens also appear. Each plate depicts the obverse and reverse sides of six coins. The great majority of these coins formed part of the archbishop's own excellent collection and when this was not the case he scrupulously cited the collection to which they belonged. When he did not possess or could not locate pertinent coins for illustration, Agustin left an empty space, as was then the custom among collectors» (Socias Batet 2011: 214).

7. Savio (1993: 79).

8. Para el presente estudio, he consultado el ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Roma, signatura 255. 3.C.14. Este ejemplar está falto de los folios 1-6 (un añadido posterior a la publicación escrito por el erudito Pasqualini que Sada hizo insertar). Por esta razón, he consultado también el ejemplar on-line digitalizado y conservado en la Biblioteca Universitaria de Gante (signatura BIB.HIST.004662), que incluye dicho añadido.

9. Además de la *editio princeps* de Roma, 1592, la traducción de Sada ha sido publicada otras seis veces: Roma, 1600; Roma, 1625; Roma, 1648; Roma, 1650; Roma, 1698 y Roma, 1736.

10. Ejemplar consultado en la Biblioteca Universitaria Alessandrina de Roma, signatura I fol. 41 f2.

versión no tuvo la misma difusión de la otra y parece que se detuvo en una única edición, aunque algunas bibliotecas informan de ejemplares de la misma traducción sin lugar, fecha ni impresor, titulados *I discorsi del s. don Antonio Agostini sopra le medaglie*[11]. Las dos traducciones aparecen en la misma ciudad y en el mismo año, la primera firmada por su traductor, Dionigi Ottaviano Sada, mientras la segunda es todavía anónima.

El traductor de la edición más celebre, Ottaviano Sada, manipula el texto, modificándolo: corrige párrafos y añade frases e imágenes. La otra traducción resuelta más simple en su estructura y fiel lingüísticamente al original en español.

A pesar de la cualidad de la traducción y de sus diferencias, estas traducciones hicieron accesible el texto a un público más amplio, y no de solos eruditos, y reflejaron las peculiaridades culturales e intelectuales del contexto italiano.

1. LA TRADUCCIÓN DE OTTAVIANO SADA

Impresa en Roma por el impresor Guglielmo Facciotti en 1592, la traducción de Dionigio Ottaviano Sada consta de 300 páginas en folio con otras 12 de preliminares, 32 páginas al final de índices de nombres y un fascículo añadido de 6 folios compilado por uno de los eruditos y coleccionistas que ayudaron a Sada para completar la obra[12], el estudioso boloñés Lelio Pasqualini[13].

11. Ejemplar que no tiene impresor, ciudad ni año de edición y que he consultado en la Biblioteca Nacional de España, signatura 2/29747. Nótese la adición del artículo determinado al título, lo que lo diferencia ligeramente del otro.

12. «Di questa commodità, et accrescimento havrete ad essere voi insieme con me non poco obligati agli honoratissimi, et dottissimi Signori Fulvio Orsini, Lelio Pasqualini, Giovan Vincenzo della Porta, et al P. Alfonso Ciaccone, con le medaglie de quali è stato da me assai ben supplito al mancamento delle mie» (Agustín 1592a: prólogo).

13. «Pasqualini fu tra i più importanti studiosi di antichità sacra e profana della Roma tra Cinque e Seicento. Fu in contatto con personaggi del clero, come Cesare Baronio e Federico Borromeo, e dell'erudizione europea, come Ottaviano Sada, Giuseppe Castiglione, Lorenzo Pignoria, Markus Welser e Nicolas-Claude Fabri de Peiresc. Con quest'ultimo […] intrattenne un lungo carteggio (1601-11) che ne rivela sia la vastità delle competenze, sia la capacità di analisi dei manufatti antichi, attraverso l'osservazione diretta e il confronto con i testi classici: caratteristiche riconosciute dai

Además de las láminas de las medallas ya presentes en el texto original (las monedas elegidas por Agustín), esta edición italiana se enriquece con nuevas ilustraciones añadidas, gracias a los consejos e indicaciones de los coleccionistas italianos. Por consiguiente, Sada incluye nuevas imágenes de medallas y representaciones arquitectónicas de puentes, columnas, estatuas y arcos romanos. El mismo Facciotti, en cuanto tipógrafo, prestaba una especial atención al diseño gráfico de sus publicaciones[14]. Destaca el frontispicio de la obra, de gran precisión visual, cuyo marco arquitectónico, de carácter alegórico, envuelve el título de la obra de Agustín.

Otras imágenes arquitectónicas de gran interés se encuentran también en el cuarto diálogo «De rovesci de gli edifici». Se representan los arcos de Severo, Tito y Constantino en Roma. Siguen los arcos de la Plaza del Popolo y uno del Campidoglio. También se representa el Arco de Berá (con una elevación de las bases de las dos columnas) en España. La calidad del trazo y la precisión en la representación de las imágenes son prueba del esmero del tipógrafo y del traductor al elegir al artista, quien en la edición firma con sus iniciales el frontispicio y resulta ser la célebre grabadora Geronima Parasole Cagnaccia, reconocida con el tiempo como una ilustradora de renombre[15].

El texto empieza con la dedicatoria, fechada el 19 de marzo de 1592, a Antonio di Cardona, embajador español ante la Sede Apostólica, y, a continuación, con el prólogo de «Dionigi Ottaviano Sada a' lettori», donde Sada no solo celebra la persona y la obra del humanista español, sino

---

contemporanei, che lo consideravano la maggiore autorità nello stabilire l'autenticità e rarità delle monete» (Vaiani 2014: s. p.).

14. «le opere stampate dal Facciotti che trattano di antichità, soprattutto romane, presentano molti aspetti interessanti dal punto di vista iconografico: s'incontrano in essere riproduzioni di monete e medaglie, statue, archi e porte di Roma (N.1, l'Agustín)» (Ceresa 2000: 48).

15. «artista ormai esperta e affermata si rivela nel 1592, anno in cui fu data alle stampe la prima opera nota in cui compaiono alcuni dei suoi monogrammi: i *Dialoghi… intorno alle medaglie, inscrittioni et altre antichità* di Antonio Agustín […]. Di questa prestigiosa pubblicazione Geronima curò l'esecuzione del frontespizio (siglato «P. M. F») […]. Il ruolo primario assunto da Geronima in questa pregevole pubblicazione rivela il suo pieno riconoscimento nell'ambiente artistico del tempo» (Mancino 2015: s. p.).

que relata el proceso de traducción[16] y cuenta que enriqueció el texto con las añadiduras de los estudiosos, que por respeto al autor quiso hacer imprimir en letra más pequeña, para que el lector pudiera distinguirlas fácilmente del texto original: «Ho parimente voluto che quelle poche cose che sono state aggiunte da me in alcuni luoghi sieno fatte per differentiarle dall'altre, con lettere minori, a sodisfattione di chi legge, anche per mia particolare riverenza verso la persona dell'Autore»[17].

2. LAS INTERPOLACIONES ITALIANAS

Estas interpolaciones del traductor son añadidos a las explicaciones de Agustín; en otras ocasiones, son diálogos enteros creados *ad hoc* para explicar las nuevas medallas que los coleccionistas italianos recomendaron a Sada incluir en el texto. El trabajo de Sada, por lo tanto, no se limitó simplemente a traducir el texto, sino que lo enriqueció mediante un estudio profundo de la materia, creando una obra aún más elaborada que la original.

16. «Lo stimai opera da non dover essere tenuta rinchiusa dentro ai termini d'una lingua sola: et in breve, a richiesta poi di alcuni miei Signori, a' quali son tenuto non pur di sodisfare, ma d'ubbidire, questo mio parere passò in obligatione, astrignendomi i medesimi a promettere, come feci, ancora che forzatamente, di tradurlo in Italiano. Onde havendone io presa la fatica, l'ho in pochi giorni trasportato dal suo primo in questo idioma nostro, con la dovuta chiarezza, et fedeltà; dico nostro, per che, quantunque per origene io sia Spagnuolo, son però di nascimento Italiano: et con l'aiuto di Dio spero di haverlo ridotto, se non a quel grado di perfettione, che richiedeva la virtù di un tant' scrittore, almeno a quel termine, che dalla diligenza di persona occupatissima in altri affari, poteva aspettarsi» (Agustín 1592a: prólogo). Este prólogo resulta especialmente interesante, ya que la otra traducción, al ser anónima, carece por completo de las palabras del traductor, quien se limita a trabajar sobre el texto sin presentarse ni explicar las motivaciones que lo llevaron a traducir los *Diálogos*. En su lugar, se encuentra una dedicatoria firmada por el tipógrafo Ascanio Donangeli, que se analiza más adelante.

17. Agustín (1592a: prólogo).

Diálogos	*Discorsi*	*Dialoghi*
p. 34 Parecese mucho a Minerva y a Roma, pero Minerva no trahe parazonio, y Roma suele tener en la mano una Vitoria pequeña. En medallas de Cordio Caleno	p. 17 Si assomiglia assai à Minerva, et a Roma, ma però Minerva non ha Parrazonio, et Roma suole tenere in mano una piccola vittoria. In medaglie di Cordio Caleno	p. 26 Si rassomiglia assai a Minerva, et a Roma; ma Minerva non ha il Parazonio, et Roma suole havere in mano una Vittoria piccola; Se bene in alcune dello stesso Galba, et d'altri Imperadori si vede la Virtù con la detta Vittoria in mano, se però è messa per la Virtù la figura, che la tiene. In alcune medaglie di Cordo, et di Caleno
p. 86-87 En medallas de Antonino Elagabalo está LIBERTAS. AVG. y la muger tiene el pileo con la mano derecha, y con la otra el cuerno de Amalthea, señalando que de la libertad sale la abundancia. Yo quiero usar de libertad en acabar de tratar desta materia	p. 44 In medaglie d'Antonino Elagabalo ci è LIBERTAS. AVG. et la donna tiene il Pileo con la mano dritta, et con l'altra il corno d'Amaltea volendo dire, che dalla libertà ne viene l'abbondanza. Io mi voglio servire della libertà, nel finire di trattar questa materia	p. 82 In alcune medaglie di Antonino Elagabalo è scritto LIBERTAS AVG. et la donna tiene il pileo con la mano destra, & con l'altra il corno di Amalthea, dimostrando che dalla libertà esce l'abbondanza, et in altre si truova Libertas Publica et Libertas Augusta, et Libertas Restituta, et in alcune medaglie del tempo de Consoli di C. et Q. Cassio et di Bruto si truova la testa sola della libertà et il suo nome come potrete vedere in queste medaglie. Io voglio usar libertà in dar fine a questa materia

Diálogos	*Discorsi*	*Dialoghi*
p. 125 porque la primera cinta de los arcos era a la Dorica, que era la parte baxa y más llana. Y la segunda era Ionica. La tercera que era la más pulida era la Corinthia. y la quarta llamava Toscana o mezclada, en la qual eran las columnas quadradas y no redondas B. Que differencia hai entre ellos nombres y porqué se dizen assi?	p. 63 Perché il primo cerchio de gl'archi, che è la parte piu bassa, e piu vicina al piano, era Dorica, la seconda era lonica, la terza che era la più bella la Corintia, la quarta chiama Toscana, o vero composita, nella quale erano le colonne quadre, e non tonde. B. Che differenza è tra questi nomi, et perche si chiamono così?	p. 113 il primo de' quali nella parte più bassa al piano del terreno si chiamava Dorico, il secondo Ionico, il terzo Corinthio, et questo era più gentile de gli altri duoi, et il quarto si chiamava Composito, nel quale le colonne, o pilastri son quadri, et non tondi. Et questo occorre per rispetto che non ci fono fra le colonne le mostre de i pilastri, sopra i quali posano gli archi, vere né finte, perché altrimente non si saria potuto metter un pilastro quadro sopra una colonna tonda. B. Che differenza è egli fra cotesti nomi, et perché si chiamano così?

Como Sada cambió la estructura de la obra original, interpolando las ilustraciones de las medallas dentro del propio texto, fue necesario añadir frases acordes para presentar las propias imágenes, con expresiones o palabras sueltas repetidas a lo largo del texto; por ejemplo: «C. Gran piacere harei io di veder cotesta sorte di medaglia. A. Non penerò molto à trovarla, eccovela»[18] y también: «Et eccovi le medaglie, dove lo potrete veder da voi»[19]. La diferencia entre el texto original y la traducción de Sada también se aprecia en la elección del adjetivo demostrativo: dado que en el texto en español las medallas no están metafóricamente presentes durante las explicaciones del Maestro a los discípulos (físicamente, la distancia se indica por el hecho de que las láminas con las figuras solo aparecen en la parte inicial del volumen), los adjetivos

18. Agustín (1592a: 3).
19. Agustín (1592a: 4).

demostrativos y los verbos utilizados por A para referirse a las medallas con frecuencia son adjetivos de lejanía (aquella, aquellas) y verbos en futuro («Bien toparemos con ella presto»[20]). En cambio, en la traducción de Sada, A sostiene las monedas en la mano mientras las explica, por lo que emplea siempre adjetivos demostrativos de proximidad («questa», «queste») y verbos en presente: «come si vede… »; «Come s'hanno da intender queste lettere?»[21].

Todos estos añadidos se incluyeron para completar la obra de Agustín. De hecho, los *Diálogos* presentan tablas de ilustraciones de medallas solo para los dos primeros capítulos (tres para el primero y cincuenta para el segundo respectivamente), dejando el resto del texto desnudo. Este no es el caso de la traducción de Sada, que añade ilustraciones de medallas también para los demás capítulos.

Tras el último capítulo, el undécimo, hay un expediente, que Sada pidió al humanista Lelio Pasqualini: se trata de unos párrafos añadidos al capítulo 1, relativo a una medalla del emperador Constantino, precisamente en la página 18 del texto:

> Havendo io havuta notitia di una Medaglia di Costantino, molto bella, et che molto fa à proposito delle cose, che di lui si raccontano in questa opera, ho giudicato che non si dovesse lasciar di metterla in modo niuno, la qual Medaglia si ritrova nello studio del Signor Lelio Pasqualino, et da lui n'è stata cortesemente conceduta, insieme con un discorso, che egli vi ha fatto, il quale ho messo qui nel fine, poiché era già stampato tutto il libro: Et si dee porre nel primo Dialogo à carte 18. dopò le parole: «Et noi ce ne passeremo per hora à trattar della nostra materia»[22].

Este fascículo final no encaja en una parte del texto de Agustín, sino en una de las interpolaciones del mismo Sada, y tiene una nota tipográfica propia, con un impresor distinto al del volumen: «In Roma appresso Stampatori Camerali», lo que demuestra que Sada en efecto lo hizo imprimir posteriormente.

20. Agustín (1587: 6).
21. Agustín (1592a: 3).
22. Agustín (1592a: fasc. 1).

3. LA TRADUCCIÓN ANÓNIMA

En 1592, en la imprenta romana de los hermanos Ascanio y Girolamo Donangeli, se publicó otra traducción italiana de los *Diálogos*. A diferencia de la versión de Sada, esta edición anónima presentaba un título distinto: *Discorsi del S. don Antonio Agostini sopra le medaglie et altre anticaglie*. El único nombre que figura en la obra es el de Venanzio Mazzutilli[23], responsable de la redacción del índice de nombres incluido al final del libro: «Tavola ne' Discorsi delle medaglie, et anticaglie del S. Don Antonio Agostini, fatta da Venantio Mazzutilli».

El texto es de once capítulos y está traducido del castellano mucho más fielmente que el de Sada. Se abre con la portada, seguida de la dedicatoria al cardenal Enrico Caetani. Ascanio Donangeli la firmó el 1 de mayo de 1592, es decir, solo cuarenta y dos días después de la dedicatoria del texto de Sada. Donangeli aprovecha este espacio narrativo para presentar sus homenajes al cardenal y explicar las razones que lo llevaron a imprimir una traducción del texto de Agustín, sin mencionar en ningún momento el nombre del traductor:

> A V. S. Illustriss. con gran ragione porgo io hora li presenti Discorsi sopra le Medaglie, di Mons. Antonio Agostini: poi che et per la materia gli si conuengono; essendo Ella, e per lunga continovata heredità, e per se stessa, studiosissima della cognitione delle più illustri, nobili, et ornate materie, che si trovino; per l'Auttore ancora gli si devono; essendo egli vivuto in questa Città, con Grado di Auditore di Rota, et con grande honore, mentre viveua l'Illustriss. Cardinale Zio di V.S. Illustrissima. né solamente a Lei lo porgo, ma a tutta la Illustriss. famiglia Sua lo dono; essendo Ella un seminario delle buone lettere, et un'ornamento, e splendore a questa Corte. Queste sono le publiche cagioni, che mi muovono. Alle quali aggiungendosi le private, e particularmente una devota, et intensa osservanza mia, nata dalle predette honoratissime qualità di Lei[24].

La dedicatoria va seguida de un segundo frontispicio (que introduce las ilustraciones de las monedas en el título), un retrato de Agustín y las

23. Respecto a Mazzutilli, no he encontrado información adicional. Su nombre aparece únicamente en relación con el texto de Agustín en los catálogos de las bibliotecas que conservan ejemplares de esta traducción, con una única y vaga nota biográfica («siglo XVI»).

24. Agustin (1592b: dedicatoria).

láminas de las ilustraciones (69 en total), numeradas (quizás erróneamente) de la «lámina tres» a la última, «T° 72».

4. LA COMPARACIÓN DE LAS DOS TRADUCCIONES

La primera diferencia notable entre las dos traducciones radica en el estilo literario. El anónimo opta por un estilo más literal, intentando permanecer lo más fiel posible al texto original de Agustín. Su traducción es meticulosa, y busca conservar la estructura y el contenido del diálogo original. Este enfoque, aunque preciso, a veces sacrifica la fluidez y la naturalidad del texto en italiano.

Por otro lado, Sada demuestra más habilidad para adaptar el texto a las sensibilidades italianas, y adopta un enfoque más libre. Su traducción no duda en modificar la estructura de las oraciones o en añadir explicaciones adicionales para facilitar la comprensión del lector (y a menudo añade glosas al margen del texto para extraer las referencias literarias que Agustín, en cambio, inserta directamente dentro de la narración). Esta estrategia hace que su versión sea más fluida y legible, pero a costa de una menor fidelidad al texto original:

Diálogos	*Discorsi*	*Dialoghi*
pp. 4-5 C. Yo querria saber de V. S. si todas estas medallas antiguas fueron monedas de Romanos o Griegos o de otras naciones?	p. 3 C. Io vorrei sapere da V. S. se tutte queste medaglie antiche furono monete de' Romani, o de Greci, o d'altre nationi?	p. 3 C. Vorrei saper da V.S. se tutte queste medaglie antiche, che veggiamo hoggidì fono state monete, o di Romani, o di Greci, o d'altre nationi.
p. 186 La figura de Carybdis nunca la he visto en medallas ni otras antiguallas; la de Scylla está en las de Sesto Pompeio desta manera. Está una figura hasta el ombligo de muger desnuda	p. 93 La figura di Caryddi non l'ho mai veduta in medaglia, né in altre anticaglie, quella di Scilla è nella medaglia di Sesto Pompeo in questa maniera. È una figura di donna nuda fin al bellico	p. 159 La figura di Caryddi non l'ho mai veduta in alcuna medaglia, né in altre antichità. Quella di Scilla si vede in una medaglia di Sesto Pompeo in figura di donna ignuda

Diálogos	*Discorsi*	*Dialoghi*
p. 270 que llaman en Italia Festón	p. 135 che in Italia chiamano festone	p. 206 fatta a modo di Festone
p. 327 De Merida dize Dion en el libro 53. que siendo Augusto Cesar Consul	p. 163 Di Merida dice Dione nel libro 53. che essendo Augusto Cesare Consolo	p. 237 De Merida dice Dione che essendo Cesare Augusto Console glosa Lib. 53.

Por lo que se refiere al contenido, en algunos casos, Sada introduce palabras, frases o párrafos enteros que no están presentes en el original, lo que sugiere una mayor intervención del traductor en el proceso de adaptación:

Diálogos	*Discorsi*	*Dialoghi*
p. 3 pero como la materia de las medallas sean los metales de oro, plata, y cobre	p. 2 ma si come la materia delle medaglie, sono i metalli, Oro, Argento e Rame	p. 2 ma perché la materia, di che le medaglie son fatte, sono i metalli dell'oro, dell'argento, e del rame, o bronzo
p. 12 B. El pileo significa la libertad alcançada con las dos dagas de Marco Bruto y Decimo Bruto? A. Assí es de creer. En Suetonio se lee que…	p. 7 B. Il Pileo significa la libertà guadagnata con li due pugnali da M. Bruto et da Decimo Bruto? A. Così bisogna credere: in Svetonio si legge che…	p. 11 B. Et che cosa significa il pileo con quei due pugnali? A. Già si sa, che il pileo era una sorte di cappello che usavano i servi manimessi o asserti, come dicevano, in libertà; Volle adunque con questo segno di notare M. Bruto la libertà acquistata alla patria col suo pugnale, et con quello di Decimo Bruto. In Svetonio si legge che…

Diálogos	*Discorsi*	*Dialoghi*
p. 53 Hallase también *Securitas Perpetua*, y *Securitas Publica*, y *Securitas Imperii*, y *Augusti*, y *Reipublicae*, y *Orbis*.	p. 27 Trovasi medesimamente *Securitas perpetua, Securitas publica, et Securitas Imperij et Augusti, et Reipublicae, et Orbis.*	p. 48 Si vede ancora *Securitas Perpetua, et Securitas Publica, et Securitas Imperij, et Augusti, et Reipublicae, et Orbis, et Temporum.*
p. 322 y se haze mención de una puerca parida que havía allí de piedra, de la qual es de creer que ha quedado el nombre.	p. 161 e fa mentione d'una scrofa che ha partorito che era ivi di pietra dalla quale si può credere che ha preso il nome.	p. 234 et si fa mentione di una Scrofa, che era quivi di pietra, dalla quale è da credere che sia derivato il nome di Porcuna, et che venga da Puerca, così detta in Spagnuolo la scrofa.

Sada, en su esfuerzo por enriquecer el contenido del texto original, en algunos casos mantiene las referencias culturales y eruditas de Agustín casi sin cambios o traducciones, en otros hasta las corrige. Esto incluye el uso de términos técnicos y citas en español y en latín de autores clásicos, que podrían haber sido menos familiares para un lector italiano medio del siglo XVI. Este enfoque puede haber limitado la accesibilidad de su traducción a un público más culto o especializado. Por el contrario, el anónimo hace un esfuerzo consciente por adaptar las referencias culturales a su audiencia italiana. En algunos casos, parece suavizar o reinterpretar ciertas citas latinas y españolas para alinearlas con las expectativas y el conocimiento de su público:

Diálogos	*Discorsi*	*Dialoghi*
p. 4 Por essas palabras parece que assi las medallas antiguas de Felipe, como las demás son *monedas y aurum vel argentum signatum y nomismata*	p. 3 Per tali parole pare che così le medaglie antiche di Filippo, come tutte le altre siano monete: et l'Oro, et l'Argento coniato, et le Nomismata	p. 2 Mostra a chi considera quelle parole, che così le medaglie antiche di Filippo, come tutte l'altre fossin monete, et *aurum, vel argentum signatum, et nomismata*

Diálogos	*Discorsi*	*Dialoghi*
p. 118 C. Que quiso dezir el Poeta Cordobés en aquellas palabras, i vi los Caistros pasar dando gritos?	p. 60 C. Che volse dire il Poeta Cordovés con quelle parole. I Caistri viddi io passar gridando?	p. 108 C. Ché volle egli dire il Poeta Cordovese in queste parole, i vi los Caistros passar dando grittos?
p. 128 y llamanla los antiquarios *Meta sudans*	p. 64 la quale gl'antiquarij chiamano meta sudante	p. 115 gli antiquarij la chiamano *Meta sudans*
p. 147 quando escrive Torres Naharro: al pozo blanco los dan.	p. 74 Quando scrive Torres Naharro: al pozzo bianco lo danno.	p. 131 quando scrive Torres Naharro, al pozo blanco los dan.

Sada quiere mantener un nivel alto, especializado en su texto, y así corrige las citas y las referencias latinas erratas que de vez en cuando hace Agustín. Por ejemplo:

Diálogos	*Discorsi*	*Dialoghi*
p. 30 A. Las que tienen dos caras una de la una parte y otra de la otra: como se vee en algunas de Antonino Pio que tienen una misma cara y letras en las dos partes	p. 15 A. Quelle che hanno due teste una da una parte et l'altra dall'altra, come si vede in alcune di Antonino Pio, che hanno la medesima testa et lettere da tutte due le parti	p. 23 A. Se ne truovano alcune che hanno due faccie una da una banda, et l'altra dall'altra, come si vede in alcune di Nerone che hanno una medesima effigie, et lettere in ambedue le bande
p. 34 En medallas de Cordio Caleno	p. 17 In medaglie di Cordio Caleno	p. 26 In alcune medaglie di Cordo, et di Caleno
p. 47 Hallase también *Pax Aeterna*, y *Pax Publica*, y *Pax Augusti* y *Augusta*	p. 24 Trovasi símilmente *Pax Aeterna*, *et Pax Publica*, *et Pax Augusti*, *et Augusta*	p. 43 Truouasi ancora: *Pax Aeterna, et Pax Publica, et Pax Augusti, et Augustorum*

En un caso, sucede incluso que tanto los *Diálogos* como los *Dialoghi* presentan la lectura correcta, mientras que los *Discorsi* (quizás debido a una transcripción errónea por parte del traductor más que a un exceso de corrección) contienen una información incorrecta. Se menciona a Agripina menor como prima (y esposa) del emperador Claudio, en lugar de su sobrina (y esposa). En realidad, Agripina era hija de Germánico y madre de Nerón:

Diálogos	*Discorsi*	*Dialoghi*
p. 30 Assi son las que tienen a Cesar de una parte y a Augusto de la otra, y en otras está Tiberio Claudio de una parte y Agripina su muger y sobrina de la otra.	p. 15 Così sono quelle che hanno Cesare da una parte, et Augusto dall'altra. Et in altre è Tib. Claudio, da una parte, et Agrippina sua cugina e moglie dall'altra.	p. 23 Così sono quelle che hanno Cesare da una banda, et dall'altra Augusto, et in altre da un lato è Tiberio Claudio, dall'altro è Agrippina sua moglie, et nipote.

En el segundo ejemplo, Agustín hace referencia a una medalla (p. 34) que define como «de Cordio Caleno». Mientras que el traductor anónimo reproduce fielmente la referencia, Sada corrige y separa los dos nombres, que en realidad corresponden a dos personas distintas: Fufio Caleno y Mucio Cordio (Escévola). El mismo error se repite en la página 85 del texto español («en medallas de Cordio Caleno está al contrario») y, naturalmente, es corregido por Sada en el correspondiente pasaje de la traducción: «In alcune medaglie di Cordo et Caleno stà al contrario».

Sin embargo, el texto de Sada no está libre de error. En la página 206, Agustín recuerda una cita de la *Historia Natural* de Plinio, del libro IX, capítulo XXVI, mientras Sada escribe XXXVI. Parece más un error del impresor que del traductor, que añade un carácter más, pero en la página 296 de Sada encontramos otro error en referencia al mismo texto de Plinio: esto nos lleva a pensar que el error de referencia al texto proviene del propio traductor. En un caso análogo (tercer ejemplo), se transcribe incorrectamente una cita en latín («vorsam» se convierte en «versum»)[25]:

25. Se trata de una inscripción presente en un monumento funerario romano en Palazzo Cesi, según lo reportado por Williams (1940: 48).

Diálogos	*Discorsi*	*Dialoghi*
p. 206 No se puede negar que hay de dos colores la purpura, y en el libro noveno lo dize claramente Plinio, y en el capitulo XXVI dize que es del color de la rosa que tira a negro	p. 105 Non si può negar che la porpora è di due colori, e Plinio nel libro nono lo dice chiaramente e nel capitolo ventisei dice, che è del color de la rosa, che tira al nero	p. 173 Non si può negare, che non ci siano due colori di porpora, e nel libro nono Plinio lo dice chiaramente, e nel capitolo XXXVI dice, che ce n'è una del color delle rose, che tirano al nero
p. 461, glosa [Plinio, *Naturalis Historia*] Lib. VII, c. 28	p. 235, glosa Lib. 7, c. 28.	p. 296, glosa Lib. 7, c. 23.
p. 91 *Littore Phocaico pelagi vi exanimatas. / Illic, unde Tagus, et nobile flumen Hiberus, / Vorsam ortus, vorsam occasus fluit alter, et alter: / Stagna sub Oceani Tagus, et Tyrrenica Hiberus*	p. 46 *Littore Phocaico pelagi vi exanimatas. / Illic, unde Tagus, et nobile flumen Hiberus, / Vorsam ortus, vorsam occasus fluit alter, et alter: / Stagna sub Oceani Tagus, et Tyrrenica Hiberus*	p. 86 *Littore Phocaico pelagi vi exanimatas. / Illic, unde Tagus, et nobile flumen Hiberus, / Versum ortus, versum occasus fluit alter, et alter: / Stagna sub Oceani Tagus, et Tyrrenica Hiberus*

Comparando las traducciones, emerge una curiosidad: en dos pasajes del texto, Agustín hace referencia a su amigo y tipógrafo, Aldo Manucio. Mientras que Sada cita fielmente el nombre del veneciano, el traductor anónimo lo omite, sustituyéndolo por referencias vagas:

Diálogos	*Discorsi*	*Dialoghi*
p. 443 Y si en las inscriciones que refiere Aldo Manucio para provar qual es buena orthographia	p. 226 e se nelle inscrittioni che si referiscono per provar qual sia buona Ortografia	p. 288 et se nelle inscrittioni, che allega Aldo Manucio per provar qual sia la buona ortografia
p. 454 Aldo menor para provar que *Septemtrio* se ha de escrivir con M y no con N	p. 231 Alcuni per provare che *Septemtrio*, s'ha da scriver con M, e non con N	p. 293 Aldo il giovane per provar, che S*eptemtrio* s'ha da scrivere con la M, et non co la N

La razón de esta elección de traducción no es clara: quizás el anónimo prefirió no mencionar el nombre de un contemporáneo suyo o, incluso, podría no haber sentido simpatía por Manucio, o tal vez consideró que la referencia no era correcta.

5. CONCLUSIONES

En conclusión, la confrontación entre las traducciones italianas de Sada y del traductor anónimo de los *Diálogos de medallas* de Antonio Agustín revela cómo dos enfoques diferentes pueden ofrecer interpretaciones distintas de una misma obra y obtener una difusión diferente debido, quizás, al gusto del público.

Actualmente solo se conserva una única edición de la traducción anónima, la cual sigue fielmente el original tanto en el vocabulario como en la estructura del texto. Esto se refleja en la clara separación entre imágenes y contenido escrito. Antes del primer capítulo, todas las representaciones de las medallas se agrupan en tablas numeradas con cifras romanas, cuya numeración también aparece en el texto como referencia. Como resultado, el lector debe moverse constantemente entre las páginas para vincular texto e imagen.

La traducción de Ottaviano Sada, aunque menos fiel lingüísticamente al texto original, se distingue por el número de las correcciones y párrafos adicionales que él mismo interpoló. Su riqueza textual, junto con la decisión de interpolar directamente en el texto las reproducciones de las medallas, permitió una lectura mucho más fluida en comparación con la versión anónima. Gracias a estas mejoras, la obra alcanzó una mayor difusión y fue reimpresa en varias ocasiones, reflejando su popularidad.

Esta dualidad entre fidelidad y adaptación es un tema recurrente en la historia de la traducción, y las dos versiones italianas de 1592 de los *Diálogos de medallas* son un ejemplo claro de cómo estas decisiones pueden influir en la recepción y el legado de una obra.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Agustín, Antonio, *Dialoghi di Don Antonio Agostini Arcivescovo di Tarracona intorno alle medaglie inscrittioni et altre antichità tradotti di lingua spagnuola in italiana da*

Dionigi Ottaviano Sada et dal medesimo accresciuti con diverse annotazioni, et illustrati con disegni di molte Medaglie et d'altre figure, Roma: Gugliemo Faciotto, 1592. [a]

Agustín, Antonio, *Discorsi del S. don Antonio Agostini sopra le medaglie et altre anticaglie divisi in XI dialoghi. Tradotti dalla lingua Spagnuola nell'Italiana con l'agiunta molti ritratti di belle et rare Medaglie. All'* Ill.mo *et* Re.mo *S.r. Card. Caetano Camerlingo di S. Chiesa*, Roma: presso Ascanio et Girolamo Donangeli, 1592. [b]

Agustín, Antonio, *Antonii Augustini episc. Tarracon. Antiquitatum romanarum hispanarumque in nummis veterum dialogi XI*, Amberes: Henricum Aertsium, 1617.

Agustín, Antonio, *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades (edición facsímil de la 1744)*, José María de Francisco Olmos & Fermín de los Reyes Gómez, eds., Madrid: Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Agustín, Antonio, *I discorsi del s. don Antonio Agostini sopra le medaglie et altre anticaglie divisi in XI dialoghi tradotti dalla lingua spagnuola nell'italiana con la giunta d'alcune annotationi e molti ritratti di belle e rare medaglie si e messo di piu nel fine l'originale spagnuolo per sodisfattione di molti*, s. l., s. f., s. e.

Alcina Rovira, Juan, «Notas sobre la imprenta de Felipe Mey en Tarragona (1577-1587)», en Juan Francisco Domínguez Domínguez, ed., *Humanae litterae. Estudios de humanismo y tradición clásica en homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo*, León: Universidad de León & Kadmos, 2004, págs. 19-54.

Arco y Molinero, Ángel del, *La imprenta en Tarragona. Apuntes para su historia y bibliografía*, Madrid: Librería Fernando Fe, 1916.

Ceresa, Massimo, *Una stamperia nella Roma del primo Seicento. Annali tipografici di Guglielmo Facciotti ed eredi (1592-1640)*, Roma: Bulzoni, 2000.

Flores Sellés, Cándido, *Epistolario de Antonio Agustín*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1980.

Francisco Olmos, José María de & Fermín de los Reyes Gómez, eds., Antonio Agustín, *Diálogos de medallas, inscripciones y otras antigüedades (edición facsímil de la 1744)*, Madrid: Escuela Universitaria de Biblioteconomía y Documentación, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

Gómez, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra, 1988.

Mancino, Maria Rosaria, «Parasole Cagnaccia, Geronima», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015. [En línea] https://www.treccani.it/enciclopedia/geronima-parasole-cagnaccia_(Dizionario-Biografico)/ [Consulta: 10/02/2025].

Mayans i Siscar, Gregorio, *Vida de D. Antonio Agustín, arzobispo de Tarragona*, Madrid: Juan de Zúñiga, 1734.

Savio, Adriano, «Delle traduzioni ed edizioni italiane dei *Dialogos* di Don Antonio Agustín», *Acta Numismàtica*, 21-23 (1993), págs. 77-88.

Socias Batet, Immaculada, «The Power of Images in Antonio Augustin's *Diálogos de Medallas inscriciones y otras antigüedades* (1587)», *American Journal of Numismatics*, 23 (2011), págs. 209-228.

Vaiani, Elena, «Pasqualini, Lelio», en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014. [En línea] https://www.treccani.it/enciclopedia/lelio-pasqualini_%28Dizionario-Biografico%29/ [Consulta: 10/02/2025].

Vian Herrero, Ana, *Diálogos españoles del Renacimiento*, Córdoba: Editorial Almuzara, 2010.

Williams, Phyllis, «Two Roman Reliefs in Renaissance Disguise», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4 (1940), págs. 47-66.

RESUMEN: El trabajo tiene como objetivo presentar una comparación lingüística y textual de las dos traducciones italianas de *Los Diálogos de medallas* de Antonio Agustín (Tarragona, 1587).

Ambas ediciones, publicadas en Roma en 1592, fueron traducidas por dos traductores distintos (uno de ellos anónimo) y muestran enfoques muy diferentes en la traducción. Ottaviano Sada, traductor de la versión más difundida y célebre (editada siete veces entre 1592 y 1736), enriqueció la obra con pasajes adicionales e ilustraciones inéditas de medallas y monumentos antiguos, gracias a la contribución cultural de un círculo de eruditos italianos que lo asistió en la redacción. En cambio, el traductor anónimo conserva la estructura de la obra y mantiene la lengua lo más fiel posible al texto original, incluso traduciendo en italiano las citas del latín y del español añadidas por Agustín en su obra. El distinto estilo de traducción parece responder al tipo de público al que se dirigían los traductores: más erudito y especializado en el caso de Sada, y más heterogéneo y general en el caso del anónimo.

Un estudio comparativo de ambas traducciones nos permite comprender mejor la difusión y la recepción que tuvo en Italia una obra de gran relevancia para la numismática, cuyo autor fue ampliamente apreciado en la península italiana, donde residió durante veintisiete años.

PALABRAS CLAVE: Antonio Agustín; Diálogos; Medallas; Traducción; Italia.

ABSTRACT: This article aims to present a linguistic and textual comparison of the two Italian translations of *Los Diálogos de medallas* by Antonio Agustín (Tarragona, 1587).

Both editions, published in Rome in 1592, were translated by two different translators (one of whom remains anonymous) and exhibit markedly different

approaches to translation. Ottaviano Sada, the translator of the more widely circulated and renowned version (published seven times between 1592 and 1736), enriched the work with additional passages and previously unpublished illustrations of medals and ancient monuments, benefiting from the cultural contributions of a circle of Italian scholars who assisted him in the editing process. The anonymous translator, on the other hand, preserved the structure of the work and maintained the language as faithful as possible to the original text, also rendering into Italian the Latin and Spanish quotations included by Agustín in his work. These distinct translation styles appear to align with the intended readerships of the two translators: more scholarly and specialized in the case of Sada, and more heterogeneous and general in the case of the anonymous translator.

A comparative study of these translations allows for a deeper understanding of the reception and dissemination of a work of great significance to numismatics—one that was highly esteemed in Italy, where its author was widely appreciated and resided for twenty-seven years.

KEYWORDS: Antonio Agustín; Dialogues; Medals; Translation; Italy.

VIAGGIO TRA LE CONFRATERNITE: PUGLIA-SPAGNA INCONTRO LETTERATURA-ARTE

Tiziana Clara Luisi
Istituto Comprensivo Castelnuovo-Luni Ortonovo

La Puglia, lembo di terra baciato dal sole e stretto tra due mari, crocevia di popoli e culture, ha intessuto nel corso dei secoli una trama di relazioni complesse e affascinanti con la Spagna. Questo legame, palpabile ancora oggi nelle tradizioni, nell'architettura e nel linguaggio, trova una delle sue espressioni più evocative nel mondo delle confraternite. Le confraternite, antiche associazioni laicali, affondano le loro radici in una profonda devozione popolare. Il viaggio alla scoperta dei rapporti tra le confraternite pugliesi e spagnole è un percorso affascinante che si snoda tra realtà storica fatta di dominazioni e scambi culturali e antiche leggende. Il filo conduttore di questo rapporto affonda le sue radici in un periodo storico cruciale per entrambi i territori: la lunga dominazione spagnola nel Regno di Napoli dal secolo XVI al XVIII. Questo dominio non fu meramente politico ed economico, come per molti secoli è stato raccontato, ma permeò profondamente il tessuto sociale, culturale e religioso della Puglia, lasciando un'impronta indelebile che si manifesta ancora oggi in molteplici forme. Per lungo tempo si è creduto che questo dominio spagnolo sul Meridione portasse il Sud a un forte isolamento, ma la letteratura, i racconti storici e i documenti d'archivio raccontano un'altra storia spesso confusa, certe volte romanzata, com'è tradizione delle belle credenze popolari, ma con un fondo di verità tanto che la nuova storiografia si sta muovendo verso una chiave

di lettura diversa. La Spagna ha influenzato la vita sociale ed economica del Regno di Napoli, di cui la Puglia faceva parte, mantenendo la stabilità in un Paese che per secoli era stato sconvolto da guerre civili e dall'avvicendarsi di dinastie straniere. Le nostre città, infatti, si riempirono di chiese, conventi e monasteri; sorsero confraternite, si svilupparono culti di nuovi santi come San Carlo Borromeo, Sant'Ignazio di Loyola e Santa Teresa d'Avila. Le confraternite, già presenti in entrambi i territori con proprie specificità, conobbero una significativa evoluzione e un'intensificazione dei contatti, diretti o indiretti con la Spagna. In questi secoli le confraternite assumessero un ruolo centrale nella vita religiosa e sociale delle comunità. In entrambi i contesti, queste associazioni si dedicavano a opere di carità, all'organizzazione di riti e processioni, alla cura delle chiese e all'assistenza ai bisognosi e ai defunti. Il dialogo culturale tra Puglia e Spagna durante il periodo del dominio iberico si manifestò in modo particolarmente vivido nel campo dell'arte e dell'architettura. Sebbene non si possa parlare di una migrazione massiccia di artisti spagnoli in Puglia e viceversa, l'influenza delle correnti artistiche iberiche è innegabile e si riflette in diverse forme espressive. Per esempio, nella chiesa del Carmine a Ruvo di Puglia troviamo l'incontro tra la confraternita e lo scultore Filippo Altieri. È una storia singolare e molto interessante in quanto l'Arciconfraternita del Carmine fondata il 15 maggio 1604 per conto di ecclesiastici e notabili, era la più ricca e influente della città. L'interno della chiesa presenta numerose nicchie che custodiscono le statue che, ancora oggi, escono in processione il Venerdì Santo. Tra le statue quelle più preziose sono realizzate da Filippo Altieri, scultore di Altamura, paese in provincia di Bari. Le statue lignee sono state realizzate tra il 1673 e il 1674. La statua più interessante per il suo intenso realismo è Ecce Homo. In questa statua il volto di Gesù è segnato dalla sofferenza, la corona di spine e le gocce di sangue che gli rigano la fronte son i segni più tangibili. L'espressione è contemporaneamente di rassegnazione, ma anche di sfida, come a voler dire «ecco l'uomo». Molto simile, ma di diversa fattura è l'*Ecce Homo* di Gregorio Fernandez, realizzato nel 1620 e conservato nel convento delle clarisse di Lerma. Come l'*Ecce Homo* di Altieri, questa scultura è caratterizzata da un forte realismo e da una grande intensità emotiva; entrambe le opere raffigurano Gesù con la corona di spine, il corpo segnato dalle ferite e lo sguardo sofferente. Tuttavia, l'*Ecce Homo* di Fernandez ha un'espressione più drammatica e il corpo è più

contorto, mentre quello di Altieri è composto e il volto esprime una maggiore rassegnazione. Si contrappone alla Confraternita del Carmine, la Confraternita di San Rocco composta principalmente da contadini e braccianti, persone umili che non possedevano terre e vivevano di lavori stagionali, tanto che, quando inviarono la richiesta per il Regio assenso al re Ferdinando IV, essa era stata sottoscritta da 50 confratelli di cui ben 40 firmarono il documento con una croce. Interessante è il fatto che benché i confratelli erano di umili origini, commissionarono opere d'arte di grande valore a rinomati artisti pugliesi, come la statua in legno policromo raffigurante San Rocco del secolo XVIII, attribuita allo scultore Nicola Antonio Brudaglio. Brudaglio, nato nel 1703 ad Andria, si trasferì giovanissimo a Napoli per andare a lavorare nella bottega dello scultore Giacomo Colombo. La bottega di Colombo era molto conosciuta in Spagna. I gruppi scultori delle varie confraternite divennero scontro di battaglia nella cittadina ruvese. Tanto che alla fine del secolo XVIII, alla luce degli ultimi Regi Assensi, sorsero controversie tra le congreghe della città di Ruvo. Questa diatriba fu sedata dal Vescovo di Ruvo Mons. Pietrangelo Ruggeri, il quale dettò l'ordine di uscita delle quattro Confraternite; egli, nel fare questo, tenne conto delle date di fondazione delle confraternite. Quest'ordine viene ancora oggi rispettato durante la Settimana Santa. Mentre in Terra di Bari gli artisti come Brudaglio e Altieri erano attive le confraternite si organizzavano per commissionare opere d'arte sempre più belle e preziose, nel Salento si assisteva alla nascita di numerose botteghe d'arte miste; infatti, qui scultori, pittori e artigiani della cartapesta collaboravano per dar vita a opere destinate a committenti pubblici e privati. La vera particolarità di questa zona, però, risiede nella sua ricca tradizione popolare fatta di racconti e leggende che raccontano di opere d'arte create per un signore e finite in altro luogo e di artasti dai natali oscuri. Esempio di questo mix è la storia dell'artista Genuino Vespasiano e delle sue opere. Vespasiano ha una biografia misteriosa, infatti, abbiamo poche notizie e frammentarie, sappiamo che tra la fine del secolo XVI e la prima metà del successivo, l'artista Vespasiano lavorò soprattutto a Lecce. La leggenda narra di un giovane Vespasiano, che partito da Brindisi stava viaggiando per raggiungere Barcellona, ma si ritrovò a Rutigliano, precisamente di fronte al Monastero di San Tommaso. Era scoppiato un temporale e i suoi cavalli non voler proseguire il cammino. Per questo, lo scultore chiese ospitalità ai frati dicendo che

stava trasportando un'opera d'arte. Lo scultore aveva realizzato un'opera che raffigurava un Cristo, ma sembra che si fosse stacca la testa dal corpo. L'indomani, con sommo stupore, tutti si resero conto che la testa si era attaccata autonomamente al corpo: era avvenuto un miracolo! La statua, dopo essere stata miracolosamente riparata, fu donata al santuario del Santissimo Cristo, qui il mistero si infittisce ancora di più poiché la scultura divenne proprietà del Santuario della città di Rutigliano, grazie al permesso del Castellano di Barcellona, opera a cui era destinata, altro non è dato sapere. Questo è solo una delle tante testimonianze della schiera di opere d'arte che dalla Puglia e, in modo particolare dal Salento, prendevano la via della Spagna. Oltre a Genuino Vespasiano, altri artisti ed opere d'arte salentini sono legati tra stranezze e leggende alla Spagna. Tutti parlano di artisti famosi che sarebbero nati in Puglia e poi andati a vivere altrove, e viceversa, di come nei palazzi baronali e in quelli patrizi, oltre che nelle chiese, operavano pittori e artisti che risentivano dell'influenza dei grandi pittori spagnoli del Seicento. Nella pittura, l'influenza del Siglo de Oro spagnolo si fece sentire attraverso la circolazione di opere e l'adozione di modelli iconografici. Famoso per entrambe le Nazioni Jusepe de Ribera detto lo Spagnoletto. L'artista, pur essendo attivo principalmente a Napoli, ebbe un impatto significativo anche sulla scena artistica pugliese. La sua forte espressività e il suo realismo drammatico influenzarono diversi pittori locali. A proposito di Ribera nelle stradine leccesi si racconta che Ribera fosse nato a Gallipoli. A lungo, infatti, la natalità dell'artista è stata contesa tra Italia e Spagna. Nonostante fosse nato vicino a Valencia, 1591, nel corso del Settecento, Bernardo de Dominici, sulla base di alcuni documenti, nella sua opera *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani* ha sostenuto fosse nato a Gallipoli da Antonio Ribera, un ufficiale spagnolo di istanza al Castello. La Città di Gallipoli, nel centro storico, ha dedicato all'artista una via e una epigrafe accanto al presunto luogo di nascita. Durante i secoli si è consolidata, dunque, la leggenda di un Ribera pugliese e di un Luca Giordano che ha lasciato il segno con tele dalla dubbia attribuzione e viaggi, forse, mai avvenuti a Lecce. Luca Giordano (Napoli 1634-1705) è fra i più influenti esponenti del Barocco Europeo, nonché allievo di Jusepe de Ribera. Giordano è stato soprannominato «Luca fa priesto» per la sua eccezionale rapidità di esecuzione dei dipinti. Lavora tantissimo tra Napoli e la Spagna con qualche incursione nel Salento, infatti una grande tela ad olio dal titolo «San Pietro

d'Alcantara in estasi», campeggia su uno dei quattro altari seicenteschi della Chiesa di San Giacomo a Lecce. I contatti continueranno incessantemente tra le botteghe napoletane, le botteghe locali pugliesi e la Spagna trovando l'apice nelle rappresentazioni della Settimana Santa, in modo particolare del Venerdì Santo. Queste celebrazioni assumono forme particolarmente solenni e partecipate, con tradizioni che si tramandano di generazione in generazione e che spesso presentano notevoli analogie. I membri delle confraternite, vestiti con abiti penitenziali che variano per colore e foggia a seconda della confraternita e della località, partecipano con profonda devozione ai riti e alle processioni. Per esempio, la confraternita del Purgatorio di Fasano conserva una delle Madonna Addolorata di rara bellezza con una storia rocambolesca e particolarmente curiosa. La leggenda narra che, mentre la chiesa del Purgatorio di Fasano continua ad abbellirsi e a comprare arredi e commissionare opere d'arte, nel 1766 decide di commissionare una nuova Madonna Addolorata poiché ritiene che la vecchia non sia più adatta; allora la confraternita della Madonna dell'Assunta decide di comprarla per 55 ducati. Ancora oggi per i fasanesi la confraternita del Purgatorio rimane «la congrega dei signori». I fasanesi sono molto legati alla confraternita e alla solenne processione dell'Addolorata, che seguono rigorosamente in vestito nero. Il viso dell'effigie vestita a lutto, secondo la credenza popolare, assumeva, differentemente dal giorno della sua «festa», un'espressione sconsolata ed addolorata, riflesso di un dolore universale. La Madonna Addolorata esce in processione il Venerdì Santo portata a spalla dai confratelli. L'elemento del portare i simulacri sacri è un'altra forte analogia tra Puglia e Spagna. I simulacri raffiguranti Cristo sofferente, la Vergine Addolorata e altri santi vengono portati a spalla dai membri delle confraternite. Questo atto, che richiede forza fisica e grande coordinazione, è considerato un onore e un'espressione di fede e sacrificio. Le processioni sono il cuore pulsante della Settimana Santa o Semana santa come spesso si sente dire per le stradine dei centri storici. In Spagna, città come Siviglia, Málaga, Valladolid e Zamora sono famose per la grandiosità e la ricchezza delle loro processioni, con *pasos* (simulacri) di straordinaria bellezza artistica e portati a spalla con grande maestria dai *costaleros*. Il tutto è accompagnato dalla musica. Infatti, la musica gioca un ruolo fondamentale nell'intensificare l'atmosfera emotiva delle celebrazioni. A Canosa di Puglia vi è un particolare rito durante la Settimana Santa: La Madonna Desolata, intorno alla quale è fiorita nei

secoli una grandissima e profonda devozione da parte del popolo. La Madonna Desolata viene accompagnata da un coro di circa duecentocinquanta donne che portano sul volto, per celare la loro identità, un velo nero (molto spesso scalze), che intonano quasi a squarciagola uno straziante *Canto dal titolo Inno alla Desolata*, una particolare versione dello *Stabat Mater* di Jacopone da Todi, musicato per la banda dal clarinettista canosino Domenico Jannuzzi. Il compito della banda, oltre che di accompagnare la processione creando suggestione nello spettatore, è quello di ritmare il tipico passo lento e dondolante dei numerosi portatori delle varie statue o dei vari gruppi scultori i pasos con i passi lenti dei confratelli i nazzareni che ricordano l'incedere lento e dolente di Cristo. Una buona parte delle marce funebri eseguite è stata composta da autori locali. Nella banda pugliese composta dagli strumenti classici come clarinetti, oboe, flauti, sax, corni, grancassa, piatti, trombe troviamo da due particolari elementi, peraltro comuni a molti riti pugliesi, come «u tammùrre» tamburo, e la «truozzue» (la tipica troccola) questi due strumenti hanno precisa funzione: il tamburo, un'ora prima dell'uscita dei simulacri, compie un giro per la città battendo dei colpi per chiamare la cittadinanza in vista dell'uscita della processione che tra l'altro seguirà poi, accompagnato dalla grancassa. La troccola, invece, viene portata in processione, perché il battere incessante sta a ricordare il martello che inchiodò Gesù alla croce. A completare questo quadro meraviglioso manca solo la trenula. In alcuni paesi del Salento e del tarantino la notte del giovedì, un gruppo di confratelli con la «trenula» (antico strumento dal suono particolare) accompagnati da due musicisti, intonano una «nenia» presso l'uscio di casa dei più anziani: priore, ex priori e benefattori, per invitarli alla processione del venerdì. A Francavilla Fontana i confratelli della chiesa del Carmine sono chiamati «Pappamusci». Si pensa che il termine «pappamusci» derivi dallo spagnolo e significhi «stolto» nell'accezione figurata del termine, indicherebbe i due discepoli che non riconobbero Cristo dopo la resurrezione. Il Venerdì Santo tutto è pronto per la grande rappresentazione. Le processioni notturne, illuminate dalla luce tremolante di candele e fiaccole, assumono un carattere quasi mistico, le strade si riempiono di persone che assistono commosse al passaggio delle processioni. Il popolo assiste all'uscita delle confraternite ammirando le ricche vesti delle statue e degli stessi confratelli. Sono spesso abiti di raso e tessuti pregiati, spesso ricamati in oro e argento. Spesso splendidi medaglioni completano

l'abito. «Nulla come l'arte evidenzia il valore della contaminazione –ha sottolineato Marco Imperiale, direttore della Fondazione CON IL SUD–. Il secolare connubio contaminante tra l'Italia e la Spagna ha certamente prodotto una cultura figurativa di altissimo valore» che ancora oggi rinsalda il legame tra questi paesi per certi versi così simili.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Bertoldi Lenoci, Liana, *Confraternite pugliesi in età moderna*, Fasano: Schena Editore, 1991.

Biavati, Luca, *Il Barocco in Puglia*, Roma: Laterza.

Fondazione con il Sud, *Pròximo Destino: Roma. Sulle tracce dei pittori spagnoli in Italia,* s. l.: Fondazione con il Sud e Ambasciata di Spagna in Italia. [En línea] https://www.fondazioneconilsud.it/news/proximo-destino-roma-sulle-tracce-dei-pittori-spagnoli-in-italia/ [Consultazione: 05/08/2024].

Galasso, Giuseppe, *Storia del Mezzogiorno d'Italia*, Roma: Laterza, 1990.

Gelao, Clara, *La Puglia ai tempi dei Borboni. Storia, arte, cultura*, Bari: Adda Editore, 2000.

Luisi, Tiziana Clara, *Un esempio di committenza confraternale: la chiesa del Purgatorio di Fasano* Fasano: Schena Editore, 1997.

Pasculli Ferrara, Mimma, *Arte napoletana in Puglia dal XVI al XVIII secolo*, Fasano: Schena Editore, 1983.

Villani, Pasquale, *Il Regno di Napoli nel Settecento,* Napoli: Società Editrice Napoletana, 1978.

RESUMEN: El texto explora el profundo y duradero vínculo entre Apulia y España, especialmente durante el período de la dominación española en el Reino de Nápoles (siglos XVI-XVIII). Contrariamente a la visión de un sur de Italia aislado, el análisis revela una significativa influencia española en la vida religiosa, social y cultural de Apulia, siendo las cofradías el centro de este intercambio. Estas asociaciones laicas, dedicadas a la devoción popular, intensificaron los contactos entre ambos territorios, dedicándose a obras caritativas, ritos y asistencia. El diálogo cultural se manifestó vívidamente en el arte y la arquitectura. Aunque no hubo una migración masiva de artistas, la influencia ibérica es innegable, como lo demuestra la escultura de madera de Filippo Altieri en Ruvo di Puglia, comparable al *Ecce Homo* de Gregorio Fernández en España por su realismo y emotividad. También en la pintura se percibe el impacto del Siglo de Oro español, con figuras como Jusepe de Ribera, cuyo presunto origen apuliano es

narrado por leyendas locales. Las celebraciones de Semana Santa representan un momento culminante de estas tradiciones compartidas. Procesiones solemnes, vestimentas penitenciales, música y el transporte a hombros de las efigies sagradas presentan notables analogías entre Apulia y España. Esta secular unión ha producido una rica cultura figurativa, con las cofradías que aún hoy testimonian y fortalecen el vínculo entre estos dos países culturalmente afines.

PALABRAS CLAVE: Confraternite; Puglia; Spagna; Dominio Spagnolo; Settimana Santa.

ABSTRACT: The text explores the deep and lasting connection between Puglia and Spain, especially during the period of Spanish domination in the Kingdom of Naples (16th-18th centuries). Contrary to the view of an isolated Southern Italy, the analysis reveals a significant Spanish influence on the religious, social, and cultural life of Puglia, with confraternities as the focus of this exchange. These lay associations, dedicated to popular devotion, intensified contacts between the two territories, dedicating themselves to charitable works, rites, and assistance. The cultural dialogue manifested vividly in art and architecture. Although there was no massive migration of artists, the Iberian influence is undeniable, as demonstrated by the wooden sculpture of Filippo Altieri in Ruvo di Puglia, comparable to Gregorio Fernandez's *Ecce Homo* in Spain for its realism and emotional intensity. The impact of the Spanish Golden Age is also felt in painting, with figures like Jusepe de Ribera, whose alleged Pugliese origin is narrated by local legends. The Holy Week celebrations represent a culminating moment of these shared traditions. Solemn processions, penitential robes, music, and the carrying of sacred effigies show remarkable similarities between Puglia and Spain. This centuries-old union has produced a rich figurative culture, with confraternities still bearing witness to and strengthening the bond between these two culturally related countries today.

KEYWORDS: Confraternities; Puglia; Spain; Spanish Rule; Holy Week.

LOS LIBROS DE HORAS IMPRESOS: TEXTO, IMAGEN Y CULTURA MATERIAL

Ruth Martínez Alcorlo
Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal
Universidad Complutense de Madrid*

Los libros de horas despiertan fascinación y bibliofilia a partes iguales, aunque estas características contrastan con la cotidianidad de su uso principalmente durante el siglo xv y la primera mitad del xvi. En los libros de cuentas, inventarios y otras noticias espigadas en la literatura se puede comprobar que este objeto estaba especialmente presente en espacios femeninos y que formaba parte de su cultura material, incluso eran una herramienta para la alfabetización. Asumidas las corrientes espirituales de la *devotio moderna*, que proclamaba la celebración privada e íntima del rezo, se hizo necesario y útil el libro de horas para la oración incesante como instrumento portátil de devoción performativa.

* Esta investigación se inició y se desarrolló gracias al proyecto *HERES. Patrimonio textual ibérico y novohispano. Recuperación y memoria* (CM/2022-5A/HUM-24226; IP: Ricardo Pichel, Universidad de Alcalá), a quien agradezco inmensamente la confianza depositada en mí para esta andadura en los libros de horas. Posteriormente se continuó con la generosidad del equipo del Proyecto de investigación *Literatura y reginalidad en la España de los siglos xvi y xvii: las mujeres de la casa de Austria* (PAIDI 2020; IP: Cristina Moya García, Universidad de Sevilla).

1. EL LIBRO Y EL ALMA: LA *DEVOTIO MODERNA*

La corriente espiritual nacida en el seno del catolicismo conocida como *devotio moderna* debe sus inicios al diácono del siglo XIV Gérard Groote, fundador de los Hermanos de la Vida Común, quien tuvo como discípulo a Florencio Radewijns[1]. Este movimiento surge al rechazar las corrientes místicas y de pensamiento religioso-filosófico alemán, como aquellas del Maestro Eckhart (mística de la esencia), tras superar los movimientos mendicantes (aunque conecta con las figuras de san Francisco de Asís y san Bernardo, ante todo en la concepción de la humanidad de Cristo) y encuentra consonancia con los postulados de la *vida moderna* que los seguidores de Guillermo de Ockham defendían[2]. Entre sus características destaca la vía afectiva, la primacía de la voluntad y la religiosidad interior, así como la práctica de la piedad y la oración individual, además del amor e imitación a Cristo[3]. Con figuras como Kempis o textos ampliamente difundidos como *De imitatione Christi* o *Contemptus mundi* se extienden sus ideas principales. En la segunda mitad del siglo XV llegaron estas ideas a Castilla, «en perfecto sincronismo con las europeas»[4]. Los objetos (y toda la cultura material asociada) transitaban gracias a las rutas comerciales, ferias y el encargo de manuscritos, especialmente en París. De este modo, la *devotio moderna* será la precursora del siglo de reformas y movimientos tensionales religiosos del XVI y de ahí se transitará en camino recto a la enorme influencia de Erasmo y la reforma tridentina[5].

La reglamentación de la vida espiritual es otra de las características de esta corriente: el rezo se ordenaba metódicamente y con él las diferentes horas del día y del trabajo, privilegiando la pausa y el silencio para facilitar el encuentro con Dios. La oración constante necesitaba libros de rezo, donde el libro de horas destaca como el compendio de oraciones y oficios para laicos. La práctica devocional de la *lectio divina* y su ejecución individual y no en comunidad, en un espacio interior, como la propia alma[6] movía al cristiano a una oración incesante, que incluía diversas fases: la *lectio*, *meditatio*, *oratio* y *contemplatio*. Tras la lectura de la palabra de

1. López Montilla (2012: 31-40).
2. Zolla (2000).
3. García Villoslada (1956: 315-350).
4. Fernández Conde (2011: 12).
5. Fernández Conde (2011: 402).
6. Apuntado ya como espacio simbólico en Ruiz García (2002: 392, n. 1).

Dios, la meditación necesita reflexionar y apoyarse con imágenes, donde la narración se acompaña con pinturas (o grabados en imprenta) cuya contemplación será el paso más importante para comprender la palabra en su totalidad y llegar a Dios por uno mismo. De este modo se establece una nueva relación entre el lector, el texto y la imagen, que ahora se convierten en soporte y atmósfera para la meditación en plena cultura material. Esta parte contemplativa pero activa en su lectura interpretativa por parte del lector de estos libros de horas es fundamental para entender la naturaleza y función de este género.

El texto se acompaña entonces de imágenes agentes, es decir, aquellas que son activas y memorables, que exaltan la emotividad (en línea con la propia afectividad de esta *devotio*) y que quedan fijadas en el recuerdo (su raíz latina, *cor cordis*, remite a «traer de nuevo al corazón»). Se establece una relación más intensa así entre el objeto y el signo que se quiere conmemorar, ejerciendo una *imagen agente* en línea con la figura retórica de Cicerón, donde el objeto será agente también, al facilitar en el espacio un diálogo con Dios[7]. El libro se une al alma y la imagen se hace también texto en su lectura visual, impregnada en la memoria y el corazón del cristiano, con dos niveles de lectura: literal y figurativa. En Green se encuentra una sugerente idea sobre la consideración de la imagen del cuerpo de Cristo en la pasión como un libro abierto para ser leído, donde su sufrimiento se escribe en el pergamino de su propio cuerpo[8]. Esta lectura metafórica de imagen cristológica se refuerza en la palabra divina, escrita en los corazones y «tablas de carne», así en Corintios 2, 3: «son nuestra carta, escrita en sus corazones, conocida y leída por todos […] escrita no con tinta, sino con el Espíritu de Dios vivo; no en tablas de piedra, sino en tablas de carne, en los corazones». El libro de horas como objeto adquiere así una nueva dimensión, al ser un texto enriquecido en lo devocional que puede tomar movimiento y representatividad en su texto e imágenes.

Al contrario que otros tratados exegéticos, el libro de horas no busca enseñar, sino ser un intermediario en la oración, meditación y contemplación, de un modo afectivo. La práctica de lectura es entonces individual, ya no es un lector «aural» que recibe oralmente en su escucha el

7. Garí (2024).
8. Green (2007).

texto, según Green[9], sino que es una lectura mayoritariamente silenciosa o rumiante, destinada a uno mismo[10], silabeada para Cátedra y Rojo[11]. Para Saenger los modos de esta lectura devocional implicaban mover a la acción y meditación religiosa de ojos (lectura visual), corazón (lectura en silencio, oración de pensamiento y sentimiento) y boca (oral, recitativa, la oración del discurso) a través de pequeños códices portables para la liturgia y también para el espacio doméstico[12]. Se prefería entonces este leerse a sí, «sibi legere», a aquella oración vocal que podía interferir en los pensamientos piadosos y religiosos y con la mala pronunciación confundir el entendimiento, de ahí la predilección por las traducciones vernáculas, iniciadas en el siglo XIV para estos textos. En algunas de las rúbricas como elementos textuales y deícticos de este género devocional se apunta al modo de ejecución de estas oraciones, que incluían indicaciones quinésicas[13], por lo que a este modo de leer habría que añadir el modo de moverse.

En una lectura «silenciosa o murmurada» para Jiménez Moreno[14], el lector del libro de horas es activo, su lectura depende de la iniciativa particular, que selecciona de manera individual los textos a leer. El incremento del acceso a la cultura escrita, con una mayor competencia lectora y con la amplia difusión de estos textos en el período incunable en sus traducciones vernáculas estimularon la lectura devocional. Ruiz García propone cuatro modos de lectura llegados casi a la etapa incunable que nos ocupa: superficial, informativa, receptiva e iterativa, especialmente esta última sería la usual «si la pieza sobre la que se deslizaba la mirada tenía un carácter litúrgico o eucológico»[15]. Pero también se puede comprobar que esta lectura podía darse en el ámbito público al recitarse a la vez que el oficio de la misa o al entrar en una iglesia, como apunta Planas[16]. Pero no solo eso, especialmente en las lectoras y en su espacio doméstico el libro de horas ayudaba también a la alfabetización de los

9. Green (2007: 20).
10. Green (2007: 7-23); Piera (2019: 27).
11. Cátedra & Rojo (2004: 44).
12. Saenger (1985: 263).
13. Sonet (1956).
14. Jiménez Moreno (2023: 29).
15. Ruiz García (2006: s. p.).
16. Planas (2020: 13-42).

hijos en una educación matrilineal, de instrucción en las primeras letras y en las tempranas enseñanzas religiosas[17].

Al igual que hizo santa Ana, madre de la Virgen, quien llevó a la niña al templo a ser educada y, según la tradición y las lecturas apócrifas, le enseña ella misma a leer, las mujeres por vía matrilineal continuarán con la *imitatio Annae* al apoyar el estudio de las primeras letras con estos libros devocionales, entre ellos, el libro de horas[18]. Es un primer paso, igualmente, en la memorización de textos frecuentes y del aprendizaje lecto-escritor, añadiendo también la agencia de las imágenes visuales contenidas en el libro a las enseñanzas morales y espirituales[19].

2. LOS LIBROS DE HORAS: UN MODELO TEXTUAL HETEROGÉNEO

La vida espiritual del laico unía la liturgia y la oración privada constante. Así se indica en Efesios 6, 18: «Siempre en oración […] orando en toda ocasión». Los libros litúrgicos son todos aquellos que sirven para la celebración religiosa y contienen los ritos y textos que se escriben para ella, naciendo de compilaciones en forma de *libelli*. Por definición los textos son muy variados, con elementos textuales heterogéneos, inscritos en la liturgia romana. Esta diversidad del texto y su capacidad de adaptación es intrínseca al propio género desde sus comienzos, donde se fusionaron aquellos libros litúrgicos puros (sacramentario, leccionario, antifonario) con los mixtos (pontifical, misal, ritual o el breviario), como expone Pérez Camacho[20]. La frontera entre los textos y su tipología es difusa en muchas ocasiones, aunque todos son compatibles entre sí, en una convivencia que es unidad en la variedad.

El libro de horas convive en su uso con otros de rezo, como el salterio[21]. Posteriormente, adoptará y combinará diferentes textos en su composición, privilegiando el oficio de la Virgen, que se condensa en el oficio menor. El ejemplo de María se consume mayoritariamente por un público femenino al que se le ofrece un paradigma positivo al que

17. Green (2007: 91).
18. Beceiro Pita (2007: 570).
19. Green (2007: 91).
20. Pérez Camacho (2004: 47-49).
21. Wieck (2025).

las lectoras tratarán de acercarse[22], unido a la gran devoción mariana peninsular y cultura visual, donde la escena de la Anunciación muestra como modelo a la Virgen siempre leyendo o portando un libro abierto (en acción y dinamismo) como expone con diversos ejemplos Rodríguez Peinado[23].

Las horas presentan textualmente un modelo normalizado con diversos elementos que obedecen a una clasificación ya establecida para los manuscritos por Leroquais[24]. Son los

1) esenciales: incluyen Calendario, Oficio parvo de la Virgen, Salmos penitenciales, Letanías, Sufragios y Oficios de Difuntos.
2) secundarios: con selecciones textuales de los evangelios, la Pasión, Oraciones, Oficios de la Cruz y del Espíritu Santo o bien Gozos de la Virgen.
3) accesorios, que podían incluir otros rezos (salmos graduales, oficios de santos, etc.).

Estas piezas textuales pueden resultar «carentes de interés por su contenido» pero «representan un cruce entre tradición y modernidad, […] entre lo culto y lo popular» que hacen atractivo su estudio eucológico[25]. Estos elementos se complementan con otros, abiertos a la adaptación y al cambio, surgidos de oraciones secundarias y del ámbito privado, mientras que otras consignaban oraciones plenamente establecidas a la Virgen, especialmente las conocidas como *Obsecro te* y *O intemerata*.

El texto se enriquece con la lectura visual de las viñetas marginales encajadas en la plana que, en el caso de los impresos, muestran *exempla vitae* de la Virgen, Cristo, los profetas y santos. Pero no serán los únicos, pues las Sibilas e incluso las Danzas de la muerte[26] que acompañarán al oficio de difuntos también tendrán un espacio privilegiado en los impresos, conviviendo con las *drôleries* en grabados que irán tecnificándose y ampliándose. Conforman estas *marginalia* una doble o triple lectura (textual y visual, pero también artística) que hará de esta tipología libraria un género enriquecido con diversos temas y motivos. Para el estudio de

22. Fuente Pérez (2011: 92); Piera (2019: 47).
23. Rodríguez Peinado (2014: 1-16).
24. Leroquais (1927).
25. Ruiz García (2008: 92).
26. Infantes (1997: 177).

un caso incunable en su programa iconográfico resulta sobresaliente el estudio de Ruiz Maldonado[27].

La reglamentación horaria, el texto y su rezo, así como la imagen agente en su lectura iconográfica asociada para su contemplación (o localización del texto) estará firmemente establecida en la división del día en sus horas y su programa iconográfico:

¶ Vigilias (vísperas, cena) = La Anunciación.
¶ Laudes matutinas (salida del sol) = La Visitación.
¶ Prima (entre las 6 y 9 de la mañana) = La Natividad.
¶ Tertia (entre 9 de la mañana y mediodía) = Anunciación a los pastores.
¶ Sexta (del mediodía a las 3 de la tarde) = Adoración de los Magos.
¶ Nona (de 3 de la tarde hasta las 6) = Presentación en el Templo.
¶ Vísperas (*Ad vesperas*) (puesta del sol) = La Matanza de los Inocentes o la Huida a Egipto.
¶ Completas (*Ad completorium*) (hasta medianoche) = Muerte de la Virgen María, Asunción y Coronación.

Además de estos esquemas compositivos, al lado de capitulares o al comienzo de las oraciones se colocarán grabados deícticos. Es el caso de los apóstoles Pedro y Santiago el Mayor (tan vinculado a España y representado con la vieira de peregrino), que encabezarán los calendarios de las horas en castellano, o por caso la escena de la misa de san Gregorio para la oración dedicada a él en las primeras piezas textuales de la literatura de horas.

3. EL LIBRO DE HORAS: DEL MANUSCRITO AL IMPRESO

El libro de horas manuscrito alcanzó grandes cotas de perfeccionamiento artístico en su programa iconográfico y su presentación como objeto material agente en un contexto performativo. Según Classen estos libros de horas en manos privadas representan «the most treasurable items within all of medieval culture» y refutan con su ejemplo de iluminación «the old stereotype of the 'dark' Middle Ages»[28]. Su composición,

27. Ruiz Maldonado (2003).
28. Classen (2007: 11 y 13).

producción e iluminación hacen del libro de horas un texto-objeto[29], «libro no libro» según Cátedra y Rojo[30], redundando en una manifestación que puede considerarse *l'art extraordinaire* o *Gesamtkunstwerk* (arte total).

Su popularidad no menguará con la llegada de la imprenta, pues según Domínguez Rodríguez «se puede incluso hablar de una potenciación de esta moda»[31]. El libro de horas incunable asume los esquemas compositivos del manuscrito, incluso en el propio soporte material, con ediciones planificadas en pergamino o vitela, no solo por mera imitación del modelo o el referente suntuario, sino también por la provechosa comercialización de estos libros; es decir, es necesario ofrecer productos tipográficos no demasiado novedosos para unos lectores habituados a unos esquemas compositivos bien fijados y acostumbrados a unos soportes específicos. El impreso logrará perfeccionar un producto de gran demanda social gracias a las técnicas tipográficas que presentan unas borduras y grabados que lo asemejan al arte gótico y a la cultura visual de la época, aunque aún en basculación entre el objeto libro como objeto suntuario y el objeto más útil en que acabará por implantarse en el XVI el libro de horas.

El aparato iconográfico encuentra eco en las vidrieras, tapices o las tablas devocionales, estas dos últimas hacían parte de las cámaras o retretes de las reinas y otros personajes señalados de la corte, en una atmósfera devocional performativa y de cultura visual. Es posible comparar el libro de horas con un moderno documento cinematográfico por su dinamismo, así lo expresa Umberto Eco: «cinematic document, a visual presentation»[32]. La posterior iluminación y encuadernación otorgarán al libro su categoría material de objeto precioso, con capitulares, coloreados o adornos (internos y orlando el texto) y los herrajes, coberturas y paños externos. Su pequeño formato, su portabilidad y su traducción a lenguas vernáculas hicieron de las horas un género muy privilegiado y difundido. Los inventarios, testamentos y otras fuentes documentales, además de las literarias, ejemplifican la presencia cotidiana y la gran aceptación de los libros de horas, especialmente en romance. Así lo declara

29. Garí (2024).
30. Cátedra & Rojo (2004: 120).
31. Domínguez Rodríguez (2000: 16).
32. Eco (1984: 8).

posteriormente Calderón de la Barca: «Libro en casa no ha de haber / de latín, que yo le alcance; / unas Horas en romance / le bastan a una mujer»33.

La imprenta incunable, especialmente la parisina desde 1485-1486, se apropió de este género y apostó por un producto editorial que, en palabras de Harthan, era un «profitable market»[34]. Buena prueba de ello son las abundantes ediciones de las horas que aparecerán desde la etapa inaugural incunable impresas en pergamino en su mayoría, con una composición tipográfica y una decoración a base de toscos grabados iluminados posteriormente, que se fueron perfeccionando y embelleciendo al adoptar la técnica del *fond criblée*, originariamente parisina[35].

Los primeros libros de horas incunables fueron compuestos en las prensas de Jean du Pré para Antoine Vérard, quien producía de manera indistinta libros manuscritos e impresos, en latín y en francés. Las *Horae ad usum Romanum* (París: [Jean du Pré] para Antoine Vérard, 21.VIII.1486) son una edición en octavo, en letra gótica, en pergamino, con hojas que en ocasiones no reciben por completo el entintado. Incluye esta edición grabados xilográficos, coloreados posteriormente. El único ejemplar controlado de esta edición se localiza en la Biblioteca Nacional de Francia, con signatura VELINS-2868, y en todas sus características materiales (tipografía, soporte, introducción de grabados xilográficos que ocupan casi toda la plana para asemejar los bellos libros de horas manuscritos) supone un ejemplo característico de la transición del género devocional de los libros de horas desde el códice manuscrito hasta el producto tipográfico incunable[36]. Esta basculación constituye un buen ejemplo de un producto aún en transición, *hybrid book*, en dependencia de su modelo manuscrito, al que imitará en el coloreado de sus grabados o la iluminación en capitulares.

Los agentes que tomaban parte (impresores/editores) habían sido calígrafos y miniaturistas y aún quedarán estas huellas en espaciados blancos para completar capitulares caligrafiadas e historiadas posteriormente a la impresión. Vérard no solamente popularizó el producto en la

33. Calderón de la Barca (2024: 96).

34. Harthan (1977: 169).

35. Dacier (1944: 23).

36. La digitalización es accesible gracias a *Gallica. Bibliothèque Nationale de France* a través del siguiente enlace: gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1057738k/f250.item [Consulta: octubre de 2025].

imprenta, sino que le aportó una técnica novedosa: la invención de los marcos o *encadrements* en páginas historiadas, que más tarde daría paso a las borduras (*bordures*)[37]. Estos elementos quedan establecidos por estas horas parisinas y los materiales tipográficos se reutilizarán en diversas ediciones incunables y posincunables.

4. LOS PRIMEROS TESTIMONIOS INCUNABLES EN CASTELLANO

Esta traducción temprana de los libros de rezo del latín alcanza a las lenguas románicas como el francés, portugués y castellano muy tempranamente en la imprenta incunable[38]. Fray Hernando de Talavera, confesor de la reina Católica, en su conocido texto para María Pacheco, *Avisación a la virtuosa y muy noble señora doña María Pacheco*, presenta un ordenado programa de rezo que necesitaba acudir al libro de horas al menos tres veces al día. Talavera insiste en que la lectura de estos rezos debe ser en romance: «Sea siempre la lectión en romance, porque la lectión que no se entiende ni se lee ni se oye como deve, ni aprovecha mucho leerse», y añade: «que todos sean y se lean en romance»[39]. De modo que las ediciones incunables en castellano localizadas de este género de libros de horas hasta la fecha, bajo el título de *Las horas de nuestra señora con muchos otros oficios y oraciones*, son las siguientes: 1) París: Nicolás Higman, [1495] [a costa de Simón Vostre]; 2) París: [Felipe Pigouchet, 1495] [a costa de Simón Vostre] y 3) París: Felipe Pigouchet, 1499, 22 de noviembre [a costa de Simón Vostre], controladas y catalogadas en Martínez Alcorlo[40].

La edición inaugural de [1495] de Higman a costa de Simón Vostre no se recoge en los principales catálogos de referencia, sino que ha llegado hasta nosotros a través de una noticia de un único ejemplar descrito en *The Huth library* (1880). Huth incluye su noticia abreviada con el título en castellano, la indicación del colofón y la colación (a-r8), y señala que es una edición que no recoge Brunet (1878-1880). Se toma esta fecha

37. Se pueden ver en el ejemplar de las *Horas de nuestra señora con muchos otros oficios y oraciones*, correspondiente a la edición de París: Thielman Kerver, 1502, accesible en línea a través de Biblioteca Digital Hispánica: bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000005768&page=1 [Consulta: octubre de 2025].

38. Faulhaber (1997).

39. Codet (2012: 33 y 35).

40. Martínez Alcorlo (2025).

porque el calendario, con su número áureo y la letra dominical, se data en 1495. Es necesario aclarar que estos calendarios marcan la pauta de la diócesis y el uso en que se inscriben, y se completan con tres elementos en su presentación, dispuestos en tres columnas: el número áureo (serie numérica en números romanos, del I al XIX, que se refieren al ciclo lunar), la letra dominical (serie alfabética, de la a-g, referentes a los días de la semana) y los ciclos de la luna.

La edición de París: Felipe Pigouchet, 1495 [a costa de Simón Vostre] aparece catalogada en ISTC (ih00335150) pero con escasos datos en su registro, pues no se detalla título ni elementos de control más allá de un formato en 8º y un único ejemplar incompleto en Albi, Médiathèque Pierre-Amalric, con signatura RES. ROCH. 11791. En Péligry encontramos más datos: «Inc[omplet] du dernier f. Quelques notes ms»[41], es decir, el ejemplar tiene 112 fols. y está falto por el fin. Para Faulhaber (2020) esta edición (PhiloBiblon BETA texid 13287) «podría ser idéntica a la de 1499 de los mismos impresores»[42].

Tras analizar la reproducción de este ejemplar de la edición localizado, podemos constatar que son ediciones diferentes, con materiales tipográficos distintos. El escudo de los Reyes Católicos aparece en portada con toda su simbólica regia (águila de san Juan, granada, haz de flechas y yugo). Se localiza antes del título, centrado, con texto en tinta roja y acompañado por varios tacos xilográficos que refuerzan el imaginario regio al añadir los símbolos de las granadas y un yugo de menor tamaño en el centro: «Las horas de nuestra ſeñora || con muchos otros oficios y ora|| ciones. Impreſſas en Paris». El ejemplar está posiblemente incompleto por el fin (falta el cuadernillo o8), sin la anunciada oración de san León, recogida en la tabla inicial de los paratextos.

Esta oración, que el Papa León III habría enviado a Carlomagno, se consideró una especie de amuleto o protección para aquel que lo portaba, «librito-escapulario»[43]. Sus usos conocidos se aplicaban como protección contra la muerte súbita, pero también contra las tempestades y los relámpagos, los enemigos y el diablo, entre muchos otros. Esta protección en forma de librito pudo hacer más que posible que se desgajara esta parte del ejemplar para llevarlo consigo de forma exenta o se desencuadernara

41. Péligry (1982: 425).
42. Faulhaber (2020).
43. Fernández Valladares (2016).

este fragmento como talismán, aunque también podría ser que sufriera la mutilación de la censura. Este ejemplar contiene anotaciones manuscritas, también en el margen de portada, y fue propiedad de Henri-Pascal de Rochegude, un marino albigense.

El tercero de los testimonios en romance es el de París: Felipe Pigouchet, 1499, 22 de noviembre [a costa de Simón Vostre], impresa en dicho año, aunque posiblemente con un modelo textual de 1495, como demuestran el número áureo y la letra dominical, alusivos a dicha fecha temprana. Pigouchet, establecido en París desde 1483, participó en trabajos conjuntos con otros impresores como Antoine Caillaut y Louis Martineau, con una actividad impresoria «febril» según Martín Abad[44]. Por su parte, el librero-editor Simon Vostre es uno de los más conocidos de época incunable en París; documentada su actividad desde 1486, tenía su librería localizada en la calle de Nuestra Señora, esto es, cerca de la catedral de Notre Dame. Sin taller propio, Vostre se asoció con muchos otros tipógrafos a los que parece que cedía su material de imprenta.

El control de la edición de estas horas en los principales catálogos se testimonia por un único ejemplar localizado en la Biblioteca Nacional de Francia (signatura VELINS-1501): así se remite en ISTC (ih00401270), USTC (333529); asimismo en *Iberian Books* (5924), PhiloBiblon (BETA texid 1985) y en el registro del catálogo de la *Bibliothèque Nationale. Catalogue des incunables* (H-250). Finalmente, el catálogo alemán *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (GW) ofrece una noticia tipobibliográfica más completa (GW 13257).

En las actividades del proyecto de investigación *HERES. Patrimonio textual ibérico y novohispano. Recuperación y memoria* tuvimos noticia en 2019 de otro ejemplar de esta edición de *Las horas de nuestra señora*, localizado en una colección privada de Madrid, al que hemos tenido acceso para su análisis y colación. Su noticia y control bibliográfico subraya su presencia en el rico patrimonio bibliográfico español e incide en su revalorización como joya incunable[45], añadiendo otro ejemplar controlado a la edición.

Las características materiales de esta edición destacan por su sobresaliente técnica, con una portada que presenta el escudo de los Reyes Católicos perfeccionado con el *fond criblée*, la disposición del texto a línea tirada en letra gótica, formado por 112 hojas sin numerar, formato

44. Martín Abad (2008).
45. Martínez Alcorlo (2025).

en 8.º, distribuido en 14 cuadernillos con colación a-n8, o10, signados únicamente hasta la mitad, sin reclamos. La caja de escritura es de 27 líneas, con texto principal a línea tirada rodeado de marcos grabados en sus márgenes. Se insertan múltiples estampas, mediante grabado con planchas metálicas, más perfeccionado, y que incorporan la mencionada técnica del *criblée* conformando imágenes visuales de gran impacto. Ofrece una rica ornamentación que muestra, cerrando la etapa incunable, el gran desarrollo técnico tipográfico logrado por estos impresores y editores en sus talleres parisinos.

El repertorio iconográfico de las borduras de este libro de horas es muy variado, con imágenes en complemento a la lectura del texto, pero en muchas ocasiones desligadas del mismo, con escenas cinegéticas, pastoriles y algunas de atención. Este testimonio impreso en manos privadas ofrece pautado interlineal en tinta roja y mayúsculas coloreadas en dorado realizadas «de mano» a posteriori, con la finalidad de asemejarlo a las horas manuscritas en su embellecimiento y presentación. También los saltos de línea se decoran en tintas azul, grana y oro bruñido, tal y como se realizaba con los manuscritos[46].

Este ejemplar madrileño contiene evidencias de lectura con anotaciones manuscritas que transliteran el significado del grabado: «el purgatorio y el infierno» (h. sign. b3v.), en una nota de aclaración. Además, ha sufrido el expurgo de la censura en h. sign. d4r., con un modo de proceder muy ligero, donde la tachadura deja ver el texto, mientras que en h. sign. n7r. el tachado de censura es fuerte, afectando la tinta ferrogálica a la correcta lectura.

De la edición inaugural perdida de 1495, las otras dos incunables (1495 y 1499) llevan en portada el escudo y lema de los Reyes Católicos, escudo que pasará al colofón en ediciones posteriores, y que permanecerá en su simbólica en taquitos xilográficos en las borduras, como testimonian las ediciones crombergianas de Sevilla: Juan Cromberger, 1528, y Sevilla: Juan Cromberger, 1537, 29 de octubre, por lo que se evidencia un posible mecenazgo de los reyes así como las relaciones con los tipógrafos franceses, especialmente en un tipo de libros necesarios para la devoción pero también útiles para la propaganda de un ideario político.

46. Hamel (2001: 34).

5. CODA. DE BUENOS A MALOS LIBROS: LAS HORAS EN LOS *ÍNDICES*

La rápida traducción a las lenguas románicas hizo que este género devocional adquiriera una gran difusión y demanda, pero también que la Inquisición censurara con especial interés las traducciones en romance, al ser más accesible su lectura al gran público y difundir oraciones privadas y supersticiosas[47]. En el *Cathalogus librorum* de Valdés (Valladolid, 1559) se censura especialmente aquellas vernáculas, puesto que «no conviene que anden en romance». Casi treinta años después del de Valdés, el *Index et cathalogus* de Quiroga (Madrid, 1583) vuelve a insistir en la censura de todas las horas en romance, solo se salvaron aquellas compuestas en latín.

Con la llegada a América, la imprenta privilegiará otros textos doctrinales de lecturas evangelizadoras y más sencillas, pero los viajeros acudirán al nuevo continente con libros de horas en sus equipajes: «hasta 1600, se anotaron 79 libros de horas, que alcanzan 26 % del total»[48]. En el siglo XVI los libros de horas son el objeto omnipresente en las bibliotecas femeninas, y su trayectoria editorial en transmisión impresa pervivirá hasta bien entrada la mitad de siglo. La religiosidad post-tridentina y la prohibición inquisitorial forzarán a esta tipología libraria a desaparecer, de modo que su uso queda relegado como objeto artístico presente en cámaras de maravillas y colecciones de bibliófilos.

La prospectiva de análisis de estos libros de horas impresos en castellano es amplia: hay necesidad de un repertorio abreviado, de revisar la catalogación, el control de ediciones y ejemplares, las noticias y sus descripciones. Solo así se podrá revalorizar el libro de horas impreso en el mercado tipográfico, su valoración y su éxito editorial, las relaciones comerciales, con rutas de exportación de París a Castilla, y el patronazgo o reclamo editorial de los Reyes Católicos en este género, que pervivirá en ediciones sevillanas como aquellas crombergianas bien entrado el siglo XVI. Más allá del producto editorial, la literatura de horas impresa reclama su revalorización en la cultura material y la sociología de lectura de la Temprana Modernidad y la primera mitad del siglo XVI.

47. Londoño (2023).
48. Gonzalbo Aizpiru (2010: 42).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Beceiro Pita, Isabel, *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia: Nausícaä, 2007.

Brunet, Jacques-Charles, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, Paris: G. P. Maisonneuve & Larose, [¿1966?].

Calderón de la Barca, Pedro, *No hay burlas con el amor*, Ignacio Arellano, ed., Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2024.

Cátedra, Pedro y Anastasio Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres, siglo XVI*, Salamanca: Instituto del Libro y de la Lectura, 2004.

Cathalogus librorum, qui prohibetur mandato Illustrissimi & Reuerend. D. D. Ferdinandi de Valdes Hispalen. Archiepi., Inquisitoris Generalis Hispaniae, Pinciae: Quorum iussu & licentia Sebastianus Martinez Excudebat, 1559.

CCPB = *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español.* [En línea] http://www.mcu.es/bibliotecas/MC/CCPB/index.html [Consulta: 18/12/2024].

Cicerón, *Retórica a Herenio*, Salvador Núñez, trad., Madrid: Gredos, 1997.

Classen, Albrecht, «The Book of Hours in the Middle Ages», *Futhark: Revista de Investigación y Cultura*, 2 (2007), pp. 9-31.

Codet, Cécile, ed., fray Hernando de Talavera, «Edición de la *Suma y breve compilación de cómo han de vivir y conversar las religiosas de Sant Bernardo que biven en los monasterios de la cibdad de Ávila* de Hernando de Talavera (Biblioteca de El Escorial, ms. a.IV-29)», *Memorabilia*, 14 (2012), pp. 1-57.

Dacier, Emile, *La gravure française*, París: Libraire Larousse, 1944.

Domínguez Rodríguez, Ana, *Libros de Horas del siglo XV en la Biblioteca Nacional.* Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979.

Domínguez Rodríguez, Ana, «Libros de Horas de la Corona de Castilla. Hacia un estado de la cuestión», *Anales de Historia del Arte*, 10 (2000), pp. 9-54.

Eco, Umberto, «Foreword», en *Illuminations of Heaven and Earth: The Glories of the Très Riches Heures du Duc de Berry*, New York: Harry N. Abrams, 1984.

Faulhaber, Charles, «Sobre la cultura ibérica medieval: las lenguas vernáculas y la traducción», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, José Manuel Lucía Megías, coord., Madrid: Universidad de Alcalá, 1997, pp. 587- 591.

Faulhaber, Charles, «Los incunables en tiempos del bicho», *PhiloBiblon* 2 (abril) (2020). [En línea] https://update.lib.berkeley.edu/2020/04/30/philobiblon-2020-n-2-abril-los-incunables-en-tiempos-del-bicho/ [Consulta: 12/12/2024].

Fernández Conde, Francisco Javier, *La religiosidad medieval en España. Baja Edad Media (siglos XIV-XV)*, Ediciones Trea: Gijón, 2011.

Fernández Valladares, Mercedes, «*La oración de san León papa*: varia fortuna arqueológica de un librito-escapulario (con una nota tipobibliográfica sobre la imposición por medios pliegos)», en *Papeles del divisorio*, Madrid: E-Prints UCM, 2016, pp. 1-10.

Fuente Pérez, María Jesús, «Virgen con libro. Lecturas femeninas en la Baja Edad Media hispana», *Espacio, tiempo y forma*, 24 (2011), pp. 91-108.

García Villoslada, Ricardo, «Rasgos característicos de la *devotio moderna*», *Manresa,* 28 (1956), pp. 315-350.

Garí, Blanca, *El poder del objeto. Materialidad, memoria y representación en la Baja Edad Media europea*, Madrid: Siruela, 2024.

Gonzalbo Aizpiru, Pilar, «Leer de la infancia a la vejez. El buen orden de las lecturas en la Colonia», en *Leer en tiempos de la Colonia: imprenta, bibliotecas y lectores en la Nueva España*, Idalia García Aguilar & Pedro Rueda Ramírez, comps., México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 21-54.

Green, Dennis Howard, *Women readers in the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GW = Staatsbibliothek zu Berlin, *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*. [En línea] www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de [Consulta: 12/12/2024].

Hamel, Christopher de, *Copistas e iluminadores*, Madrid: Akal, 2001.

Harthan, John, ed., *The Book of Hours*, New York: Thomas Y. Crowell Co., 1977.

Huth, Henry, *The Huth library. A catalogue of the printed books, manuscripts, autograph letters and engravings collected by Henry Huth, with collations and bibliographical descriptions*, Londres: Ellis and White, 1880, 2 vols.

Iberian Books. [En línea] iberian.ucd.ie [Consulta: 05/2025].

Index et catalogus librorum prohibitorum / mandato […] D. D. Gasparis a Quiroga Cardinalis Archiepiscopi Toletani ac in regnis Hispaniarum Generalis Inquisitoris denuo editus, Madriti: apud Alphonsum Gomezium, 1583.

Infantes, Víctor, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997.

ISTC = *Incunabula Short Title Catalogue*. [En línea] data.cerl.org/istc/_search [Consulta: 13/12/2024].

Jiménez Moreno, Arturo, *La incorporación de la mujer a la cultura escrita en el siglo XV. Análisis contextual y censo de lectoras en Aragón, Castilla y Portugal*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2023.

Leroquais, Víctor, *Les Livres d'Heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris: [s. n.], 1927, 2 vols.

Londoño, Marcela, «Superstición y piedad popular», en *Malos libros. La censura en la España moderna*, María José Vega, ed. y dir., Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2023, pp. 217-225.

López Montilla, María Jesús, *El Libro de Horas. Un libro selecto de devoción privada*, Madrid: Ediciones La Ergástula, 2012.

Martín Abad, Julián, *Libro de horas incunable en latín y francés iluminado para el condotiero Ferrante d'Este*, Barcelona: Millenium Liber, 2008.

Martínez Alcorlo, Ruth, ed., *Horas de Nuestra Señora*, en COMEDIC = *Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*. [En línea] https://comedic.unizar.es/index/read/id/15 [Consulta: 8/05/2025].

Péligry, Christian, *Catalogues régionaux des incunables des Bibliothèques publiques de France. Bibliothèques de la Région Midi-Pyrénées*, Bordeaux: Societé des Bibliophiles de Guyenne, vol. III, 1982.

Pérez Camacho, Antonio Manuel Fr., «El "ora" en la jornada del monje: la liturgia en los monasterios (del rito hispano al romano)», en *Vida y muerte en el monasterio románico*, José Ángel García de Cortázar, coord., Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real & Monasterio de Santa María la Real, 2004, pp. 29-61.

PhiloBiblon = BETA= *Bibliografía española de textos antiguos*. [En línea] https://philobiblon.upf.edu/html/search_en.html [Consulta: 8/05/2025].

Piera, Montserrat, *Women Readers and Writers in Medieval Iberia*, Leiden: Brill, 2019.

Planas, Josefina, «La liturgia en los libros de horas de la corona de Aragón: plegarias para la misa», en *Libros, bibliotecas y cultura visual en la Edad Media*, Jorge Jiménez López & Carmen Sánchez Tamarit, eds., Salamanca: Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2020, pp. 13-42.

Rodríguez Peinado, Laura, «La Anunciación», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 12 (2014), pp. 1-16.

Ruiz García, Elisa, «Los libros de Horas en los inventarios de Isabel la Católica», en *El libro antiguo español. VI. De libros, librerías, imprentas y lectores*, Pedro M. Cátedra García & María Luisa López Vidriero, coords., & Pablo Andrés Escapa, ed. lit., Salamanca: Universidad de Salamanca & Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, pp. 389-420.

Ruiz García, Elisa, «Los breviarios de la Reina Católica: un signo de modernidad», en *III Jornadas Científicas sobre Documentación en Época de los Reyes Católicos*, Juan Carlos Galende Díaz, dir., José María de Francisco Olmos & Javier de Santiago Fernández, coords., Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004, pp. 221-248.

Ruiz García, Elisa, «Las prácticas de lectura de una reina: Isabel I de Castilla», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. [En línea] https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-prcticas-de-lectura-de-una-reina--isabel-i-de-castilla-0/html/00a66c2c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_0_ [Consulta: 12/12/2024].

Ruiz García, Elisa, *El imaginario de una Reina: páginas selectas del patrimonio escrito de Isabel la Católica*, Madrid: A y N, 2008.

Ruiz García, Elisa, «El libro de horas: un objeto de deseo», en *Scripta facsimilia. La belleza permanente de los manuscritos*, Juan Mª de la Obra Sierra, María José Osorio Pérez & Olga Moreno Trujillo, eds., Granada: Universidad de Granada, 2017, pp. 47-88.

Ruiz Maldonado, Margarita, *Libro de Horas de Felipe Pigouchet*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.

Saenger, Paul, «Books of Hours and the Reading Habits of the Later Middle Ages», *Scrittura e Civiltà*, 9 (1985), pp. 239-269.

Sonet, Jean, *Repertoire d'incipit de prières en ancien français*, Genève: Droz, 1956.

USTC = *Universal Short Title Catalogue*. [En línea] https://www.ustc.ac.uk/ [Consulta: 12/12/2024].

Wieck, Roger S., *Sing a new song. The Psalms in medieval art and life*, New York: The Morgan Library and Museum, 2025.

Zolla, Elémire, *Los místicos de Occidente. II. Místicos medievales*, Barcelona: Paidós, 2000.

RESUMEN: Con la llegada de la imprenta los libros de horas fueron un género privilegiado y muy difundido en varias lenguas, no solo en latín. La cultura material que conforma este libro-objeto, libro devocional portátil y performativo, permite establecer relaciones con otras artes. El texto, híbrido y con múltiples posibilidades combinatorias, se acompaña de imagen, con complejos programas iconográficos que incluyen no solamente un referente religioso, sino que también hay espacio para representaciones de las Sibilas o las Danzas de la Muerte, además de *drôleries* o escenas de atención. Con la espiritualidad tridentina y la Inquisición, estos libros de horas acabarán por prohibirse. En este trabajo presentaremos sus características atendiendo a la cultura material, su inserción en la espiritualidad de la *devotio moderna* y los primeros testimonios incunables en castellano.

PALABRAS CLAVE: Libros de horas impresos; Bibliografía material; Lectura; Iconografía; *Devotio moderna*.

ABSTRACT: With the arrival of the printing press, books of hours became a privileged and widespread genre in several languages, not only in Latin. The material culture that makes up this book-object, a portable devotional and performative book, allows us to establish relationships with other arts. The text, a hybrid with multiple combinatory possibilities, is accompanied by images, with

complex iconographic programmes that include not only a religious reference, but also space for representations of the Sibyls or the Dances of Death, as well as *drôleries* or attention scenes. With the Tridentine spirituality and the Inquisition, these books of hours were eventually banned. In this chapter we will present its characteristics and material culture, its insertion in the spirituality of the *devotio moderna* and the first incunabula testimonies in Spanish.

KEYWORDS: Printed books of hours; Material bibliography; Reading; Iconography; *Devotio moderna*.

EL PRÓLOGO DEL *LAZARILLO*, EMISORES, RECEPTORES Y GÉNERO LITERARIO

José María Martínez Domingo
Universidad Rey Juan Carlos

Ciertamente no puede decirse que, dentro de la inabarcable bibliografía sobre el *Lazarillo*, la referida a su prólogo sea la menos extensa o la menos interesante. Pero, al mismo tiempo, también es verdad que esta ha solido privilegiar la deuda de este paratexto con la tradición clásica[1], sus posibles intertextualidades con el humanismo[2], sus vínculos con la retórica propia de este subgénero[3] o la quizá irresoluble cuestión acerca de la verdadera ubicación textual de su último párrafo, que unos entienden como impropia[4] y otros como indeterminable[5]. Simultáneamente, también es cierto que siguen obviándose otros interrogantes que, por tratarse del *Lazarillo*, no pueden considerarse secundarios. Es el caso, por ejemplo, de la paradójica ausencia en el prólogo de alusiones a la cuestión religiosa, ausencia que parece difícil de conciliar con la preeminencia que este tema tiene en el texto principal. Al respecto, podríamos preguntarnos por ejemplo si dicho asunto sería para el autor menos importante de lo que se piensa

1. Ramajo Caño (2001); Corencia Cruz (2022).
2. Navarro en Valdés (2016: 150-162).
3. Calzón García (2022); Cabo Aseguinolaza (1995); Ruffinatto (2001: 277-282).
4. Navarro en Valdés (2016: 189).
5. Núñez Rivera (2024: 35-49).

o –lo que parece más lógico– si ha surgido al compás de otros temas que serían realmente más importantes, al menos en la etapa inicial del texto. Ausentes en la bibliografía crítica sobre la novela se encuentran también esos mundos caballerescos o académicos que ocupan un lugar también central en el imaginario del prólogo (el «soldado», el «presentado», el «sayete de armas»)[6] y que podrían muy bien ayudar a precisar el perfil cultural del autor.

En parte, el presente trabajo[7] trata de compensar algunos de esos vacíos, y en particular los referidos a la identidad del o de los emisores del prólogo, a la tipología de lectores presentes o latentes en él y al género literario del texto original del *Lazarillo*[8]. Aunque estos intentos no son completamente nuevos pues, por ejemplo, ya han sido abordados al comentar la «alabanza» buscada por el emisor[9] o el doble registro lingüístico y la doble audiencia presentes en el prólogo[10], lo que aquí se busca es, por un lado, un análisis más sistemático y estructurado de ambos agentes factores (emisor y receptor) y de la presencia en el prólogo de los vínculos del género literario del *Lazarillo*, una tarea que sigue pendiente quizá precisamente por haber obviado la lectura que el propio autor hizo de ella en este paratexto.

6. Todas las citas del prólogo del *Lazarillo* proceden de la edición de Aldo Ruffinatto (2000: 143-145), por parecerme la más solvente y trabajada a nivel ecdótico.

7. Esta aportación es parte de una investigación más amplia dedicada a mostrar la solidez de la candidatura de Juan de Valdés a la autoría del *Lazarillo* y se alinea por tanto junto a las aportaciones de otros investigadores que consideran al menor de los Valdés como su autor más plausible. Debe recordarse también que la candidatura de Juan de Valdés ha sido la que mayor número de críticos han considerado como la más viable; al respecto pueden verse los trabajos de Morel-Fatio (1888), Asensio (1959, 1960 y 1992), Calvo López (2020 y 2024) y Martínez Domingo (2023, 2024a, 2024b, 2024c, 2025a y 2025b). Por ello, a lo largo del trabajo menciono a Valdés dando como sólidas y confirmadas las pruebas ya aportadas por estos estudios.

8. Como quizá se recuerde, la adscripción genérica del *Lazarillo* es otro de sus famosos «problemas» y aunque, en cuanto a su formato, la tendencia mayoritaria es la de incluirlo dentro de la literatura epistolar, no son menos interesantes sus obvias cercanías con la novela corta o, también, en cuanto a su argumento, con géneros como la *vida* de Pomponazzi (López Grigera 2024: 15) por su carácter de breve *bildunsgroman*, con géneros como la «prolalia» clásica (Ritcher 2017: 334).

9. Rico (1988: 57-70).

10. Velasco (2006: 320-328).

En efecto, si entendemos el género literario como el espacio donde confluyen los intereses del emisor (sea autor y/o editor), del lector, de la vida social y de la propia formalización de los textos, es obvio entonces que el prólogo del *Lazarillo* contiene una densa información al respecto. En este sentido no hay que olvidar que el prólogo, como otros paratextos, es el lugar donde el autor busca la confluencia de su horizonte de expectativas y el de sus lectores, y también donde queda obligado a reflexionar sobre su escrito y a presentarlo digerido (institucionalizado) a ese público lector[11]. Así, el prólogo del *Lazarillo* está de hecho informando sobre el alcance que ese autor empírico pretende para su obra (un público amplio que reconozca sus méritos como escritor), la diferente recepción del texto en función de la competencia lectora de ese público (el lector ingenuo frente al lector especializado), el formato específico de su texto (la carta), el contenido de la misma (el «caso»), la perspectiva elegida para relatarlo (la ficción autobiográfica), las características formales del texto (su amplia extensión y su «grossero stylo») y su intención última (la combinación del *docere* y el *delectare*).

Como puede intuirse, todo este conjunto de datos incluye una información tan densa que permite confiar en una solución para el «problema» del género del texto original. Sin embargo, también es cierto que dicha información deja ver que el texto final resulta tan distinto de sus modelos que tampoco parece prometer una solución definitiva («relate el caso *muy por extenso*, paresciome *no tomallo por el medio, sino del principio*, porque se tenga entera noticia de mi persona»; cursivas mías). A continuación comento varios de estos contenidos del prólogo, intentando ser breve pero, a la vez, sin obviar los múltiples detalles que hacen de este paratexto un banco de información tan privilegiado. En esta exposición, y en la medida de lo posible, sigo el orden que ofrece el mismo prólogo, atendiendo primero a los aspectos que me parecen más dependientes del nivel empírico (el autor y los receptores) y en segundo lugar a los aspectos propios de nivel textual (el estilo *grossero*, la nonada, el formato, la extensión, lo epistolar y la perspectiva narrativa)[12].

11. Genette (2001: 7-8).

12. Dejo para otro momento la compleja cuestión del *caso*, debido en parte a razones de espacio pero también por encontrarme preparando un artículo dedicado solo a él. Apunto solo que mi lectura coincide con la de quienes piensan que el *caso* del prólogo no se refiere al *affaire* puntual entre Lázaro, su mujer y el arcipreste, sino al *caso de fortuna* que es el total de la vida de Lázaro. A esta lectura me lleva, por

Por comenzar por el emisor o emisores del enunciado, y dado el alto número de ocasiones en que, a causa del carácter autobiográfico del texto, parecen haberse confundido autor, narrador y personaje, prefiero presentar un cuadro más o menos sistemático que ordene todas las voces que creo presentes en el texto. En dicho esquema (cuadro 1), la columna izquierda indica los niveles de realidad a los que pertenece cada actor del total del enunciado y la columna derecha se refiere a cada uno de los agentes productores del texto. A su vez, las líneas que separan las celdas de esta segunda columna se presentan separadas por una línea discontinua que marca la permeabilidad e interacción que en este caso existe entre todas ellas. Sin embargo, queda claro también que este recurso mantiene la distancia correspondiente entre las mismas y así, por ejemplo, la separación entre el Juan de Valdés histórico y Lázaro es amplia pero no absoluta[13], y también mucho menor que la existente entre Juan de Valdés como autor implícito y el narrador, o entre el narrador y el personaje de Lázaro[14]. El cuadro resultante sería el siguiente:

---

ejemplo, el hecho de que el prólogo mencione el *caso* en el contexto del discurso consolatorio, o que los *casos de fortuna* cuya larga trayectoria literaria permite pensar en ellos como un subgénero narrativo propio (ver, como ejemplos, Mena 1982: 55 y de la Vega 1982: 159). En cuanto al discurso consolatorio en sí, y que aquí entiendo como sinónimo del «discurso de la Fortuna», seguramente se recordará que se trata de una literatura altamente popular en la Edad Media y en el Renacimiento, derivada en gran medida del amplio eco de la *Consolación de la Filosofía* de Boecio y vertebrada en torno a muchos de los conceptos e isotopías presentes en el prólogo. Al respecto véase, entre otros, Cátedra (1993 y 1997) y Martínez Domingo (2024a: 93-106).

13. Para las correspondencias autobiográficas entre Valdés y el *Lazarillo*, puede verse Martínez Domingo (2025b). En cuanto a las biografías de Valdés, la más completa es, sin duda, la firmada por Crews (2008), la cual, sin embargo, presenta unos vacíos en torno a los años 1524-1536 que creo que pueden llenarse al considerar el *Lazarillo* como una parcial biografía de Valdés (Martínez Domingo 2025a).

14. Entre los trabajos consultados acerca de esta distinción entre autor, narrador y personaje, me ha resultado de especial utilidad el firmado por Friedman (1981), quien sobre todo ve en el autor el agente encargado de ordenar el heterogéneo argumento protagonizado por Lázaro. Al mismo tiempo, prefiero distanciarme de su explicación en lo referido al número de agentes que intervienen en la redacción del relato, pues creo que mi lectura es un poco más completa e incluye también algunas de las categorías más pertinentes de la Narratología.

Cuadro 1

Nivel empírico-histórico	Juan de Valdés como sujeto histórico (¿1500?-1541)
Historia Literaria	Juan de Valdés como escritor
Nivel textual 1 (interacción nivel empírico-nivel textual)	Juan de Valdés como autor implícito del *Lazarillo*
Nivel textual 2 (solo nivel textual)	Lázaro González Pérez como narrador
Nivel diegético	Lázaro González Pérez como personaje del *Lazarillo*

En este cuadro quizá los momentos más ambiguos pueden ser los que defino como «nivel textual 1» y «nivel textual 2», ya que ambos se refieren a las instancias más inmediatas del proceso material de la escritura. Sin embargo, creo también que las diferencias son claras. Así, el primero de estos dos niveles lo constituirían los momentos propios del autor implícito, es decir, los momentos en que las leyes de la composición de un texto llevan al autor a tomar unas decisiones escriturales específicas, es decir, tal como estas quedan exigidas por el género literario correspondiente. Así, ese autor implícito es, por ejemplo, quien decide el estilo *grossero* frente a un estilo más sublime, o la perspectiva autobiográfica frente una perspectiva terciopersonal. Por su lado, el segundo de esos niveles, ya más profundo, es el que ocurre cuando el autor decide ceder la voz narrativa a un narrador distinto de él mismo (a Lázaro en este caso), el cual a partir ya del primer momento es (narratológicamente) el único dueño del relato.

En cuanto a los lectores y la vida histórica del texto, el reconocimiento público es quizá el motivo más evidente del autor y en el que este parece mostrarse más interesado pues, de hecho, se verbaliza tanto al comienzo del prólogo como al final y también en sus espacios centrales. Las expresiones en este sentido, ambiciosas y a menudo totalizantes, son también suficientemente claras y expresivas. Así vemos que el autor desea que su historia llegue «a noticia de *muchos*» y que no se entierre «en la sepoltura del olvido»; quiere también que lo que de su relato no resultara aborrecible «a *todos* se comunicasse» y que se «huelguen con ello *todos* los que en ella algún gusto hallaren». Además, junto a esa difusión, el autor espera la recompensa a sus esfuerzos, una especie de reconocimiento que corresponda a una actividad, la escritura, que parece presentarse como su oficio profesional, un oficio que implica esfuerzo («no se haze sin trabajo») y que merece como premio la aceptación de sus textos, el

«deseo de alabanza» («quieren … ser recompensados, con que vean y lean sus obras y, si hay de qué, se las alaben»). Por su lado, la licitud de tales aspiraciones queda garantizada por la autoridad de los clásicos («Y, a este propósito, dize Tulio…»). Todo esto parece entonces sustentar una especie de relación de justicia recíproca entre los esfuerzos del autor por llegar a un público lo más amplio posible y la actitud generosa y abierta de ese público, de quien aquel espera recibir un reconocimiento todavía ausente en el momento de la redacción de la carta. Podría pensarse entonces que el autor estaría operando con una actitud comercial y acomodaticia, es decir, tratando de incardinar su escrito en algún género con cierta tradición literaria y reconocible como tal por el público, pues es claro que un texto excesivamente novedoso no generaría tantas posibilidades de éxito como las de un género ya consagrado. Es por esto por lo que creo que, más que las novelas tardomedievales o protorrenacentistas, serían los diversos formatos del género epistolar, altamente popular en los siglos XV y XVI[15], los que mejor se corresponderían con la esta intención inicial del autor y también con las dimensiones finales del texto[16].

En cuanto a los tipos de lectores mencionados en el prólogo creo que estos podrían distribuirse en dos grupos. El primer grupo lo integrarían los lectores pretendidos (el *intended reader*), que comprendería tanto los lectores cultos o informados («pues podría ser que *alguno que las lea halle algo* que le agrade») como los lectores ingenuos o más superficiales («y a *los que no ahondaren tanto* los deleite»). En cuanto al segundo grupo se trataría sobre todo de «Vuestra Merced» (o «V. M.»), que para algunos críticos funciona como dedicatario, por ser el destinatario de la

15. Pontón (2002).

16. Me refiero aquí a modelos epistolares como las cartas de relación, las mensajeras, las familiares, las jocosas y otras con las que la crítica ha solido agrupar la epístola de Lázaro. Entre todas estas, creo que hay que llamar la atención sobre las cartas familiares, por ser de las citadas expresamente por Valdés (1997: 179), las cartas consolatorias, cuya retórica me parece sorprendentemente cercana al prólogo, y quizá también las cartas literarias, por ser estéticamente un poco más ambiciosas, por estar bastante abiertas a lo ficcional y por aparecer a menudo puestas en boca de personajes ficticios. Como muestras claras de las proximidades retóricas entre el prólogo y el subgénero consolatorio, que me parece una de las aportaciones más originales y propias de este ensayo, ofrezco más adelante citas de la carta de Íñigo de Mendoza a la reina Isabel por la muerte del infante Juan (1497) y de la de Gómez Manrique a su hermana la condesa de Castro por la muerte del hijo de esta (1467).

carta, pero que yo prefiero considerar como narratario, ya que solo es mencionado en el prólogo y en el texto principal pero no en las páginas preliminares del libro, que suelen ser las ubicaciones habituales de las menciones a los dedicatarios. Es más, la presencia de «Vuestra Merced» en ese texto principal podría incluso servir como prueba de la pertenencia del último párrafo del prólogo al cuerpo del relato, pues es solo en ese momento final del prólogo en que aparece mencionado y lo hace en un mismo nivel retórico que en el resto de sus recurrencias[17]. En consecuencia, lo más lógico sería pensar que lo que se da es un diálogo continuo entre el emisor y el receptor, algo muy propio de las epístolas extensas pero, obviamente, muy poco frecuente en las novelas, género principalmente volcado con la diégesis.

De todos modos, creo también que «Vuestra Merced» parece no tanto un lector real, sino más bien un artificio retórico recurrido por el autor para justificar la redacción de su relato. Frente a él, el lector pretendido se correspondería mejor con ese público idealizado por el autor pero al mismo tiempo amplio y real, y por tanto un empírico condicionante del género del texto. Por ello, no creo que «Vuestra Merced» sea quien en el fondo explique el género elegido por el autor, pues esta elección depende sobre todo del nivel empírico, es decir, de esos lectores históricos que el autor tiene en mente y que serán quienes al final realmente lean el texto y proporcionen el reconocimiento público al escritor. En otras palabras, «Vuestra Merced», sea un ente ficticio o histórico, no parece ser el verdadero condicionante del género del *Lazarillo*, pues él no sería el destinatario histórico del libro aunque sí lo sea en el nivel textual del argumento[18]. Así, el lugar del lector empírico inmediato y previsto por el

17. De hecho, en el texto se dan un total de catorce recurrencias del vocativo «Vuestra Merced», incluidas las ubicadas en las interpolaciones de Alcalá, y en todas ellas el vocativo se refiere al mismo sujeto que la expresión del prólogo.

18. De todos modos, y dado que «Vuestra Merced» es una expresión muy propia de la literatura epistolar, incluida la consolatoria, a la que creo que tanto debe el prólogo del *Lazarillo*, me parece que esa expresión no debe verse como un nombre en clave o referido a un personaje histórico, sino más bien (aunque no de forma excluyente) como una categoría más o menos formularia. Un ejemplo de ello es el registrado en las cartas amorosas de algunos manuales de la época, que son simples modelos y no están dirigidas a destinatarios concretos. En la cita que sigue marco en cursiva las recurrencias de *vuestra merced* pero también otras que son propias del discurso epistolar y que se dan también en el prólogo del *Lazarillo*: «Si por *escribiros vuestra merced* se descontentare, *suplícole* que lo sufra, pues mis penas son por vos […] E porque comience a bivir vida

autor correspondería más bien al lector pretendido, es decir, el público asociado con los géneros más populares del momento, que sería el colectivo que proporcionará de forma más clara las pistas para determinar el género propio del texto.

Al mismo tiempo, lo que creo que sí ocurre y me parece especialmente interesante, es que en este caso se daría una coincidencia entre el horizonte de expectativas del autor empírico, el del abstracto narratario («Vuestra Merced») y el de los lectores informados, pues todos ellos serían quienes sí entenderían las verdaderas intenciones del autor por poseer un mismo grado de competencia lectora. Así, el autor del prólogo ha acabado haciendo del narratario («Vuestra Merced») y del lector informado («alguno que las halle») una representación del lector ideal, de un lector que es también un reflejo perfecto del autor. La diferencia entre ambos consistiría en que «Vuestra Merced» sería sobre todo una entidad abstracta o meramente retórica y el lector pretendido tendría al menos cierta dimensión histórica. Por eso prefiero pensar que, para el autor, el lector ideal del *Lazarillo* se corresponderá con la imagen del retrato robot del mismo autor de la novela, es decir, con la de un humanista culto y conocedor además del discurso consolatorio o discurso de la Fortuna y de las ideas erasmistas, alumbradas y/o judeoconversas, pues solo ese lector sería capaz de entender el sentido y captar las ambigüedades e ironías de la carta mucho mejor que el resto del público. Así considerado, ese lector ideal es también conocedor y seguramente también cultor de los géneros de referencia para la carta de Lázaro y condicionante del género elegido por el autor y que leerá con un nivel de competencia lectora más alto que el del lector ingenuo. Por el contrario, como contraste y criterio diferenciador, «Vuestra Merced» no sería tan útil a la hora de identificar el género histórico del texto, ya que su naturaleza de artificio retórico o su naturaleza enteramente ficcional (recordemos que es amigo del inexistente arcipreste de san Salvador), no podrían hacer de él un lector empírico o realmente existente. En consecuencia, creo que, según el prólogo, el esquema referido a los receptores del *Lazarillo* podría quedar así[19]:

---

alguna con esperança, sea tan dichosa que *vuestra merced* me alegre» (Gonzalo García 2001: 251).

19. En el cuadro omito la presencia de los lectores que podemos llamar empírico-históricos y que se identificarían con todos aquellos que han leído el *Lazarillo* desde

1. Lectores pretendidos
   1.a. Lectores informados
      1.a.1. Correligionarios del autor, humanistas, ¿Vuestra Merced? («pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade»).
      1.a.2. Lectores «afortunados» («los que heredaron nobles estados»).
   1.b. Lectores ingenuos («y a *los que no ahondaren tanto* los deleite»).
2. Lectores intratextuales ficcionales: ¿Vuestra Merced?

Interesante resulta también comentar los vínculos de la elección del *grossero stylo* con la redacción de la carta[20]. En efecto, dicha elección puede explicarse como parte de la *captatio benevolentiae* típica del género epistolar, pero también como el registro propio de cartas como las jocosas, las familiares o todas aquellas que se correspondan con el estilo *ínfimo* del que hablaban algunos teóricos[21]. Así, creo que es por esta doble posibilidad y el deseo del autor de llegar a un público amplio por lo que el autor elige de hecho ese registro, registro que seguramente no sería *grossero* si la epístola fuera privada o estuviera dirigida a un público más selecto. Igualmente y como contraste, esta precisión, que implica que el autor también sabe moverse en registros más altos, está hablando de un texto con una clara voluntad de estilo y, por ello, de una carta que

---

la fecha de composición hasta el presente. Incluyo también dos posibles opciones para «Vuestra Merced», referida la primera a su condición de lector correligionario del autor y con una similar competencia lectora, y la segunda a su condición de simple artificio retórico.

20. Por si hiciera falta, puede recordarse que el estilo es uno de los criterios preferidos por Juan de Valdés en el *Diálogo de la Lengua* (en adelante *Lengua*) al calificar los méritos artísticos de cualquier escritor. De hecho, la *Consolación* de Boecio le agradaba porque su estilo le resultaba «puro castellano»; por su parte el *Amadís*, porque sería el libro de caballerías con el «mejor estilo» (Valdés 1997: 250 y 252; Martínez Domingo 2024a: 93-106). Como indicación de su relevancia, el total de recurrencias del vocablo *estilo* en *Lengua* es de cuarenta y tres (43) y el de *grossero*, en este mismo tipo de contextos, es de siete (7), menos numeroso pero creo que no menos elocuente.

21. Al respecto puede recordarse lo recogido por Lawrence quien, al citar a algunos tratadistas del género epistolar, registra una interesante distinción entre el «stylus mediocris» y el «stylus infimus». De ellos, el primero se referiría a asuntos mayores, de gestas bélicas y sería análogo al estilo forense, y el segundo sería el usado en los contextos familiares y estaría caracterizado más bien por la levedad y la predilección por el idioma vernáculo (Lawrence 1988: 97).

podría corresponderse en parte con otros modelos epistolares y en especial con las cartas literarias, es decir, de aquellas más trabajadas y que pueden estar puestas en boca de personajes ficticios. Pero, de nuevo, en cuanto carta y a pesar de sus innegables cercanías con estos modelos, el *Lazarillo* tampoco puede identificarse con ellos, principalmente a causa de su continuo recurso a la oralidad, de la extensión física del texto y de la representación de un mundo y de unos personajes muy distintos.

Curiosamente, puede ser por esta razón por la que el autor califique su texto de *nonada*, es decir, por retratar un mundo claramente alejado de su particular ámbito histórico (que hemos de suponer culto e ilustrado) y que, lógicamente, solo podría describirse con un lenguaje *grossero*, es decir, con un lenguaje que llegase sobre todo a ese público mayoritario que iba a entender los contenidos más básicos de la carta e iba a disfrutar sobre todo con sus momentos más cómicos y ligeros[22]. Es lo que creo que queda demostrado al contrastar el estilo del prólogo o de algunos momentos de la narración como la extensa intervención del escudero con el registro familiar que aparece en otros momentos de esa narración, bien sean algunas de las intervenciones del ciego o del propio Lázaro[23]. La elección de un estilo concreto parece también mostrar que el autor conoce y maneja bien los medios para sintonizar con ese público general y amplio que tiene como preferente en esta ocasión[24]. En este sentido esa precisión en cuanto al estilo nos informaría de que estamos ante una actividad escritural, dialógica, con una oralidad lograda pero artificial y de un autor culto que sabe diferenciar y moverse simultáneamente en ambos registros. En consecuencia, y saliendo así al paso de las lecturas que han identificado a Lázaro con el narrador o el autor implícito, resulta

22. Sobre la *nonada*, me interesa ahora puntualizar que, a pesar de haber sido vista como una errata o la identifican con *no nada*, es un vocablo con suficientes recurrencias en la obra de Valdés no sólo para cuestionar esta lectura sino, también, para fortalecer su candidatura a la autoría del relato (López Grigera 2024: 98, n. 12; Valdés 1997: 29, 97 y 121).

23. Ruffinatto (2000: 218-222 y 164-169).

24. El cumplimiento del decoro literario es algo que conoce bien Valdés, tal como frecuentemente queda registrado en *Lengua* en cuanto criterio estilístico. Como ejemplo, a la petición de Pacheco por la definición de este término, Valdés responde: «Quando queremos dezir que uno se govierna en su manera de bivir conforme al estado y condición que tiene, dezimos que guarda el decoro. Es propio este vocablo de los representadores de las comedias, los quales estonces se dezía que guardavan bien el decoro, cuando guardavan lo que convenía a las personas que representavan» (Valdés 1997: 232).

claro que Lázaro no puede ser realmente quien escribe o quien habla, que es la tarea que corresponde al autor implícito, mucho más culto que un pregonero y que sabe moverse en ese doble registro en el que también se mueve Valdés en *Lengua*, con esos frecuentes vaivenes entre la lengua culta y la popular.

Otra importante línea temática del prólogo vinculada al género del *Lazarillo* podría ser la intención del autor de combinar la dimensión docente con la lúdica, el *docere* con el *delectare*, una doble y complementaria intención paralela también a los dos sectores del público lector que el autor tiene en mente. Además, el autor sigue especificando (en dos ocasiones) no solo esas dos parcelas del público a quienes dirige su historia, sino también la lectura específica que espera de cada una de ellas. Así, si el autor asumía que los lectores más simples iban a disfrutar sobre todo de las divertidas facecias y también de su retórica más accesible, los lectores más cultos descubrirían los significados y méritos verbales inaccesibles al primer grupo de lectores, entenderían la biografía de Lázaro como un *exemplum* de los vaivenes de la Fortuna y leerían el relato en el contexto de la literatura didáctica en general y de la literatura consolatoria en particular. Es así como, según la intención del autor e, independientemente de lo que ocurriera más tarde, el *Lazarillo* debía entenderse como un texto cercano a los géneros didácticos del momento. Dicho de otra manera, dado que el prólogo es en sí relativamente difuso, en el sentido de que no incluye referencias temporales, espaciales o históricas concretas y se mueve más bien en el ámbito de reflexiones generales, parece más fácil entender la biografía de Lázaro como un *exemplum* de todos esos presupuestos más o menos filosóficos y como la demostración práctica de su veracidad. Los dos momentos del prólogo aludidos con menciones a ese público especializado y vinculado con el género consolatorio son los siguientes:

> no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello *todos los que en ella algún gusto hallaren*, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades.

> …porque consideren *los que heredaron nobles estados* quán poco se les deve, pues fortuna fue con ellos parcial, y quánto más hizieron los que, siéndoles contraria, con fuerça y maña remando, salieron a buen puerto (cursivas mías).

Lo más lógico es pensar entonces que el argumento del *Lazarillo* es un argumento en gran medida incardinado en el contexto literario del *exemplum*, es decir, de la intención didáctica de la literatura vinculada a una cosmovisión o idea filosófica concreta, que en este caso sería toda la tradición de los vaivenes de la Fortuna y de cómo estos condicionan tanto la vida personal como el organigrama social. Es por ello por lo que también opino que el argumento total del *Lazarillo* es realmente un *caso de Fortuna*, y no tanto una historia dependiente del caso del adulterio. En otras palabras, lo más probable es que el público culto incluyera tanto a los correligionarios de Valdés como a los que este considerase beneficiados por la Fortuna («los que heredaron nobles estados») y destinatarios explícitos del libro, pues ambos subgrupos estarían más cerca del lector ideal por comprender las alusiones cultas y los frecuentes juegos de palabras del texto. Este grupo sería también un público conocedor del subgénero literario (los «casos de Fortuna») donde el autor quiere inscribir su historia, ya que dicho subgénero cuenta con muchas obras en las que este tipo de personajes suelen ser los protagonistas. Bajo esta perspectiva está claro que el género o subgénero literario del *Lazarillo* puede entenderse también como un *caso de Fortuna* y que entronca con toda la tradición libresca del XV referida a la literatura consolatoria y didáctica, y donde se encuentran autores como Boecio, Boccaccio, Juan de Mena o Jorge Manrique. Obviamente, esta interpretación del *Lazarillo* no queda invalidada por lo que ocurriera con su recepción posterior y, más en concreto, con su catalogación como novela picaresca. De hecho, esa diferencia se explicaría fácilmente por la distancia entre la fecha de su redacción, enmarcada sobre todo en la cosmovisión tardomedieval y protorrenacentista, y la de su recepción masiva, enmarcada en la cosmovisión tardorrenacentista o protobarroca.

Otro de los momentos especialmente informativo con respecto al género del *Lazarillo* se da en el párrafo final del prólogo, pues si los momentos anteriores son sobre todo reflexiones acerca de la vida pública del texto y argumentaciones para justificar el deseo de fama del autor, ahora este se vuelca con su propia actividad escritural y con las características materiales y formales del texto. Así, el escrito se presenta como parte de la correspondencia personal del autor con «Vuestra Merced» («escrive se le escriva») y a cuya carta el narrador contesta con la retórica propia de la literatura epistolar del momento, retórica que incluye expresiones de sumisión y humildad, una artificial descalificación

de sus méritos y ciertos juegos conceptuales («Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiziera más rico si su poder y desseo se conformaran»). A estas frases suceden las ciertamente reveladoras menciones a los ajustes formales efectuadas por el autor al redactar su texto, ajustes que seguramente se califican en función de los modelos que le han servido de referencia («le escriva y relate el caso *muy por extenso*, paresciome *no tomallo por el medio*, sino del principio»). Por ello, desde este punto de vista, el prólogo del *Lazarillo* es la presentación de la carta-respuesta del narrador, y el relato al que sirve de presentación es a su vez la parte principal de esa respuesta a su remitente y puede inscribirse perfectamente entre las manifestaciones del género epistolar del momento. Es por esto por lo que el modo de lectura ideal del texto es el que habría llevado a cabo «Vuestra Merced», es decir, el modo propio de los textos epistolares, que generalmente consiste en una lectura continua y fluida de ellos y no en una lectura compartimentada en «tractados».

Si ahora consideramos estas afirmaciones en el contexto de la literatura epistolar del momento, parece claro que estas ideas del prólogo son un ejemplo casi perfecto del ya mencionado salto de lo privado a lo público que este género literario da durante el siglo XV[25]. De hecho, este salto parece derivado en parte de la alta difusión del mismo a causa de la superación de los modelos de cartas estrictamente personales y más volcadas ahora con intenciones estéticas o cercanas a las funciones tradicionales de la literatura. En este sentido, debe concluirse que el autor concibe su texto no pensando en realidad en un lector individual, sino en una audiencia abierta que el propio texto discriminará al separar los lectores más competentes de aquellos que «no ahonden tanto». Es por esto por lo que hemos de suponer que la carta de Lázaro estaba pensada en realidad para una vida pública y por ello para acomodarse a alguno de los géneros conocidos.

Útiles parecen también las alusiones referidas a la extensión del texto, las cuales me parecen relativamente amplias dada la brevedad del prólogo:

> Y pues Vuestra Merced escrive se le escriva y relate el caso muy por extenso, paresciome no tomallo por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona.

25. Pontón (2002: 26-27).

Al comentar estas precisiones se trata sobre todo de determinar los alcances de la expresión «muy por extenso» y de la frase «no tomallo por el medio, sino del principio porque se tenga entera noticia de mi persona». En concreto, y como posibles preguntas al prólogo, ¿cuál sería el género narrativo que suele comenzar por «el medio» y frente al cual el *caso* del *Lazarillo* es también «muy … extenso»? ¿Se trata de modelos como los *casos* o biografías breves relatados por Boccaccio en *De Casibus virorum illustrium* o sintetizados por Hernando del Pulgar en *Claros varones de Castilla,* es decir, de esas narraciones breves y generales referidas a vidas ilustres marcadas por los caprichos de la Fortuna y donde el *caso* se identifica con esa trayectoria vital de conjunto?[26] ¿Podrían referirse también a los personajes clásicos enumerados con frecuencia en las cartas más cultas, de tipo literario o consolatorio, y de autores como Fernando de la Torre o Gómez Manrique y cuyas vidas unas veces se resumen aún más brevemente y otras se convierten en excusas para ciertas introspecciones psicológicas?[27] ¿Son acaso cartas como las de Francisco López de Villalobos, debido a su contenido jocoso y personal pero, al mismo tiempo, demasiado breves para servir como modelo real…? De nuevo hay que repetir que no resulta fácil contestar a estas preguntas recurriendo al formato final del *Lazarillo* pero, al mismo tiempo, esa concreta referencia a su extensión («muy por extenso») parece implicar que, en efecto, la carta de Lázaro cuenta con un modelo específico y que, a pesar de su alejamiento por parte del autor, permanece ahí como referencia de escritura para el autor y como referencia de lectura para su público (y como incógnita para los críticos).

En cuanto a la naturaleza propiamente epistolar del texto original, este es quizá uno de los puntos más fáciles de confirmar. Si hasta ahora me he referido a los abundantes aspectos extratextuales al respecto, son claras también las intertextualidades que algunos momentos del prólogo

26. Un ejemplo puede ser la vida «Del Rey Don Enrique IV», del cual Pulgar cuenta que «Fenecidos los diez años primeros de su señorío, la fortuna, envidiosa de los grandes estados, mudó como suele la cara próspera, é comenzó á mostrar la adversa» (Pulgar 1789: 13).

27. Respecto a de la Torre puede verse la carta consolatoria en la que menciona a Boccaccio, y también una larga lista de personajes históricos en el contexto de los cambios de Fortuna (Díez Garretas 1983: 131 y ss.) y, para el caso de Gómez Manrique, puede verse por ejemplo la carta a su hermana la condesa de Castro (Beltrán 2009: 121-142).

ofrecen con muchas de esas cartas. En concreto, y entre los varios modelos consultados, me parece que son especialmente llamativas (aunque no únicas) las que se dan con las cartas consolatorias. Ya que su número es ciertamente elevado para el espacio del que aquí dispongo, ahora quiero simplemente ofrecer un par de muestras, en parte también para mostrar que varios momentos de este prólogo –como el referido a «Vuestra Merced»– pueden tener más que ver con la retórica propia del género, ya estandarizada y libresca, que con la existencia real de ese receptor. La cita del prólogo que ahora me interesa y en la que queda explícita esa naturaleza epistolar del texto sería el último párrafo:

> Suplico a *Vuestra Merced* reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiziera más rico si su poder y deseo se conformaran. Y pues *Vuestra Merced escrive se le escriva* y relate *el caso* muy por extenso, pareciome no tomarle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona, y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues *Fortuna* fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto.

Por su lado, la carta consolatoria de Íñigo de Mendoza a la reina Isabel y la de Gómez Manrique a la condesa de Castro incluyen párrafos como los siguientes:

> Muy alta e mucho poderosa cristianísima Reyna nuestra señora. Creyendo que vuestra Alteza me tenga ya olvidado y deseando continúe su olvido, por lo que cumple a mi salvación … no *he escripto* yo fasta agora a V. Magestad y por la misma cabsa ni aún agora *escriuera* de allá, que pregontaua vuestra Alteza el porqué en angustias de *casos* tan graves no le *escriuía*[28].

> No pocas veces, muy noble y virtuosa señora, yo he seído por la señoría vuestra togado y mandado y aún molestado que sobre *el caso de esta adversa fortuna* vuestra alguna obra compusiese … Del cual *vuestra merced*, en este mandamiento que a mí fase, así bien usa[29].

28. Rodríguez Puértolas (1968: 80, cursivas mías).
29. Beltrán (2009: 121, cursivas mías).

Respecto a las implicaciones pragmáticas de esta retórica queda claro también que son comunes tanto a la literatura epistolar en general como al prólogo del *Lazarillo* en particular. Así, tenemos el tratamiento respetuoso y enaltecedor del destinatario («Vuestra Merced»), la retórica y humilde petición («Suplico»), las reflexiones del autor y su concepto de propiedad sobre su propio escrito («paresciome no tomallo por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona»), los vocablos referidos al oficio y al intercambio epistolar («escrive se le escriva») o la finalidad de la misiva que, en esta ocasión, trasciende la recepción del narratario y tiene como objetivo un público ajeno o distinto del binomio emisor-receptor. Finalmente, y como ya se ha dicho, la presencia del narratario en varios momentos del argumento[30] hace también que lo que se da en el conjunto del texto es un diálogo del autor/narrador con el narratario, algo connatural con la forma dialógica del género epistolar pero no tanto con la tendencia monológica del género novelesco.

Personalmente uno de los momentos más complicados de esta investigación ha sido el de conectar la extensa y fingida autobiografía epistolar que es el *Lazarillo* con alguna tradición literaria concreta pues, como ya se ha visto, la amplia tipología epistolar no parece ofrecer antecedentes seguros. Así, aunque de hecho puede afirmarse que la historia de Lázaro entronca parcialmente con algunos subgéneros epistolares como las cartas familiares, las consolatorias o las literarias, también es cierto que queda fuera de otros modelos a menudo propuestos como antecedentes, que es lo que creo que ocurre con las cartas de relación o las mensajeras. Frente a estas últimas, y tal como lo muestran ejemplos como las misivas de Hernán del Pulgar o de fray Antonio de Guevara, las familiares suelen mantener ese enfoque autobiográfico y hacer del remitente el protagonista principal de las anécdotas, las cuales, sin embargo, suelen ocupar mucho menos espacio que las recogidas en el *Lazarillo*. Es por todo esto por lo que, si existe, quizá convenga más pensar en otro tipo de modelos no necesariamente epistolares. En este momento, me parece que no cabe sino echar mano de algunos de las referencias más recurridas por la crítica, y en particular de las autobiografías ficticias de Luciano de Samósata tituladas *La vida de Luciano* y *El asno*. Como quizá se recuerde, Luciano no solo fue uno de los autores clásicos más populares en la España

30. Ruffinatto (2000: 146, 195, 247, etc.).

del XVI, sino también una de las preferidas y documentadas lecturas de Juan de Valdés[31]. Así, con los escritos del samosatense coincide el *Lazarillo* no solo en el título (*La vida de Luciano*) o en la perspectiva autobiográfica, sino también en algunos recursos estructurales, como puede ser su organización en función de los diferentes amos del protagonista o el contenido de algunas anécdotas concretas, como ocurre con la del golpe en la cabeza en el taller del escultor o con las luchas de ingenio con uno de los adversarios. Es por esto por lo que prefiero pensar que la limitada extensión de modelos como las cartas jocosas de Francisco de Villalobos, sugeridas a veces como modelos de la carta de Lázaro[32] sin ser totalmente desechables, tampoco ofrecen, al menos en su contenido autobiográfico, una fiabilidad tan alta como los escritos lucianescos.

Como conclusión, podríamos afirmar entonces que, efectivamente, y con independencia de que «Vuestra Merced» se refiera o no a un destinatario real, con el *Lazarillo* nos encontramos ante una pieza epistolar, pues cualquiera de las dos opciones referidas a este narratario ubicaría el formato original del texto en esa tradición y no tanto en los formatos novelescos conocidos hasta entonces. En segundo lugar, estamos también ante un texto pensado para la vida pública, para una audiencia amplia, como parece ser lo propio de este género sobre todo en el siglo XVI. Por todo esto la carta de Lázaro debe seguramente homologarse con géneros epistolares del mismo alcance y muy conocidos, como puede ser, creo que de manera principal, el de las cartas familiares, mencionadas por Valdés en *Lengua* o el de las consolatorias, tan presentes en el prólogo. De manera secundaria, quizá, habría que atender también a las cartas jocosas o a las literarias. De todos modos, también da la impresión de que sobre esos modelos primarios y por razones que parecen tanto retóricas (la petición de «Vuestra Merced») como prácticas (la dimensión comercial), el autor del texto habría llevado a cabo unas alteraciones que habrían alejado esa carta original de sus modelos hasta el punto de hacer de estos unas referencias difícilmente reconocibles. En cuanto a su contenido, lo más lógico y a merced de estudios subsiguientes, es pensar por ahora en el *Lazarillo* como un *caso de fortuna*, en la línea de un subgénero narrativo entendido como tal en los siglos XV y XVI, aunque sin cerrar la puerta a otras posibilidades, como las vidas de personajes aislados o

31. Martínez Domingo (2024a: 84-89).
32. Lázaro Carreter (1983: 43-47).

las «prolalias» de tipo lucianesco. El prólogo informa también de que el público pretendido por el autor sería bicéfalo, en el sentido de que el texto ofrecería dos niveles de significado, uno de ellos docente y otro lúdico, y que a esos dos niveles corresponderían los dos niveles lingüísticos presentes en el texto, que serían el «grossero» de la narración y el más culto del prólogo y de algunos momentos ocasionales de esa narración. Y finalmente, y aunque el contenido y el enfoque autobiográfico pueden vincular el *Lazarillo* a modelos epistolares por ahora sin identificar con exactitud, debe pensarse también en modelos de tipo narrativo y en particular algunos de los escritos de Luciano, los cuales, aparte de ofrecer esa misma perspectiva narrativa y algunas concordancias más, son también muestras del camino formativo de sus protagonistas, variaciones, como el *Lazarillo*, del modelo del *bildgunsroman*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Asensio, Manuel J., «La intención religiosa del *Lazarillo de Tormes* y Juan de Valdés», *Hispanic Review*, XXVII.1 (1959), págs. 78-102.

Asensio, Manuel J., «Más sobre el *Lazarillo de Tormes*», *Hispanic Review*, XXVII.3 (1960), págs. 245-250.

Asensio, Manuel J., «El *Lazarillo* en su circunstancia histórica», *Revista de Literatura*, 54.107 (1992), págs 101-128.

Beltrán, Vicenç, ed., *Poesía cortesana (siglo XV)*, Madrid: Biblioteca Castro, 2009.

Cabo Aseguinolaza, Fernando, «El caso admirable de Lázaro de Tormes, el prólogo del *Lazarillo* como 'insinuatio'», *Bulletin Hispanique*, 97.2 (1995), págs. 455-464.

Calvo López, Mariano, *Lazarillo de Tormes. Una novela en busca de autor*, Toledo: Almud, 2020.

Calvo López, Mariano, «Juan de Valdés, autor del *Lazarillo de Tormes* y la génesis de la novela (1525-1554)», *Lemir*, 28 (2024), págs. 261-284.

Calzón García, Juan Antonio, «El prólogo del *Lazarillo*. Andanzas y desventuras de un paratexto mal entendido, una aproximación», *Huarte de San Juan,* 22 (2022), págs. 7-29.

Cátedra, Pedro M., «Prospección sobre el género consolatorio en el siglo XV», en *Letters and Society in Fifteen-Century Spain*, Alan Deyermond & Jeremy Lawrence, eds., Londres: The Dolphin Book Co., 1993, págs. 1-16.

Cátedra, Pedro M., «Modos de consolar por carta», en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, José Manuel Lucía Megías, ed., Alcalá: Universidad, 1997, págs. 469-485.

Corencia Cruz, Joaquín, «Preceptivas retóricas en el prólogo y final epílogo del *Lazarillo*», *Lemir*, 26 (2022), págs. 9-50.

Crews, Daniel A., *Twilight of the Rennaissance. The Life of Juan de Valdés*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

Díez Garretas, M. Jesús, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid: Universidad, 1983.

Friedman, Edward H., «Chaos Restored. Authorial Control and Ambiguity in *Lazarillo de Tormes*», *Crítica Hispánica*, 2 (1981), págs. 59-73.

Genette, Gerard, *Umbrales*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

Gonzalo García, Consuelo, «Cartas y coplas para requerir nuevos amores», en *Tratados de amor en el entorno de la Celestina (siglos XV-XVI)*, Pedro M. Cátedra *et al.*, eds., Madrid: Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2001, págs. 249-259.

Lawrence, Jeremy, «Nuevos lectores y nuevos géneros, apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español», en *Literatura en la época del Emperador*, Víctor García de la Concha, ed., Salamanca: Universidad, 1988, págs. 81-99.

Lázaro Carreter, Fernando, *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Barcelona: Ariel, 1983.

López Grigera, Luisa, ed., *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Madrid: Arco Libros, 2024.

Martínez Domingo, José María, «Sobre el autor de *El Lazarillo* o, de nuevo, sobre Juan de Valdés»; *Janus*, 12 (2023), págs. 215-237.

Martínez Domingo, José María, «Sobre el autor y el título del *Lazarillo*: el *Diálogo de la Lengua* y las lecturas de Juan de Valdés», *Lemir*, 28 (2024), págs. 67-118. [a]

Martínez Domingo, José María, «Juan de Valdés, Alfonso de Valdés y la autoría de *El Lazarillo*: algunas calas morfosintácticas y el 'año mágico' de 1525», *e-Humanista*, 58 (2024) págs. 355-387. [b]

Martínez Domingo, José María, «Juan de Valdés, el *Diálogo de la Lengua* y la autoría del *Lazarillo*: algunas calas ortográficas y dialectales», *Lemir*, 28 (2024), 389-421. [c]

Martínez Domingo, José María, «Juan de Valdés y la fecha de redacción del *Lazarillo*», *eHumanista*, 62 (2025), págs. 61-106. [a]

Martínez Domingo, José María, «El autor del *Lazarillo*, Juan de Valdés», *El Diario*. [En línea] https://www.eldiario.es/ cultura/ autor-lazarillo-juan-valdes_1_12361472.html [Consulta: 26/06/2025]. [b]

Mena, Juan de, *Laberinto de Fortuna*, John G. Cummins, ed., Madrid Cátedra, 1982.

Morel Fatio, Alfred, *Études sur L'Espagne*, Paris: F. Vieweg, 1888.
Núñez Rivera, Valentín, *Los libros de pícaros, una vida y varias voces (de los prólogos al texto)*, Madrid: Visor Libros, 2024.
Pontón, Gonzalo, *Correspondencias. Los orígenes del arte epistolar en España*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
Pulgar, Hernando del, *Claros varones de Castilla*, Madrid: Gerónimo Ortega & Hijos, 1789.
Ramajo Caño, Antonio, «El perfil ciceroniano en el prólogo del *Lazarillo*», *Revista de Filología Española*, 81.3-4 (2001), págs. 353-367.
Richter, Daniel S., «Lucian of Samosata», en *The Oxford Handbook of the Second Sophistic*, Daniel S. Richter & William A. Johnson, eds., Oxford: Oxford University Press, 2017, págs. 333-341.
Rico, Francisco, *Problemas del* Lazarillo, Madrid: Cátedra, 1988.
Rodríguez-Puértolas, Julio, *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christi»*, Madrid: Gredos, 1968.
Ruffinatto, Aldo, *Las dos caras del* Lazarillo*,* Madrid: Castalia, 2000.
Valdés, Alfonso de, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Rosa Navarro Durán, ed., Madrid: Alianza, 2016.
Valdés, Juan de, *Obras Completas*, Ángel Alcalá, ed., Madrid: Biblioteca Castro, 1997.
Vega, Garcilaso de la, *Poesía castellana completa*, Consuelo Burell, ed., Madrid: Cátedra, 1982.
Velasco, Emilio, *Prólogo y escritura. Aportaciones para un pensamiento de la escritura a través de los prólogos a La Celestina, Lazarillo de Tormes y Don Quijote*, Madrid: Universidad Complutense, 2006.

RESUMEN: Aunque el prólogo del *Lazarillo* ha sido comentado con frecuencia, también es cierto que esos comentarios han obviado importante información acerca de cómo este paratexto muestra la lectura que el autor hizo de su obra. Entre estas omisiones destaca sobre todo la referida a la posible identidad genérica de la narración. Así, el presente ensayo trata de compensar tal omisión analizando las interacciones de los elementos que suelen definir la identidad de un género literario, tales como la actitud del autor, los condicionamientos del público, las modificaciones de los modelos de referencia o las peculiaridades de la perspectiva narrativa. A pesar de que el resultado del análisis puede por ahora no ser concluyente, sí queda claro que el prólogo del *Lazarillo* puede ser la referencia más importante para esa revelar esta incógnita.

PALABRAS CLAVE: *Lazarillo de Tormes*; Prólogo; Juan de Valdés; Género literario.

ABSTRACT: Although *Lazarillo's* prologue has been frequently commented on, it is also true that those analyses have often overlooked important information regarding how this paratext reveals the author's reading of his own story. Among these omissions, the one referring to the specific literary genre of the account stands out above all. This essay tries to compensate for this omission by analyzing the interactions in the prologue of the elements that usually define the identity of a literary genre, such as author's and readers' attitudes towards the text, the deviations from literary models or the narratological perspective. Although the result of the present analysis may not be conclusive and the identification of *Lazarillo´s precise genre may still be pending,* it is clear that its prologue will remain perhaps the most important reference to resolve this uncertainty.

KEYWORDS: *Lazarillo de Tormes*; Prologue; Juan de Valdés; Literary genre.

INCAS ROMANOS: LOS GRABADOS EN LAS PRIMERAS EDICIONES DE LAS CRÓNICAS DE CIEZA DE LEÓN Y AGUSTÍN DE ZÁRATE

Jorge Martín García
Universidad de Salamanca & IEMYRhd

1. INTRODUCCIÓN

La edición de 1555 de la *Historia de las Indias* de López de Gómara alberga una serie de grabados de interés, de entre los cuales quisiéramos destacar uno a modo de ejemplo: se trata de la xilografía que ilustra el capítulo acerca «De las guerras del golfo de Urabá que hizo Vasco Núñez de Balboa» (Fig. 1). Es posible considerar el grabado como un testimonio valioso acerca de las prácticas militares europeas en el primer cuarto del xvi. Así, la imagen muestra con todo lujo de detalles dos escuadrones de infantes enzarzados en lo que, por entonces, se denominaba *mala guerra*. Ahora bien, si se tiene en cuenta el contexto americano de la obra en que se encuentra el dibujo, parece difícil identificar con los nativos a ninguno de los contendientes, además de que el entorno de los personajes no parece corresponderse con los paisajes caribeños.

Fig. 1. Zaragoza, Pedro Bernuz, 1555

Esto se debe a que, como ocurría con frecuencia, el grabado procede de una obra previa que, en esta ocasión, poco tenía que ver con lo narrado por Gómara: hablamos de la traducción de las *D*écadas de Tito Livio publicadas en Zaragoza en 1520 por Jorge Coci. Incluso en este caso, las xilografías no eran originales, puedes procedían de una edición alemana de la obra de Livio impresa en Maguncia quince años antes[1]. Tampoco parecen, a nuestros ojos, los guerreros del grabado muy asimilables con las legiones romanas, aunque sí que lo eran para los lectores de le época, capaces de vincular las imágenes al texto, sin pensar que pudieran ser anacrónicas o estar fuera de lugar. En el fondo, se trata de un fenómeno similar al principio de disyunción sobre el que teorizó Panofsky[2].

1. Tal como indica Cacho Blecua, en origen, aquellos tacos «se habían utilizado para la traducción póstuma de Bernhard Schöfferlin, *Romische Historie vss Tito Liuio gezogen* (Mainz: Johan Schöffer, 6 de marzo de 1505)» (Cacho Blecua 2010: 14). Por otra parte, nos remitimos al «Cuaderno iconográfico» incluido en la edición del texto de Gómara a cargo de Monique Mustapha, Louise Bénat-Tachot, Marie-Cécile Bénassy-Berling & Paul Roche (2023: 797-824).

2. Según este principio, en la tradición artística de raigambre medieval «no se usaban los motivos clásicos para la representación de los temas clásicos, al tiempo que, recíprocamente, los temas clásicos no eran expresados a través de motivos clásicos» (Panofsky 1998: 26).

Hablamos de un fenómeno inmerso en un bullicioso mercado editorial, en el que los tacos, o sus copias, circulan de uno a otro taller para satisfacer las necesidades de los editores y las expectativas de sus lectores. En lo que respecta a casos como el descrito, Sanz Julián señaló las implicaciones tanto formales como técnicas de este uso de las xilografías:

> Esta pertenencia a un conjunto no era óbice para que aquellas xilografías que representaban escenas genéricas (batallas, una pareja hablando, un rey en su trono, etc.) fueran separadas temporalmente del resto y utilizadas para ilustrar algún otro texto. La consecuencia de esta práctica era que los tacos, utilizados una y otra vez, se encontraban muy deteriorados en el momento de incorporarse al conjunto del que procedían. En ocasiones, si había transcurrido mucho tiempo entre una edición y otra, llegaban incluso a perderse. En ambos casos, el de la pérdida o el del deterioro, se optaba, bien por dejar sin ilustrar el fragmento textual en cuestión, bien por confeccionar una copia (que en ocasiones se realizaba utilizando como modelo el taco original y en otras una impresión del mismo, lo que daba lugar a una imagen invertida) o bien por sustituir la estampa original por otra que pudiera encontrar allí un acomodo razonable[3].

En concreto, en estas páginas nos centraremos en examinar una muestra del proceso descrito, a partir de una serie ejemplos procedentes de títulos relacionados con la conquista del Perú. Partiremos de las primeras ediciones de la crónica compuesta por Cieza de León, para más adelante analizar dos publicaciones sobre el mismo tema basadas en los escritos de Agustín de Zárate. Por medio de este corpus, trataremos de aunar dos objetivos en nuestro análisis: por un lado, examinar de forma diacrónica el origen y transmisión de los grabados que forman parte de nuestro estudio; por el otro, comprobar los elementos iconográficos de los mismos y su relación con los textos que acompañan. En ese sentido, tendremos muy en cuenta las circunstancias del mercado editorial de la época y cómo contribuían no solo a ajustarse a las expectativas de sus destinatarios, sino a permearlas. En última instancia, pretendemos con estos ejemplos abordar ese *avatar* iconográfico del que habló Cátedra, «capaz de contribuir a la fijación de un canon literario casi tanto como la voluntad de los creadores o la exigencia de un público pudiente, o todos juntos»[4].

3. Sanz Julián (2017: 106).
4. Cátedra (2007: 23).

2. LOS GRABADOS DE LAS PRIMERAS EDICIONES DE CIEZA DE LEÓN (1553 Y 1554)

Nuestro examen se inicia con la edición *princeps* de la *Parte primera de la crónica del Perú* (1553), impresa en Sevilla por Martín de Montesdoca[5]. Este texto se centra en una descripción geográfica y etnográfica de la América del Sur explorada por los europeos hasta entonces, además de exponer los principales usos y costumbres de los pobladores del Tahuantinsuyo. La obra abría un ambicioso proyecto dividido en cuatro partes dedicado a narrar la historia del incario y su posterior conquista[6].

La edición de este título fue planificada minuciosamente por Cieza con su editor, tal como atestigua el contrato conservado[7]. Este nivel de cuidado se nota en el uso de los grabados que, salvo el escudo de armas de la portada procedente del *Libro de grandezas y cosas memorables de* España de Pedro de Medina, están realizados *ex profeso* para ilustrar el texto de Cieza. La obra cuenta, además de la dedicada al escudo, con un total de 42 xilografías, 12 de ellas diferentes. Con el propósito de resumir nuestro análisis, es posible dividir las ilustraciones en tres grandes grupos, que presentan ciertas conexiones temáticas.

El primer conjunto lo forman dos grabados (Fig. 2), repetidos en varias ocasiones a lo largo del volumen, que representan escenas de construcción con una estética plenamente europea. Ahora bien, el uso y la profusión de estas imágenes se corresponden con el contenido de esta primera parte del proyecto de Cieza, llamada por el cronista «Libro de las fundaciones». La visión eurocéntrica de estas xilografías, a pesar de que tratan de mostrar enclaves americanos, se ajusta al propósito de la obra de su autor, que no es otro que el de igualar las tierras del incario y las ciudades tanto indígenas como las fundadas recientemente por los

5. En lo que respecta a este impresor, nos remitimos a la monografía de Wagner (1982).

6. Acerca de las vicisitudes de los impresos y manuscritos de Cieza de León, véase Maticorena (1955) y Millones Figueroa (2001: 81-95).

7. Maticorena (1984) publicó el contrato firmado por Cieza de León y Montesdoca. Por desgracia, aunque el documento abunda en toda clase de detalles sobre la publicación del texto, especialmente en lo que se refiere a su letrería, no se hallan informaciones acerca de los grabados.

españoles, con las grandes urbes de la historia occidental. En estos términos resume la cuestión Cieza:

> Y pues (como digo) en esta parte he de tratar de la fundación de muchas ciudades: considero yo que si en los tiempos antiguos por auer Elisa Dido fundado a Cartago, y dádole nombre y república: Rómulo a Roma, y Alexandro a Alexandría: los quales por razón destas fundaciones ay dellos perpetua memoria y fama: quánto más y con más razón se perpetuará en los siglos por venir la gloria y fama de su Magestad, pues en su real nombre se han fundado en este gran reyno del Perú tantas ciudades y tan ricas[8].

Así, en esta primera edición de la obra de Cieza hallamos la reproducción reiterada de dos ilustraciones, que representan exactamente el 50% del total de las xilografías de la obra. Esta proporción nos da una buena pista sobre la importancia concedida a unas imágenes cuyos componentes iconográficos conectan directamente con los contenidos del texto.

Fig. 2. Sevilla, Martín de Montesdoca, 1553

Al cabo, los grabados que acompañan al texto de Cieza reflejan un fenómeno en alza dentro del período que nos ocupa, donde las imágenes de paisajes o poblaciones, más o menos genéricas, empiezan a sustituirse por aquellas que reflejan el interior de los asentamientos y sus habitantes. Así, tal como explica Cornejo Vega:

8. Cieza de León (1984: 27).

> Si en las imágenes convencionales y en la primera real de Colonia lo que aparece representado exclusivamente es la apariencia física de la ciudad (murallas y edificios), es decir, lo que los clásicos denominaban la *urbs*, en las sucesivas representaciones de Colonia y, normalmente, de otras ciudades concretas, no genéricas, se incorpora el colectivo humano que la habita, la *civitas*, desplegando sus actividades más significativas. En el caso de Colonia, la portuaria y comercial. La presencia de la *civitas* será cada vez más importante a partir de este momento en las vistas que representen a ciudades concretas[9].

El segundo gran grupo (Fig. 3) tiene que ver con los hábitos y creencias de los incas. En este caso, nos hallamos con lo que podríamos denominar imagen mixta de los nativos. El artista anónimo responsable de los grabados emplea una estética para representar a los incas en la línea de lo que Bustamante denominó indios a la romana[10]. Esta visión se correspondía con un momento en el que los europeos contactaron con pobladores cuyo nivel de civilización les resultó muy superior a las poblaciones caribeñas y asimilables a los grandes imperios de la Antigüedad[11]. El autor mencionado resume las implicaciones políticas que llegará a tener esta representación:

> El Indio Antiguo como Indio a la Romana es un arquetipo fundamental del pensamiento barroco tanto novohispano como peruano. Este segundo arquetipo del indio americano implicaba reconocer la existencia de una república antigua, con sus señores naturales, lo que hacía necesario –para legitimar la dominación europea– que en algún momento de la conquista se hubiera producido un acto de cesión de soberanía (*traslatio imperii*) al rey de España[12].

En el caso de la edición de Cieza, las vestimentas de los indios o la representación de sus edificios muestran estos principios iconográficos. Hasta el momento, la imagen del indígena americano en los impresos se reducía a la de un salvaje desnudo más o menos genérico, a la que podría añadirse el uso de penachos con plumas. Ahora bien, en el caso de la edición de Cieza, podríamos hablar de una representación mixta, donde

9. Cornejo Vega (2010: 11).
10. Bustamante (2017).
11. Acerca de la asimilación de los incas con los romanos, véase Someda (2010).
12. Bustamante (2017).

el artista trata de añadir ciertos rasgos en la fisionomía de los personajes que pueda acercarse a sus referentes reales, como serían la ausencia de barba y su peinado.

Fig. 3. Sevilla, Martín de Montesdoca, 1553

Llamamos la atención sobre el grabado más repetido de este grupo, hasta siete veces, que muestra a un indígena siendo instruido por el demonio. La profusión de esta imagen guarda correspondencia con el interés de Cieza por mostrar los hábitos de los indios. En ese sentido, dicha imagen, que en su primera aparición adorna un capítulo dedicado al culto idolátrico de los indígenas de la zona de Caramanta, «grandes agoreros y hechizeros»[13], se complementa con la xilografía que representa a unos nativos adorando una esfera. Se trata de una suerte de «esmeralda de mucha grandeza» a la que rendían culto los indígenas de Marta, por sus propiedades taumatúrgicas[14]. En esta ocasión, parece razonable pensar en un intento de contrastar las creencias de los indios de ambas

13. Cieza de León (1984: 62).
14. Cieza de León (1984: 161).

regiones, donde el paganismo de los segundos podría resultar algo menos condenable. Así, junto a lo puramente visual, el capítulo ilustrado por la xilografía sobre la adoración de la esmeralda se abre con una pequeña exposición, en la que el autor señala cómo la idolatría fue común en grandes civilizaciones, como la egipcia, la griega o la romana, hecho que no impidió que «florescieron las letras» o surgieran «varones muy illustres»[15].

Esta cuestión se ajusta a lo explicado por Millones Figueroa acerca de la imagen del inca en los textos de Cieza a propósito de sus creencias. Según indica este autor:

> El cronista relata una buena cantidad de casos particulares de las acciones a que induce el demonio y el estado de dominio y engaño a que tiene sometido a los indígenas que siguen sus enseñanzas y oráculos. Sin embargo, bajo la generalización de la presencia del demonio, Cieza distingue entre aquellas sociedades que están más sometidas a su poder y aquellas que parecen defenderse de su influencia con mayor éxito, entre quienes se encuentran en lugar privilegiado la sociedad incaica[16].

Por último, tenemos cinco xilografías únicas que ilustran distintos puntos de interés del texto, que abarcan toda clase de contenidos. Desde la imagen de las vicuñas a la representación de Atahualpa y Pizarro. También destaca el grabado, lleno de connotaciones bíblicas, sobre el fin de los gigantes de la Punta de Santa Elena, así como una representación del Cerro de Potosí (Fig. 4). Esta última imagen, por su precisión tuvo un gran éxito y fue reproducida o imitada posteriormente en toda clase de libros, no solo sobre el Perú, sino acerca de la de la geografía americana en su conjunto.

En lo que respecta al detalle, y actualidad en el momento de su publicación, de la imagen de Potosí, es posible destacar la presencia de las iglesias de San Francisco y Santa Bárbara. Se trata de dos parroquias fundadas no mucho antes del regreso a España de Cieza, en 1547 y 1548 respectivamente.

15. Cieza de León (1984: 161).
16. Millones Figueroa (1999: 217).

Fig. 4. Sevilla, Martín de Montesdoca, 1553

Un año después aparece una triple publicación póstuma de la crónica de Cieza en Amberes, a cargo de Steelsio, Bellero y Martín Nucio. Este caso puede relacionarse con el dinamismo del mercado editorial del enclave, de la que forma parte una suerte de «pequeña guerra furtiva» entre sus impresores amberienses, tal como señaló Peeters Fontainas[17]. Estas circunstancias dieron lugar a fenómenos como la circulación de ediciones simultáneas de textos hispanos justo en el período que nos ocupa[18]. Por desgracia no tenemos tanta información de estas ediciones como de la *princeps*. León nos brinda una serie de informaciones que podrían explicar esta emisión por triplicado del texto de Cieza:

> Cieza's testamentary dispositions indicate that he was reasonably well off and therefore able to pay for his own printing. He presumably decided that three different editions from well known Flemish printers would definitely help his literary aspirations. However, we have no information concerning his Antwerp connections, save one brief reference to «lo que viniere de Flandes» (what might come from Flanders). Cieza de León

17. Peeters Fontainas (1956).

18. Acerca de este fenómeno, junto al trabajo de Peeters Fontainas citado, véase Brocato (2012). Por otra parte, sobre la labor de los impresores flamencos a la hora de difundir la acción de la Monarquía Hispánica en América, nos remitimos a Thomas y Manrique (2009).

> published his *Crónica del Perú* in 1553 and 1554 with «privilegio real». This meant in some cases the exemption of taxes, and in general the protection of a work for a specific period of time. All the Antwerp editions were published with royal privilege. It is perhaps logical to assume that this royal patronage prompted the triple printing[19].

Si bien habría que mostrar cautela en lo que se refiere a los privilegios, pues no sería la primera vez que, en un caso semejante, se diera algún tipo de falsificación[20]. En cualquier caso, las dos primeras ediciones, idénticas salvo porque la de Bellero incluye una carta suya, se imprimieron en el taller de Juan Lacio en 4º, mientras que la emisión posterior de Nucio, en 8º, imita los grabados de las anteriores[21].

Las ilustraciones de los volúmenes amberienses se inspiran en su composición a la sevillana, tienen el mismo número y ocupan igual lugar. Ahora bien, podemos establecer ciertas diferencias de carácter iconográfico, en especial en la representación de los pobladores del Incario. En este caso, además de la mayor destreza y minuciosidad del artista de Amberes, observamos cómo esa imagen del indio romano parece trasladarse a la de una suerte de *indio babilonio o mesopotámico* (Fig. 5). Es cierto que se conserva la imagen de los incas como asimilables a las grandes civilizaciones de la Antigüedad, pero se pierden los escasos atributos que lo acercaban a los verdaderos indígenas. De esta forma, se acrecienta la imagen de un Tahuantinsuyo exótico y orientalizante. En el fondo, no se trata de un fenómeno aislado, pues la vinculación de América con Oriente y sus maravillas existió desde los tiempos de Colón[22]. Para el caso concreto del incario, hubo cronistas que relacionaron su origen con los pueblos asiáticos. Por citar un ejemplo, así ocurre con la *Miscelánea antártica* de Miguel Cabello Valboa, quien por sistema se refiere a los naturales del Perú como *ophiritas*[23].

19. León (1976: 78).

20. En relación a esos asuntos, nos remitimos al estudio de Rodríguez López-Abadía sobre las emisiones simultáneas del *Lazarillo* de 1553 (Rodríguez López Abadía 2016).

21. La edición de Nucio alberga otra diferencia de interés respecto de las anteriores, pues obvia en el título las referencias a una «Primera parte» para llamar al texto, simplemente, *La chrónica del Perú*; de este modo anticipa un texto más unitario que las publicaciones precedentes.

22. A este respecto, véase Amodio (1993).

23. Es más, Cabello Valboa incluso atribuye la etimología del término Perú al hebreo: «cada parte de estas fue llamada Pirú, porque en lo hebreo se pone en pronunciación dual

Fig. 5. Amberes, Steelsio, 1554

Dentro de este fenómeno, podemos destacar las diferencias entre los grabados que reflejan la condición diabólica de las creencias de los nativos (Fig. 6). Aunque la composición es similar, las ediciones de Amberes se acercan en mayor medida a las tradiciones iconográficas relativas a los pactos con el diablo.: un tipo de representación que tendrá fortuna a lo largo del XVI y XVII en textos dedicados a la brujería[24].

Fig. 6. Amberes, Steelsio, 1554 y Milán, Collegio Ambrosiano, 1626

que es Peruain o Paruain derivándose de Ophir» (Cabello Valboa 1951: 108).

24. En su día, MacCormack (1995) relacionó este grabado con tradiciones peninsulares acerca de los tratos con el demonio por parte de figuras marginales.

Por último, a pesar de que no conocemos suficientemente el grado de implicación de Cieza con respecto a estas ilustraciones, sí es cierto que trataron de ajustarse a lo hecho en Sevilla. En consecuencia, las ediciones de Amberes atendieron a lo poco que sabemos que expresó el autor sobre las imágenes. Así, observamos cómo los ejemplares antuerpienses corrigen el fallo expuesto por Cieza en lo que se refiere a la representación de los sacrificios indígenas en la fe de erratas de la primera edición (Fig. 7), de forma que los individuos ajusticiados deberían «estar desnudos», tal como «la historia lo declara».

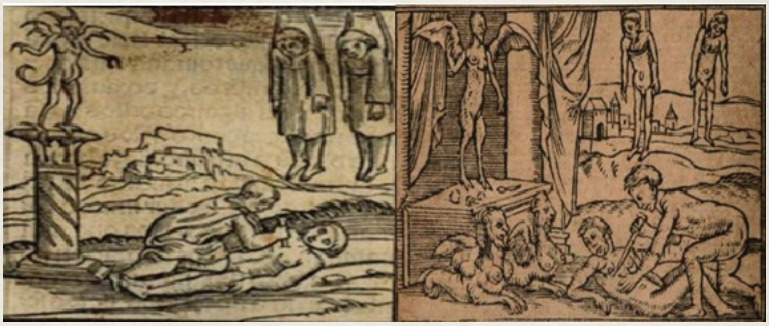


Fig. 7. Sevilla, Martín de Montesdoca, 1553 y Amberes, Steelsio, 1554

Este último ejemplo nos sirve para evidenciar el mayor grado de detalle y pericia técnica del artista que adornó las ediciones antuerpienses. Asimismo, en este caso observamos de nuevo el cariz orientalizante de estas ilustraciones, por medio del añadido de las esfinges que acompañan al ídolo indígena.

3. LOS GRABADOS EN DOS EDICIONES DE AGUSTÍN DE ZÁRATE (1554 Y 1563)

Justo un año después, el mismo Martín Nucio publicó otro libro hispano sobre el Tahuantinsuyo: en este caso, la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* compuesto por Agustín de Zárate. Sabemos que el autor aprovechó su estancia en Amberes en 1554, cuando ejercía labores de contador de la Hacienda real, para imprimir su obra. Sin embargo, no conocemos más datos al respecto sobre los preparativos de esta edición.

A diferencia del texto de Cieza analizado arriba, la visión de Zárate en este título es más panorámica y abarca distintas cuestiones sobre los hábitos de los pobladores del incario, su conquista por parte de la hueste de Pizarro, así como los conflictos posteriores entre pizarristas y almagristas. En lo que se refiere a este punto, Zárate revisó por tres veces el texto de modo que en ediciones posteriores trató de ocultar su apoyo a las acciones de Gonzalo Pizarro.

Si nos centramos en los grabados de este título, Nucio aprovechó cuatro de los tacos empleados en la edición de Cieza, dispuestos sin repeticiones. Se trata de ilustraciones que intentan ajustarse a los contenidos del texto de Zárate, pues sus referentes narrativos no distan de lo dicho por Cieza al tratar asuntos comunes. De modo que encontramos cuatro imágenes que pueden abordar aspectos llamativos para los lectores como las Vicuñas o la vista de Potosí (Fig. 8).

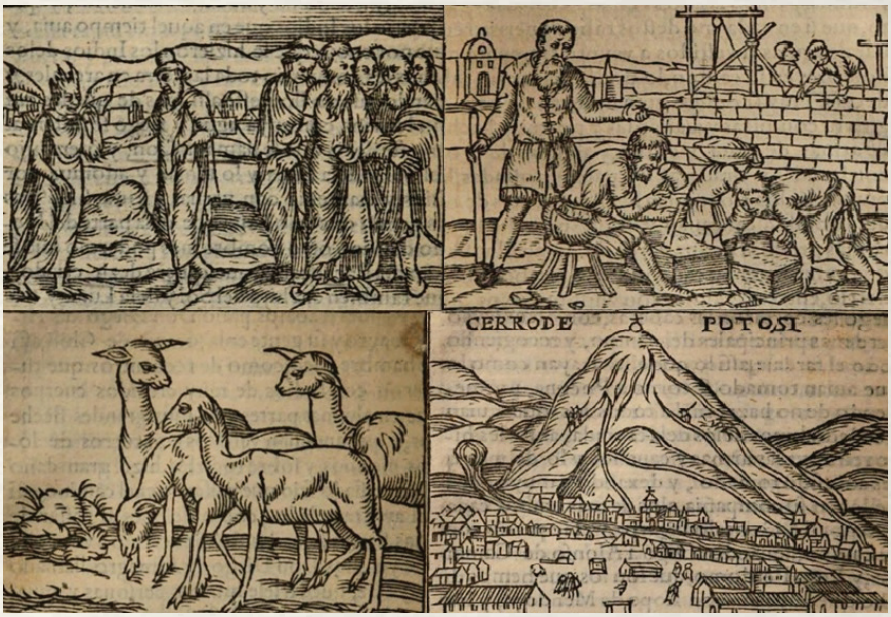


Fig. 8. Amberes, Nucio, 1554

Hampe Martínez explica la reiteración de Nucio a la hora de emplear un pequeño conjunto de grabados para ilustrar sus ediciones sobre el Perú. Así, según este estudioso:

> Más allá del éxito obtenido en el mercado de libros europeo, debemos anotar que los impresores del viejo continente actuaban con evidente premura a la hora de seleccionar imágenes para ilustrar obras como las de López de Gómara, Cieza de León o Zárate, que aparecieron con breve diferencia de tiempo en la primera mitad de los años 1550. Es perfectamente entendible que un tipógrafo radicado en Amberes como Martin Nutius, responsable de tempranas versiones de Cieza y Zárate, tuviera dificultad en obtener dibujos o grabados de artistas que hubieran estado tempranamente en América o pudieran formarse una idea certera de la realidad ultramarina[25].

A nuestro parecer, resulta más interesante dedicar en este punto un espacio a la siguiente edición de la obra de Zárate, publicada en 1563, pues presenta una serie de rasgos de interés en lo que se refiere a sus grabados. Se trata de una traducción al neerlandés a cargo del impresor Willem Sylvius, un proyecto que difiere bastante en su concepción de la humilde edición de Nucio. Recordemos que la obra de Zárate gozó de cierto éxito y fue trasladada a diversas lenguas, entre ellas el italiano, el inglés, el francés y, como es el caso, el neerlandés[26]. Nos encontramos con una obra en cuarto y letrería gótica, cuyos mismos paratextos ponen de manifiesto el cambio de tono de esta edición frente a la que le precede, buscando satisfacer unas claras expectativas en sus lectores. Asimismo, sabemos que el texto parte de una versión corregida por el autor con respecto a la *princeps*.

Para empezar, el extenso título incide en la idea de lo maravilloso de las tierras americanas, además de llamar la atención sobre los combates que pueden leerse a lo largo de la obra[27]. En los preliminares se halla un

25. Hampe Martínez (2014: 41).

26. Sobre las ediciones de la obra de Zárate, nos remitimos a Hampe Martínez (1995) y al estudio de McMahon (1955). Esta autora no solo da cuenta de las distintas publicaciones de la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, sino que señala las diferencias entre cada una de las versiones.

27. *De wonderlijcke ende warachtighe historie vant coinckrijck van Peru, geleghen in Indien, inde welcke verhaelt wordt de geleghentheydt, costuymen, manieren van leuen oueruloedicheyt des goudts enn siluers, ende voort alle de sonderlingste dingen vanden seleuen lande, insghelijckx vanden steden, plaetsen, ende inwoonders desselfs conincrijckx, daer beneuen hoet gheuonden ende eerst by de Keyserlijcke Maiest hoochlojlijcker memorien ghenconquesteert ende vercreghen is, met alle de oorlogen eñ strijden die ghebeuert zijn, soo teghens d'Indianen als oock onder den Spaengerts om tgouuernement deen teghens den anderen Verciert met veel schoone figuren*. Un año más tarde, Sylvius volvió a emitir este

poema anónimo a «Al docto», en el que se comparan los relatos del libro con las narraciones de Diodoro Sículo, Flavio Josefo, Plutarco o los trabajos de Sebastián Munster. Asimismo, la dedicatoria de Zárate a Felipe II es sustituida por otra epístola dirigida por Sylvius a los burgomaestres y concejales de Amberes. En este sentido, llama la atención el intento de ocultar la figura del cronista vallisoletano.

Frente a las escasas cuatro xilografías de la edición de Nucio, la traducción cuenta con cincuenta y tres ilustraciones, de las cuales doce son diferentes. La profusión de imágenes implica que, a diferencia de los ejemplares anteriores, hallamos capítulos que cuentan con más de un grabado. El propio título completo de la obra indica que está decorada con «muchas figuras hermosas». Entre ellas, el volumen conserva en las mismas posiciones los cuatro grabados de la edición anterior del texto de Zárate, procedentes, a su vez, de la versión antuerpiense de la crónica de Cieza. Lo interesante son las nuevas adiciones que, en lo que se refiere a sus componentes iconográficos, se ajustan a las expectativas de unos lectores que esperan hallar maravillas, así como el relato de toda clase de hazañas. No es de extrañar, por tanto, que estas ilustraciones provengan del ámbito caballeresco, en concreto de textos relacionados con las figuras de Orlando y Amadís. Por lo tanto, aunque estamos ante un caso claro de reciclaje y aprovechamiento de tacos, su elección responde a un intento consciente de complementar el sentido de la obra original.

En primer lugar, la edición de Sylvius cuenta con un grupo de cinco grabados, repetidos en varias ocasiones, cuyo origen se remonta a la edición de Gabriel Giolito del *Orlando furioso*, publicada en Venecia en 1542[28]. Se trata de unas bellas imágenes de estética bizantina con una clara ambientación caballeresca (Fig. 9). Estas ilustraciones gozaron de gran aceptación y circularon, de un modo u otro, por toda clase de talleres, en buena parte asociados a publicaciones del ciclo de Orlando. Desde ediciones italianas posteriores del *Orlando furioso*, el *Orlando enamorado* editado en Francia por Groulleau (1549), a sus versiones españolas. Se trata tanto de la traducción de Urrea, editada por Nucio (1549) y por

volumen sin apenas diferencias respecto al anterior. De hecho, conserva los mismos fallos en la paginación que el impreso de 1563.

28. Liberati y Voltan atribuyen el diseño de las ilustraciones del *Orlando* de Giolito a Jacopo Francia (Liberati & Voltan 2007: 7).

Roville (1550) en París, como de la segunda parte del *Orlando* escrita por Nicolás de Espinosa e impresa por Nucio (1556)[29].

Fig. 9. Amberes, Willem Sylvius, 1563

Este trasiego llega a la incorporación de estas imágenes a la edición de Plantin del *Amadís de Grecia* (1561), nos sirve para trazar un recorrido que parte de Italia y llega a Flandes desde Francia. Recordemos que Sylvius trabajó en sus primeros años con materiales de Plantin y en 1562 se hizo con buena parte de los recursos vendidos en la liquidación que por entonces hubo de la *Officina Plantiniana*[30]. Al cabo, los grabados del *Amadís* de Plantin fueron también empleados para la edición del libro de caballerías a cargo de Sylvius (1573), pero antes sirvieron para ilustrar la crónica de Zárate[31].

29. Langiano señala el recorrido de grabados de la edición de Giolito en sucesivas publicaciones italianas de la obra: «Le silografie contenute nella giolitina conoscono un grande successo e vengono riprese in successive edizioni: Bartolomeo Honorati (1553), Alessandro da Viano (1565), Heredi di Pietro Deuchino (1577), Zanfretti (1582), Misserino (1596)» (Langiano 2013: 82).

30. En lo que respecta a los comienzos de la trayectoria de Sylvius como impresor, nos remitimos a Valkema Blow (1990).

31. Sobre las distintas ediciones del *Amadís de Grecia* y la fortuna de sus grabados, véase Serrano (2015).

Es posible hablar de cierto intento de vincular en lo posible los grabados con los textos de Zárate, valiéndose de algún referente de la obra, a muy grandes rasgos, que pueda relacionarse con los dibujos, no siempre con igual fortuna. Así, la escena del ejército marchando acompaña al capítulo dedicado a «De cómo vino Diego de Almagro al Cuzco y prendió a Hernando Pizarro», mientras que la imagen de un rey en su trono ilustra la sección del texto dedicada a «De cómo Atabaliba mandó matar a Guáscar y cómo Hernando Pizarro fue descubriendo la tierra». En este último caso, parece que la mención al monarca inca sirve de excusa para añadir ese grabado. En fin, lo que parece evidente es la pretensión de llevar la crónica del vallisoletano al terreno de la aventura caballeresca por medio de los elementos paratextuales.

Este fenómeno puede advertirse con igual nitidez en el siguiente grupo de xilografías (Fig. 10), donde encontramos un mismo *circuito editorial* en lo que se refiere a la compra, préstamo o copia de las imágenes, que llegan de Italia o Francia a los Países Bajos. Podemos destacar el grabado que representa la navegación de un grupo de naos. Se trata de la imagen más repetida en la traducción holandesa, pues aparece trece veces de un conjunto de cincuenta y tres ilustraciones. Detrás de esta reiteración podría estar el intento de querer sumergir a los lectores en el mundo de los grandes descubrimientos y exploraciones oceánicas. Además, tal como señaló Serrano, este tipo de escenas panorámicas se ajustaba al gusto de las ediciones amberinas y al intento de satisfacer un mercado que demandaba relatos exóticos y pintorescos[32]. Como en los ejemplos anteriores, se trata de una imagen que en origen fue incluida en ejemplares relacionados con la caballería. La hallamos previamente en ediciones francesas del *Orlando enamorado* (1549) y del *Lisuarte de Grecia* (1552) a cargo de Groulleau. Más tarde, este diseño será empleado en el *Amadís de Grecia* (1561) de Plantin. Este mismo año, la xilografía de los barcos aparece en las ediciones del *Aymón* y del *Lisuarte* impresas por Jan Waesberghe.

En lo que respecta al grabado de la justa que, igualmente, pudo llegar a Sylvius a través del taller de Jan Waesberghe, quizá como sustituto de un taco perdido, pues en los *Orlandos* y *Amadises* mencionados arriba existen escenas semejantes que pudieron haberse empleado. En origen, el diseño de esta xilografía podemos hallarlo en la edición de Comin de

32. Serrano (2015: 182).

Trino del *Orlando enamorado* (1553) y, posteriormente en el *Lisuarte de Grecia* de Waesberghe (1561). En esta misma edición se encuentra el tercero de los grabados del grupo, imagen que apareció previamente en la edición parisina de dicho libro de caballerías por parte de Groulleau (1552).

Fig. 10. Amberes, Willem Sylvius, 1563

4. CONCLUSIONES

Con este repaso hemos querido contribuir al estudio de dos fenómenos relacionados bien conocidos, en este caso, aplicados a dos títulos hispanos del XVI acerca de la conquista del Perú. Por un lado, hemos comprobado la vitalidad de un efervescente mercado editorial que trataba con sus productos de satisfacer del mejor modo posible las necesidades de los lectores. Hemos observado la transformación, desde Sevilla a Amberes, de unas ilustraciones que poco a poco se fueron amoldando al gusto de sus receptores. Desde las primeras imágenes de la edición *princeps* de Cieza, que trataban de reflejar las nociones etnográficas escritas por el cronista, pasando por su pervivencia en la primera edición de Zárate. De ahí llegamos a la traducción holandesa de esta última obra, centrada en los episodios relacionados con las armas y la aventura, con tacos que, en origen, se diseñaron en Italia o Francia para acompañar textos de temática caballeresca.

En relación con esto, hemos tratado de mostrar cómo los lectores de la época eran capaces de asociar lo visto en los grabados con lo leído, a partir de su propio bagaje cultural y su marco de pensamiento. Así, un romano podía identificarse perfectamente con un inca, del mismo modo que la imagen de un ejército marchando era capaz de servir para representar tanto a los guerreros de Bernardo del Carpio dirigiéndose a Roncesvalles del texto de Espinosa como a las tropas de Diego de Almagro camino de prender a Hernando Pizarro. A este respecto, nos vemos con

la capacidad de asociar una serie de elementos iconográficos familiares de un modo eficaz, configurando nuevos imaginarios, como en este caso ocurre con la conquista de tierras americanas.

Se trata de un proceso que ha llegado hasta nuestros días. No mucho después triunfarán las publicaciones de Theodor de Bry. En buena medida, la iconografía asociada desde entonces a los conquistadores, vestidos con calzas cortas y portando los morriones a la italiana que nunca llevaron, se debe al éxito de los grabados del flamenco. Paradójicamente, aquellos *romanos* que, en origen, ilustraron las *Décadas* de Tito Livio constituyen un testimonio más fiable del posible aspecto de las huestes de Cortés que los inmisericordes guerreros de la serie *América*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Amodio, Emanuele, *Formas de la alteridad: construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*, Quito: Editorial Abya Yala, 1993.

Brocato, Linde, *Publishing, Typography and Politics: Mena's Works and the Parallel Editions of Antwerp, 1552* [Tesis], Illinois: University of Illinois, 2011.

Bustamante, Jesús, «La invención del indio americano y su imagen: cuatro arquetipos entre la percepción y la acción política», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. [En línea] http://journals.openedition.org/nuevomundo/71834 [Consulta: 20/02/2025].

Cabello Valboa, Miguel, *Miscelánea Antártica. Una historia del Perú antiguo*, Luis Valcárcel, ed., Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1951.

Cacho Blecua, Juan Manuel, «Iconografía amadisiana: las imágenes de Jorge Coci», *eHumanista*, 16 (2010), págs. 1-27.

Cátedra, Pedro, *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid: Abada, 2007.

Cieza de León, Pedro de, *Parte primera de la chrónica del Perú*, Sevilla: Martín de Montesdoca, 1553.

Cieza de León, Pedro de, *La chrónica del Perú*, Amberes: Martín Nucio, 1554.

Cieza de León, Pedro de, *Parte primera de la chrónica del Perú*, Amberes: Juan Bellero, 1554.

Cieza de León, Pedro de, *Parte primera de la chrónica del Perú*, Amberes: Juan Steelsio, 1554.

Cieza de León, Pedro de, *Crónica del Perú. Primera parte*, Franklin Pease, ed., Lima: Universidad Católica del Perú, 1984.

Cornejo Vega, Francisco, «Cuando la vista engaña: los grabados de vistas de ciudades en los primeros tiempos de la imprenta», en *Cartografía histórica en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*, José Carlos Posada & Eduardo Peñalver, eds., Sevilla: Universidad de Sevilla, 2010, págs. 148-163.

Hampe Martínez, Teodoro, «Registro de ediciones de la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*», en *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, Teodoro Hampe Martínez & Franklin Pease, eds., Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1995, págs. XCI-CII, 3.

Hampe Martínez, Teodoro, «Reminiscencias clásicas en la *Historia del Perú* de Agustín de Zárate (1555/1577)», *Estudios Humanísticos. Historia*, 13 (2014), págs. 35-59.

Langiano, Anna, «Sulla ricezione cinquecentesca del *Furioso* nelle arti: traduzioni possibili?», *Cahiers d'études italiennes*, 17 (2013), págs. 71-91.

León, Pedro, «Brief Notes on some 16th Century Antwerp Printers with special reference to Jean Steelsius and his Hispanic Bibliography», *De Gulden Passer*, 54 (1976), págs. 77-92.

Liberati, Stefano y Anna Maria Voltan, *Repertorio biblioografico delle edizioni in lingua italiana dal XVI al XIX secolo*, Tarento: Barbieri Selvaggi, 2007.

MacCormak, Sabine, «Limits of understanding: perceptions of Greco-Roman and Amerindian paganism in early modern Europe», en *America in European consciousness, 1493-1750*, Karen Kupperman, ed., Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995, págs. 79-129.

Maticorena, Miguel, «Cieza de León en Sevilla y su muerte en 1554. Documentos», *Anuario de Estudios Americanos*, XII (1955), págs. 615-674.

Maticorena, Miguel, «Contrato para la primera edición de Sevilla, con una nota de Miguel Maticorena Estrada», en *Crónica del Perú: Primera Parte*, Franklin Pease, ed., Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1984, págs. XLIX-LIII.

McMahon, Dorothy, «Some Observations on the Spanish and Foreign Editions of Zárate's *Historia del descubrimiento y conquista del Peru*», *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 49 (1955), págs. 95-111.

Millones Figueroa, Luis, *La imagen de los incas en la Crónica del Perú de Pedro Cieza de León* [Tesis], Stanford: Stanford University, 1998.

Millones Figueroa, Luis, *Pedro de Cieza de León y su Crónica de Indias*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2001.

Mustapha, Monique, Louise Bénat-Tachot, Marie-Cécile Bénassy-Berling & Paul Roche, «Cuaderno iconográfico», en *Historia de las Indias (1522)*, Madrid: Casa de Velázquez, 2023, págs. 797-284.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza Editorial, 1998.

Peeters Fontainas, Jean, *L'officine espagnole de Martin Nutius á Anvers*, Amberes: Societé des Bibliophiles Anversois, 1956.

Rodríguez López-Abadía, Arturo, «Las dos ediciones del *Lazarillo* de Amberes de 1553 en 8avo y en 16avo», *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas*, 12 (2016), págs. 91-103.

Sanz Julián, María, «Escenas de batalla: huellas de un tema iconográfico desde los inicios de la imprenta hasta el siglo XVI», en *La razón es Aurora». Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido*, María de los Ángeles Ezama Gil, José Enrique Laplana Gil, María Carmen Marín Pina, Rosa Pellicer, Antonio Pérez Lasheras & Luis Sánchez Laílla, coords., Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017, págs. 105-120.

Serrano, Florence, «Iconografía comparada en las ediciones de *Amadís de Grecia*/*Amadis de Grèce* de Feliciano da Silva», *Archivum*, LXV (2015), págs. 165-192.

Someda, Hidefuji, «El discurso sobre el 'imperio de los incas' y la idea de Roma en los cronistas», en *Miradas al Tahuantinsuyo. Aproximaciones de peruanistas japoneses al Imperio de los incas*, Hidefuji Someda & Yuji Seki, eds., Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2010, págs. 29-60.

Thomas, Werner & César Manrique, «La infraestructura de la globalización: la imprenta flamenca y la construcción del imperio hispano en América», en *Encuentros de ayer y reencuentros de hoy: Flandes, Países Bajos y el mundo hispánico en los siglos XVI-XVII*, Patrick Collard, Miguel Norbert Ubarri & Yolanda Rodríguez Pérez, eds., Gante: Academia Press, 2009, págs. 45-72.

Valkema Blow, Paul, «Willem Silvius's remarkable start, 1559-62», *Quaerendo*, 20.3 (1990), págs. 167-206.

Wagner, Klaus, *Martin de Montesdoca y su prensa: contribución al estudio de la imprenta y de la bibliografía sevillanas del siglo XVI*, Sevilla: Pontificia Universidad de Sevilla, 1982.

Zárate, Agustín de, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, Amberes: Martín Nucio, 1555.

Zárate, Agustín de, *De wonderlijcke ende warachtighe historie vant coinckrijck van Peru*, Amberes: Willen Sylvius, 1563.

RESUMEN: Los grabados presentes en las primeras ediciones de las crónicas de Indias permitieron a los europeos del Quinientos adquirir unos referentes visuales sobre las novedades que llegaban de América. La configuración de dichas imágenes venía determinada por las coordenadas ideológicas de entonces, además de por las circunstancias del mercado editorial de la época. En este sentido, la circulación de tacos de toda índole, que podrían servir tanto para ilustrar un libro de caballerías como una obra historiográfica, sirvió para crear una suerte de *bagaje visual* en los lectores de entonces. Así, los destinatarios

asociaban los elementos icónicos de las imágenes con sus textos, según abordaran una materia u otra. Nuestro objeto se relaciona con estas nociones: en concreto, analizaremos los grabados de dos títulos dedicados a la conquista del Perú: las crónicas redactadas por Pedro Cieza de León y Agustín de Zárate. Esta selección responde, tanto por su coincidencia en sus contenidos, como porque ambos títulos comparten diversos grabados. Tras la *princeps* sevillana de la *Parte primera de la Crónica del Perú* (1553), Cieza volvió a editar esta obra en Amberes (1554) con nuevas versiones de las xilografías de la edición anterior. El mismo taller antuerpiense de Martín Nucio publicó la *Historia del descubrimiento y conquista del Perú* (1555) de Zárate, aprovechando varios tacos de la segunda edición de Cieza. Finalmente, nos detendremos en la edición holandesa de esta crónica a cargo de Sylvius (1563), cuyos grabados procedentes de obras caballerescas contribuyeron a resignificar la obra de Zárate.

PALABRAS CLAVE: Crónicas de Indias; Pedro Cieza de León; Agustín de Zárate; Imprenta del Quinientos; Xilografías sobre América.

ABSTRACT: The engravings present in the first editions of the Chronicles of the Indies allowed Europeans of the 16th century to acquire visual references for the news arriving from America. The configuration of these images was determined by the ideological coordinates of the time, as well as by the circumstances of the publishing market at the time. In this sense, the circulation of all kinds of swear words, which could serve equally well to illustrate a book of chivalry or a work of historiography, served to create a kind of *visual background* for readers of the time. Our object of study is related to these notions: specifically, we will analyze the engravings of two titles dedicated to the conquest of Peru: the chronicles written by Pedro Cieza de León and Agustín de Zárate. This selection reflects both the similarity of its content and the fact that both titles share several engravings. Following the Seville edition of the *First Part of the Chronicle of Peru* (1553), Cieza reissued this work in Antwerp (1554) with new versions of the woodcuts from the previous edition. The same Antwerp workshop of Martín Nucio published the *History of the discovery and conquest* of Peru (1555) by Zárate, taking advantage of several copies of the second edition of Cieza. Finally, we will look at the Dutch edition of this chronicle by Sylvius (1563), whose engravings from chivalric works contributed to redefining Zárate's work.

KEYWORDS: Chronicles of the Indies; Pedro Cieza de León; Agustín de Zárate; Printing Press of the 16th Century; Woodcuts about America.

REY POR UN DÍA EN LA LITERATURA, EL ARTE Y LA FIESTA POPULAR*

Francesc Massip-Bonet
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

1. AUTORIDADES TRANSITORIAS EN EL ÁMBITO LAICO

Recientemente ha salido a la luz el documento más antiguo en la Corona de Aragón sobre la fiesta o juego del Rey, sin duda una de las múltiples autoridades efímeras que pueblan el tiempo invernal y de la que trataremos de hacer una taxonomía. El documento expone una queja que ha recibido el comendador de los templarios de Ambel (Zaragoza) en la que los habitantes de Alberite (Campo de Borja), «con motivo de un cierto juego que se llama el juego del rey, que celebran cada año por la fiesta de San Esteban», manifiestan la visita de hombres de las poblaciones vecinas y «oprimen o molestan» a los habitantes de Alberite, «extorsionándoles dinero por la fuerza, a causa del citado juego, indebida e injustamente». Por este motivo, la orden real establece «que no permita que los hombres mencionados de Alberite sean gravados o indebidamente molestados por los hombres de los lugares de los alrededores del mismo lugar de Alberite, con ocasión del mencionado juego» (MiMus DB, doc. 182).

* Este estudio se realiza en el marco del Grupo de Investigación LAiREM-Nexus (2017 SGR 970) del AGAUR, y del Proyecto I + D PID2022-140028NB-100 (MUDANZA) del Ministerio de Economía y Competitividad.

Es un documento de 17 de diciembre de 1299, por lo que está hecho para prevenir que ese año no ocurra lo mismo. Documento preventivo que nos informa de la festividad de un rey efímero que, como corresponde a su reinado por breves días, recauda normalmente comida por la región acompañado de su pandilla, para después organizar una cuchipanda. En este caso, la cuestación se hacía de forma expeditiva y se exigía dinero, lo que los pobres habitantes de Alberite consideraron un abuso.

Hay una gran diversidad de celebraciones de invierno, desde san Nicolás hasta Carnaval, que presentan un esquema similar: se elige entre los jóvenes un efímero rango de autoridad, lo invisten con los emblemas correspondientes y salen en grupo a recoger un óbolo entre los habitantes del lugar o de la región, a cambio de propiciar fortuna, augurar buenas cosechas y buena salud. Es un rito de ecos arcaicos y que ha tenido diversas manifestaciones, algunas con elementos espectaculares (danza, parlamentos en verso o diálogos). Y esto tanto en el ámbito laico como en el eclesiástico.

La documentación antigua de los reyes de risa laicos es muy escasa frente a la abundante documentación eclesiástica, aspecto lógico porque es el *clericus* quien domina la técnica de la escritura y la tiene por práctica habitual. Por eso es tan importante este documento laico emanado de la cancillería real de Barcelona.

En todo caso, nos remite al frondoso contexto de celebraciones de antigua estirpe situadas en la época invernal y particularmente en torno al cambio de año, que se corresponden, aunque sea como eco lejano, con las Saturnales romanas, cuando compartían mesa dueños y esclavos y se fomentaba la inversión de los roles cotidianos con la preponderancia por unos días de los más humildes, cuando se aceptaba cualquier transgresión porque en el fondo el desorden efímero garantiza el orden permanente. Sin embargo, hay que recordar que de las Saturnales comienzan a hablar, en el siglo XV, los clérigos humanistas que han redescubierto textos antiguos como el de Macrobio, y han aprovechado para atacar las fiestas de inversión, particularmente las que tenían lugar dentro de los templos, y que a estos rigoristas les molestaban. Durante la Edad Media no existe ninguna memoria de las Saturnales, y la existencia de estas festividades de inversión y de autoridades efímeras debe vincularse a tradiciones agrarias cuyos orígenes no podemos discernir.

El caso es que el rey de Inocentes, también llamado Rey Páixero o Rey Moixó (Pájaro), Rey Novo o Rey de Burlas, es rey por un día que se nombra entre la mocedad. Un ejemplo primerizo se encuentra en la sentencia arbitral de 12 de noviembre de 1219 entre el cabildo de Clavijo (Cameros) y el monasterio de San Prudencio de Monte Laturce a causa de la obligación de los cistercienses de pagar tributo al «Rey Páxaro, el día de san Esteban», como era costumbre. Un siglo más tarde reencontramos trazas de esta práctica entre el municipio de Ausejo y el monasterio de Fitero (1348), cuyo abad debía «dar cada año al Rey Páxaro de Ausejo, el día de san Estevan, un tozino et un odre de vino et treinta minchones et una hera de verzas»; y aún en 1445 los «reys» de Matute y Tobía debían recibir «quatro panes de trigo» y «quatro açunbres [seis litros] de buen vyno» del monasterio de Valvanera[1]. Lo cierto es que las quejas de Alberite o las disensiones de los monasterios riojanos las reencontramos en Aragón cuando los monjes de Santa María de Veruela se quejan al conde de Luna contra la población de Trasmoç (Moncayo) que «en el anyo present [1355], quando las fiestas de Nadal, en el Rey Pasariello, les matás hun crabón contra su voluntat», sin duda porque los cistercienses se habían resistido a pagar la acostumbrada exacción navideña al rey efímero. En 1368, el mismo monasterio se compromete con la localidad de Magallón «de dar seis cántaros de vino suficiente para el Rey Pájaro del dicho lugar por el día y fiesta de san Esteban del mes de deçiembre» o bien a pagar ocho sueldos de impuesto[2]. Lo cierto es que el robo de corderos u otras reses no era inusual entre las pandillas de jovenzuelos capitaneados por su efímero rey: en 1461 el consejo municipal de Murcia prohibía que los «reyes pájaros» tomaran ningún animal de los rebaños de sus vecinos para celebrar sus comilonas porque lo castigarían como hurto y, de hecho, en 1472 se condena a Pedro Esteban a pagar «4000 maravedíes» que costaban los animales presos «para el rey Pájaro de Santa María» que encabezaba una cuadrilla de solteros pendencieros que si no cobraban la usual 'contribución', a menudo forzosa, se la tomaban por su cuenta. En 1474 llega la prohibición de hacer a las parroquias «reyes pájaros» ni que se jugara «a naranjas», sin duda a causa de los mencionados

1. Martínez Sopena (1999: 81-84).
2. García Herrero (2012: 36-37).

excesos[3]. Entre 1472 y 1489 se documentan los pagos del Consejo de Mirambel por «dos pares de calças pora los reyes de Nadal segunt es acostumbrado»: las unas «por al rey de Nadal de los casados», las otras «al rey de los moços a Nadal»[4]. Los reyes juveniles, entre otros cometidos, tenían el de abrir el baile en las festividades locales, como se establecía en los estatutos de Anento de 1583[5], y regían por todo el año las solemnidades de la población.

Todavía hoy, en la zona de Tras-os-Montes (nordeste de Portugal), los jóvenes celebran el día de san Esteban o la jornada de Fin de Año con comparsas y máscaras de antigua estirpe. Es la *Festa dos Rapazes*, que incluye todo tipo de actos paradramáticos, particularmente la coronación de un rey efímero y el tradicional recaudo[6]. *O Farandulo* de Tó sale de buena mañana del día de Año Nuevo con la cara ennegrecida de hollín y una corona de cartón con una calavera[7]. Trae una horca en la mano donde va colgando los chorizos o embutidos que mendiga por las casas, así como un zurrón, para otros donativos. Su misión es tratar de tiznar a *a Sécia*, un muchacho vestido de chica, con mantilla y una rama ornamentada en cuyo ápice se clava una naranja, toda una simbología de fecundidad, pero *o Moço*, armado de una tranca, se lo impide en un combate estilizado, coreográfico. Los tres van acompañados del *Mordomo da festa*. Aparte de acosar –sin éxito– *a Sécia*, *o Farandulo* persigue a todas las chicas solteras de la población y les marca la cara con hollín, a menudo sirviéndose de un corcho quemado, lo que generalmente es recibido con complacencia por las muchachas porque se considera un signo de fertilidad, es decir un buen augurio. En Varge (Bragança), os Caretos acompañan en la cuestación a los mayordomos el día de Navidad, y en el recorrido se zambullen en el agua helada de la fuente o del río, último eco de un atávico rito purificador.

3. Martínez Carrillo (1990: 17-20). A finales del siglo XV todavía se hablaba en la toponimia urbana de Calatayud de «la puyada del Rey Passarillo» (García Herrero 2012: 41).
4. García Herrero (2010: 333).
5. García Herrero (2012: 51).
6. Lopes (2000); Godinho (1998).
7. Neto Lopes (2014).

Fig. 1. Farandulo de Tó (Tras-os-Montes, Portugal, 1 de enero): combate estilizado entre el Farandulo y el Moço que defiende A Sécia

O Rei Novo de Ousilhão[8] no es tan joven y también sale la víspera de san Esteban acompañado por dos *vassalos*, los tres con cetros en forma de caña con una naranja en la punta. El séquito real va acompañado de un gaitero, un tamborilero y un grupo de abigarrados *caretos* o *fatos* con vestidos chillones y con unas máscaras de madera que les impide hablar, solo dan gritos «hi», «guh», «gus», para no ser identificados. Participan en la ronda que tiene como ritos ceremoniales la cuestación y el robo simbólico, que van metiendo en un carro con ornamentos vegetales. Entran en las casas cantando y bailando, y allí les ofrecen pan, vino y carne de cerdo. Los mozos danzan en círculo en torno a la mesa puesta y tocan castañuelas, y reciben dinero o matanza. Los *caretos* hacen un estruendo infernal con matracas, cencerros, chocallos, cascabeles y campanillas que llevan colgadas en la ropa. Suben por balcones y ventanas para asaltar las casas. Todo les está permitido. Al día siguiente, festividad de san Esteban, los *caretos* conducen con el carro la corte efímera del rey de la fiesta hasta la iglesia donde debe presidir la misa, tras el altar mayor, donde se depositan grandes panes que serán bendecidos y después devorados en la comida colectiva preparada en la plaza, una gran mesa al aire libre a cuyo alrededor se sentará toda la población y, en la cabecera de la mesa,

8. Maciel (1998).

el monarca transitorio. Antes los *caretos* entraban en el templo; hoy en día no les dejan entrar: lenta pero implacablemente el espíritu tridentino acabó imponiéndose hasta el último rincón de la cristiandad. Una fiesta arcaica, bien conservada en un medio fuertemente rural como la zona portuguesa de Tras-os-Montes, organizada por los jóvenes originarios de la población (donde a menudo ya no viven, pero regresan por la festividad), y que ha sobrevivido pactando con iglesia, a la que entregan buena parte del dinero recaudado, y acomodándose a las nuevas realidades sociales. Como vemos, pues, un reinado efímero que subsiste en pleno siglo XXI durante el mismo día en que aparecía documentado en Aragón aquel *ludo regis* de 1299.

Fig. 2. Rei Novo de Ousilhão acarreado por los Caretos (Tras-os-Montes, 26 de diciembre)

Pero ¿de dónde procedían estas inversiones de rol? Un remoto precedente estaría en el Rey de Burlas que escogían entre ellos los legionarios romanos, al que investían con las púrpuras imperiales, una corona de papiro y una caña como cetro y obedecían todas sus órdenes, incluso las más extravagantes. Todo ello ofrecía un marcado carácter cómico-burlesco; ahora bien, parece que en épocas más arcaicas el ritual

tenía consecuencias trágicas: el rey escogido, después de ostentar durante unos días el poder, era sacrificado. De hecho, parece que la coronación de espinas de Cristo, con la investidura de un cetro de caña y un manto rojo (evocando las púrpuras imperiales) tras la flagelación, hay que interpretarlo como una variante de este juego burlesco entre la soldadesca, así como el rótulo I.N.R.I. como una cartela propia de un «rey nictémero», es decir, el que dura un solo día. También en Judea debía ser muy habitual la práctica de la elección de un «rex unius diei» entre los jóvenes, como recogen los evangelios apócrifos de la infancia, cuando Jesús es coronado durante el mes de Adar por los niños que, erigidos en camarlengos, obligan a los transeúntes a hacer reverencia al reyezuelo pueril y a obedecer sus órdenes[9].

Estos reyes de burla, en la Edad Media consta que se hacían también en Navidad y en Nochevieja, cuando en la ciudad de Valencia se prohíbe el 12 de enero de 1403 «lo Joch o solaz del Rei Pàssero» para que «no·s moguen bregues e nafres, e a vegades –e senyaladament en l'any present– morts», y así el Consejo decide «cloure via a tals insolències e perills yrreparables» y establece su prohibición[10]. En Elche un «rei Páxero» procedente de la cercana localidad de Catral, salía para Nochevieja a lo largo del siglo XV[11]. En la vecina Orihuela, «el joch que fan del Rei Pàssaro» causaba algunas extorsiones que en 1443 fueron denunciadas por la reina María al gobernador Pere Maza de Liçana y de Alagón († 1448), conocido como *el Barbut*, y que había tenido como víctima al especiero Bernat Fulleda a quien el Justicia oriolano, esto es, la primera autoridad local, había extorsionado o intentado sobornar[12]. En fechas similares se documenta el «rey Moxó» o mayoral de los solteros de Vila-Real, que salía con un lugarteniente con el título de «conde» y con su propio consejo y séquito de jóvenes –mayores de 15 años–, cargos todos ellos electivos, y que tenían el cometido de contratar juglares para tocar «al ballar de la foguera de Nadal»[13]. En Igualada se documenta el «vulgarment apellat Rei Moxó» en 1480 como «pràticha en tots los lochs del principat de Cathalunya» y que reina «tant solament per totes les festes de Nadal e fins al

9. Evangelio árabe de la Infancia, caps. XLI-XLII, en Santos Otero (1985: 332-333).
10. Ferrer Valls (1994: 162).
11. Hinojosa Montalvo (1999: 74).
12. García Herrero (2012: 38-9).
13. Doñate Sebastià (1971: 31).

dia d'Aparici [Epifania] inclusivament», durante cuyo reinado los jóvenes harán el «honest acapte» entre los vecinos, aunque «sens força ne violència d'algú, sinó per lur liberalitat». En Cervera «el rei Moixó» también salía por Pascua rodeado de «gran multitut de gent ab panades e mones al coll» (1512), mientras que el velatorio de Navidad de 1554 se paga al maestro pintor Pere Alegret «per rahó de la corona del Rei Moxó»[14]. En efecto, anualmente, en Tremp, se nombraban a los dos «majorals per les coses del rei de Nadal»[15]. Recordemos que el tortosino Francesc Vicent Garcia, Rector de Vallfogona (1579-1623), habla de los emblemas de una autoridad de risas (una aspadera como cetro y una corona de quincalla u oropel):

> Vinga, puix ja estic en mal,
> per ceptre algun aspi vell;
> la corona d'oripell
> que fou del rei de Nadal[16].

En Oluges (Segarra) la juventud entronizaba al «rei Mixó» por Nochebuena[17]. En Tàrrega se documentan reyes de Navidad escogidos entre los jóvenes solteros, de 1482 a 1648, como festividad organizada por la cofradía de san Esteban, con la contratación de juglares para la música, y con la obligada captación festiva[18]. En otras partes el efímero monarca era nombrado en la Epifanía –el conocido Rey de la Faba, coronado cuando el comensal encuentra el haba oculta dentro del roscón de reyes–[19], o por san Antonio (17 de enero), como sucedía en la comar-

14. Miró i Baldrich (1992).

15. Arxiu Comarcal del Pallars Jussà (ACPJ), Documents de la Insigne Col·legiata de Santa Maria de Valldeflors, doc. 2685, fol. 8r. Dato facilitado por Pau Castell Granados (UB).

16. Garcia Ferrandis (1703: 53; 2023: 224).

17. Miró i Baldrich (1994: 67 n. 5).

18. Miró i Baldrich (1991).

19. En el reino de Navarra, la fiesta se documenta ya en el siglo XV cuando la corte costeaba la lujosa indumentaria del mozo que era elegido Rey de la Faba. A principios del siglo XVI, cuando Navarra es incorporada como reino de las Españas, desaparece la costumbre en el marco de la corte real, pero pervive en el ámbito popular hasta la fecha. También en el mundo bizantino se celebraba una fiesta similar en Nochevieja con el reparto del roscón de San Basilio o Vasilópita donde, en lugar del haba, se esconde una moneda, en ambos casos símbolo de la prosperidad que preña el pastel. *Cf.* Dafnomili (s. f.).

ca del Alto Mijares con la salida del «pájaro rey» en Sucaina o en Villahermosa del Río, donde el día 17 se realizaba la procesión a la ermita del santo y se hacían circular las ofrendas recogidas para después subastarlas y sufragar la festividad[20].

También por san Antonio se realiza en Biar, todavía hoy en día, un rey efímero adulto llamado «Rei Pàixaro», coronado de oropel, con barba blanca y la cara enharinada (como el clown o el loco), vestido con una cota de armas dorada con el escudo de la villa en el pecho y la leyenda «*claudo et aperio regnum*». Lleva guantes blancos, enarbola una señera con la mano izquierda (con la derecha saluda remedando a los monarcas hodiernos), va cubierto con un manto azul con cuello de armiño, y presenta la peculiaridad de montar a caballo, seguramente por la vinculación al día del patrón de los animales, aspecto que le otorga una fisonomía de rey Jaime (el Conquistador), mito de los orígenes y del nacimiento del pueblo valenciano. En la víspera de la fiesta, recorre las calles dando vítores al santo, flanqueado por dos palafreneros con casco dorado, cota verde de borde almenado y el escudo real en el pecho y el empeine de las botas, y precedido por dos danzadores, también con la cara pintada de blanco y las mejillas, nariz y barbilla de rojo, todos ellos acompañados por una cohorte de una veintena de portadores de antorchas que abren paso y dan luz al singular séquito, mientras los vecinos encienden hogueras en tederos y dan colación a la comitiva (vino, «herbero» –licor de hierbas–, pastas y buñuelos). El desfile se repite el día de la fiesta, sin antorchas, y el rey Pàixero y acólitos van recogiendo los donativos de la población (comida y bebida) que después, una vez exhibidos y paseados, serán subastados para pagar la fiesta, mientras se conduce a bendecir a los animales domésticos (hoy, sobre todo, mascotas). Los danzantes, llamados «bufones», llevan anchas gramallas cuatribarradas y una capa corta de armiño, tocados el uno con peluca rubia, el otro negra. Van repitiendo un baile ante el rey a lo largo del desfile consistente en recorridos paralelos y cruzados levantando los brazos y abriendo la capa a imitación del vuelo de los pájaros, y terminan haciendo reverencia a la autoridad efímera.

20. Ariño (1988: 242).

Fig. 3. Rei Pàixero de Biar. Foto: Raül Sanchis

El llamado «Rei Moro» de Agost sale entre el 26 de diciembre y el uno de enero: por san Esteban se cantan versos alusivos al efímero reinado que ha de llegar; la noche del día siguiente (san Juan Evangelista) se elige al Rey protagonista de las jornadas entre los jóvenes quintos de la población (*danseros*), y el día de los Inocentes, durante la danza del Rey de risas, la gente lo apedrea con peladillas y caramelos. Si hoy en día se llama «Rei Moro» me parece que es por influencia de las célebres fiestas de "Moros y Cristianos» del entorno, pero por las fechas y significación tengo la sensación de que debía ser otro «Rei Moxó» o «Pàxaro», como de hecho se asegura en un documento de 1691[21].

Los reinados efímeros se prolongan hasta Carnaval, el último episodio invernal de transgresión e inversión de los valores establecidos. En estas jornadas sale el «Moixó Foguer» de Sant Quintí de Mediona o de Vilanova i la Geltrú, personaje desnudo, disfrazado de pájaro, embadurnado de miel y recubierto de plumas. Lleva una máscara y una calza en la cabeza y, completamente emplumado, se acompaña de una comitiva formada por gente con camisón y una charanga. El Moixó Foguer va encerrado dentro de una gran caja y de vez en cuando, la procesión se

21. Sansano (1999: 238-239).

para, se abre la tapa de la caja y el Moixó Foguer sale y esparce allende una lluvia de sus plumas pegadizas.

Aunque en 1566 una constitución sinodal de la diócesis de Segorbe prohibía en las iglesias lo que «in aliquibus locis nuncupatur *El rei Pàxaro*»[22], todavía en 1745, el obispo de la diócesis vecina (Teruel-Albarracín) debía impedir el nombramiento de «Reyes o Emperadores de Juego» ni que entren «en la iglesia con la mogiganga de corona de papel… ni con alguna insignia de tales oficios»[23]; autoridades lúdicas que con su compañía iban recaudando por las casas del pueblo y con lo que recogían se daban una comilona, como se hacía en distintas poblaciones del Alto Mijares y como subsiste en Biar para costear la fiesta.

En Llofriu (Baix Empordà, Girona) todavía en el siglo XX, el muchacho que encabezaba la colecta en la fiesta de san Silvestre (último día del año) se vestía de rey «amb una corona de llauna o de cartró, tota daurada i amb una gran capa»[24]. En Artana (Plana Baixa) el 27 y 28 de diciembre reinaba el Rei de Miques, con capa negra, vara y corona de cartón, que pronunciaba un pregón al son de una lata o un tambor:

¡Ací mateix,
Arròs amb peix!
¡*Rei,* vestit de budell
la calça *esgarrà*
i el *sombrero* vell!
¡*Rei de* Miques
farta sopes
i va a missa
sense botes!

Y después largaba un sermón satírico donde ordenaba:

> ¡*Per* ordre del senyor Rei ací mateix es reconeix: Que ningú vaja demà a missa sense cap diner. Ací mateix es reconeix: Que demà els hòmens agarren cabassos, les dones cistelles i els xiquets espartins per a omplir l'església de sol. Ací mateix es reconeix: Que les dones coguen l'olla sense foc, els hòmens llauren sense aladre i les xiques cusen sense fil. Ací mateix es reconeix: Que ningú camine demà ni dret ni gitat, ni

22. Fuster (1976: 51).
23. Caro Baroja (1984: 344).
24. Amades (1950-1956: I, 264).

> recte ni tort, ni assentat ni ajupit, ni cul per amunt ni cul per avall. Ací mateix es reconeix: Que el que vulga comprar farinetes vaja a casa la tia cistellera. Ací mateix es reconeix: Que si algú vol comprar llonganisses que ja se'n passen, vaja a casa del tio Ramon el carnisser. Ací mateix es reconeix: Que si hi ha qui vol comprar una cabra vaja a parlar amb el tio Sebastià el de la plaça. Ací mateix es reconeix: Que si s'encontren un Pedregal més gran que la gepa del tio Naciet, els eixirà un gra al nas més gros que el del tio Pipa. Ací mateix es reconeix: Que si algú es troba a la dona del tio Simó, a la del tio Blai del cantó, a la del tio Fariner i a la meua, que les manifesten a ma casa![25]

En La Vilavella de Nul·les, en una costumbre que pervivió hasta el año 1942, el pregón del rey o alcalde de los Inocentes rezaba: «De orde de l'alcalde i el govern nou que ha entrat hui, se fa saber: que ningú estiga al sol ni a la sombra, ni dins de casa ni fora, ni anant ni estant parat, ni gitat ni dret, baix la pena de la roba remesclà»[26].

En Benissanet o en Móra d'Ebre, antiguamente escogían un Rey o un Alcalde de Naranjas, mientras que en la Franja de Aragón los reyes de Carnaval entraban en la iglesia con coronas de papel en la cabeza[27].

A estas jerarquías de risas deben hacer referencia ciertas pinturas de Brueghel y Jordaens. Pieter Brueghel el Viejo (c. 1528-1569) es autor de «Jornada obscura» (1565), que pertenece a un ciclo sobre las estaciones del año: es el final del invierno, el tiempo de la poda. Aunque los podadores y los árboles escamondados ocupan la parte central del cuadro, me parece que el auténtico argumento hay que buscarlo en un rincón, en el detalle de la parte inferior derecha, traslado de focalización muy propio de la pintura manierista y barroca. Allí hay dos muchachos que llevan de la muñeca a un niño que porta un farol en la mano derecha, en la frente una corona pintada sobre una visera de papel y dos almohadas atadas a la espalda y al pecho, de donde cuelga una esquila.

25. Herrero Cabanyes (1981); Llorenç (2011: 24). En la Vall d'Uixó y en Betxí (Plana Baixa) había el Rei Bonet y el Alcalde Porreta respectivamente y en Fanzara (Alto Mijares) el Rei Rosso; en Algímia d'Almonesir (Alt Palància) se escogía Rey con corona (Monferrer i Monfort 1996: 63-65).

26. Caro Baroja (1984: 327).

27. Monferrer i Montfort (1996: 41 y 43).

Fig. 4. Rei de les Bufes (grabado en Amades, *Costumari*, II, 146)

Fig. 5. Jornada oscura (1565) de Pieter Bruegel, Kunsthistorisches Museum, Viena. Public Domain

Uno de los chicos (izquierda) va con traje talar y sombrero de eclesiástico y el otro (derecha), con calzas claras y zamarra oscura acabada con una ancha franja roja, lleva en cada mano un barquillo o galleta reticulada tipo «gaufre» o «wafer», haciendo como que se come la de la derecha. El niño va disfrazado indudablemente de rey de burlas, tocado con una diadema de papel pintado, al igual que el pequeño rey de carnaval que aparece en el extremo inferior izquierdo del «Combate de Carnaval y Cuaresma» del mismo Brueghel (1559); coronas papiráceas parecidas a la de cartón dorado del mencionado rosco de Reyes. Es más, el niño del cuadro (un claro rey de carnaval) lleva el cuerpo cubierto con dos cojines para protegerse de rituales cachiporrazos que el personaje recibiría durante su exhibición y reinado. En nuestra opinión, en el siglo XVI se utiliza el término francés «innocenter» para indicar estos apaleamientos o azotes rituales que evocarían la masacre de los Inocentes: y es que la mañana del 28-XII los jóvenes tenían permiso para entrar en la habitación de las chicas y azotarlas si todavía las encontraban en la cama. Lo explicaba Clemente Marot (1496-1544) en el epigrama CXXXV titulado «Le jour des Innocents» y fechado en 1527:

> Très-chère sœur si je savois où couche
> Vostre personne au jour des innocens,
> De bon matin j'irais à vostre couche.
> Voir ce gent corps que j'ayme entre cinq cens:
> Adonc, ma main (veu l'ardeur que je sens),
> Ne se pourrait bonnement contenter,
> Sans vous toucher, tenir, tâter, tenter;
> Et si quelqu'un survenoit d'adventure,
> Semblant ferois de vous innocenter:
> Seroit-ce pas honneste couverture?[28]

28. Rigollot (1837: 139-140); Dufour (1870: 495). Viene a decir: «Muy querida hermana, si yo supiera dónde duerme vuestra persona el día de los Inocentes, iría a vuestra cama temprano. Ver ese cuerpo gentil que me complace entre quinientos: entonces mi mano (por el calor que siento) no podría fácilmente contentarse sin tocaros, reteneros, acariciaros, seduciros; y si alguien nos sorprendiera en la aventura, fingiría inocentaros: ¿no sería una excusa honesta?». Inocentar, pues, haría referencia a la costumbre de abalanzarse sobre las muchachas, sacudirlas y toquetearlas en un determinado período de inversión hibernal, como hace el oso de Prats de Molló (Ysàs 2017: 115-116).

Además, el niño lleva un cencerro colgando en bandolera que anunciaba su paso y hacía huir a los espíritus malignos. Es posible que quien coge de la mano al niño fuera un delegado eclesiástico con el objetivo de que el dinero recogido en la cuestación no se fundiera en comilonas y sirviera para pagar la cera de los cirios[29]. La tabla de Bruegel muestra a uno de los chicos comiendo unas pastas seguramente fruto de la colecta, y entre los dos se insinúa un saco donde recogerían las donaciones, mientras que el niño parece que con la mano izquierda coge un embutido. Detrás se vislumbra un tercer chico con la cara ennegrecida o cubierta por una especie de máscara y con una escoba en la mano o una sartén agujereada, como las que se usaban en los carnavales de mediados del siglo pasado; todo ello en relación con algún juego de Carnestolendas, como los «Mummers» ingleses de la *Twelfth Night* que hacen en el pueblecito de Sulgrave[30], una forma de teatro popular que se vincula con una costumbre muy arraigada y atávica de ir disfrazado de casa en casa durante la temporada de Navidad («mummering»), a menudo llevando a cabo una pequeña representación, y obteniendo a cambio algún aguinaldo. Señalemos que la duodécima noche después de Navidad (Epifanía) podía coincidir con la luna nueva y para evocar la ausencia de luz lunar, los comparsas se tiznaban el rostro[31]. Entre los célebres «Juegos infantiles» (1560) del propio Brueghel está el juego del cortejo de la pequeña reina, quizás también en relación a la fiesta de los reyes nictémeros[32].

En «Los tullidos» (1568) también de Brueghel, tres de los lisiados ostentan aureolas de risa: el uno, una corona de papel parecida a la del niño-rey pero vuelta al revés; el otro lleva una especie de caperuza almenada parecida a la que ostenta el tullido del «Combate de Carnaval y Cuaresma», y el tercero una mitra episcopal, que nos recuerda aquellos «orats e ignocents alt sobre un cadefal, ab les cares pintades

29. Heers (1988: 117).

30. Harrop (2015).

31. Gaignebet (1984: 37). En las fiestas de locos murcianas, los «inocentes» llevaban la cara tiznada de hollín o de carbón y azulete (Monferrer i Monfort 1996: 43).

32. Vanden Branden (1982) se refiere a él como un juego de «bodas», donde los niños novios van rodeados por un grupo de chiquillos muy compacto para evitar que los malos espíritus se interpusieran en el séquito, a cuyo frente van dos nenas esparciendo pétalos de flores para favorecer la fecundidad de la pareja.

de almàngara e de mascara, armats ab lanses velles e cervalleres rovallades, e ab mitres de paper blanch sobre lur cap, a forme de bisbes»[33] que sacó el Hospital de Barcelona en 1461 para recibir al príncipe Carlos de Viana, prelados de risa que añadían su deformidad a la inversión jerárquica. Cuatro de los tullidos, así como el del «Combate» de Viena, van vestidos con sendas capas ornamentadas con pequeñas colas de zorro, otro elemento de fuerte contenido paródico que hay que relacionar con otras comparsas como la vasca «azeri dantza» o danza del zorro[34].

Por su parte, los diez cuadros conservados de Jacob Jordaens (1593-1678) sobre «El Rey de la Haba» o «El Rey bebe»[35], presentan todos un rey maduro, risueño, en el momento de probar/oler el vino; al lado o bien está la reina bufa presidiendo el banquete con un tenedor en la mano, o una mujer que lleva un niño desnudo en los brazos que ostensiblemente se mea o que ya le está limpiando el trasero; también suele haber un hombre que vomita tras el atracón festivo, una niña bebiendo vino, un individuo que manosea a una mujer con los senos a refresco, un bufón con sombrero de cascabeles y 'marotte', mientras que todos, con las bocas abiertas, cantan al sonido de una gaita.

33. Safont (1992: 131). También el Hospital de los Inocentes de Valencia tenía su «Obispo de los Locos» desde 1483, personaje que hacia 1580 tenía dos mitras: una roja y otra blanca y llevaba guantes rojos (Monferrer i Monfort 1996: 111). Por otro lado, los Locos y Orates de Valencia participaban en desfiles espectaculares como en las fiestas inmaculistas de 1622 en donde figuran un carro «lleno de locas» y otro de locos presidido por «dos reyes de burlas»; o en las fiestas por la canonización de san Tomàs de Vilanova de 1659 donde «causaba mucha risa los meneos y los visajes que hazían los locos» que iban vestidos a cuadros de color azul y amarillo, fiesta que culminó con un castillo de fuegos artificiales plantado en la plaza del Mercado con «unos bultos que avía en él que representaban a los locos y locas del Hospital» como si fueran una protofalla. Los grotescos carros de locos vuelven a aparecer en la procesión dedicada a la Inmaculada Concepción de 1662 (Pedraza 1982: 243, 251, 256 y 72).

34. Caro Baroja (1984: 350-53).

35. Museo Real de Bellas Artes de Bruselas, Museo del Louvre, Museo del Hermitage, Galerías de Arenberg, Braunschweig, Kassel, Devonshire-Chatsworth, Lille, Valenciennes y Viena.

Fig. 6. Los tullidos (1568) de Pieter Bruegel, Museo del Louvre, París. Public Domain

2. AUTORIDADES TRANSITORIAS EN EL ÁMBITO ECLESIÁSTICO

Aunque pueda parecer sorprendente o paradójico, en la Edad Media estas celebraciones de inversión de las jerarquías encontraron acogida y proliferaron en círculos eclesiásticos, porque esta práctica resultaba un deseable ejercicio de humildad particularmente para los eclesiásticos de rango superior hacia el bajo clero, subdiáconos y acólitos. Pensemos que la risa festiva que se generaba no ponía en duda lo sagrado, sino que salía reforzado por el elemento cómico que es su doble, su eco permanente. De hecho, la sacralidad tomaba nuevas fuerzas precisamente de la parodia del sacro. Porque las burlas no eran contestación, sino juego; un juego que aceptaba los valores y jerarquías y que, al invertirlos ritualmente,

los corroboraba. Reírse de la parodia del poder, no es reírse del poder, sino que el poder recibe un plus de legitimidad[36].

En el contexto festivo hibernal surgen las dignidades o autoridades efímeras, particularmente entre los más jóvenes en guisa de reyes nictémeros, como acabamos de comentar, o, entre los monaguillos, que se convierten en prelados durante unas jornadas de tolerancia en las que se trabucan los valores.

Como expresa el refrán popular, «Sant Nicolau obre les festes amb clau». En efecto, el día dedicado al obispo de Bari (6 de diciembre) daba inicio al ciclo navideño y era la fiesta de los más jóvenes, los escolares, porque el santo no solo es patrón de los monaguillos, sino de todos los estudiantes, y así se celebraba en Constantí (Tarragona) a principios del siglo XX cuando los muchachos, acompañados por el maestro, hacían la cuestación presididos por uno de ellos revestido con mitra y casulla de papel, mientras cantaban:

Sant Nicolau
bisbe de Bau,
bisbe de Roma
cansat i fatigat;
si no·m donen avellanes
un cop de sabre al cap.
Nicolau freixures,
no hi tornis més
a tocar matines
per quatre diners.
Virolet sant Pere,
virolet sant Pau,
que portem corona
de sant Nicolau.

Al terminar la canción, golpeaban las puertas de las casas con un sable de madera para reclamar el donativo, generalmente frutos secos[37].

36. Minois (2000: 135 y 159).

37. Serra i Pagès (1909). Fiesta estudiantil por excelencia como se conserva todavía en Lieja (Bélgica), donde el 6 de diciembre la ciudad es tomada por los universitarios con todo tipo de alegrías y disfraces, una festividad que debería reivindicarse en toda su dimensión escolar, al menos para neutralizar la astringente fiesta oficial que se sacaron de la manga estos prestidigitadores de la política que intentaban disimular así, con los

Fig. 7. Obispillo de San Nicolás y acólitos (Ordinario de la colegial de San Esteban de Bamberg 1582 HV, ms. 476, fol. 251v)

De oropel sería la mitra y el báculo pastoral con los que se investía durante esta jornada al Obispillo escogido entre los más jóvenes del clero, cuando se iniciaba su mandato efímero que culminaba el día de los Santos Inocentes presidiendo los oficios y pronunciando su lozano sermón[38]. Una fiesta que en la Catedral de Vic recibía el nombre de «mysterium sollempne», común a todas las catedrales de la Europa cristiana, y que consistía en un oficio solemne, a imitación del verdadero quehacer episcopal. Esta puntual inversión jerárquica nació vinculada al acto de humildad que sugiere el *Magnificat* y otros pasajes evangélicos. Lo explica muy bien Yann Dahhaoui, autor de una tesis doctoral sobre «El obispo

tules de la democracia, el franquismo sociológico que pervive bajo los oropeles de la oxidada corona.

38. Massip (2007).

de los Inocentes en el Occidente medieval (siglos XII-XV)» de la que ya ha avanzado algunos jugosos artículos sobre el particular[39].

En las catedrales medievales el día de san Nicolás se escogía el *Episcopellum* o *Episcopus puerorum* o *scholarium* y, en los monasterios, el *Abatellum* o *Abbas parvulorum*: papa, obispo o abacillo efímero que, investido con la mitra (o tiara), anillo y báculo de autoridad, designaba su curia, asistía desde la cátedra episcopal al oficio solemne, normalmente el día de los Inocentes, cuando estaba llamado a hacer el sermón y a dar la bendición, como se señala en una consueta leridana del siglo XIV[40].

La *Festa del bisbetó* se encuentra reseñada en casi todas las catedrales de los territorios catalanes: Barcelona, Lleida, Tarragona, Vic, La Seu d'Urgell, Elna, Valencia, donde fue prohibido en 1475, Perpiñán, donde se suprimiría en 1546, Palma de Mallorca, donde se suprime en 1549, o Girona, donde desaparece completamente tras las disposiciones del Concilio Tarraconense (1566) que invitan a eliminar «*puerorum vel adolescentium ludus, dum Episcopum fingunt, aut Regem, aut alium magistratum ecclesiasticum vel saecularem*.» A finales del XVI, en aplicación del concilio tridentino, las prohibiciones terminaron con el acto. En Lleida, en 1567 se manda

> que sien castigats los minyons o jóvens que fingen fer un bisbet, un Rey de festes o altre magistrat ecclesiàstic o secular […] vedan que·s fassen en les sglésies qualsevol gènero de farces o espectacles y també que·s diguen cantars o cançons en romans […] y axí mateix altres recitacions o representacions […] També qualssevol jochs dels quals se sol causar risa axí en les sglésies com en les professons.

El integrismo inquisitorial de la Contrarreforma católica, que tuvo en el reino de España su más encendido adalid y que todavía hoy parece estar engastado en el córtex judicial y político[41], acabó con estas prácticas festivas provocando la desafección de muchos fieles que ahora la Iglesia gustaría rescatar con la reciente reintroducción de sibilas y obispillos en tantos templos de la zurrada piel de toro.

39. Dahhaoui (2005; 2007-8; 2008).
40. Villanueva (1851: XVI, 92-94).
41. Vallín (2017).

Fig. 8. Albert Roig Sansegundo, Bisbetó de Montserrat (1953). Foto: Antics Escolans de Montserrat

Ahora bien, no debe confundirse la festividad del Obispillo, una autoridad efímera perfectamente integrada en los oficios de san Nicolás y de los santos Inocentes, con la Fiesta del Asno o la de los Locos, propias de la festividad de los subdiáconos, una fiesta incardinada en la liturgia postnavideña documentada a finales del siglo XII, con el apoyo de los capítulos catedralicios, que solo a partir del XV empezará a ser vituperada por los moralistas como Jean Gerson y el concilio de Basilea. En todo caso, la fiesta del asno y la fiesta de los locos en principio no fueron festividades del desenfreno, sino celebraciones de la humildad en un contexto litúrgico. Ha habido muchas interpretaciones excesivas que

han puesto la lupa de aumento sobre documentos de actos excepcionales (desbordamientos puntuales) frente a la normalidad cotidiana que raramente tiene presencia en la documentación[42].

En resumen, la elección de un efímero cargo de autoridad se localiza en diversas festividades hiemales vinculadas al solsticio de invierno, Año Nuevo y Carnaval, tanto en el ámbito eclesiástico como en el laico, mayormente entre los más jóvenes de la sociedad medieval, fueren monaguillos, escolares, diáconos y subdiáconos; chiquillada urbana, estudiantes, mozos y asociaciones juveniles. Sus actuaciones estaban perfectamente reglamentadas, ya fuere dentro de la liturgia monacal o catedralicia, o en el marco de ciertas festividades cívicas que adquirieron amplio consenso y raigambre. En todo caso, no es hasta fines del Medioevo y particularmente tras el concilio tridentino que tales figuras y sus actuaciones empiezan a ponerse en cuestión y a prohibirse. Y, sin embargo, todavía hoy podemos hallar muestras que burlaron los vetos y que han sobrevivido con las transformaciones lógicas de cualquier celebración viva.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Amades, Joan, *Costumari Català*, Barcelona: Salvat, 1950-1956, 5 vols.

Ariño, Antoni, *Festes, rituals i creences*, València: Edicions Alfons el Magnànim, 1988.

Caro Baroja, Julio, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid: Taurus, 1984.

Dafnomili, Mina, «El rey de la faba», s. f. [En línea] https://rutasineditas.wordpress.com/2015/01/04/el-rey-de-la-faba/ [Consulta: 10/12/2024].

Dahhaoui, Yann, «Enfant-évêque et fête des fous: un loisir ritualisé pour jeunes clercs?», en *Temps libre et loisir du 14e au 20e siècles. Freizeit und Vergnügen: vom 14. bis zum 20. Jahrhundert*, H. J. Gilomen *et al.*, eds., Zurich: Chronos, 2005, págs. 33-46.

Dahhaoui, Yann, «Entre *ludus* et *ludibrium*. Actitudes de l'Église médiéval à l'égard de l'évèque des Innocents», *Ludica*, 13-14 (2007-2008), págs. 183-199.

Dahhaoui, Yann, «Le Pape de Saint-Etienne. Fêtes des Innocents et imitation du ceremonial pontificale à Besançon», *Cahiers Lausannois d'Histoire Médiévale*, 48 (2008), págs. 141-158.

Doñate Sebastià, José M., «Fiestas y festejos en la Edad Media en la comarca de la Plana», *Saitibi*, 21 (1971), págs. 27-39.

42. Véanse las correcciones que propone Harris (2011).

Dufour, Pedro, *Historia de la prostitución en todos los pueblos del mundo*, Barcelona: Joan Pons, 1870.

Ferrer Valls, Teresa, «La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV», en *Cultura y representación em la Edad Media*, Alacant: Generalitat Valenciana, Ajuntament d'Elx, Institut Juan Gil Albert & Diputació d'Alacant, 1994, págs. 145-169.

Fuster, Joan, *La Decadència al País Valencià*, Barcelona: Curial, 1976.

Gaignebet, Charles, *El carnaval. Ensayos de mitología popular*, Barcelona: Alta Fulla, 1984.

Garcia Ferrandis, Francesc Vicent, *La Armonia del Parnàs, més numerosa en las poesias varias de l'atlant del cel poètic lo Dr. Vicent Garcia, rector de la parroquial de Santa Maria de Vallfogona. Recopiladas y emendadas per dos ingenis de la molt illustre Academia dels Desconfiats*, Barcelona: Rafel Figueró, 1703.

Garcia Ferrandis, Francesc Vicent, *Poesia completa*, volum I: *Sonets i Dècimes*, A. Rossich, ed., Barcelona: Editorial Barcino, 2023.

García Herrero, María del Carmen, «Una fiesta juvenil de primavera en la techumbre mudéjar de la catedral de Teruel: propuesta de lectura», *Artigrama*, 25 (2010), págs. 327-344.

García Herrero, María del Carmen, «Asociaciones de jóvenes en el mundo rural aragonés de la Baja Edad Media», *En la España Medieval*, 35 (2012), págs. 35-73.

Godinho, Paula, «Mordomia e Reprodução festiva: o caso da Festa dos Rapazes», *Arquivos da Memória. Centro de Estudos de Etnologia Portuguesa*, 4 (1998), págs. 35-48.

Harris, Max, *The Feast of Fools: A New History,* Ithaca: Cornell University Press, 2011.

Harrop, Peter, «El *Mummers Play*: una forma de teatre popular anglès», en *Teatralitat popular i tradició*, Francesc Massip, P. Navarro & M. Palau, eds., Catarroja & Barcelona: Editorial Afers, 2015, págs. 257-264.

Heers, Jacques, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona: Península, 1988.

Herrero Cabanyes, Josep, «El Rei de Miques d'Artana», *Penyagolosa*, 20, II época (1981), págs. 78-88.

Hinojosa Montalvo, José, «Fiestas, juegos y espectáculos en el reino de Valencia. Del caballero andante al moro juglar», en *Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval*, Madrid: Polifemo, 1999, págs. 65-92.

Llorenç, Alfons, *El sant del dia*, Picanya: Edicions del Bullent, 2011.

Lopes, Aurélio, «As festas dos rapazes e dos caretos» en *A Face do Caos. Ritos de subversão na tradição portuguesa*, Santarém: Garrido, 2000, págs. 105-132.

Maciel, Sofia, *A máscara de Ousilhão (Vinhais). Uma leitura antropológica e metafísica*, Vinhais: Cámara Municipal, 1998.

Macrobi, Ambròs Teodosi, *Les Saturnals*, Pere J. Quetglas & Jordi Raventós, eds., Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2003-2004, 2 vols.

Martínez Carrillo, María de los Llanos, «Fiestas ciudadanas. Componentes religiosos y profanos de un cuadro bajomedieval: Murcia», *Miscelánea Medieval Murciana*, 16 (1990), págs. 10-50.

Martínez Sopena, Pascual, «La ritualización de los derechos colectivos. Los *Reyes de Navidad* en la Rioja medieval», en *Les sociétés méridionales à l'âge féodal (Espagne, Italie et sud de la France, Xe-XIIIe siècles). Hommage à Pierre Bonnassie*, Hélène Débax, ed., Toulouse: CNRS, 1999.

Massip, Francesc, «Jesters in the Temple, Boy Bishops in the Street: Laughter and Transgression from Advent to Ash Wednesday», *European Medieval Drama*, 11 (2007), págs. 1-35.

MiMus DB: *MiMus DB: Minstrels and Music in the Medieval Crown of Aragon*, University of Barcelona (ERC CoG 2017, No 772762). [En línea] https://mimus.ub.edu/ca/mimus-db/document/view/182 [Consulta: 12/12/2024].

Minois, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, París: Fayard, 2000.

Miró i Baldrich, Ramon, «La confraria de sant Esteve a Tàrrega», *Urtx. Revista Cultural de L'Urgell*, 3 (1991), págs. 141-163.

Miró i Baldrich, Ramon, «Joves reis efímers», *Miscel·lània Joan Fuster*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, vol. V, págs. 67-77.

Miró i Baldrich, Ramon, «Personatges espectaculars a l'edat mitjana», *Teatralidad medieval y su supervivencia*, Alacant: Ajuntament d'Elx & Institut Juan Gil Albert, 1994, págs. 61-69.

Monferrer i Monfort, Àlvar, *Les festes de folls*, València: Generalitat Valenciana & Consell Valencià de Cultura, 1996.

Neto Lopes, Antero, *O Farandulo de Tó e outros apontamentos monográficos*, [Porto]: Lema d'Origem, 2014.

Pedraza, Pilar, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia: Ajuntament, 1982.

Rigollot, Marcel Jérôme, *Monnaies inconnues des évêques des innocens, des fous et de quelques autres associations singulières du même temps*, Paris: Merlin, 1837.

Safont, Jaume, *Dietari o Llibre de Jornades (1411-1484)*, J. M. Sans i Travé, ed., Barcelona: Fundació Noguera-Pagès editors, 1992.

Sansano, Gabriel, «Joc, ball o danses del rei Pàixaro», en *El teatre en la festa valenciana*, Antoni Ariño, dir., València: Generalitat Valenciana, 1999, págs. 233-240. [En línea] http://www.festes.org/arxius/ReiPaixaroBiar.pdf [Consulta: 8/12/2024].

Santos Otero, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.

Serra i Pagès, Rossend, «El gall de santa Caterina III», *El Puigmal–revista Autonomista Ripollès*, any III, 87 (1909), págs. 690-691.

Vallín, Pedro, «Renuncia a Lucifer (o como la Contrarreforma dirige la política española)», *La Vanguardia*, 19/11/2017.

Vanden Branden, Jean-Pierre, «Les Jeux d'Enfants de Pierre Bruegel», en *Les Jeux à la Renaissance*, Philippe Ariès & Jean-Claude Margolin, eds., Paris: Librairie Joseph Vrin, 1982, págs. 499-524.

Villanueva, Jaime, *Viage literario a las Iglesias de España*, t. XVI (*Viage a Lérida*), Madrid: Imp. Real Academia de la Historia, 1851, págs. 92-94.

Ysàs, Eloi, *Els balls de l'*ós. *Carnavals dels Pirineus i altres festes tradicionals d'hivern europees*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2017.

RESUMEN: Las fiestas de invierno, desde las *Saturnalia* i las *Libertas Decembris* romanas a las Carnestolendas cristianas, pasando por la Navidad y Fin de Año, se han caracterizado, entre otros elementos, por la elección de una autoridad efímera. Un rey por un día erigido en protagonista de varias celebraciones en los distintos ámbitos (rural, urbano, eclesiástico e incluso palaciego). Seguiremos sus trazas a través de la documentación medieval, algún que otro texto literario, alguna que otra imagen plástica, y algún que otro residuo tradicional en el espectáculo festivo de raíz medieval que ha llegado hasta nuestros días como pervivencia en el ámbito popular.

PALABRAS CLAVE: Fiestas de invierno; Autoridades efímeras; Rey de burlas; Obispillo.

ABSTRACT: Winter festivals, from the Roman *Saturnalia* and *Libertas Decembris* to the Christian Carnivals, Christmas and New Year's Eve, have been characterised, among other things, by the election of an ephemeral authority. A king for a day became the protagonist of various celebrations in different spheres (rural, urban, ecclesiastical and even palatial). We will follow its traces through medieval documentation, some literary texts, some plastic images, and some traditional residue in the festive spectacle of medieval roots that has survived to the present day as a survival in the popular sphere.

KEYWORDS: Winter festivals; Ephemeral authorities; Mock king; Boy bishop.

'TENGO GRAN MIEDO DE MAL PARIR': NOTAS OBSTÉTRICAS EN LOS *COLOQUIOS MATRIMONIALES* DE LUJÁN*

Sergio Montalvo Mareca
Universidad Complutense de Madrid
Instituto Universitario 'Seminario Menéndez Pidal'

1. INTRODUCCIÓN

La progresiva implantación del humanismo en Europa supuso la llegada de nuevas ideas, tendencias e intereses. Uno de estos cambios afectó a la visión de las mujeres tanto a nivel científico como, especialmente, a nivel ético-conductual. Desde la segunda mitad del siglo XV comenzaron a florecer en España diferentes obras dirigidas a las señoras. Estas tenían como objetivo defenderlas, criticarlas o tratar de brindarles para guiarlas en sus responsabilidades. Es el caso, por ejemplo, de Luna, Padrón o Valera. Por su parte, el siglo XVI alumbrará nuevas obras, como los *Coloquios* de Erasmo, el *Marco Aurelio* y el *Relox de príncipes* de Guevara –fuentes indispensables para los *Coloquios matrimoniales*–, las de Vives, Castillejo y las demás.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto «Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del diálogo hispánico en dos momentos. 2» (DIALOMOM, 2). PID2021-125646NB-I00 MCIN/AEI/FEDER, con sede en el Instituto Universitario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid.

Así, el alma de las damas estaba convenientemente atendida –cuando no vigilada– por los autores literarios; ¿y su cuerpo? Aunque la medicina continuaba avanzando y los estudios se perfeccionaban cada vez más, los asuntos femeninos (embarazo, aborto, parto, posparto…) encerraban aún no pocos misterios para los galenos, en parte porque tal materia no formaba parte de su formación, como señala Riddle[1]. No obstante, desde finales del siglo XV se sucedieron numerosas traducciones de literatura médica en las que se abordaban cuestiones ginecológicas y obstétricas[2]. Se llevaron al castellano, entre otras, las obras de Johannes de Ketham (*Compendio de la humana salud*, Zaragoza, 1494), Bernardo Gordonio (*Lilio de medicina*, Sevilla, 1495) o Guy de Chauliac (*Tratado de cirugía*, Sevilla, 1498).

En la segunda mitad del siglo XVI proliferaron tratados genuinamente en castellano que solventan estas lagunas científico-íntimas. Sobresalen nombres como los de Damián Carbón (*Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, Mallorca, 1541), Luis Lobera de Ávila (*Libro del régimen de la salud y de la esterilidad de los hombres y mujeres y de las enfermedades de los niños y otras cosas utilísimas*, Valladolid, 1551), Bernardino Montaña de Monserrate (*Libro de la anatomía del hombre*, también Valladolid, 1551) o Francisco Núñez de Coria (*Libro del parto humano*[3], Alcalá, 1580). El interés persistió en el siglo XVII, como demuestra uno de los aportes más relevantes, el de Juan Alonso de los Ruices de Fontecha[4] (*Diez privilegios para mujeres preñadas*, Alcalá, 1606).

Las realidades que se abordan en estos estudios van desde la conveniencia o no de que otras mujeres asistan a la parturienta (las parteras o comadronas, –figura profundamente desacreditada por los médicos[5]–, hasta curiosos métodos para escoger el sexo de lo que se desea

1. Riddle (1992: 157).
2. Green (2008).
3. El texto parece derivar de la traducción al latín del *Der Swangern Frauwen und hebammen Rosergarten (Estrasburgo, 1513) de Eucharius Rösslin*, acometida por su hijo y que sirvió de modelo para numerosos tratados en romance (Gernert & Schlimpen 2024: 32-33).
4. Con todo, esta obra se ha estudiado muy poco. En este sentido, véanse los aportes fundamentales en torno a ella: Barbeito Carnero (2008) y Kremmel (2018).
5. La crítica médico-masculina contra las comadronas posee una larga tradición. En este sentido, véanse las razones de Juárez-Almendros (2008: 87) y las revisiones que plantean Gernert & Schlimpen (2024: 33-37).

engendrar, sirviéndose para este fin de determinadas posturas sexuales o ejerciendo un determinado ímpetu en la cópula, que ha de ser mayor si se desea un varón. También se recogen toda clase de oraciones, recetas y pócimas para influir sobre el parto: facilitarlo, adelantarlo, cortar las posibles hemorragias, expulsar la placenta, etcétera. Sin embargo, y aunque el asunto de estas mañas[6] bien podría protagonizar sobradamente otras publicaciones, el aspecto sobre el que más inciden los autores es el aborto, también llamado «malparir», posibilidad que preocupa de sobremanera a Eulalia en los *Coloquios matrimoniales*.

2. PEDRO DE LUJÁN Y LOS *COLOQUIOS MATRIMONIALES* (1552)

Los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján suponen un ejemplo del uso de la forma dialógica como vehículo para la formación de esposas ejemplares. Sin embargo, no es justo hablar del mérito sin mencionar antes los *Colloquia* erasmianos, cuya doctrina, forma y estilo tomó Luján para sus propias conversaciones. El dialoguista debió de leer los textos de Erasmo, entre los que se encontraba con bastante seguridad el *Encomium matrimonii*[7], pues, como referiremos a continuación, no resulta complejo identificar sus enseñanzas en el texto del autor de *Silves de la Selva*.

La colección de *Coloquios* la integran seis diálogos independientes, aunque estos ofrecen, en su mayoría, continuidad en el tiempo. Las protagonistas son dos mujeres: Dorotea (*magistra*) y Eulalia (*discipula*). Para la materia obstétrica importa la cuarta plática, de la que también participa Marcelo, marido poco virtuoso de Eulalia. Ellos le agradecen a Dorotea sus consejos previos, que han logrado restaurar la cordialidad conyugal, como ella misma nota en el vientre de su amiga: «Muy crecida tienes la barriga. Algo debe de haber obrado la nueva amistad»[8]. La alegría dura

6. Para esta suerte de literatura, véanse, entre otros, las *Flores del tesoro de belleza*, también llamado *Tratado de muchas medicinas o curiosidades de las mujeres* de Díez de Calatayud (siglo XVI) y el *Manual de mujeres*, anónimo (1475-1525); este último con edición moderna a cargo de Martínez Crespo (1995). En ambos se alternan recetas para problemas ginecológicos con otras referentes a la cosmética u otros aspectos.

7. Sobre las intenciones formativas para el matrimonio de Erasmo, consúltense trabajos como los de Hyma (1957) y Graf (1996).

8. Luján (1990: 178).

poco, pues la embarazada confiesa haber malparido dos veces y teme que la nueva criatura tampoco prospere. Tal miedo da lugar a que la maestra disponga una generosa batería de consejos sobre el embarazo, el parto y la posterior educación de la criatura, deteniéndose mucho en las causas del aborto que afligen a su compañera.

2.1. *Causas de mal parir*

De la introducción que Dorotea hace a la materia es posible extraer dos informaciones. La primera señala que una madre podría llegar a malparir bien por causas físicas –realidad comúnmente conocida–, bien por motivos emocionales; esto suponía cierta novedad. Ya Becerro de Bengoa atendió al factor psíquico en los partos sirviéndose de ejemplos reales, como los de Eugenia de Montijo o Isabel la Católica. De acuerdo con su hipótesis, las emociones de la embarazada pueden favorecer o empeorar los procesos de gestación y alumbramiento[9]. En este sentido, una de las creencias más extendidas en Europa durante la Edad Moderna sostenía que los sobresaltos e imágenes desagradables podían acarrear malformaciones en las criaturas: «The husband or another responsible person was supposed to care for the child's mother by offering both material and mental support, protecting her from unpleasant or distressing impressions and situations»[10].

La segunda información juzga a la madre responsable de la mayoría de los abortos, si bien tanto Eulalia como Marcelo manifiestan repetidamente que fue él quien le provocó los disgustos que propiciaron las pérdidas[11]. Con todo, tal juicio puede conectarse con otros momentos en los que Dorotea se muestra excesivamente castigadora con su sexo, pero permisiva con los varones. En el segundo coloquio este comportamiento acaba por exasperar a Eulalia –todavía contraria a pasar por el altar–, quien reprocha a su amiga que sea tan cruel con las damas: «Que jamás

9. Becerro de Bengoa (2012: 19-20).

10. Kremmel (2018: 270).

11. Moral de Calatrava reflexionó sobre la injusticia del razonamiento: «La medicina española del siglo XVI encontró en los grandes médicos de la antigüedad la argumentación fisiológica suficiente para atribuir a las mujeres y al feto las causas intrínsecas del malparto» (Moral de Calatrava 2006: 47).

te veo volver por el estado femenil, sino por los varones siendo tú mujer y no varón, y por tanto más obligada que no a los varones»[12]. Dorotea se reconoce en el modelo que Luis de León denominó en *La perfecta casada* (1583) «mujer varonil»[13], es decir, aquella mujer que por sus virtudes se antoja más próxima al hombre que a la mujer, sexo más parco en cualidades: «Lo que aquí decimos mujer de valor, y pudiéramos decir mujer varonil, como Sócrates, acerca de Jenofón, llama a las casadas perfectas; así que esto decimos varonil o valor»[14].

Tras la introducción, la *magistra* declara que existen siete causas que llevan a malparir y se propone explicarlas por extenso para así satisfacer la petición de Eulalia, necesaria desde luego para generar el pacto interlocutivo que posibilite la plática. Este pasaje supone una suerte de síntesis de la doctrina trasladada por Guevara: «Sigue Luján muy de cerca la enumeración guevariana entremetiendo ejemplos que en el *Relox* han aparecido en el Cap. X de la segunda parte»[15]. Los motivos que pueden producir un aborto son, según Dorotea, los siguientes.

La primera causa es estar fuera de casa en exceso: «por salir fuera demasiado, ir a ver juegos y fiestas […]. No es lícito a una mujer vacía ir a ver semejantes cosas, cuanto menos lícito le será a una mujer preñada» (*ibid.*: 180). Asimismo, Luján ilustra cada peligro mediante *exempla* tomados de la historia romana; aquí recupera a Hipólita, hija del senador de Lucio Torcuato, que por salir a recibirlo en medio de un gran gentío perdió a la criatura que esperaba. El motivo segundo atiende al impacto que las emociones negativas ejercen sobre la embarazada; así el aborto puede estar motivado «por oír una repentina nueva. Muchas veces acontece por oír una mala nueva peligrar una mujer preñada, y a veces va muy poco en saberla o no saberla; más daño causa oírla que provecho causa lo contrario» (*ibid.*: 181). Aquí el ejemplo lo integra Sofía, esposa de Publio Varrón, que tras conocer que este había muerto a manos de Aníbal, perdió el hijo que esperaba.

La siguiente causa posee una causa física y moral: «la tercera cosa que una mujer debe hacer es no ceñirse […] porque en verdad hay muchas

12. Luján (1990: 110).

13. En torno a este concepto, consúltense los trabajos de Martín Casares (2002); Cantero Rosales (2007); Montalvo Mareca (2021).

14. Luis de León (2002: 84).

15. Rallo (1990: 216). Las causas están tomadas del capítulo duodécimo de la segunda parte.

mujeres que por parecer hermosas se ponen tanto en cinturas que vienen a morir sus criaturas, no quedando ellas muy sanas» (*ibid.*: 182). La costumbre de marcar la cintura fue práctica habitual entre las romanas, tanto que la nieta de Quinto Marcio no quiso renunciar a ella a pesar de su preñez, resultando esto en la muerte del bebé, la suya propia y la de su abuelo, que falleció de pena. Como veremos, los *exempla* escogidos desempeñan una función más allá de la meramente ilustrativa. El cuarto hecho es la falta de mesura en la alimentación: «se debe guardar la mujer preñada de ir a muchos banquetes ni cenas» (*ibid.*: 183). Tras la estela del trabajo general de Flandrin y Montanari de finales del siglo XX, la alimentación de las mujeres es uno de los aspectos que goza de un mayor número de investigaciones[16]. Como señala Usunáriz, las comidas que debían tomar o evitar la embarazada suponían una cuestión de gran interés para algunos de los tratadistas ya mencionados, como Carbón, Lobera o Ruices de Fontecha[17]. Luján primero se ocupa de la cantidad, que ha de ser mesurada, y no solo para las preñadas:

> No niego yo quel cenar o comer templado que no sea bueno, mas repruebo yo la demasía por malo; allende de ser pecado, trae al cuerpo poco deleite ni provecho, porque si es hombre o mujer que no esté preñada para en vómitos y desmayos tales, que harían juramento de no cenar seis días por no verse con ellos, y si es mujer preñada muchas veces, y aun cuasi siempre, para en aborto; de suerte que por no ganar nada se pierde mucho. Semejante caso que este aconteció a una romana, que por cenar demasiado ella y su criatura perdieron las vidas[18].

Desde Hipócrates, se advirtió de la relevancia del peso de la madre para el embarazo: las mujeres obesas o muy delgadas presentaban más dificultades para dar a luz y eran más propensas a sufrir abortos o a morir durante el parto. Las señoras con peso excesivo[19], para Lobera de Ávila, debían hacer mucho ejercicio –contraindicado por los demás

16. Véase, por ejemplo, los recientes aportes de Gentilcore (2015) y Vaughan (2020).
17. Usunáriz (2021: 674-675).
18. Luján (1990: 183).
19. La relación entre la gordura y la maternidad arrastra una tradición conflictiva: dio cuenta del problema Eshleman (1974) y, aunque solo en el panorama inglés, lo abordó con solvencia Toulalan (2014).

autores que escribieron sobre la preñez–, comer poco y evitar el vino[20]. Por su parte, Núñez de Coria, señaló que las muy flacas malparían porque se nutrían tan poco que la criatura no lograba lo necesario para crecer[21].

El quinto factor se halla también ligado a la alimentación: la embarazada «debe no entrar en huerta donde hay mucha fruta, porque no la coma mayormente verde, porque no es razón que por la golosina de la madre, madre e hijo pierdan la vida»[22]; si bien después aclara que no debe prohibirse por completo, sino solamente la ingesta desmesurada. Con todo, la censura a la fruta no es habitual en este tipo de literatura; es más, Lobera de Ávila sostiene que su consumo contribuye a una mejor concepción: «coma frutas verdes y verduras y pescados, y de agua fría, como algunas veces asado, y en lo cocido eche cominos, perejil, yerbabuena, orégano; especias aromáticas son buenas»[23]. Los alimentos se tenían por poderosos aliados para cualquier fase de la reproducción: podían desde acrecentar la potencia masculina o generar más esperma[24], hasta conseguir un parto sin dolor. Desde Gordonio se generalizó la creencia de que el caldo de gallina y una pequeña cantidad de vino oloroso facilitaban el alumbramiento[25]; si bien otros autores, como Ruices de Fontecha, sostenían que la parturienta no debía comer nada para no gastar energías en hacer la digestión[26]. Asimismo, debían evitarse los alimentos astringentes, pues se relacionaba el estreñimiento con la dificultad para dar a luz[27].

El mismo procedimiento recomienda Luján para los antojos que sufren las mujeres encintas: «tampoco se le debe vedar a una mujer preñada

20. Lobera de Ávila (1551: fol. 39r).
21. Núñez de Coria (1580: fols. 78v-80r).
22. Luján (1990: 184).
23. Lobera de Ávila (1551: fol. 35r).
24. Lobera de Ávila es quien más abunda en estas cuestiones (1551: fol. 41r): para la impotencia recomienda cenas frugales compuestas por yemas de huevo, dátiles y piñones que se hayan mantenido en agua caliente, al menos, seis horas. Para mejorar el semen, «mantenimientos que críen mucha sangre y aumenten la simiente, como aves, yemas de huevo, piñones y buen vino». Por su parte, las mujeres con problemas de fertilidad deben «guardar de comer vinagre y cosas agrias» (ibid.: fol. 35r).
25. Gordonio (1513: fol. 190r). Para Núñez de Coria el caldo debía ser de garbanzos y el vino debía de haberse mezclado antes con agua y con un toque de canela, sustancia que facilitaba la expulsión del neonato (Núñez de Coria 1580: fols. 42r-43r).
26. Ruices de Fontecha (1606: fol. 125r).
27. Moral de Calatrava (2006: 47).

que no coma también, por causa del antojo, de cualquier cosa, mas poco. Si la sustancia que la madre toma y come es la misma que a la criatura sustenta (según regla de medicina), claro está que si la madre come cosas buenas que dará buena sustancia, y si malas mala»[28]. Los antojos protagonizaban decenas de creencias supersticiosas: algunas siguen hoy. Estas iban desde la conocida mancha de antojo –si se desoía el apetito de determinado alimento, el alumbrado nacería con una marca en la piel con la forma de tal comida hasta la muerte en los casos más extremos[29]. Usunáriz trata de demostrar lo extendidas que estaban estas ideas aportando la definición que el *Diccionario de Autoridades* daba para la voz 'lunar': «mancha o señal que, en el rostro o otra parte del cuerpo, suelen sacar del vientre de su madre algunas criaturas»[30], si bien no se señala verdaderamente la causa de estos. Con todo, el investigador no niega el carácter fantástico de estos relatos, pero defiende su papel utilitario para la protección de las embarazadas y, a la vez, como llamada al compromiso para los maridos[31]:

> Todo esto, lejos de responder a una creencia irracional, incluso neurótica, era el resultado de una construcción y concepción cultural que tenía la función de contribuir a la estabilidad emocional de la embarazada […]. Por eso, en un momento en el que la inseguridad y el miedo […] rodeaba la vida de la mujer, los hombres, futuros padres, tenían la responsabilidad de cumplir con sus deseos y peticiones, a fin de evitar un mal parto o las deformaciones de un feto estrechamente vinculado a su madre[32].

La última causa de aborto atiende a la actividad física desproporcionada: «la mujer preñada se guarde de saltar, bailar, correr ni hacer ningún acto de fuerza, pues vemos que a los hombres les quita la habla, y a las mujeres preñadas la vida»[33]. La misma advertencia daba Carbón una década antes:

28. Luján en Rallo (1990: 184).
29. Sobre las creencias en torno al origen de los antojos y las consecuencias de no satisfacerlos, véanse Roodenburg (1988) y Epstein (1995).
30. *Autoridades* (*s.v.* lunar).
31. El autor ya abordó en un artículo anterior el papel del padre durante los embarazos en la España de los siglos XVI y XVII: Usunáriz (2018).
32. Usunáriz (2021: 685).
33. Luján (1990: 185).

> El exercicio también proporcionado es causa de la conservación de la sanidad, al contrario como es desproporcionado porque fuerte y demasiado exercicio es causa de mal parir. Caydas, golpes y cosas semejantes vemos que son causa de su mal parir. Puede se también argüir por su contrario porque el poco exercicio es causa de generar muchas superfluydades por vía de indigestión, las quales podrían ser causa de mal parir como es notorio y no es menester allegar auctoridades[34].

No obstante, el aviso de Dorotea esconde una amonestación contra las mujeres que incumplen el primer punto de su exposición: recordemos, salir poco. Lo que parecía una descripción formal de prácticas vinculadas a la pérdida del bebé pasa a ser una censura contra las damas ociosas y, más tarde, apología del recato:

> Cosa inhonesta le es a una mujer bailar, no solo con hombre que no sea su marido, mas ni aun con mujer, mas a la mujer preñada no solo le es deshonesto mas también muy dañoso. […] A la mujer de autoridad excusados le son los bailes, los cuales se deben dejar para mozas livianas, o para los que andan a decir farsas. Deben todas las mujeres honradas andar muy reposadas, y estar muy quietas, porque el cuerpo sosegado muestra tener la persona buen seso. Naturalmente todas las mujeres deseamos ser honradas y autorizadas, y para esto no hay cosa que la mujer más autorice que es ser mansa en el hablar y reposada en el andar, porque es imposible que sea en algo tenida quien en el andar es liviana y en la lengua maliciosa[35].

Con todo, la mayor parte de las causas expuestas no responden a razones biológicas o, al menos, no sin evidenciar una falta moral por parte de las embarazadas. Dorotea vuelve a erigirse como castigadora de su sexo: así la mujer que sufre un aborto por pasar tiempo fuera de la casa carece de decoro y es ociosa; la que lo experimenta por escuchar malas noticias obtiene pena por su carácter chismoso; quien se ciñe la cintura está al servicio de la vanagloria y de la provocación erótica; la que come mucho padece gula, y la que consume frutas verdes en exceso adolece de ser golosa. Por último, quienes practican ejercicio –y, especialmente, bailan– evidencian la falta de recato y honestidad propias de una esposa.

34. Carbón (1541: fol. 20r).
35. Luján (1990: 185).

En síntesis: la mujer resulta culpable del triste suceso; el aciago desenlace posee carácter punitivo.

2.2. *Consejos para prevenir el aborto orientados a los hombres*

Concluida esta exposición, se incorpora a la plática Marcelo, esposo de Eulalia. Este repite que su mujer ha sufrido dos abortos motivados por los disgustos que él le dio[36]. Dorotea no reprende al varón –si bien ya lo había hecho sin estar este presente–; se limita a dar seis nuevos avisos para que los maridos protejan a las embarazadas de posibles abortos. El primero aconseja no sobrecargar a la mujer con tareas: «debe el marido no ocupar a su mujer en mucho trabajo […]. Crudo y muy inhumano es el hombre que a su mujer quiere que trabaje tanto estando preñada como antes que lo estuviese, porque el hombre vestido o cargado no puede andar ni correr tan bien como el desnudo»[37]. No obstante, esta recomendación contiene también una advertencia a las esposas, quienes no deben aprovechar la coyuntura y holgazanear: «y la mujer débese guardar de demasiado regalo, porque en las preñadas regla muy general es que el mucho trabajo las hace peligrar, y el mucho holgar les hace parir con trabajo»[38].

La segunda recomendación obliga a atender a la esposa con especial dedicación y cuidado: «el hombre honrado y virtuoso y piadoso, desde el tiempo que sintiese estar su mujer preñada, no debe hacer ausencia de su casa, porque en ley de buen marido cabe que emplee los ojos en mirarla, las manos en servirla, la hacienda en regalarla y el corazón en contentarla»[39]. Mas, de nuevo, avisa a las señoras de que no se entreguen al relajo; ahora con la advertencia de que la excesiva inactividad también conduce a mal parir. De hecho, el espacio que concede a la advertencia es mayor que el que atañe a los varones:

36. En el diálogo previo, Eulalia solicitó la ayuda de su amiga para conseguir enmendar a su marido, descrito como maltratador, borracho, consumidor de prostitutas y tahúr, entre otros.
37. Luján (1990: 187).
38. Luján (1990: 187).
39. Luján (1990: 187).

> No quiero decir por esto que la mujer deba ser reservada de todos los trabajos de casa, lo cual ni ellas deben hacer, ni sus maridos consentir, porque la ociosidad, allende de ser dañoso al ánima y buenas costumbres, es causa de la mujer tener mal parto, porque tomando por una parte a una mujer de un caballero que se mueva poco y haga poco, y por otra parte otra que toma medianamente el trabajo, a mi parecer más peligran en los partos de señoras regaladas que no de labradoras[40].

El siguiente aviso pasa por «traerles y darles buenas cosas que coman, porque la buena sustentación mantiene bien la criatura»[41], pero con una nueva censura para las señoras so pena de que los daños recaigan en la criatura. Estas deben guardar mesura y, de nuevo, no utilizar torcidamente su privilegio para hartarse a chucherías:

> mas deben las mujeres preñadas guardarse de comer demasiado, ni de ser golosas, ni glotonas, porque la mujer golosa y muy comedora apenas puede ser sana […] porque suelen las mujeres preñadas desmandar en comer muchas golosinas, y so color que comen por sí y por el hijo, piensan que en el comer pueden hacer exceso, y esto no solo es deshonesto mas muy injusto y al fijo no poco nocivo, porque a la verdad de los excesos que la madre hizo estando preñada, se le recrecieron al hijo muchas enfermedades en la vida[42].

La cuarta recomendación pide que no enfaden a las embarazadas, pues los disgustos y furias propician la pérdida de la criatura: «no hacer enojo a sus mujeres después que la sienten que están preñadas, que hablando la verdad más mujeres mal paren por enojos que sus maridos les dan, que no por los manjares que comen»[43]. Si bien aquí la maestra parece romper una lanza en favor de las damas, pues acusa a los maridos viciosos de ser causantes de malparir, pronto retoma la defensa de los varones[44]: «Caso que en el tiempo del preñado la mujer haga algún enojo

40. Luján (1990: 187).
41. Luján (1990: 187-88).
42. Luján (1990: 188).
43. Luján (1990: 188).
44. El carácter cambiante de las mujeres –y su consecuente caracterización como regañonas– es una constante no solo en los manuales de comportamiento femeninos, sino en la literatura misógina de todos los tiempos. Tales guías coinciden en recomendar a las esposas no abroncar a sus cónyuges, pese a que caigan en pecados graves (juego, infidelidades, alcoholismo…). En este sentido, resulta muy de propósito la broma

a su marido, debe el marido como cuerdo disimularlo, teniendo respeto a la criatura de que está preñada, y no a la negligencia cometida, porque no puede tener la madre tan gran culpa que no tenga el hijo muy mayor inocencia»[45].

El quinto aviso guarda relación con otros ya aportados: «No debe el marido negar a su mujer ninguna cosa que sea justa y vaya poco, estando preñada, porque en otorgársela va poco y en negársela peligra mucho»[46]. No tiene mayor relevancia más allá del *exemplum* de las cinco leyes de Rómulo entre las que se recogía que nadie debía negarle nada a una mujer encinta. El último consejo anuncia al marido que no debe buscar carnalmente a su esposa durante la gestación. La autoridad es la propia naturaleza: «las mujeres no debían llegara [sic] los hombres, ni los hombres a las mujeres, mas de para parir; y a la verdad tenían razón porque después de una mujer preñada su marido se había en algo de abstener, porque las animalias del campo lo enseñan, porque después que una está preñada no se llega más a ella el macho hasta que ha parido»[47]. La licitud de las relaciones sexuales durante el embarazo fue otro aspecto que interesó a los autores. Como ha demostrado Kremmel, desde el primer tratado ginecológico en vernácula, el *De regimine praegnantium* de Giovanni M. Savarola (comienzos del siglo XV), ya se censuraba esta práctica[48]. La fuente era también la naturaleza, si bien se presenta la excepción de los equinos: «He claimed that the uterine orifice of a pregnant woman would only open […] due to a particularly strong sexual drive and the sensation of lust. Unlike any other living beings (except for mares), only women engaged in intercourse during pregnancy»[49]. Asimismo, exis-

que Dorotea gasta en el coloquio segundo: dice que ella consiguió cambiar a su marido dándole pócimas y plantas mágicas: «los bebedizos que yo le di son destas confecciones: amarle, quererle y conformar mi voluntad con la suya, de manera que su no querer es mi no querer, y su querer es mi querer […]. Las yerbas son ser callada, ser pacífica, ser sufrida, ser retraída y ser honesta» (Luján 1990: 108).

45. Luján (1990: 188).

46. Luján (1990: 188).

47. Luján (1990: 190).

48. Sobre las opiniones religiosas y morales en torno al sexo durante el embarazo y otras cuestiones ligadas a la reproducción (o no) en la Edad Media y el Renacimiento, véanse Genovesi (1987: en especial 182) y Flandrin (1991: en especial 90); así como otras aportaciones más concisas y próximas, por ejemplo: Bazán Díaz (2008); Vázquez Jiménez (2015).

49. Kremmel (2020: 73).

tía la creencia –defendida entre otros por Lobera de Ávila y Ruices de Fontecha– de que el comportamiento de las damas ante tales solicitudes podía revelar el sexo de la criatura[50]. Así, si no permitían el acto, traían un varón, mientras que, si accedían, alumbrarían una niña.

Mientras que autores como Luján o Núñez de Coria vedaban el sexo para las embarazadas sin ofrecer más argumento que la *imitatio animalorum*, otros, como Lobera de Ávila y Ruices de Fontecha, aportaron hipótesis de los efectos de la cópula sobre el feto. Para el primero, tal actividad podría dañar al bebé, pues quedaría comprimido[51], razón heredada por Ruices de Fontecha[52]. Este decía haber leído ya en Avicena y Rasis los problemas que la presión –externa e interna, como señala debidamente Kremmel[53]– causaba al feto. Aporta, además, otros dos peligros. En primer lugar, la penetración podría causar una dilatación indebida del útero e inducir el parto[54]. El segundo peligro se explica desde el coste energético del sexo, que desgasta y roba un aliento necesario para el embarazo y el posterior parto: «Sex, the Spaniard argues, is generally tiring, causing headaches, insomnia, and pain to the kidneys and bladder, weakening the stomach and doing "countless further harms"»[55]. Con todo, volviendo a los *Coloquios*, tales avisos buscan corregir o aliviar –generosidad masculina mediante– torpezas asociadas a las señoras: los buenos alimentos pretenden frenar la glotonería natural femenina, el trato delicado, calmar su ánimo irascible y caprichoso, etcétera. Solo la recomendación de guardar castidad parece orientarse en exclusiva a los hombres, a los que se describe como la parte activa del encuentro sexual.

Para concluir este apartado, cabe notar que otros autores fueron más severos con los hombres y los comportamientos capaces de hacer mal parir a sus esposas. Ya desde la época romana, se trató de garantizar el bienestar de los neonatos durante la gestación, así como su correcto

50. Lobera de Ávila (1551: fols. 47v-48) y Ruices de Fontecha (1606: 28v).
51. Lobera de Ávila (1551: 41v).
52. Ruices de Fontecha (1606: fols. 74v-78r).
53. Kremmel (2020: 77).
54. Esta visión entronca con la creencia extendida en el territorio español que sostenía que la actividad sexual convenía especialmente en la última fase del embarazo, puesto que aligeraba el parto y su dificultad (Sánchez Arcas 1970: 15).
55. Kremmel (2020: 77).

alumbramiento[56]. Una de las prácticas más censuradas fue la violencia doméstica. Carbón sostenía que «demasiado exercicio es causa de mal parir. Caydas, golpes y cosas semejantes vemos que son causa de su mal parir»[57]; no obstante, Moral de Calatrava entendió que en estas palabras no solo se está hablando de la gimnasia: «Las causas accidentales que Carbón asocia con el ejercicio físico engloban una situación de maltrato físico que debió de ser frecuente. Si a la mujer se le podía atribuir una falta de responsabilidad al realizar un ejercicio que la expone a un peligro, la agresión física es la única situación que desplaza la carga de la muerte fetal al varón»[58]. En la misma línea se encuentran las declaraciones de Núñez de Coria, quien con menos tapujos habló del aborto por acción del marido en estos términos: «o quando son arrojadas con violencia, o quando gravemente son offendidas, o de açotes o de rempujones»[59].

3. UNA REFLEXIÓN CONCLUSIVA: ¿FUE LUJÁN UN PROTOFEMINISTA?

Con relativa frecuencia, el texto de Pedro de Luján se ha calificado como una obra moderna, adelantada y profeminista/protofeminista[60]. A la luz de la doctrina de los *Coloquios matrimoniales*, cabe preguntarse si estos juicios resultan acertados. La obra se adscribe a lo que Brandenberger denominó «literatura de matrimonio»[61]. No obstante, la ideología que refleja no dista mucho de tantas otras del siglo XVI que abordaron cómo debía ser la vida de los casados, así como los comportamientos

56. Entre otros fueros, se dictaron leyes que obligaban a aplazar las ejecuciones de las embarazadas hasta que diesen a luz; *vid.* Metxaka Elexpe (2013). Otra, como recupera Kremmel (2018: 474), impedía en la España del siglo XVII cumplir las penas de latigazos a mujeres en estado: *vid.* Ortego Gil (2002: en especial 860 ss.).

57. Carbón (1541: fol. 20r).

58. Moral de Calatrava (2006: 58).

59. Nuñez de Coria (1580: fols. 90r-90v).

60. Rallo (1990); Cruz (1998); Romero Tabares (1998); Caamaño Tomás (2007); Millán González (2017) y otros. Comparto la postura de Vélez en torno a los peligros del anacronismo terminológico. Los conceptos manejados son de creación reciente y, por lo tanto, ajenos a la época medieval y renacentista, lo que acarrea inexactitudes. En consecuencia, se recomienda cautela en el uso de voces como «misoginia», «filoginia», «antifemenino», «profeminista» y «profemenino» en estos casos (Vélez 2015: 22-23).

61. Branderberger (1996).

lícitos para una esposa. La diferencia del texto radica en las figuras participantes del diálogo: se trata de una plática en la que intervienen, mayoritariamente, dos mujeres[62], asumiendo necesariamente una de ellas el papel prototípicamente masculino de *magister*. Quienes, como Brandenberger, defienden el protofeminismo de Luján lo hacen por tal presencia femenina en la conversación –cuestión, en definitiva, de forma–, pero no profundizan en el contenido[63].

Existe un motivo más que podría avalar esta postura: el encuentro que se establece entre Dorotea y Marcelo en la tercera conversación. Pese a su sexo, este no logrará imponerse como figura de autoridad ante la docta protagonista, quien, conocedora por boca de su amiga de los pecados de este, conseguirá reprenderlo y obtener de este un compromiso de enmienda. La resolución se aprecia desde el inicio del diálogo cuarto. En este sentido, resulta reveladora la intervención del hombre, que cierra el diálogo: tras el sagaz ejercicio dialéctico de su contrincante, se declara (con)vencido:

> MARCELO: Mucho he holgado por Dios, señora Doroctea, con la tu ilustre plática, y mucho me ha vuelto la voluntad para ser otro de lo que solía ser, y cuasi puedo decir que por ti soy tornado hombre. Lo que te suplico es que visites a tu amiga Eulalia, y la encamines en lo que debe hacer, que de mi parte yo te prometo que no haya descuido.
> DOROTEA: Pierde el cuidado de eso, y Dios te guíe.
> MARCELO: El quede contigo. Amén[64].

Este tipo de intervención resulta inusual en la obra; en ninguno de los coloquios protagonizados por mujeres se había aportado una demostración explícita del convencimiento del discípulo: Eulalia quedaba vencida por Dorotea, pero no lo verbalizaba ni era necesario por evidente. Que Luján decidiese poner tales palabras en boca de Marcelo se ha interpretado como el afianzamiento del trueque de autoridad. Menos novedad aporta que Dorotea censure tímidamente algunos comportamientos masculinos. Varios autores atendieron ya a los puntos que el buen esposo debe cumplir en la pareja, entre los que destacó especialmente Luis

62. Sobre los diálogos protagonizados por mujeres, véanse Gómez (1988: 26-31) y Vian Herrero (2008).
63. Brandenberger (1996: 284-285).
64. Luján (1990: 159).

Vives con su *De officio mariti* (1528). La defensa a ultranza del matrimonio, en cambio, devuelve al molde tradicional: para Luján el sacramento supone una herramienta de ordenación social y, sobre todo, económica. Esta dimensión legitima el interés sobre las cualidades de la mujer y sus comportamientos en el matrimonio. El trasfondo de la obra carece de novedad ya desde el primer coloquio: Dorotea declara las virtudes del casamiento y lo presenta como la única opción posible para las doncellas, realidad que su amiga aceptará tras no poca resistencia.

En este sentido, en los *Coloquios matrimoniales* se repite el esquema presente en *Don Silves de la Selva* (1546). La atención al personaje femenino de este libro de caballerías queda convenientemente cubierta a través de los estudios de varias autoras[65]. Los tres análisis defienden el pensamiento avanzado y el compromiso protofeminista del sevillano, que notan presente en ambas obras: «la mentalidad que subyace a este libro [los *Coloquios matrimoniales*] es marcadamente profeminista, aliada del humanismo cristiano erasmista, de modo que nos es lícito afirmar que dicha mentalidad puede aparecer […] en una obra que se encuentra a cuatro años de distancia de ella, a pesar de tratarse de una novela de caballerías»[66]. No obstante, en una revisión más reciente, Millán González pierde el inicial entusiasmo por Luján, forjado en la construcción novedosa de Pantasilea, ascendida de figura secundaria a protagonista y concluye con un juicio agridulce:

> Luján añade otra singularidad: crea una heroína, Pantasilea, que compite en protagonismo con el caballero de la historia, don Silves. Sin embargo, lejos queda ya la encarnación de las fuerzas de la naturaleza salvaje, indómita e incivilizada, […] se va dejando paso al predominio del perfil afectivo de la reina amazona. El autor neutraliza también la fuerza andrógina amenazante del personaje mitológico, al juntarlo con vínculos matrimoniales con el compañero varón y hacerla madre de un niño […]. Las amazonas quedan así alejadas del espacio del salvaje, al ser introducidas en la sociedad civilizada por medio de la reunión con el hombre, mediante la aparente complementariedad que proporciona la pareja[67].

65. Marín Pina (1989); Romero Tabares (1998); Millán González (2017).
66. Romero Tabares (1998: 113).
67. Millán González (2017: 182).

En *Don Silves de la selva* –sucede igual en los *Coloquios matrimoniales*– el personaje femenino resulta encumbrado, pero solo a cambio de renunciar a su naturaleza. El mismo precio paga Dorotea por ostentar el cargo de *magistra* del diálogo, pues lo hace previo sacrificio de sus intereses como mujer, y termina convertida en un altavoz de aquellas tesis masculinas que marcan las directrices del comportamiento femenino. Con todo, es posible apreciar una renuncia adicional: la de Eulalia. Animada por la promoción agresiva del matrimonio que hace su compañera, acaba renunciando a la libertad e independencia que en la primera plática defiende y reclama para todas las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Barbeito Carnero, María Isabel, «Posible origen del libro 'para mujeres preñadas' que escribió el Doctor Juan Alonso y de los Ruyces de Fontecha», *Anales Complutenses*, 20 (2008), págs. 71-92.

Bazán Díaz, Iñaki, «El modelo de sexualidad de la sociedad cristiana medieval: norma y transgresión», *Cuadernos del CEMyR*, 16 (2008), págs. 167-191.

Becerro de Bengoa, Claudio, «Antiguas costumbres en los partos», *Anales de la Real Academia de Doctores de España*, 16.1 (2012), págs. 9-28.

Brandenberger, Tobias, *Literatura de matrimonio (Península Ibérica, ss. XIV-XVI)*, Zaragoza: Libros Pórtico, 1996.

Caamaño Tomás, Alejandro, «El diálogo y la literatura de matrimonio en la España del siglo XVI», *Fuentes humanísticas*, 35 (2007), págs. 145-156.

Cantero Rosales, M.ª Ángeles, «De 'perfecta casada' a 'ángel del hogar' o la construcción del arquetipo femenino en el XIX», *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 14 (2007). [En línea] https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-2-casada.htm [Consulta: 9/01/2025].

Carbón, Damián, *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, Mallorca: Hernando de Cansoles, 1541.

Cruz, Anne J., «La búsqueda de la madre: psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 21-26 de agosto de 1995). Tomo II. Estudios áureos I*, Jules Whicker, ed., Birmingham: University of Birmingham, 1998, págs. 137-144.

Epstein, Julia, «The Pregnant Imagination, Fetal Rights and Women's Bodies: A Historical Inquiry», *Yale Journal of Law & the Humanities*, 7 (1995), págs. 139-162.

Eshleman, Michael Kaye, *Diet in Pregnancy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Yale: Yale Medicine Thesis Digital Library, 1974.

Flandrin, Jean-Louis, *Sex in The Western World: The Development of Attitudes and Behaviour*, London: Routledge, 1991.

Flandrin, Jean-Louis y Massimo Montanari, *Histoire de l'alimentation*, Paris: Fayard, 1996.

Genovesi, Vincent J., *In Pursuit of Love: Catholic Morality and Human Sexuality*, Collegeville (Minnesota): Michael Glazier Book (The Liturgical Press), 1987.

Gentilcore, David, *Food and Health in Early Modern Europe. Diet, Medicine and Society, 1450-1800*, London: Bloomsbury, 2015.

Gernert, Folke & Hanna Schlimpen, «Birth and botanics: Obstetric knowledge among early modern physicians (Eucharius Rösslin, Damián Carbón and Francisco Delicado)», *eHumanista*, 59 (2024), págs. 32-48.

Gómez, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra, 1988.

Gordonio, Bernardo, *Lilio de medicina*, Toledo: Juan de Villaquirán, 1513.

Graf, Katrin, «Eine epikureische Affektenlehre in der *Christiani Matrimonii Institutio* des Erasmus von Rotterdam von 1526», *Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen*, 20 (1996), págs. 57-73.

Green, Monica H., *Making Women's Medicine Masculine. The Rise of Male Authority in Pre-modern Gynaecology*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

Hyma, Albert, «Erasmus and the Sacrament of Matrimony», *Archiv für Reformationsgeschichte*, 48 (1957), págs. 145-164.

Juárez-Almendros, Encarnación, *Disabled Bodies in Early Modern Spanish Literature: Prostitutes, Aging Women and Saints*, Liverpool: Liverpool University Press, 2018.

Kremmel, Nina B., «Pregnancy: Privileges and Protection in the Spanish Golden Age», *Hipogrifo*, 6.1 (2018), págs. 467-481. [En línea] https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/466 [Consulta: 9/01/2025].

Kremmel, Nina B., «Sexual Intercourse during Pregnancy and the Postpartum Period in Early Modern Spain», *Historia Autónoma*, 16 (2020), págs. 71-81. [En línea] https://revistas.uam.es/historiaautonoma/article/view/rha2020.16.00 [Consulta: 9/01/2025].

Luis de León, *La perfecta casada*, Javier San José Lera, ed. Madrid, Espasa-Calpe, 2002.

Luján, Pedro de, *Coloquios matrimoniales*, Asunción Rallo, ed., Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1990.

Marín Pina, M.ª Carmen, «Aproximación al tema de la *virgo bellatrix* en los libros de caballerías españoles», *Criticón*, 45 (1989), págs. 81-94.

Martín Casares, Aurelia, «Las mujeres y la "paz en la casa" en el discurso renacentista», *Chronica Nova*, 29 (2002), págs. 217-244. [En línea] https://revistaseug.ugr.es/index.php/cnova/article/view/2002 [Consulta: 9/01/2025].

Martínez Crespo, Alicia, ed., Anónimo, *Manual de mugeres en el qual se contienen muchas y diversas reçetas muy buenas*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1995.

Mentxaka Elexpe, Rosa María, «Pena de muerte y mujer embarazada: notas sobre un binomio de larga tradición histórica», *RIDROM. Revista Internacional de Derecho Romano*, 11 (2013), págs. 1-60. [En línea] https://reunido.uniovi.es/index.php/ridrom/article/view/18018 [Consulta: 09/02/20025].

Millán González, Silvia Caterina, *Reinos de amazonas en la literatura española de la Edad Media y los Siglos de Oro: arquetipos, género y alteridad* [Tesis doctoral], Valencia: Universitat de València, 2017.

Montalvo Mareca, Sergio, «Visiones de la educación femenina en España (siglos XVI y XVII): Luis de León, Juan Luis Vives y Joseph Rojo», *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, 10, 2021, págs. 1-9. [En línea] https://revistas.uam.es/revIUEM/article/view/13714_[Consulta: 9/01/2025].

Moral de Calatrava, Paloma, «El aborto en la literatura médica del siglo XVI», *Dynamis*, 26 (2006), págs. 39-68.

Núñez de Coria, Francisco, *Libro intitulado del parto humano en el cual se contienen remedios muy útiles y usuales para el parto dificultoso de las mujeres con otros muchos secretos a ello pertenecientes*, Alcalá: Juan Gracián, 1580.

Ortego Gil, Pedro, «Algunas consideraciones sobre la pena de azotes durante los siglos XVI-XVII», *Hispania*, 62-3 (2002), págs. 849-906. [En línea] https://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/244 [Consulta: 9/01/2025].

Sánchez Arcas, Ruperto, «Creencias, supersticiones y mitos que fueron considerados inhibidores y facilitadores de la parturización», *Medicina & Historia*, 72 (1970), págs. 2-16.

Rallo, Asunción, ed., Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales*, Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1990.

Riddle, John M., *Contraception and Abortion from the Ancient World to Renaissance*, Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Romero Tabares, M.ª Isabel, *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.

Roodenburg, Herman W., «The Maternal Imagination. The Fears of Pregnant Women in Seventeenth Century Holland», *Journal of Social History*, 21.4 (1988), págs. 701-716.

Ruices de Fontecha, Juan Alonso de los, *Diez privilegios para mujeres preñadas*, Alcalá de Henares: Luis Martínez Grande, 1606.

Toulalan, Sarah, «'Too Much Eating Stifles the Child': Fat Bodies and Reproduction in Early Modern England», *Historical Research*, 87 (2014), págs. 65-93.

Usunáriz, Jesús M., «El padre ante el parto en la España de los siglos XVI y XVII», *Hipogrifo*, 6.1 (2018), págs. 483-502. [En línea] https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/471 [Consulta: 9/01/2025].

Usunáriz, Jesús M., «La alimentación de la mujer en el embarazo, parto y puerperio en la España de la temprana Edad Moderna», *Hipogrifo*, 9.1, 2021, págs. 673-699. [En línea] https://www.revistahipogrifo.com/index.php/hipogrifo/article/view/992 [Consulta: 9/01/2025].

Vaughan, Theresa A., *Women, Food and Diet in the Middle Ages: Balancing the Humours*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

Vázquez Jiménez, Lydia, «La mujer y la sexualidad en la Edad Media y el Renacimiento», *Cuadernos del CEMyR*, 23 (2015), págs. 137-154.

Vélez-Sainz, Julio, *La defensa de la mujer en la literatura hispánica. Siglos XV-XVIII*, Madrid: Cátedra, 2015.

Vian Herrero, Ana, «El *Colloquium duarum virginum* de Luisa Sigea en la tradición dialógica del escepticismo académico», en *Letras humanas y conflictos del saber*, Ana Vian & Consolación Baranda, eds., Madrid: Editorial Complutense, 2008, págs. 183-234.

RESUMEN: Este capítulo ofrece un análisis de los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján (1552), cuya cuarta plática presenta un extenso repertorio de causas que pueden provocar el aborto, así como diversos consejos relacionados con el embarazo, el parto y el puerperio. A partir del estudio de este diálogo, se examina la imbricación entre literatura y medicina en un momento en que los discursos obstétricos comenzaban a sistematizarse en tratados especializados, aunque circulaban también insertos en obras literarias. Luján recoge en este coloquio un conjunto de saberes médicos y populares sobre las causas de «malparir», elaborando una síntesis que bebe de las fuentes eruditas y de la tradición práctica, que se transmite mediante un ameno diálogo didáctico. El análisis expuesto detalla las siete causas mayoritarias del aborto que expone el personaje de Dorotea, además de otros consejos dirigidos a los varones, orientados a prevenir la pérdida de la criatura y a fomentar comportamientos responsables durante la gestación. De este modo, los *Coloquios matrimoniales* constituyen un testimonio valioso no solo para el estudio del diálogo renacentista, sino también para la comprensión de las prácticas obstétricas, las creencias sobre la gestación y los vínculos entre el discurso médico y el discurso literario en la España del siglo XVI. Se propone, por tanto, una lectura que rescata el interés literario y cultural de una obra hasta ahora poco explorada desde esta perspectiva.

PALABRAS CLAVE: Diálogo; Pedro de Luján; Obstetricia; Embarazo; Aborto.

ABSTRACT: This chapter offers an analysis of *Coloquios matrimoniales* by Pedro de Luján (1552), whose fourth dialogue presents an extensive repertoire of causes that may lead to miscarriage, as well as various recommendations concerning pregnancy, childbirth, and postpartum care. Through the study of this dialogue, the article examines the intersection between literature and medicine at a time when obstetrical discourse was beginning to be systematized in specialized treatises, although it also circulated embedded within literary works. In this colloquy, Luján gathers a broad set of medical and popular knowledge regarding the causes of miscarriage (*malparir*), producing a synthesis that draws from both scholarly sources and practical traditions, conveyed through an engaging didactic dialogue. The analysis focuses on the seven main causes of miscarriage outlined by the character Dorotea, as well as other significant recommendations addressed to men, aimed at preventing pregnancy loss and encouraging responsible behavior during gestation. In this way, *Coloquios matrimoniales* stands as a valuable testimony not only for the study of Renaissance dialogue but also for understanding early modern obstetrical practices, beliefs about pregnancy, and the interconnections between medical and literary discourse in sixteenth-century Spain. Thus, this article proposes a reading that recovers the literary and cultural significance of a work that has hitherto received little attention from this perspective.

KEYWORDS: Dialogue; Pedro de Luján; Obstetrics; Pregnancy; Miscarriage.

MUJERES SANTAS, MUJERES DIABÓLICAS Y SU REPRESENTACIÓN: DE LOS TRATADOS DEMONOLÓGICOS AL CINE

Roberto Morales Estévez
Eserp Digital Business & Law School – Madrid

1. INTRODUCCIÓN

En 1487, en las postrimerías de la Edad Media, se publicó el manual demonológico por excelencia, el *Malleus Maleficarum* o *Martillo de las brujas*, redactado por el inquisidor dominico Heinrich Kramer. La divulgación de este tratado inquisitorial propició distintas oleadas de caza de brujas en la Europa Moderna y un aumento de casos de posesión demoniaca. Especialmente dramáticos y espectaculares fueron los que se produjeron en distintos conventos femeninos, principalmente en los reinos de Francia y España.

Junto con la polémica teológica en torno al fenómeno de la posesión, surgió de forma paralela un discurso médico centrado en la histeria y la melancolía como origen de la posesión sin poner en duda el protagonismo del diablo como origen del mal que acuciaba a estas mujeres. Cuando la Ilustración se fue abriendo paso, el poder simbólico del diablo en el argumentario católico fue decayendo, Lucifer abandonó casi por completo el discurso religioso para reinar como arquetipo artístico y literario.

Igualmente, las poseídas de la Edad Moderna mutaron en el siglo XIX en mujeres aquejadas de histeria, melancolía o cualquier dolencia del

alma, pero siendo tratadas casi de igual manera en instituciones psiquiátricas. Así ocurrió en el hospital parisino de la Pitié-Salpêtrière, donde el neurólogo fascinado por la brujería Jean-Martin Charcot se afanaba, al menos formalmente, por entender la histeria[1]. El prestigio del doctor francés atrajo a estudiantes y profesionales de toda Europa, como el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, que hizo una residencia de investigación en dicho hospital entre 1885 y 1886. De hecho, el editor inglés de la obra de Freud sugiere que la importancia que concedió este a los fenómenos de la brujería y la posesión demoniaca pudo ser estimulado por lo vivido en París[2].

El interés por la histeria y su papel en las posesiones múltiples de los conventos de la Edad Moderna volvió a cobrar significado en la década de los veinte del siglo pasado a través de otro médico, el danés Benjamin Christensen. El galeno no pasaría a la historia por su práctica médica, sino por su labor como director del filme estrenado en 1922, *Häxan*. En el mismo hay un capítulo dedicado a la posesión de las monjas, donde reflexionó sobre el supuesto poder del diablo en los citados episodios demoniacos. Hoy ya nadie habla de posesión o histeria, pero es de resaltar que el discurso de demonólogos y médicos ha victimizado a la mujer a través de los siglos.

Analizar el relato en torno a la mujer poseída a lo largo de la historia y en sus diferentes manifestaciones artísticas nos ayudará a entender la persecución de las mujeres y la evolución de dicho razonamiento que, aún hoy, sigue plenamente vigente en muchos ámbitos científicos y geográficos.

2. TRATADOS DEMONOLÓGICOS Y DISCURSOS MÉDICOS

En la Edad Moderna, los tratados médicos, lejos de oponerse a la lógica demonológica, reforzaron su discurso. Ambos enfoques se retroalimentaban para justificar que la posesión, la histeria, la melancolía y la depresión eran condiciones inherentes a la mujer y, en última instancia, fundamento de la caza de brujas. Esto es evidente en el *Malleus Maleficarum* o *Martillo de brujas*, que, respaldado por la cultura clásica y los padres

1. Faxneld (2024).
2. Strachey (1992: 70).

de la Iglesia, defendía sin lugar a dudas la realidad de las posesiones en el capítulo I, titulado *Acerca de los remedios de la Iglesia contra los demonios íncubos y súcubos*:

> Esta es la razón por la que el frecuentemente citado Guillermo dice: muchas apariciones fantasmáticas provienen de la enfermedad melancólica en muchos, sobre todo en las mujeres como se ve en sus sueños y visiones. La razón de esto, dicen los médicos, está en el alma de las mujeres que es por naturaleza mucho más frágil e impresionable que la de los hombres. Y añade: Yo sé que he visto a una mujer que se creía conocida en su interior por el diablo y decía sentir cosas así de increíbles[3].

La influencia del tratado del dominico Kramer se extendió a todos los manuales y tratados inquisitoriales y demonológicos como, por ejemplo, la obra de Fray Martín de Castañega y su *Tratado muy sotil y bien fundado de las supersticiones y supercherías* (1529). En el mismo, el franciscano se muestra mucho más escéptico que Kramer en creer que las personas puedan ser poseídas y lo achaca todo al fingimiento o a la enfermedad mental.

> …como acontece en los que estan soñando y dizen que veen al demonio o alguno que esta ausente o muerto y otras semejantes cosas; y con feos meneos y gestos del cuerpo, en tal manera, que los que estan presentes juzgan que tienen demonios. Mas el buen filosofo natural (qual se requiere que sea el medico) conoce como todas estas cosas son enfermedades y passiones naturales, concurriendo las constelaciones del cielo y los aspectos de los cuerpos celestiales con los humores y conplexion de los enfermos de tal pasion, son accidentes naturalmente se siguen y acontescen en los cuerpos humanos a tales passiones subjetos. El remedio destos tales, por via natural se ha de procurar, con medicinas naturales, confortando el celebro, purgando el humor melancolico, esforçando el coraçon, regiendose en su comer y beuer por regimiento de medico doto e sabio de de la passion bien informado[4].

Esto no indica en absoluto que Castañega negase la posibilidad de la posesión demoniaca, porque seguidamente argumenta:

3. Kramer (2004: 356).
4. Castañega (1529: fol. 51v, 70).

> Otros hay arrepticios que realmente son posseidos y atormentados del demonio; y esto no lo podemos negar porque Jesuchristo y sus discipulos a muchos tales curaron, como esta escripto en muchas partes de la sagrada escriptura. Y para esto tambien es de notar que muchas vezes la enfermedad corporal (como la que auemos dicho) es disposicion para que el demonio tenga mas entrada para atormentar aquel cuerpo, assi mal dispuesto y enfermo[5].

Pedro Ciruelo, en su capítulo octavo de su *Reprobación de las supersticiones* (1538), en la tercera parte del libro, titulada «De los sacadores de los espíritus malos en las personas que están endemoniados», no duda en absoluto de la posesión demoniaca y remarca que los únicos que tienen potestad para expulsar al demonio son los sacerdotes previo permiso del obispo[6]. En la misma línea que Ciruelo se expresó Gaspar Navarro en su *Tribunal de Superstición ladina* (1631) en sus disputas 15 y 33. El canónigo volvía a incidir de nuevo en la necesidad de que fuesen sacerdotes escogidos por sus obispos para realizar exorcismos y no hacer caso de nigromantes u otro tipo de charlatanes que no estaban autorizados para tales menesteres[7].

La relación entre el Lucifer y las enfermedades mentales fue expuesta por el médico luterano Johann Weyer en su libro *De praestigiis daemonun*, publicado en 1563, donde recuerda a Jerónimo quien hablaba de la melancolía como baño del diablo[8]. Weyer creía que las mujeres son muy propensas a los vapores melancólicos, nombre que sirve de cajón de sastre para muchas enfermedades mentales, que aprovechaban los demonios para manipularlas. Es decir, inducidas por el diablo, pero provocadas por la bilis negra, como ya dijo Hipócrates.

La idea de que los demonios se aprovechaban de los humores –y especialmente de la atrabilis– para provocar males y visiones en las personas era muy común entre los médicos del siglo XVI. De especial relevancia es la obra del médico español Juan Huarte de San Juan, el *Examen de ingenios para las sciencias*, publicado en Baeza en 1575. El galeno, en la línea del materialismo renacentista, destaca por su naturalismo extremo, el cual rechaza toda explicación supranatural de los fenómenos visibles.

5. Castañega (1529: fol. 51v, 70).
6. Ciruelo (2005 [1538]: 104).
7. Zamora Calvo (2023: 285-286).
8. Bartra (2001: 52-53).

Huarte, consecuentemente, rehúsa toda la etiología demoniaca, siendo los supuestos fenómenos de la posesión transferidos al orden natural y físico[9].

Para el médico, lo que los teólogos, exorcistas y demonólogos denominan posesión es realmente fruto de una enfermedad, derivada de un desequilibrio humoral producido por la bilis negra y que dará lugar a la «*melancholia morbus*» o melancolía adusta. Por todos los motivos anteriormente aducidos, la obra sufriría una censura parcial por parte de la Inquisición española en 1584.

La melancolía, además de ser uno de los ejes de la cultura renacentista, también extendería su imperio durante todo el siglo XVII, como demostró Cervantes en su *Don Quijote* (1605). No obstante, Bartra muestra una nueva perspectiva donde la melancolía ya no es cosa del diablo o del demonio, sino un modo de ser con el que el autor juega[10]. Otro ejemplo del imperio melancólico es la obra *Anatomía de la Melancolía* (1621) de Roger Burton, en la cual recoge muchos testimonios de médicos y demonólogos, demostrando que la enfermedad también tenía importante eco en el mundo protestante. «Agrippa y Lavater están persuadidos de que este humor invita al demonio, donde quiera que esté. De entre todas, las personas melancólicas eran las más sujetas a las tentaciones e ilusiones diabólicas, las más apropiadas para hospedarlas, y sobre las cuales el diablo puede trabajar mejor»[11].

Para cerrar este breve repaso a las teorías médicas y teológicas en torno a la mujer poseída, citaremos el trabajo del médico francés Pierre Yvelin de 1643, *Examen de la possesion des religieuses*, en el que volvía a argumentar a favor de la teoría natural para explicar la supuesta acción diabólica en su libro dedicado a la famosa posesión de monjas de Loudun. En este tratado descartaba la enfermedad y la posesión demoniaca como origen del mal que las acechaba, concluyendo que las agitaciones eran debidas a las duras condiciones de vida que imponía la rutina conventual. Así, la línea racionalista abierta por el médico español Huarte de San Juan iba ganando fuerza marcando el declive de las teorías demonológicas.

9. Del Olmo (2016).
10. Bartra (2021: 57).
11. Burton (2002 [1621]: 99).

3. POSESIONES EN EL CONVENTO

Según asevera Amelang, en conjunto la posesión era fundamentalmente una experiencia femenina, sobre todo cuando afectaba al ámbito de un colectivo, como lo es un convento[12]. En cualquier caso, debemos tener en cuenta que el contacto con el demonio era bastante excepcional y se realizaba normalmente en el reino de los sueños.

Un caso notable de posesión conventual es el de la monja Jeanne Féry, en la provincia de Hainaut en los Países Bajos Españoles entre 1584 y 1586[13]. En Francia se registraron casos en los conventos de monjas ursulinas de Aix-en-Provence (1611), el ya citado caso de Loudun entre 1626 y 1634, y el episodio de posesión demoniaca que tuvo lugar en el convento de San Luis de Louviers entre 1643 y 1647[14]. Estos eventos no se limitaron a Europa, como lo demuestran los casos de posesión en el convento mexicano de San José, con Sor Isabel de la Encarnación en 1631, o en el convento peruano de Santa Clara en Trujillo en 1674.

España también registró episodios de supuestas epidemias de posesión demoniaca. Entre ellos se encuentran el episodio acaecido en el convento de San Plácido en Madrid entre 1625 y 1648, el caso de las tres monjas del Monasterio de la Encarnación de Cangas de Tineo sucedido en 1698, y otro brote en el convento de Santa Clara de la Paz en Antequera (Málaga) a finales del siglo XVIII. Este estudio no pretende realizar un análisis exhaustivo de todos ellos, por lo que se centrará brevemente en el caso de San Plácido en Madrid, dado que muchos de los elementos de este se pueden rastrear en gran parte de los sucesos citados.

El convento de la Encarnación Benita, conocido por San Plácido, se comenzó a construir en 1623 bajo el patrocinio de doña Teresa del Valle de la Cerda y su prometido por aquel entonces, don Jerónimo de Villanueva que, entre otros cargos, fue protonotario de la Corona de Aragón y secretario y consejero del rey Felipe IV. Poco después de su puesta en marcha, entre 1625 y 1628, tuvo lugar el episodio de posesiones. Según las fuentes, entre 22 y 25 de las 30 monjas de clausura, esto es, el 78.5% de las religiosas, tenían o habían tenido problemas mentales previos y diversos achacados por sus confesores a una supuesta acción demoniaca.

12. Amelang (2004: 339-340).
13. García (2018).
14. Clark (1999: 401-434) y Ferber (2004).

Además de los trastornos mentales, el 41.66% tuvieron problemas físicos de salud antes de ingresar en San Plácido[15].

Estas condiciones psicológicas son muy comunes en los casos de posesión. Ejemplo de ello es la posesión de la citada monja francesa Jeanne de Féry, del Convento de Mons, que, entre 1584 y 1586 sufrió posesión demoniaca, obsesión diabólica y visiones místicas. Por la supuesta acción demoniaca, la mujer se autolesionaba de manera habitual, intentó suicidarse y se negaba a alimentarse, por lo que pudo padecer anorexia, según sugieren las fuentes[16].

El cuadro mental de Luisa María Rivero, de 34 años, la primera endemoniada de San Plácido, no era mucho más esperanzador. La monja presentaba síntomas que rozaban la demencia, como muestra que fuese tachada de «loca» en la documentación del proceso. Luisa fue maltratada por el resto de la congregación, lo que debió ayudar, y no poco, a ser la primera que sufrió posesión demoniaca. Irónicamente, fue Luisa la que arrastró a gran parte de sus maltratadoras a la enajenación mental manifestada por la posesión diabólica, ayudada, sin duda, por las enfermedades mentales previas de sus compañeras de clausura. Otro ejemplo del complejo estado mental de las mujeres en San Plácido fue el de la sacristana Gregoria María de Hoyos, quien tenía 31 años cuando fue juzgada en 1625. La mujer es descrita en las fuentes como una persona enfermiza, influenciable, tímida y propensa a temblores y fiebres[17].

Como en muchos de los casos de posesión en los conventos, en el drama barroco no podían faltar los hombres. En el caso de San Plácido tenemos que citar por encima de todos a Fray Francisco García Calderón, exorcista y santiguador acusado de ser mago y de pertenecer a la secta alumbrada junto con algunas monjas de San Plácido. En palabras de Moncó, era «un hombre extraño, un puro contrasentido, un producto barroco: es devoto y sensual; atrevido y tímido; de locuciones exaltadas y silencios apesadumbrados»[18].

Bajo la máscara del demonio de San Plácido las monjas, divididas en facciones, luchaban por ser las protagonistas en este drama barroco y las preferidas del exorcista. Sorprendentemente los infernales demonios

15. Moncó (1989: 93).
16. García (2018: 49-50).
17. Moncó (1989: 79-85).
18. Moncó (1989: 86).

eran de carácter «angélico», ya que gracias a su presencia las religiosas se acercaban más a Dios y con ello ganaban la aprobación de sus confesores. Cuando la Inquisición entró en San Plácido, negó posesión alguna y culpabilizó de manera inequívoca al exorcista y a las enfermedades mentales de las mujeres de tremendo embrollo. Como concluye la antropóloga española Moncó:

> En resumen se podría precisar que nuestras protagonistas son re-creadoras culturales, no verdaderas artistas, que no pueden despojarse de lo aprendido y doctrinal. Sus experiencias incluso van marcadas de antemano por las ideas culturales de la época. En el gran teatro de San Plácido nuestras monjas son actrices de comparsa que repiten –en cada sesión– el papel que les ha tocado representar. El verdadero director de escena es, sin lugar a dudas, el patrón cultural barroco[19].

4. DEL CONVENTO AL PSIQUIÁTRICO Y SU REPRESENTACIÓN EN EL CINE

Tal y como se ha podido comprobar, durante la Edad Moderna los discursos sobre las posesiones demoniacas fluctuaron entre la credulidad y la explicación científica. La misma dinámica podemos observar durante el siglo XIX y primeras décadas del XX, cuando se filmó la película *Häxan*, estrenada en septiembre de 1922, bajo la dirección del danés Benjamin Christensen. Antes de introducirnos en el análisis del filme, se antoja necesario contextualizar el ambiente cultural y científico de la época, el *Zeitgeist* en el que este extraño proyecto vio la luz.

Durante el periodo victoriano el ocultismo tuvo su gran auge, y al calor de este florecieron sociedades secretas tales como la *Hermetic Order of the Golden Dawn*, la *Theosophical Society*, fundada por Madame Blavatsky, o la *Hermetic Society*[20]. En este ambiente destacaron otros personajes como el sacerdote católico Montague Summers y su campaña antidemoniaca, que ejerció a través de sus publicaciones con grandes dosis de fantasía tales como *The History of Witchcraft and Demonology* (1926) o *The Geography of Witchcraft* (1927), donde defendía la realidad

19. Moncó (1989: 196).
20. Butler (2011).

de la brujería, el pacto satánico y la posesión demoniaca. No sería el único en apoyar ideas de esta índole: el escritor y médico Sir Arthur Conan Doyle, padre del investigador deductivo Sherlock Holmes, quien fue un sorprendente gran defensor del mundo preternatural, el ocultismo y el esoterismo en libros como el publicado en 1921, *The Wanderings of a Spiritualist*.

En Francia fue el mago y ocultista Éliphas Lévi el que alcanzó mayor renombre y reconocimiento con sus artículos y libros, siendo *Dogme et Rituel de la Haute Magie* (1854-1856) su obra más influyente. Poco después, en 1862, el historiador Jules Michelet escribiría su obra *La Sorcière*, que aún hoy, y a pesar de que sus teorías están totalmente superadas, sigue ejerciendo gran atracción, como demuestran las sucesivas reediciones que actualmente se realizan del mismo. Michelet reconoció que redactó el citado ensayo en poco más de dos meses y apenas sin documentarse. El resultado fue una obra cargada de feminismo, que explica uno de los motivos de su vigencia hoy, en un relato mucho más cercano al género de la novela histórica que al estudio académico. En palabras de Cohn:

> Dominado por la urgencia apasionada por rehabilitar a las clases oprimidas –las mujeres y el campesinado del Medioevo– el anciano radical romántico no tenía ni tiempo ni deseo de llevar a cabo una investigación detallada. El resultado fue una creación imaginativa de tanta capacidad de sugestión, que ha sido reimpresa, leída y tomada seriamente por una generación tras otra[21].

El interés por las religiones antiguas y la espiritualidad siguió dando sus frutos, entre los que cabe destacar la obra del antropólogo escocés James George Frazer *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, publicada en 1890. Dicho estudio, aunque hoy superado en gran parte, fue un texto influyente durante décadas. Ejemplo de ello es su ascendencia sobre la teoría, hoy ampliamente superada, de la egiptóloga Margaret Murray en torno a la brujería satánica, expuesta en su libro, *The Witch Cult in Western Europe* (1921). En el citado ensayo, la británica postulaba la pervivencia de un culto precristiano en torno a la fertilidad que había sobrevivido hasta la Edad Moderna. Cuando los inquisidores se encontraron con una deidad pagana que se adoraba en dinámicos conventículos, creyeron ver un culto satánico que solo existía en su universo mental.

21. Cohn (1987: 146).

Paralelamente a este renacer ocultista dispuesto en muchas ocasiones a creer en el diablo y sus posesiones, surge el discurso de una ciencia psicológica y psiquiátrica que está dando sus primeros y titubeantes pasos con los neurólogos Jean-Martin Charcot y Sigmund Freud a la cabeza. Este último, como ya hemos visto, estaba muy interesado desde su juventud por desentrañar los mecanismos de la enfermedad mental que en aquel momento era conocida como histeria y que relacionaba con la posesión demoniaca. Dicho interés no decayó con el tiempo, como demuestra la carta a su amigo Wilhelm Fliess, fechada en 1879. En la misma, el médico austriaco aseveraba que la teoría de un cuerpo extraño y la escisión de conciencia que ambos habían encontrado en casos de histeria ya había sido anticipada por los inquisidores cuando elaboraron su doctrina de posesión demoniaca. Freud, además, fantaseaba con haber encontrado los orígenes de una religión del diablo extremadamente primitiva cuyos ritos se seguían celebrando en el presente.

La biblioteca del austriaco nos permite rastrear su interés por la brujería, encontrándose en la misma un ejemplar del *Martillo de las brujas*[22]. Además, entre sus anaqueles encontramos la obra del historiador Wilhelm Gottlieb Soldan, *Geschichte der Hexenprozesse* (1843), editado por Max Bauer en 1912[23]. Dicho estudio es para algunos especialistas la primera publicación seria sobre la historia de la brujería en Europa[24]. Sorprendentemente Freud no dijo nada sobre la posesión en su obra *La interpretación de los sueños* (1899), y solo mucho tiempo después dedicaría el estudio al tema en *Una neurosis demoniaca en el siglo XVII* (1923). Posiblemente fruto de sus lecturas, el neurólogo fue evolucionando hacia posturas más racionalistas, lo que significó el abandono de su teoría de la brujería como un culto primitivo, idea que –como hemos visto– popularizó la egiptóloga Margatet Murray dos años antes en su obra *Witch Cult in Western Europe* (1921). Freud postulaba, en oposición a Murray, que los detalles de la mitología de la brujería se explican mediante el recurso a imágenes o experiencias sexuales resultado de un severo cuadro de neurosis, abrazando así los postulados de la escuela racionalista.

Dicha postura científica cobra más valor si enmarcamos la obra de Freud en lo que se ha dado en llamar el Segundo Florecimiento del

22. Amelang (2004: 239).
23. Trevor-Roper (2009: 108).
24. Campagne (2009: 63-64).

Espiritismo. Este tuvo lugar entre el periodo de entreguerras, con especial fuerza en Gran Bretaña, donde la opinión pública debatía, por ejemplo, sobre la hipótesis de la supervivencia personal tras la muerte y la posibilidad de comunicarse con los espíritus de los muertos[25].

Entre la publicación del libro de Murray y el estudio de Freud se estrena en 1922 la película *Häxan* (*La bruja*), un proyecto que el realizador ideó en 1914 tras entrar en contacto con el tratado del *Martillo de las brujas* de Kramer[26]. El filme dedicado a la bruja era la primera parte de una trilogía llamada *Historia de las supersticiones*[27], que continuaría con *Helgeninde* («La mujer santa») y Ånder («Espíritus»), que desgraciadamente nunca llegaron a filmarse por el fracaso que supuso la entrega inicial[28].

Precedido por una concienzuda documentación, el rodaje de *Häxan* se llevó en el más absoluto de los secretos entre el verano de 1920 y finales de 1921. El estreno se produjo en Estocolmo en septiembre de 1922 y en Dinamarca en noviembre consiguiendo una ovación cerrada, sobre todo por las escenas que representaban el vuelo de las brujas. Como refleja Gubern, se trataba de un filme de imágenes absolutamente inéditas y de un raro refinamiento y audacia técnica en el uso de la luz, el encuadre, los maquillajes y los decorados[29]. Con el material documental reunido, Christensen ilustró una alucinante exposición visual sobre la brujería y la superstición a través de la historia con imágenes de pesadilla de gran audacia y que no se detienen ante las escenas más crueles y siendo «magistral en su obscenidad»[30], lo que le valió numerosas críticas y censuras en gran parte de los países y, como ya avisábamos más arriba, cerraba cualquier posibilidad a cerrar su soñada trilogía.

Posiblemente, una de las razones del fracaso inicial del filme es que la propuesta de Christensen es tan personal que incluso es difícil adscribirlo a un género. Fue catalogado como documental-ficcionalizante por algunos. Dicha rareza ha dado pie a algunos para opinar que *Häxan* es prototipo del subgénero conocido por *Folk horror*, como argumenta Buckley:

25. Santoro Domingo (2014: 229-230).
26. Faxneld (2024).
27. Stevenson (2006: 24).
28. Fujiwara (2019).
29. Gubern (1979: 98).
30. Fujiwara (2019).

> Häxan señala de forma sumamente premonitoria hacia un subgénero que emergería en los años sesenta y setenta: el horror folk, asociado con sistemas de creencias distorsionados o arcaicos, aislamiento geográfico, paisajes inquietantes, elementos de cuentos de hadas y, muy a menudo, la brujería[31].

Este filme sobre la historia de la brujería está dividido en siete capítulos. Es en el capítulo seis donde Christensen nos introduce en el convento para asistir a la posesión de una de las hermanas y el estallido de histeria posterior. Las escenas conventuales apenas ocupan siete minutos del metraje, tiempo suficiente para mostrarnos una representación ajustada a los documentos de lo que pudo ser una posesión diabólica en un convento. El capítulo se abre con el siguiente intertítulo: «En los conventos, durante la Edad Media, el Diablo se intensificaba hasta una profunda desesperación. Las beatas se sometían a continuos y penosos auto-castigos». Las escenas dedicadas a la posesión en los conventos comienzan con una monja doliente que llora y se flagela con un cilicio. Mientras, el director, mediante un intertítulo, apela al espectador:

> A veces, una sola monja empezaba y poco después la locura dominaba el convento. Una locura misteriosa y contagiosa. En escritos que han sobrevivido hasta hoy, estas infelices mujeres escribieron con una simplicidad conmovedora cómo el diablo penetró en el convento. ¿Cuánto habrán sufrido estas mujeres religiosas antes de que perdieran los nervios y surgiera la locura? En sus biografías, este grito desesperado siembre se encuentra ¡El diablo nos obligó![32]

Vemos de nuevo a la mujer rezando, con el rostro arrasado de lágrimas, a la virgen María, mientras el demonio la tienta con un cuchillo. La mujer lo lanza al suelo mientras grita que Satán la deje en paz y este le da un golpe en la cabeza. La monja, aturdida, como en trance, coge el cuchillo y, guiada por el diablo, se dirige a la capilla y acuchilla la Sagrada Forma en un acto de evidente impiedad. Una de las hermanas, al darse cuenta de lo sucedido, exclama: «¡Que todos los santos nos asistan! La hermana Cecilia está conspirando con el diablo». Cecilia, aún en estado de trance, se ríe de la que parece ser la madre superiora cuando es

31. Buckley (2019).
32. Christensen (1922).

reprendida y todas las monjas comienzan a reír y a moverse histéricamente. La anarquía se hace con el convento.

Otra hermana se acerca a una figura de la Virgen María con el niño Jesús y dice: «¡Oh, Santa Madre, el mal tiene un terrible poder!». Después coge la figura de Jesús niño de manera maternal y con él va hacia la sede donde los jueces eclesiásticos dictaminan sentencias a las brujas del filme. En su presencia exclama: «¡Quemadme en la estaca, padres piadosos! ¿No veis lo que el diablo me obliga a hacer?». Y señalando al vacío añade: «¡Cogedme! ¿No lo veis? El diablo está ahí y me está amenazando». El danés representaba en esta ocasión la «locura puerperal» –lo que actualmente conocemos como depresión postparto– que llevaba a las mujeres a rechazar al recién nacido, incluso al filicidio, a la depresión y al suicidio[33]. Para el filósofo Mengal, los capítulos de histeria en los conventos se debían precisamente por la feroz represión sexual que se dio en la Iglesia postridentina y las consecuencias de dicha represión en las políticas matrimoniales puestas en marcha por la alta sociedad[34]. Dicho escenario de contención sexual y el control conyugal se volvió a poner en marcha por la sociedad victoriana y su estricta moral, que llevó en esta ocasión a tratar a las mujeres, no ya como poseídas, sino directamente como enfermas mentales.

Lo que realmente hace Christensen con sus secuencias en el convento es ahondar en dichas teorías médicas de la época, principalmente de Freud y en menor medida de Charcot, sin dar un ápice de realidad a cualquier extremo de la posesión demoniaca. Como deja claro en el capítulo siete, el danés se decanta por diversos desajustes nerviosos:

> Conocí a una joven nerviosa que solía caminar dormida. ¿Por qué siempre promulgaba exactamente aquello que más temía hacer? Como una bruja obligada por el Diablo, esta mujer, tanto dormida como despierta, tiene una misteriosa ansia por encender cerillas. ¿Tenía este comportamiento algo que ver con su profundo miedo al fuego desde que uno estallara en su casa? Dijo que se sentía como si estuviera luchando contra una fuerza más fuerte que ella. ¿No hay algo de «bruja» en esta sonámbula que se mueve por la casa silenciosa con sus cerillas? ¿No nos recuerda a la monja que recorre la capilla con su cuchillo obligada por el Diablo? Esta mujer, también en un estado de aturdimiento,

33. Showalter (2025: 81).
34. Mengal (2003: 117-118).

> hace exactamente durante el sueño lo que más teme. Estas posesiones, estos estados de sonambulismo, aturdimiento, son consecuencia de las enfermedades nerviosas que llamamos histeria. Y hay más conexiones aún entre la bruja medieval y la persona histérica actual. Hoy no es el Diablo, sino un actor famoso, un clérigo popular o un conocido médico, quien irrumpe en la calma de la noche. La persona histérica dirá sin duda que esta gente se le acercó a través de la pared o la ventana[35].

Tras este interludio, Christensen, que antes hacía el papel de diablo, es quien aparece como médico –que de facto lo era– a la paciente, en una secuencia que recuerda mucho la aparición del vampiro en el filme de Murnau *Nosferatu*, *eine Symphonie des Grauens* (1922). Nos referimos a las escenas del ataque final a la joven Ellen Hutter, quedando tras su muerte en una postura forzada muy similar a las observadas en las fotografías de la *Salpêtrière*. Aunque Christensen no marca una gran diferencia entre médico, el diablo y el inquisidor[36], ya que como vemos en el filme, el galeno amenaza a las mujeres con la deshonra si no ingresan en su clínica. Como acertadamente sugiere Fujiwara: «No cabe duda de que Christensen era consciente de la analogía entre la confesión del personaje ante los inquisidores y la confesión del actor ante él».

Además, Christensen abrió la puerta a la equiparación entre el convento del siglo XVII con las instituciones mentales del siglo XIX y primeros del XX:

> En la Edad Media se creía que durante el Sabbat el diablo ponía las marcas invisibles en el cuerpo de la bruja en las que la sensibilidad desaparecía. Hoy esa extraña insensibilidad es síntoma de histeria. ¡Pobre brujita histérica! En la Edad Media te enfrentabas a la Iglesia. Ahora con la ley. […]
>
> Ya no quemamos a los viejos y pobres. Pero ¿acaso no sufren amargamente? Y la mujer a la que llamamos histérica sola, infeliz, ¿acaso no sigue siendo un enigma para nosotros? Hoy ingresamos a los infelices en instituciones psiquiátricas o, si son acaudalados, en clínicas. Y entonces nos consolamos con la idea de que la ducha templada de la clínica ha sustituido los bárbaros métodos de la Edad Media[37].

35. Christensen (1922).
36. Buckley (2019).
37. Christensen (1922).

Esta comparación no es en absoluto arbitraria, ya que escritoras como Dinah Mulock Craik en su obra *About Money and Other Things* publicada en 1887, afirmaba que «entrar en una hermandad, casi en cualquiera donde hubiera trabajo, una autoridad que obligara a cumplirlo y compañía para endulzarlo, les habría ahorrado a mujas mujeres el manicomio»[38]. Obviamente, los casos de posesión en la Edad Moderna quitan la razón a la británica.

La situación en las clínicas y hospitales durante el siglo XIX y gran parte del XX fueron desoladoras, sobre todo para las mujeres, como muestran las obras de Foucault *Historia de la locura* y *Vigilar y castigar*[39]. Si nos introducimos tras los muros de la *Salpêtrière*, encontraremos a mujeres encerradas por ser libertinas, revolucionarias, «anormales constitucionales» o «asesinas natas». De hecho, los trastornos mentales asociados a las mujeres, tales como la anorexia nerviosa, la histeria y la neurastenia se convirtieron en una epidemia entre 1870 y 1910[40]. En definitiva, cualquier mujer que no se adscribiera a las normas del rol femenino impuesto por la sociedad era susceptible de ser ingresada. Nada menos que tres mil mujeres convivían encerradas en la *Salpêtrière* en duras condiciones físicas y mentales que explican, en parte, la baja tasa de recuperación, de apenas el 9%, conseguida por Charcot y su equipo médico[41].

Entre todas ellas, la enfermedad conocida por histeria era la verdadera estrella, y por ello contaba aparentemente con mejor alimentación y trato. Y entre las pacientes aquejadas de histeria destacó la joven Agustine, con permiso de la «reina de la histeria», Blanche Wittman. Agustine era una joven de poco más de quince años cuyos ataques de histeria, posiblemente inducidos, fueron fotografiados de manera minuciosa y teatralizada, casi cinematográficamente, y recogidas en tres tomos bajo el título de *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, publicados entre 1866 y 1868[42]. Las imágenes de la joven contorsionándose y adoptando posturas y actitudes eróticas eran muy similares a las que se podría esperar de una endemoniada, trazan un evidente paralelismo entre ambas. Cabe destacar el éxito de estos modelos iconográficos creados en la *Salpêtrière*

38. Showalter (2025: 85).
39. Foucault (2014 [1964]) y (2025 [1975]).
40. Showalter (2025: 37).
41. Didi-Huberman (2018: 23-24).
42. Didi-Huberman (2018: 275).

y su pervivencia en nuestra cultura a través, principalmente, del arte cinematográfico, como muestran los filmes de Friedrich *The Exorcist* (1973) y *Nosferatu* (2024) de Robert Eggers.

La adolescente Agustine, evidentemente trastornada tras una violación sufrida antes de entrar en la *Salpêtrière*, revivía de manera escindida el traumático suceso para Charcot y su cuerpo médico, al que seducía y hechizaba cual *femme fatale* con su *performance*, produciéndose un fenómeno de transferencia entre el médico y su paciente. Agustine ofrecía una actuación teatralizada de la histeria siguiendo el modelo propuesto para la posesión en el Barroco por influencia del cuerpo médico[43].

De esta manera es lícito establecer un evidente vínculo entre la monja barroca, la histérica del siglo XIX y la representada en el filme de Christensen. Todas ellas unidas en la desgracia, vinculadas al mal y la locura. Erotizadas, maltratadas y victimizadas, ya fuese por la maquinaria judicial e inquisitorial de la Edad Moderna o por las instituciones sanitarias contemporáneas. Si en el Barroco fueron eliminadas por métodos violentos, en los hospitales del siglo XIX no corrieron mejor suerte, pues, como relata Didi-Huberman, «numerosas histéricas murieron eterómanas, alcohólicas, morfinómanas»[44].

5. CONCLUSIONES

A través de todo lo expuesto queda demostrado el nexo establecido desde hace siglos entre mujer, diablo y locura, y su pervivencia hasta la actualidad. En la Edad Moderna, dicha conexión viajó entre doctos galenos y teólogos en sus tratados científicos, inquisitoriales y doctrinales en torno al mal. En el siglo XIX fue la naciente psiquiatría la que ahondó, ahora solo con argumentos científicos propios de la época, en la vinculación entre mujer, locura y el mal. En ambos casos, el resultado fue el mismo para las mujeres que, a través de estos textos, fueron victimizadas, privadas de libertad y, en casos extremos, asesinadas –ya fuese bajo ley de Dios o la ciencia de los hombres.

También es significativo que la representación de la mujer poseída y la paciente de las clínicas y hospitales decimonónicos nunca abandonara

43. Didi-Huberman (2018: 195).
44. Didi-Huberman (2018: 286).

la iconografía barroca. Esta pasó de representarse en cuadros a los modelos fotográficos realizados para la *Iconographie photographique de la Salpêtrière* y de la foto fija a la representación cinematográfica de *Häxan*, en la que Baxstrom y Meyers creen rastrear también la influencia de Lucas Cranach el Viejo y sus pinturas realizadas entre 1528 y 1533[45].

De las tres películas citadas, sigue destacando por su discurso académico y más cercano a la realidad la propuesta del danés en su filme *Häxan* y su representación de la posesión como producto de la enfermedad de la histeria. La doble condición de Christensen de médico y realizador cinematográfico sin duda ayudaron a este acercamiento. No solo eso, sino que además se apercibió de manera inmediata de la similitud entre la posesa del convento de la Edad Moderna y la paciente del hospital contemporáneo. Además, denunció la similitud de los métodos utilizados por exorcistas y médicos, igual de brutales y vejatorios para las mujeres en ambos casos.

Otro acierto del director fue apostar por el discurso científico, no dejándose arrastrar por la ola de ocultismo en la que gran parte del mundo occidental se hallaba inmersa. Es más, se adelantó al propio Freud en sus conclusiones sobre la posesión expuestas por el austriaco en *Una neurosis demoniaca en el siglo XVII*, publicadas un año después del estreno del filme.

Es hora de romper el vínculo que durante siglos se ha establecido entre el mal y la mujer, y para ello el primer paso es radiografiar el discurso que sustenta la citada conexión. Es necesario desenmascarar las dinámicas culturales, científicas, políticas y sociales que sustentan, aún hoy, la victimización de las mujeres, como Christensen hace poco más de un siglo.

BIBLIOGRAFÍA

Amelang, James S., «Durmiendo con el enemigo, el diablo en los sueños», en *El diablo en la Edad Moderna*, María Tausiet & James S. Amelang, eds., Madrid: Marcial Pons, 2004, págs. 327-356.

Bartra, Roger, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Anagrama, 2001.

45. Baxstrom & Meyers (2016: 52).

Bourneville, Désiré Magloire y Paul Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtriere. Service de M. Charcot,* Paris: Bureaux du Progrès Médical, 1877.

Baxstrom, Richard & Tood Meyers, «Evidence, First Movement: Words and Things», *Realizing the Witch. Science, Cinema, and the Mastery of the Invisible,* Nueva York: Fordham University Press, 2016, págs. 32-61.

Buckley, Chloé Germaine, «*Häxan*: Let Her Suffering Begin», *The Criterion Collection*, 2019. [En línea] https://www.criterion.com/current/posts/6634-h-xan-let-hersuffering-begin [Consulta: 18/05/2025].

Burton, Roger, *Anatomía de la melancolía* [1621], Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Butler, Alison, *Victorian Occultism and the Making of Modern Magic: Invoking Tradition (Palgrave Historical Studies in Witchcraft and Magic)*, Londres: Palgrave Macmillan, 2011.

Campagne, Fabián Alejandro, *Strix hispánica. Demonología cristiana y cultura folklórica en la España moderna*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

Castañega, fray Martín de, *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la possibilidad y remedio dellas* [1529], J. R. Muro Abad, ed., Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1994.

Christensen, Benjamin, *Häxan* [DVD], Suecia-Dinamarca: Svensk Filmindustri, 1922.

Clark, Stuart, *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraf in Early Modern Europe*, New York: Oxford University Press, 1999.

Ciruelo, Pedro, *Reprobación de Supersticiones* [1538], Valladolid: Maxtor, 2005.

Cohn, Norman, *Los demonios familiares de Europa*, Madrid: Alianza, 1987.

Didi-Huberman, Georges*, La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid: Cátedra, 2018.

Faxneld, Per, «Blasphemy and Hysteria», *The Swedish Film Database*, 2024. [En línea] https://www.svenskfilmdatabas.se/en/sfdbart-hadelse-och-hysteri-om-haxan-1922/ [Consulta: 12/05/2025].

Ferber, Sarah, *Demonic Possesion and Exorcism in Early Modern France*, New York: Routledge, 2004.

Foucault, Michel, *Vigilar y castigar* [1975], Madrid: Siglo XXI, 2025.

Foucault, Michel, *Historia de la locura en la época clásica I y II* [1964], Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2014.

Freud, Sigmund, «Una neurosis demoniaca en el siglo XVII (1923 [1922])*,* en *Obras completas, El yo y el ello y otras obras*, vol. 19 (1923-25), Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992, págs. 67-106.

Fujiwara, Chris, «*Häxan*: The Real Unreal», *The Criterion Collection*, 2019. [En línea] https://www.criterion.com/current/posts/147-haxan-the-real-unreal?srsltid=AfmBOorNUz_wmUpbd3NAUbwMX80QR49RO0dLsUjC-6qleQcUP1vm1HbwL [Consulta: 18/05/2025].

García, Carlos Manuel, «Posesa, mística, obsesa: el caso de posesión diabólica de Jeanne Féry, *soeur noir* del convento de Mons a finales del siglo XVI», *Actas y comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 13, 2018, págs. 48-53. [En línea] https://repositoriouba.sisbi.uba.ar/gsdl/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=medieval&d=6231_oai [Consulta: 20/04/2025].

Gubern, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Lumen, 1979.

Kramer, *El martillo de las brujas para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza. Malleus maleficarum* [1487], Miguel Jiménez Monteserín, trad., Valladolid: Maxtor, 2004.

Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las sciencias*, 1575. *Centro virtual Cervantes*. [En línea] https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/examen-de-ingenios-para-las-ciencias–0/html/feddd754-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html [Consulta: 16/05/2025].

Mengal, Paul, «Melancolía erótica e histeria», *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad del Norte*, 1 (2003) págs. 110-127. [En línea] https://www.redalyc.org/pdf/854/85400107.pdf [Consulta: 22/05/2025].

Moncó, Beatriz, *Mujer y demonio: una pareja barroca*, Madrid: Instituto de Sociología Aplicada de Madrid, 1989.

Olmo, Ismael del, «La posesión diabólica en el *Examen de ingenios para las sciencias* (1575) de Juan Huarte de San Juan: una paradoja», *Tiempos modernos*, 8. 33, 2016, págs. 70-101.

Santoro Domingo, Pablo, «¡Levantaos, muertos de Verdún! Una historia cultural del espiritismo tras la Gran Guerra», *Sociología Histórica*, 4 (2014), págs. 289-321.

Showalter, Elaine, *El mal de las mujeres. Locura y feminidad en la cultura inglesa (1830-1980)*, Valencia: Barlin Libros, 2025.

Stevenson, Jack, *Witchcraft through the Ages. The Story of Häxam, the World´s Strangest Film and the Man who made it*. Guildford: FAB Press, 2006.

Strachey, James, «Nota introductoria a *Una neurosis demoniaca en el siglo XVII*, 1923, [1922], de Sigmund Freud», en *Obras completas, El y yo y el ello y otras obras*, (1923-1925), vol. 19, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1992, págs. 69-73.

Trevor-Roper, Hugh, *La crisis del siglo XVII: religión, reforma y cambio social*, Buenos Aires: Katz Editores, 2009.

Valdeón Baruque, Julio, «La valoración histórica de la Edad Media: entre el mito y la realidad», en *Memoria, mito y realidad en la historia medieval*, José Ignacio de la Iglesia Duarte & José Luis Martín Rodríguez, coords., *XIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 29 de julio al 2 de agosto de 2002*, págs. 311-329.

Zamora Calvo, María Jesús, «Gaspar Navarro y la demonología en su *Tribunal de Superstición ladina*», en *Furor Satanae: Representaciones y figuras del Adversario*

en la Europa Moderna, Fabián Alejandro Campagne & Constanza Cavallero eds., Buenos Aires: Miño y Dávila, 2023, págs. 269-286.

RESUMEN: Histeria, posesión y mujer conforman una diabólica terna al menos desde la Edad Moderna hasta la actualidad. La posesa de los procesos del siglo XVII transmutó en la histérica ingresada en los psiquiátricos desde el siglo XIX. Aunque el diablo dejó paso a la enfermedad, su tratamiento y su representación en el arte no varió apenas. Ser consciente de estos hechos y radiografiar su evolución histórica y artística nos hará apercibirnos de los mecanismos de victimización que padecen las mujeres. Como punto de unión entre la representación de la posesa y de la histérica se propone el análisis del filme de Benjamin Christensen *Häxan* (1922) y su aportación al debate historiográfico y médico de dichas figuras.

PALABRAS CLAVE: Posesión diabólica; Histeria; Cine; Mujer; *Häxan*.

ABSTRACT: Hysteria, possession, and women have form a diabolical triad, at least from the Early Modern period to the present day. The possessed woman of the 17th-century trials was trasnmuted into the hysterical confined to psychiatric hospitals from the 19th century onwards. Although the devil gave way to disease, its treatment and representation in art remained virtually unchanged. Becoming aware of these facts and analyzing its historical and artistic evolution will help us understand the mechanisms of victimization suffered by women. As a point mof connection between the representation of the possessed woman and the hysterical woman, this study proposes an analysis of Benjamin Christensen's film, Häxan (1922), and its contribution to the historiographical debate surrounding these figures.

KEYWORDS: Diabolical Possession; Hysteria; Cinema; Woman; *Häxan*.

LA TRANSMISIÓN DEL PLUTARCO DE JUAN FERNÁNDEZ DE HEREDIA Y LAS EPÍSTOLAS DE COLUCCIO SALUTATI*

Georgina Olivetto
Universidad de Buenos Aires - CONICET
Universidad de Salamanca - IEMYRhd

Para delinear la figura de Pedro Martínez de Luna, papa Benedicto XIII, como bibliófilo y promotor en la Corona de Aragón de las novedades procedentes de Italia, suele mencionarse una epístola en la que Coluccio Salutati le solicita las *Vidas paralelas* de Plutarco en la traducción aragonesa promovida por el gran maestre Juan Fernández de Heredia[1]. A cambio, y más allá del destino de este pedido, dice remitirle

* La investigación preliminar para esta publicación se ha desarrollado en el marco de una Ayuda María Zambrano para la atracción de talento internacional 2021-2023, financiada por el Ministerio de Universidades, Gobierno de España, «Union Europea NextGenerationEU/PRTR», con sede en el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales (IEMYRhd) de la Universidad de Salamanca. Deseamos dedicar estas páginas al gran maestre heredianista, Juan Manuel Cacho Blecua, con la mayor gratitud por su generosa y sagaz lectura.

1. Novati (1905-1911: 264-266). Las *Vidas semblantes*, traducidas primero al griego demótico por Dimitri Calodiqui de Salónica y luego al aragonés, con abundantes italianismos, por el obispo Nicolás de Drenópolis (*vid.* al respecto Luttrell 1960: 402-404), fueron estudiadas y editadas por Álvarez Rodríguez (2009), a quien remitimos, así como a su tesis doctoral (1983, publicada en línea en 2015).

un ejemplar de la versión latina de la *Odisea* de Homero, probablemente la llevada a cabo en Florencia entre 1360-1362 por Leonzio Pilato[2].

Idéntica solicitud, con igual contrapartida del volumen de Homero y con la declarada intención de verter las *Vidas* al latín[3], había sido dirigida por Salutati a Fernández de Heredia, años antes y de manera directa, pero al parecer sin resultados positivos, en otra carta que Francesco Novati incluyó en el segundo volumen de su gran proyecto editorial del *Epistolario di Coluccio Salutati*[4].

Sin embargo, la epístola con el renovado pedido de las *Vidas semblantes*, aunque ya había sido mencionada por Lorenzo Mehus y Salvino

2. Para esta traducción en prosa *verbum de verbo* y con comentario marginal, *vid.* Weiss (1953). Pertusi (1964: 143, n. 4) menciona la copia de Salutati y señala al menos un caso de empleo directo del texto leontino en *De laboribus Herculis*; Ullman (1951: I, XI-XII) enumera otras coincidencias con las versiones homéricas de Leonzio Pilato, que le permiten concluir «Ex quo conicere licet codicem Colucianum ex codice Petrarcae descriptum esse» (*i. e.* Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 7880, 2; descrito en Pertusi 1964: 152-153). Para una actualización de los manuscritos conservados, *vid.* Pade (2008: 156-159) y Mangraviti (2016: XXVIII-XXX). Pade (2008: 157, nº 10) da noticia de una copia italiana del siglo XV, solo con el texto latino, en la biblioteca privada de Bartolomé March (Palma de Mallorca, Biblioteca Bartolomé March, MA10-5-10, *olim* Gor 90); según hemos comprobado, se trata del texto completo de Pilato pero con las variantes que caracterizan a los testimonios *L* (Firenze, Biblioteca Laurenziana, lat. XXXIV, 45) y *M* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conv. soppr. lat. A.3.2646, fols. 194r-335r), así como a la transcripción fragmentaria de Bartolomeo Fonzio del ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 62, bifolio 82-103 (*vid.* Caroti & Zamponi 1974: 39-40; Resta 1978: 1093, y Silvano 2011: 244-245).

3. *Vid.* Giachetti (1910: 12-13) y esp. Resta (1962: 10-11): «Lo stesso Salutati, che ne era stato il promotore e che aveva pensato in un primo tempo di tradurlo anche in latino, non fece più nulla: evidentemente poco convinto, dopo tanti passaggi, del suo valore e sopratutto entusiasmato per l'arrivo proprio in quel tempo da Bisanzio, col Crisolora e con Iacopo Angeli, del testo greco; dal quale, anche su suggerimento del Salutati, lo stesso Angeli e Leonardo Bruni iniziavano la serie delle traduzioni delle singole biografie»; en similares términos, Pade (2004: 55). No obstante, un *volgarizzamento* a la lengua florentina fue llevado a cabo alrededor del 1400 sobre un manuscrito de las *Vidas* semejante al de Paris, Bibliothèque Nationale de France, esp. 70-72 (*vid.* Giachetti 1910 y Vaccaro 2014-2015).

4. Novati (1893: 289-302). De esta epístola, importante por la valoración y definición de la disciplina histórica que esboza Salutati, junto con un repertorio de historiadores grecolatinos bien conocidos o muy codiciados en su tiempo, hay traducción al alemán, parcial pero extensa, en Herquet (1887: 785-787) y completa al italiano en Corfiati (2015-2016: 15-18).

Salvini[5], no estuvo al alcance de Novati hasta que el teólogo alemán Sebastian Merkle logró localizarla y publicarla en *La rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti* a partir del manuscrito autógrafo, o parcialmente autógrafo, de la correspondencia de Salutati, Biblioteca Apostolica Vaticana, Capponiano lat. 147, p. 10[6]. El texto llevaba al pie la datación «Florentie, die xx Januarij, MCCCLXXXXIIIJ», esto es, el 20 de enero de 1395 según el *calculus Pisanus*[7]. Y a falta de un epígrafe que precisara el receptor de la carta, Merkle propuso el nombre del cisterciense Francesco Carboni o Carbonari, cardenal Monopolitano, ya presente en otras epístolas de Salutati, incluso en el mismo códice[8].

Novati no demoró la respuesta y en el siguiente número de la misma revista cuestionó la suposición de Merkle a partir, entre otros indicios, de la carta previamente dirigida por Salutati a Juan Fernández de Heredia[9]:

> Sarà dunque anche l'epistola del cod. Capponiano da ritener diretta all'Heredia, al quale già il Salutati aveva offerto in cambio delle *Vite* di Plutarco proprio la traduzione latina dell'*Odissea* di Omero? La supposizione non parrebbe infondata se non ce ne soccorresse una seconda, ben più plausibile (81).

Pero como advertimos, la postulación de Heredia quedó descartada en favor de una segunda y, según Novati, mejor hipótesis: en el contexto histórico del cisma, no podría tratarse del cardenal Carbonari, fiel al papa Bonifacio IX y por tanto en Roma, pero sí de Benedicto XIII, por el hecho de que el ejemplar de la *Odisea* sería entregado en Aviñón y porque el mensajero sería un joven Roberto de' Bonciani a quien Salutati recomendaba efusivamente tanto al final de esta misiva como de otra dirigida al papa aviñonés en la misma fecha del 20 de enero

5. Novati (1896: 57, n. 1).

6. Merkle (1894: 562). Sobre esta colección de cartas públicas y escritos privados del canciller florentino, *vid.* Witt (1976: 5-6). Todas las citas se hacen por la paginación moderna del códice.

7. Sistema vigente en Florencia hasta 1749, que establecía el comienzo del año el 25 de marzo; el ajuste al calendario gregoriano requiere el añadido de un año a las fechas comprendidas entre el 1 de enero al 24 de marzo, como advierte Novati (1905-1911: IV, 263, n. 1) al corregir la cronología de Merkle. Para este cómputo a partir de la fiesta de la Anunciación, *vid.* Poole (1921: 10-19).

8. Merkle (1894: 563-564); BAV, Capp. lat. 147, p. 105, 1.

9. Novati (1895: 79-84).

de 1395[10]. Aunque el editor conocía bien esta última carta a partir de otro testimonio, el códice de Firenze, Biblioteca Marucelliana, C.89, y de hecho la incluía en el siguiente y tercer volumen del *Epistolario*[11], la *dispositio*, una a continuación de la otra, en un solo folio del códice Capponiano (págs. 9-10) parecía reforzar la presunción de un mismo destinatario. Y por encontrarse aún en prensa este volumen tercero, Novati alcanzó a añadir una nota con referencia al artículo de Merkle y con el anuncio de que la «seconda epistola a Benedetto XIII» (o sea, con el receptor ya bien definido) se imprimiría próximamente entre las *Epistole aggiunte*[12].

Tal lo previsto, el editor incluyó el texto en el volumen cuarto y último del *Epistolario* a partir del códice Capponiano[13] y, dada la coincidencia de fechas con la epístola precedente, dirigida al mismo pontífice, consideró que podría tratarse de una suerte de *post scriptum* (264, n. 2): dedicada la primera a temas tan graves como el cisma, que no admitían la mención de asuntos privados, la segunda permitiría a Salutati hacer un breve recordatorio personal del tan ansiado intercambio de libros.

Este razonamiento, que se repite sin variantes en las sucesivas publicaciones sobre la transmisión de las *Vidas paralelas* en España e Italia, no parece haberse cuestionado desde la publicación canónica de Novati. Pero sería oportuno revisarlo, aplicando el principio de economía o parsimonia que en una de las más citadas formulaciones de William of Ockham determina: «Frustra fit per plura quod potest fieri per pauciora» (*Summa logicae*, I, 12)[14]. Comencemos por exponer los problemas centrales:

10. Fecha expresada, en este caso, según la indicción *romana* o *pontificia*: «Florentie die xx Ianuarii.iii. Ind.» (BAV, Capp. lat. 147, p. 10), *vid.* Cappelli (1998: 5 y 329). Sobre la prominente familia florentina de los Bonciani da noticias Novati (1896: 56, n. 1), así como Caby (2009: 506-509; 2010: 356, n. 47, y 2014: 24-26) sobre la relación epistolar entre Salutati y el camaldulense Raffaele di Guido Bonciani, prior del monasterio de santa Maria degli Angeli y, más tarde, uno de los fundadores de san Benedetto fuori Porta Pinti, aunque sin establecer el vínculo familiar con el aquí citado Roberto Bonciani.

11. Novati (1896: 53-57).

12. Novati (1896: 676).

13. Novati (1905-1911: 264-266).

14. Boehner, Gál & Brown (1974: 43).

1. Al igual que Ullman y Witt[15], Nuzzo afirma que el códice de Firenze, Biblioteca Marucelliana, C.89, empleado por Novati para editar la primera epístola a Benedicto XIII, constituye una copia o más precisamente «un'antologia esemplata sul Capponiano»[16], esto es, una selección de 66 epístolas extraídas en el siglo XVII por el senador y poeta Alessandro Segni, bibliotecario de Cosimo III de' Medici. Por lo que, ante un *descriptus*, solo cabe anteponer el modelo del Capponiano, también para datación y epígrafes.
2. En este modelo, como admite Novati[17], la segunda epístola es un documento anepígrafo con título repuesto por una mano del siglo XV, con señas muy difusas: «Littera p*ro* libro tra*n*smittendo ac et*iam* habendo et recom*m*endat i*n* ultimo aliu*m*». Se trata, no obstante, de la misma mano que añade el epígrafe de la carta precedente y que, en ella, no duda en remitir al Sumo Pontífice: «Littera p*ri*vata d*omi*ni Coluccii sum*m*o po*n*tifici i*n* qua multa exhortando dicit de negocio tollendi scisme *et* ultimo recommendat sue beatitudini robertu*m* de boncianis».
3. El catálogo de Cozzo discierne respecto de los contenidos del Capponiano[18]:
   7. Pape - «*Quantulus est servus tuus quem ipsum visitasti diluculo spetialibus litteris*»: «*Florentie, die* xx *Januarij,* IIj *Ind.*» pag. 9-10.
   8. Ad anonimo - «*Expectabam maxima cum aviditate suspensus, tuorum librorum repertorium*»: «*Florentie, die* xx *Januarij*, MCCCLXXXXIIIj» pág. 10.

   Actualmente el catálogo electrónico de la Biblioteca Apostolica Vaticana es más errático[19], pues identifica al papa de la primera epístola con Urbano VI (m. 1389), lo que no se compadece con la fecha de 1395, y al de la segunda con Benedicto XIII, por lo que no podría ser esta una apostilla a la primera.
4. Al final de la primera epístola, y con algunas correcciones autógrafas que denotan una instancia de redacción incorporada luego

15. Ullman (1964: 402, n. 3) y Witt (1976: 6).
16. Nuzzo (2012: 138, n. 235; 163, n. 319).
17. Novati (1905-1911: 265).
18. Cozzo (1897: 135).
19. Catálogo online y facsímil digital del manuscrito en el repositorio DigiVatLib <https://digi.vatlib.it/mss/detail/Cappon.147> [Consulta: 10 septiembre 2023].

al códice Marucelliano[20], Salutati presenta a Roberto de' Bonciani como portador de esta misiva y lo recomienda enfáticamente[21]:

> Ceter*um* prudens iuuenis Robertus [*corr.* prudente*m* iuuene*m* Robertu*m*] de boncianis que*m* sicuti filiu*m* diligo de cui*us* manib*us* sicut spero ista recipies benignitati tui culminis humili*m*e *et* quanta possu*m* cu*m* efficacia recom*m*endo. dignus eni*m* est suis *et* maior*um* suor*um* meritis [*add. marg.* utpote qui multa p*er* se *et* opti*m*os p*ro*genitores suos p*er*pessus sit p*ro* eccl*esi*a s*anct*a dei] q*ui* de manu tua fauorem debeat *et* o*mn*em gratia*m* reportare[22].

En el cierre de la segunda carta reitera este mensaje en términos llamativamente similares, ahora con el joven Bonciani como portador de la *Odisea*:

> Nu*n*c aute*m* Robertus de Boncianis indolis optime [*cancell.* filius] iuuenis michiq*ue* filius *et* dilectus Auinione*m* uenit. tibiq*ue* tradet odissea*m*. Recom*m*endatu*m* ueli*m* ip*su*m ha*bea*s. Multa quide*m* p*ro* ec*cles*ia s*anct*a dei ta*m* ip*se* q*uam* alii sui maiores passi su*n*t. Vt u*el* ex hoc solo fauore*m* o*mni*u*m* *et* patrocinii*um* mereatur. In quo digneris ostendere quanti me facias. Et si i*n*ueni sicuti firmit*er* teneo gratia*m* in oculis tuis[23].

20. Ullman (1964: 401) da cuenta de las notorias correcciones de autor dentro de este códice, tanto en los autógrafos como en los documentos copiados por sus asistentes.

21. Transcribimos el códice BAV, Capp. lat. 147, p. 10, aunque teniendo siempre en cuenta la edición de Novati (1896: 56 y 1905-1911: 265-266). Ofrecemos al pie sendas traducciones, apelando a la literalidad para resaltar los paralelismos. Procedemos del mismo modo en el Apéndice con el cotejo entre la segunda epístola de BAV, Capp. lat. 147, p. 10, y la enviada previamente a Fernández de Heredia (Novati 1893: 289-302).

22. «Asimismo, humildemente y con cuanta fuerza puedo, recomiendo a la benignidad de tu alto estado al prudente joven Roberto de' Bonciani, a quien amo como a un hijo, de cuyas manos, como espero, recibirás estas. Digno es, en verdad, por sus méritos y los de sus antepasados —ya que ha soportado mucho en defensa de la santa iglesia de Dios, por sí mismo y por sus óptimos progenitores—, quien de tu mano debería recibir todo favor y gracia».

23. «Roberto de' Bonciani, joven de óptima índole y un hijo para mí, y dilecto, ha ido a Aviñón y te entregará la *Odisea*. Desearía que lo tuvieras en consideración; mucho, en verdad, han padecido por la Santa Iglesia de Dios tanto él mismo como otros antepasados suyos, de modo que solo por esto merece el favor y el patrocinio de todos, en lo cual [desearía] te dignaras mostrar cuánto me aprecias, y si he hallado, como firmemente creo, favor ante tus ojos».

De tratarse de una apostilla con el mismo destinatario y con la misma fecha, ¿cuál sería el sentido de recomendar inmediatamente al mismo portador, añadiendo incluso en el margen de la primera epístola los argumentos que constan en la segunda? Parece reiteración innecesaria.

5. No se conservan, al menos a la fecha, ni una epístola previa de Coluccio Salutati a Benedicto XIII con el pedido del repertorio de libros y el ejemplar de Plutarco que reclama en la segunda misiva, ni un ofrecimiento o aviso de envío del papa a Salutati, como deducen Weiss, Witt o Pade a partir del destinatario fijado por Novati[24].
6. Como es frecuente en los epistolarios humanísticos que no consignan con regularidad el año de envío, la carta de Salutati a Juan Fernández de Heredia solo lleva la datación «Florentie, kalend. februarii»[25]. Sin detenernos en los complejos problemas acerca de la fecha, que Luttrell examina detenidamente y Álvarez Rodríguez actualiza en todos sus pormenores[26], mencionemos que la crítica más temprana sostuvo una fecha anterior a 1377[27], año del nombramiento de Fernández de Heredia como gran maestre de la Orden de San Juan, debido a que en la *salutatio* aún figura con la dignidad de castellán de Amposta[28]. Novati, fundamentalmente en base a la cronología interna del epistolario, ubica esta misiva, aunque no con certeza, en 1392, «a poca distanza da quella

24. Weiss (1953: 336, n. 2-5); Witt (1978: 337 y n. 17); Pade (2007: I, 80-81).
25. Novati (1893: 302).
26. Luttrell (1970); Álvarez Rodríguez (2009: CXXXV-CXLI).
27. Morel-Fatio (1885: XX-XXI; Herquet 1887: 784-785).
28. Ya lo había apuntado Juan Andrés y Morell a fines del siglo XVIII (*vid.* Lasso de la Vega 1962: 459-460, y Cerezo Magán 2016: 136-137). Novati (1893: 290-291) argumentó que el tratamiento de «castellán» en una epístola tardía podía deberse a que, para quienes profesaban obediencia oficial a Urbano VI (como el propio canciller florentino), Fernández de Heredia no oficiaba entonces como Gran Maestre de la Orden del Hospital, sino el napolitano Riccardo Caracciolo, promovido a esta dignidad en 1383. Pero Luttrell (1970: 241-243), más allá de analizar estas vicisitudes institucionales del cisma, concluye que, no siendo el encabezado parte integral de la epístola en los testimonios que la conservan, sino muy probable añadido o deformación de los copistas, «any argument derived from the headings is of dubious value» (241).

indirizzata a Benedetto XIII»[29]. Desde entonces, las sucesivas hipótesis apuntan al 1º de febrero de la última decena del siglo XIV: 1393 o 1394 para Weiss y Witt[30], o alrededor de 1390 para Luttrell[31], solo con algunos reparos de Vives en su clásico estudio[32], aunque reconociendo las coincidencias positivas de la datación de Novati con la documentación del reinado de Juan I de Aragón aportada por Rubió i Lluch[33].

7. Si resulta verosímil la cronología para que el primer pedido de las *Vidas* de Plutarco se sitúe en torno a 1390-1394 y el segundo en 1395, tiempo más que adecuado para insistir en una respuesta, por entonces no solo Benedicto XIII se encontraba en Aviñón, sino también Juan Fernández de Heredia, quien regresó de Rodas en 1382 y allí permaneció hasta su muerte en 1396. El hecho de que en el códice Capponiano una misiva suceda a la otra, con reiteración del mensajero y de la fecha, podría explicar que Roberto de' Bonciani, en un mismo viaje, llevara una carta a Benedicto XIII y otra a Fernández de Heredia con un ejemplar de la *Odisea* para reactivar el reclamo del Plutarco. La doble recomendación obedecería entonces a dos destinatarios diferentes[34].
8. La argumentación más sólida creemos que se funda, sin embargo, en los contenidos de la epístola dirigida a Juan Fernández de Heredia, texto que Gómez Moreno no duda en considerar «del mayor interés para el estudio de la Historia en la Baja Edad

29. Novati (1893: 289-291, n. 1).
30. Weiss (1953: 335, n. 6) y Witt (1983: 303).
31. Luttrell (1970: 243). *Vid.* Vaccaro (2014-2015: 340, n. 28). Novati (1893: 290) ya consideraba extraño que Salutati hiciera este reclamo pasado tanto tiempo: «Or non sarebbe molto strano che il S. si fosse deciso a ridomandare vent'anni dopo al pontefice avignonese l'opera stessa richiesta del 1374 al de Heredia, proponendogli in cambio l'identico libro, la traduzione d'Omero?».
32. Vives (1927: 145-146).
33. Rubió i Lluch (1917-1918: 31-32).
34. Resulta interesante esta sugerencia de Witt (1978: 341): «It is very possible that over the years both Heredia and Luna, two high Aragonese churchmen, had also been brought into the negotiations on Strozzi and, because Salutati's private letters often travelled in the saddlebags of official messengers, the humanist chancellor's letters to the two men were delivered along with official letters registered in lost volumes of *missive*».

Media Europea como en el Trecento y Quattrocento italianos»[35]. Tales contenidos se retoman punto por punto en el reclamo de 1395:

a. El coleccionismo y el gusto inmoderado por los libros.
b. La preferencia por la Historia y el pedido de información sobre textos conservados de historiadores antiguos.
c. El pedido concreto de las *Vidas* de Plutarco que Fernández de Heredia ha mandado traducir del griego al aragonés.
d. El ofrecimiento de la *Odisea* en latín.

La solicitud del texto de Plutarco y la propuesta de Homero podrían haberse dirigido, claro está, a Benedicto XIII, con acceso a una completísima y envidiable biblioteca tanto institucional como personal, según dan fe los inventarios de libros que asientan minuciosamente todas las etapas de su azarosa travesía de Aviñón a Peñíscola. Pero estos inventarios solo indexan la *Ilíada* latina de Leonzio Pilato[36], no así la *Odisea* con que habría retribuido Salutati, ausencia que no puede sino llamar la atención en registros tan exhaustivos[37]. Pero más notable aún es que, en su reclamo, Salutati insiste con vehemencia en la información «de historicis de quib*us* alias tibi scripsi»[38], como de hecho ocurre, y muy por extenso, en la epístola dirigida previamente a Fernández de Heredia, a quien elogia en los siguientes términos: «scio tamen quod ex istis forsan potuerit aliquis venisse in manus tuas aut ubi reperiri valeant explorasse, qui super alios nostri temporis fueris rerum huiuscemodi curiosissimus inquisitor»[39].

En el tiempo de este contacto epistolar, la reputación de Fernández de Heredia no se basaba únicamente en un codiciable catálogo de

35. Gómez Moreno (1994: 95-96).

36. El actual Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 7881, copia en pergamino a dos columnas que solo contiene el texto latino de la *Ilíada* (descripión en Pertusi 1964: 148-150), identificable por las *dictiones probatoriae* aunque, notamos, con aparente error *ut* por *huc* en la primera columna del fol. 2r (Serrano i Calderó & Perarnau i Espelt 1987: 138, nº 937; Jullien de Pommerol & Monfrin 1991: 542, nº 913).

37. Publicados sucesivamente por Faucon (1886-1887), Ehrle (1890), Maier (1977), Perarnau i Espelt (1987), Serrano i Calderó & Perarnau i Espelt (1987), Jullien de Pommerol & Monfrin (1991).

38. BAV, Capp. lat. 147, p. 10; Novati (1905-1911: 265).

39. Novati (1893: 298).

libros, al que ya habían recurrido Pedro IV[40] y Juan I de Aragón, como consta en la correspondencia publicada por Rubió i Lluch y Vives[41]. Lo precedía la fama de su empresa traductora y compiladora de materia histórica, acompañada por una activa adquisición de fuentes de la Antigüedad clásica que, como recuerda Nieto Soria, no solo se nutría de títulos ya conocidos para el mundo occidental, sino de muchos de origen griego, hasta entonces ignorados, como Tucídides y el mismo Plutarco, con la consecuencia de «cambios muy sustanciales, tanto por la mayor agilidad en el proceso de traducción, como por la diversificación de las fuentes disponibles»[42]. Todo ello en consonancia con un *scriptorium* cuyo máximo desarrollo puede registrarse en el último período aviñonés del Gran Maestre (1382-1396) y al que también se debe la fijación de la obra producida en los célebres códices heredianos de gran formato[43]. En este marco parece cobrar sentido pleno la referencia a un Plutarco *noster* conferido o aportado generosamente por Heredia a la comunidad intelectual, antes bien que a un individuo, como enfatiza Salutati en su reclamo: «illud gratissimu*m* munus Plutarchi nostri quod ta*m* liberaliter co*n*tulisti»[44].

La importancia de las traducciones para la redacción de los grandes compendios historiográficos, que ha merecido analogías con el modelo

40. *Cf.* Luttrell (1972: 292), sobre la relación con el Ceremonioso: «He remained faithful to the king who had raised him to power and to whom he was connected by bonds of friendship and interest. They shared a passion for literary and historical subjects». Un interés como el que manifiesta don Pedro por la *Historia romana* de Paulo Diácono (Cacho Blecua 2002-2004), la versión aragonesa del Tudense o la *Histoire ancienne jusqu'à César* (Geijerstam 1964: 18-19).

41. La documentación es numerosa: Rubió i Lluch (1908: 202, 224, 238-239, 299-300, 320-321, 326-328, 334-335, 340, 355-356, 366-367) y Vives (1927: 132-133 y apéndice documental).

42. Nieto Soria (1999: 191).

43. Sobre estos códices de rica factura, *vid.* Marín Pina & Montaner Frutos (1996: 229-269); Cacho Blecua (1997: 76-93); Villaseñor Sebastián (2010); Romero Cambrón (2010), aunque no sea el caso de la transmisión de las *Vidas semblantes*, que nos han llegado de manera incompleta y en copias posteriores, no provenientes del taller herediano (descripción y relación de los testimonios en Álvarez Rodríguez (2009: I, XLII-LXXVVI).

44. «Aquel gratísimo regalo de nuestro Plutarco, que tan generosamente aportaste», BAV, Capp. lat. 147, p. 10; Novati (1905-1911: 265).

de Alfonso X de Castilla[45], puede comprobarse, por ejemplo, a partir del empleo de las *Vidas semblantes* para cubrir amplios pasajes de la historia romana. Así, «La *Grant crónica d'Espanya* nos ha transmitido la *Vida* de Sertorio y partes de la[s] de Antonio, Pompeyo, Lúculo, Craso y Sila; la *Grant crónica de los conquiridores*, la de Pirro y partes de las de César, Antonio, Pompeyo y Sila»[46], dejando de lado incluso, en el caso de Quinto Sertorio, un «esbozo» previo (ms. *B*)[47], sobre materiales de la versión aragonesa de la *Histoire ancienne jusqu'à César* para privilegiar en la redacción definitiva la más completa biografía de Plutarco[48].

No caben dudas de que Juan Fernández de Heredia era el personaje más afamado de su tiempo a quien dirigir un encendido elogio de la Historia como *magistra vitae* y ejemplo de virtud[49], y a quien proponer, haciendo gala de conocimiento del canon y captando a la vez su benevolencia, como sugiere Gómez Moreno, un intercambio de información *de hystoricis* y en particular de Plutarco, como se reitera en la segunda carta[50].

45. *Vid.* desde Geijerstam (1996: 155-156) hasta Conde & Romero Cambrón (2021). Téngase en cuenta con Cacho Blecua (1997: 95) que para la elaboración de la *Grant crónica d'Espanya*, el alfonsí «no fue su único paradigma ni quizás el más decisivo en ocasiones, aunque sí tenido muy en cuenta, a veces también para apartarse de sus presupuestos».

46. Álvarez Rodríguez (2009: CLVIII).

47. Geijerstam (1960: 277).

48. El listado de *auctoritates* que precede a la *Grant crónica d'Espanya* (Geijerstam 1964: 141-145), más allá de su cita directa o indirecta (*vid.*, por ejemplo, Luttrell 1960: 405, n. 28), da testimonio de la marcada preferencia por la historiografía, lo que lleva a afirmar a Weiss (1953: 328): «Ciò che l'interessava in special modo era la storia, e antica e di tempi più recenti, e come Alfonso X di Castiglia e Carlo V di Francia egli apprezzava giustamente l'importanza di porre testi antichi a disposizione di coloro che non sapevono di latino». Para el episodio de Sertorio como caso de estudio para la traducción del griego, *vid.* Clare (1968), aunque con los oportunos ajustes de Álvarez Rodríguez (2009: I, XCI, n. 104). Sobre la traducción de la *Histoire ancienne* disponible en el *scriptorium* herediano, *vid.* Cacho Blecua (2002: 299-302).

49. Para el valor paradigmático de la Historia y la función decisiva que le otorga Salutati en el quehacer político, a la luz de debates contemporáneos como el sostenido con Antonio Loschi sobre los orígenes (míticos *versus* documentales) de Firenze, *vid.* el análisis de Vasoli (1981) sobre esta misma epístola, como así también las observaciones de Ullman (1963: 95-97). En paralelo, Fernández de Heredia «a joué le rôle de protagoniste dans l'histoire de la conaissance de l'historiographie grecque classique dans les régions catalano-aragonaises, voire en Europe» (Batllori 1973: 47).

50. Gómez Moreno (1994: 96).

La oferta de la *Odisea* se presentaría también como prenda mucho más apetecible al filohelenismo de Fernández de Heredia, con claros intereses en la historia de Grecia y la materia troyana[51], que al coleccionismo de Pedro Martínez de Luna.

Todos estos elementos nos conducen, por la *navaja de Ockham*, a revisar la primitiva atribución de Novati de la segunda epístola y a considerarla «diretta all'Heredia», primer destinatario que el mismo erudito alcanzó a vislumbrar. Por otra parte, el intercambio intelectual de Benedicto XIII con Coluccio Salutati no necesitaría probarse únicamente por una epístola de atribución hipotética, cuando los catálogos de su biblioteca corroboran la presencia de dos títulos del canciller florentino: *De fato et fortuna*[52] y *De remediis et medicina irae*, reelaboración del *De cohibenda ira* de Plutarco traducido previamente (y no satisfactoriamente, al parecer de Salutati) en Aviñón por Simone Atumano[53]. Una nueva evaluación que en nada empañaría el impacto cultural del pontificado de Benedicto XIII sobre el humanismo aragonés, cuyo legado es indiscutible.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Álvarez Rodríguez, Adelino, ed., *Las «Vidas de hombres ilustres», (Nos. 70-72 de la Bibl. Nac. de Paris): edición y estudio*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral 1983), 2015. [En línea] https://hdl.handle.net/20.500.14352/39325 [Consulta: 16/10/2024].

51. Nos referimos concretamente a la *Historia Troyana*, heredera de la *Historia destructionis Troiae* de Guido de Columnis (Sanz Julián 2012), y a las numerosas referencias a episodios y héroes del mundo homérico a lo largo de la obra de Fernández de Heredia (Sanz Julián 2024), incluyendo una historia de Ulises al comienzo del Libro III de la *Grant crónica d'Espanya*, con fuente directa no identificada pero con resonancias dantescas según D'Agostino (2002-2004, el texto en 1941-1947).

52. Maier (1977: 44, nº 425); Jullien de Pommerol & Monfrin (1991: 225, nº 429). *Vid.* Di Camillo (1976: 21), quien conjetura que un ejemplar de las *Declamationes Lucretiae*, de donde deriva la traducción castellana cuatrocentista, también debió formar parte de la biblioteca de Pedro Martínez de Luna. Sobre este opúsculo y la presencia de la obra de Salutati en España, *vid.* Morrás (2010).

53. Perarnau i Espelt (1987: 196, nº 179); Jullien de Pommerol & Monfrin (1991: 646, nº 195). Sobre esta traducción, *vid.* Di Stefano (1968, con edición de ambos textos), Witt (1978: 335-337, 342-343) y Pade (2007: I, 73-76).

Álvarez Rodríguez, Adelino, ed., Plutarco, *«Vidas semblantes». Versión aragonesa de las «Vidas paralelas», patrocinada por Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza, Huesca & Teruel: Prensas Universitarias de Zaragoza, Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, Instituto de Estudios Altoaragoneses & Instituto de Estudios Turolenses, 2009, 2 vols.

Batllori, Miquel, «La Renaissance grecque à la cour d'Avignon», en *L'humanisme français au début de la Renaissance*, Paris: J. Vrin, 1973, págs. 47-51.

Boehner, Philotheus, O.F.M., Gedeon Gál, O.F.M., & Stephen Brown, eds., *Venerabilis inceptoris Guillelmi de Ockham Summa logicae*, St. Bonaventure, NY: The Franciscan Institute of St. Bonaventure University, 1974.

Caby, Cécile, «*À* propos du *De seculo et religione*. Coluccio Salutati et Santa Maria degli Angeli», en *Vie active et vie contemplative au Moyen Âge et au tournant de la Renaissance*, Christian Trottman, ed., Roma: École française de Rome, 2009, págs. 483-529.

Caby, Cécile, «Coluccio Salutati, Santa Maria degli Angeli e il *De seculo et religione*», en *Coluccio Salutati e l'invenzione dell'Umanesimo. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 29-31 ottobre 2008*, Concetta Bianca, ed., Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, págs. 341-368.

Caby, Cécile, «Les Camaldules et leurs bibliothèques des origines à l'enquête de la Congrégation de l'Index», en *Libri en biblioteche degli ordini religiosi in Italia alla fine del secolo XVI, 2. Congregazione camaldolese dell'Ordine di san Benedetto*, Cécile Caby & Samuele Megli, eds., Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2014, págs. 5-56.

Cacho Blecua, Juan Manuel, *El gran maestre Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza: Caja de Ahorros de La Inmaculada de Aragón, 1997.

Cacho Blecua, Juan Manuel, «Traducciones catalanas y aragonesas en el entorno de Juan Fernández de Heredia», en *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó (segles XIII-XV). Actes del III Col·loqui «Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga», Universitat de Girona, 5-8 juliol de 2000*, Lola Badia, Miriam Cabré & Sadurní Martí, coords., Barcelona: Curial Edicions Catalanes & Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, págs. 299-318.

Cacho Blecua, Juan Manuel, «De Fernández de Heredia al Marqués de Santillana: la traducción de la *Historia romana* de Paulo Diácono (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mc Clean, 180)», *Archivo de Filología Aragonesa*, 59-60 (2002-2004), págs. 1881-1899.

Cappelli, Adriano, *Cronologia, Cronografia e Calendario perpetuo. Dal principio dell'era cristiana ai nostri giorni*, Milano: Hoepli, 1998 (7ª ed.).

Caroti, Stefano & Stefano Zamponi, *Lo scrittoio di Bartolomeo Fonzio*, Milano: Il Polifilo, 1974.

Cerezo Magán, Manuel, «Juan Fernández de Heredia y Plutarco. Las *Vidas Paralelas*», *Scriptura*, 23-24-25 (2016), págs. 121-153. [En línea] https://doi.org/10.21001/scriptura.2016.23-24-25.05 [Consulta: 16/10/2024].

Clare, Lucien, «La première traduction en Occident des *Vies parallèles* de Plutarque», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé. Supplement Lettres d'humanité*, 27 (1968), págs. 405-426.

Conde, Juan Carlos & Ángeles Romero Cambrón, «Fernández de Heredia y Alfonso X en lectura paralela: el nacimiento de Ciro», *eHumanista IVITRA*, 20 (2021), págs. 107-118. [En línea] https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/default/files/sitefiles/ivitra/volume20/2.3.%20Conde_Romero.pdf [Consulta: 22/08/2024].

Corfiati, Claudia, *Pagine di letteratura umanistica*, Bari: Università degli Studi di Bari Aldo Moro, 2015-2016. [En línea] https://www.uniba.it/it/docenti/corfiati-claudia/attivita-didattica/LUTDispense2015.pdf [Consulta: 21/07/2024].

Cozzo, Giuseppe Salvo, *I codici capponiani della Biblioteca Vaticana*, Roma: Tipografia Vaticana, 1897.

D'Agostino, Alfonso, «Ecos dantescos en la *Grant Crónica de Espanya* (las historias de Ulises)», *Archivo de Filología Aragonesa*, 59-60, 2 (2002-2004), págs. 1939-1958.

Di Camillo, Ottavio, *El Humanismo Castellano del Siglo XV*, Valencia: Fernando Torres, 1976.

Di Stefano, Giuseppe, *La découverte de Plutarque en Occident. Aspects de la vie intellectuelle en Avignon au XIVe siècle*, Torino: Accademia delle Scienze, 1968.

Ehrle, Franz, *Historia Bibliothecae Romanorum Pontificum tum Bonifatianae tum Avenionensis. Tomus I*, Roma: Tipografia Vaticana, 1890.

Faucon, Maurice, *La librairie des Papes d'Avignon. Sa formation, sa composition, ses catalogues (1316-1420)*, Paris: Ernest Thorin, 1886-1887, 2 vols.

Geijerstam, Regina af, «Un esbozo de la *Grant Crónica de Espanya* de Juan Fernández de Heredia», *Studia Neophilologica*, 32, 2 (1960), págs. 80-105.

Geijerstam, Regina af, ed., *Juan Fernández de Heredia, La Grant Cronica de Espanya Libros I-II. Edición según el manuscrito 10133 de la Biblioteca Nacional de Madrid, con introducción crítica, estudio lingüístico y glosario*, Uppsala: Almqvist & Wiksells, 1964.

Geijerstam, Regina af, «La *Grant Crónica de Espanya*: problemas de su edición y estudio», en *Juan Fernández de Heredia y su época. IV Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Aurora Egido & José María Enguita, eds., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1996, págs. 155-170.

Giachetti, Anton Francesco, «Contributo alla storia del volgarizzamento del sec. XIV delle Vite parallele di Plutarco», *Rivista delle Biblioteche e degli Archivi*, 21, 1-3 (1910), págs. 1-18.

Gómez Moreno, Ángel, *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid: Gredos, 1994.

Herquet, Karl, «Der Johannitergroßmeister Heredia und seine litterarische Bedeutung», *Zeitschrift für allgemeine Geschichte, Kultur-, Litteratur- und Kunstgeschichte*, 4 (1887), págs. 769-792. [En línea] https://doi.org/10.11588/diglit.52692.54 [Consulta: 16/10/2024].

Jullien de Pommerol, Marie-Henriette & Jacques Monfrin, *La bibliothèque pontificale à Avignon et à Peñiscola pendant le grand schisme d'occident et sa dispersion. Inventaires et concordances*. Rome: École française de Rome, 1991, 2 vols.

Lasso de la Vega, José S., «Traducciones españolas de las *Vidas* de Plutarco», *Estudios Clásicos*, 6, 35 (1962), págs. 451-514.

Luttrell, Anthony, «Greek Histories Translated and Compiled for Juan Fernández de Heredia, Master of Rhodes, 1377-1396», *Speculum*, 35, 3 (1960), págs. 401-407. [En línea] https://doi.org/10.2307/2849733 [Consulta: 16/10/2024].

Luttrell, Anthony, «Coluccio Salutati's letter to Juan Fernández de Heredia», *Italia medioevale e umanistica*, 13 (1970), págs. 235-243.

Luttrell, Anthony, «Juan Fernández de Heredia at Avignon: 1351-1367», en *El Cardenal Albornoz y el Colegio de España, I*, Evelio Verdera y Tuells, ed., Bolonia: Real Colegio de España, 1972, págs. 289-316.

Maier, Anneliese, «Die 'Bibliotheca Minor' Benedikts XIII. (Petrus de Luna)», en *Ausgehendes Mittelalter. Gesammelte Aufsätze zur Geistesgeschichte des 14. Jahrhunderts. III*, Agostino Paravicini Bagliani, ed., Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1977, págs. 1-53.

Mangraviti, Valeria, *L'«Odissea» marciana di Leonzio tra Boccaccio e Petrarca*, Barcelona & Roma: Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, 2016.

Marín Pina, María Carmen & Alberto Montaner Frutos, «Estado actual de los estudios sobre la vida y la obra de Juan Fernández de Heredia», en *Juan Fernández de Heredia y su época. IV Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Aurora Egido & José María Enguita, eds., Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1996, págs. 217-283.

Merkle, Sebastian, «Acht unbekante [*sic*] Briefe von Coluccio Salutati», *La rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti*, año 9, fasc. 12 (1894), págs. 558-567.

Morel-Fatio, Alfred, ed., *Libro de los fechos et conquistas del Principado de la Morea compilado por comandamiento de don fray Johan Ferrandez de Heredia maestro del Hospital de S. Johan de Jerusalem. Chronique de Morée aux XIIIe et XIVe siècles*, Genève: Jules-Guillaume Fick, 1885.

Morrás, María, «Coluccio Salutati en España: la versión romance de las *Declamationes Lucretiae*», *La corónica*, 39, 1 (2010), págs. 209-247. [En línea] https://dx.doi.org/10.1353/cor.2010.0008 [Consulta: 16/10/2024].

Nieto Soria, José Manuel, «Las inquietudes historiográficas del Gran Maestre hospitalario Juan Fernández de Heredia (m. 1396): una aproximación de conjunto», *En la España Medieval*, 22 (1999), págs. 187-211.

Novati, Francesco, ed., *Epistolario di Coluccio Salutati. Volume secondo* (Fonti per la Storia d'Italia pubblicate dall'Istituto Storico Italiano. Epistolari, secolo XIV), Roma: Forzani & C. Tipografi del Senato, 1893.

Novati, Francesco, «Di otto lettere inedite di Coluccio Salutati», *La rivista abruzzese di scienze, lettere ed arti*, año 10, fasc. 1 (1895), págs. 79-84.

Novati, Francesco, ed., *Epistolario di Coluccio Salutati. Volume terzo* (Fonti per la Storia d'Italia pubblicate dall'Istituto Storico Italiano. Epistolari, secolo XIV-XV), Roma: Forzani & C. Tipografi del Senato, 1896.

Novati, Francesco, ed., *Epistolario di Coluccio Salutati. Volume quarto* (Fonti per la Storia d'Italia pubblicate dall'Istituto Storico Italiano. Epistolari, secolo XIV-XV), Roma: Forzani & C. Tipografi del Senato, 1905-1911.

Nuzzo, Armando, *Le «Epistole» di Coluccio Salutati*, Budapest: Pázmány Péter Catholic University, 2012 (tesis doctoral). [En línea] https://real-d.mtak.hu/id/eprint/596 [Consulta: 24/07/2024].

Pade, Marianne, «Translations of Plutarch in the Fourteenth and Fifteenth Centuries», en *Pratiques de Traduction au Moyen Age. Medieval Translation Practices*, Peter Andersen, ed., Copenhagen: Museum Tusculanum, University of Copenhagen, 2004, págs. 52-64.

Pade, Marianne, *The Reception of Plutarch's «Lives» in Fifteenth-Century Italy*, Copenhagen: Museum Tusculanum, University of Copenhagen, 2007, 2 vols.

Pade, Marianne, «The *Fortuna* of Leontius Pilatus's Homer. With an edition of Pier Candido Decembrio's *Why Homer's Greek verses are rendered in Latin prose*», en *Classica et Benaventana. Essay Presented to Virginia Brown on the Occasion of her 65th Birthday*, F. T. Coulson & A. A. Grotans, eds., Turnhout: Brepols, 2008, págs. 149-172.

Perarnau i Espelt, Josep, «Darrer inventari de la biblioteca privada de Benet XIII (1423)», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 6 (1987), págs. 185-226.

Pertusi, Agostino, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio. Le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, Venezia & Roma: Istituto per la collaborazione culturale, 1964.

Poole, Reginald L., *The beginning of the year in the Middle Ages*, London: The British Academy (From the *Proceedings of the British Academy*, Vol. X), 1921.

Resta, Gianvito, *Le epitomi di Plutarco nel Quattrocento*, Padova: Antenore, 1962.

Resta, Gianvito, «Andronico Callisto, Bartolomeo Fonzio e la prima traduzione umanistica di Apollonio Rodio», en *Studi in onore di Anthos Ardizzoni*, Enrico Livrea & G. Aurelio Privitera, eds., Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978, vol. II, págs. 1055-1131.

Romero Cambrón, Ángeles, «Codicología y Ecdótica: *La Grant Cronica de los Conquiridores, Primera partida*, de Juan Fernández de Heredia, ms. 2211 de la BNE», *Scriptorium*, 63, 2 (2010), págs. 147-162. [En línea] https://doi.org/10.3406/scrip.2010.4080 [Consulta: 16/10/2024].

Rubió i Lluch, Antoni, *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-eval. Volum I*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans & Palau de la Diputació, 1908.

Rubió i Lluch, Antoni, «Joan I humanista i el primer període de l'humanisme català», *Studis Universitaris Catalans*, 10 (1917-1918), págs. 1-117.

Sanz Julián, María, ed., Juan Fernández de Heredia, *Crónica Troyana*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2012.

Sanz Julián, María, «La historia de Troya en la producción de Juan Fernández de Heredia», *Medievalia*, 27, 1 (2024), págs. 219-247. [En línea] https://doi.org/10.5565/rev/medievalia.648 [Consulta: 16/10/2024].

Serrano i Calderó, Josep & Josep Perarnau i Espelt, «Darrer inventari de la biblioteca papal de Peníscola (1423). Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 233», *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 6 (1987), págs. 49-183.

Silvano, Luigi, «Un esperimento di traduzione di Bartolomeo Fonzio: la *retractatio* della versione di *Iliade* I 1-525 di Leonzio Pilato», *Medioevo greco*, 11 (2011), 225-268.

Ullman, Berthold M., ed., *Colucii Salutati De laboribus Herculis*, Zurich: Thesaurus mundi, 1951, 2 vols.

Ullman, Berthold M., *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padova: Antenore, 1963.

Ullman, Berthold M., «Coluccio Salutati on Monarchy», en *Mélanges Eugène Tisserant. Vol. V. Archives vaticanes. Histoire ecclésiastique. Deuxième partie*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1964, págs. 401-411.

Vaccaro, Giulio, «Firenze, Aragona. Testi, traduzioni, contatto linguistico nel volgarizzamento trecentesco di Plutarco», *Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano*, 19-20 (2014-2015), págs. 333-367.

Vasoli, Cesare, «Coluccio Salutati e la storia», en *Atti del convegno su Coluccio Salutati (Buggiano Castello, giugno 1980)*, Buggiano: Comune di Buggiano, 1981, págs. 27-46.

Villaseñor Sebastián, Fernando, «Los manuscritos iluminados de Juan Fernández de Heredia, Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén», *Revista de las Órdenes Militares*, 6 (2010), págs. 179-209.

Vives, José, «Juan Fernández de Heredia. Gran Maestre de Rodas», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 3 (1927), págs. 121-192.

Weiss, Robert, «Lo studio di Plutarco nel Trecento», *La parola del passato. Rivista di studi classici*, 32 (1953), págs. 321-342.

Witt, Ronald G., *Coluccio Salutati and his public letters*, Genève: Droz, 1976.

Witt, Ronald G., «Salutati and Plutarch», en *Essays presented to Myron P. Gilmore*, Sergio Bertelli & Gloria Ramakus, eds., Firenze: La Nuova Italia, 1978, vol. I, págs. 335-346.

Witt, Ronald G., *Hercules and the Crossroads. The Life, Works, and Thought of Coluccio Salutati*, Durham (North Carolina): Duke University Press, 1983.

APÉNDICE

Salutati a Fernández de Heredia 1º de febrero de 1390 / 1393-1394	Salutati ¿a Benedicto XIII o a Fernández de Heredia? 20 de enero de 1395
quod inter alia, quibus virtuosissime delectaris, est copia cumulatioque librorum. in qua re tanto studio tantaque cura vacasti, ut iam sit omnibus persuasum frustra librum queri, quem apud te non contigerit reperiri. que entre otras cosas, con las cuales virtuosísimamente te deleitas, se encuentra la abundancia y la acumulación de libros, cosa en la que con tanto empeño y tanta atención te has aplicado que ya todos están convencidos de que es en vano buscar un libro que no se pueda encontrar en tu poder.	Expectaba*m* reuerendissi*m*e i*n christ*o pat*er et* d*omi*ne sing*ulariss*ime d*omi*ne mi maxi*m*a cum auiditate suspensus tuor*um* libror*um* rep*er*torio*m* Esperaba, padre y señor reverendísimo en Cristo, mi muy distinguido señor, con máxima avidez pendiente, el catálogo de tus libros
sed inter alios te precipue dilexisse semper hystoricos, quibus rerum gestarum memoriam studium fuit posteris tradere pero de entre los otros tú siempre has amado particularmente a los historiadores, quienes se han dedicado a transmitir a los descendientes la memoria de los hechos *[Sigue un extenso elogio de la Historia como ejemplo de virtud y lamento por la pérdida de la producción historiográfica de numerosos autores de la Antigüedad, que se enumeran]* scio tamen quod ex istis forsan potuerit aliquis venisse in manus tuas aut ubi reperiri valeant explorasse, qui super alios nostri temporis fueris rerum huiuscemodi curiosissimus inquisitor.	

Salutati a Fernández de Heredia 1º de febrero de 1390 / 1393-1394	Salutati ¿a Benedicto XIII o a Fernández de Heredia? 20 de enero de 1395
Sin embargo, sé que de estos quizás alguno haya llegado a tus manos o hayas explorado dónde pueden encontrarse, tú que, sobre los demás de nuestro tiempo, has sido curiosísimo investigador de este tipo de asuntos.	
dignationem tuam suppliciter deprecor et exoro, quatenus me digneris per tuas gratiosissimas litteras informare quot et qui antiquorum hystorici venerint in manus tuas, ubi sint, et an apud te remanserint in latino. *[sigue enumeración]*	Deprecor aute*m* q*uod* sublimitati tue graue no*n* sit me de historicis de quib*us* alias tibi scripsi quantocius informare.
suplico y ruego humildemente a tu consideración que, por medio de tus muy amables cartas, te dignes informarme cuántos y cuáles de los antiguos historiadores han llegado a tus manos, dónde se encuentran y si a tu disposición han permanecido en latín.	Ruego, sin embargo, que no sea una carga para tu alteza informarme cuanto antes sobre los historiadores de los que te escribí en otra ocasión.
Ceterum scio quod de greco in grecum vulgare et de hoc in aragonicum Plutarchum *De hystoria.XXXXVIII. ducum et virorum illustrium* interpretari feceris; habeo quidem rubricarum maximam partem. cupio, si fieri potest, hunc librum videre; forte quidem transferam in latinum.	expectabam et illud gratissimu*m* munus Plutarchi nostri quod ta*m* liberalit*er* co*n*tulisti
Por otra parte, sé que del griego al griego vulgar y luego de este al aragonés has hecho traducir a Plutarco, *De la historia de XLVIII príncipes y hombres ilustres*; tengo, de hecho, la mayor parte de las rúbricas. Deseo, si es posible, ver este libro; tal vez lo traduzca al latín.	esperaba también aquel gratísimo regalo de nuestro Plutarco, que tan generosamente aportaste.

Salutati a Fernández de Heredia 1º de febrero de 1390 / 1393-1394	Salutati ¿a Benedicto XIII o a Fernández de Heredia? 20 de enero de 1395
ego autem habeo translationem *Odyssee* Homeri in latino, quem librum audio te quesisse. si iusseris, mittam hunc tibi et quicquid me habere senseris, quod tibi placeat, plus quam libenter.	Vt cu*m*q*ue* t*ame*n de illo libro successe*r*it mitto tibi homerica*m* odissea*m* qua*m* *et* tenere *et* remittere poteris sicut uoles.
Yo tengo, en cambio, la traducción al latín de la *Odisea* de Homero, libro que entiendo has buscado. Si lo ordenas, te lo enviaré, así como cualquier cosa que pienses que poseo [y] que te agrade, más que gustosamente.	No obstante, pase lo que pase con aquel libro, te envío la *Odisea* de Homero, que podrás conservar o devolver, según prefieras.
et, si tibi placet, velim quod hoc sit inter nos noticie principium, amicicie vinculum et officiorum mutua vicissitudine fundamentum.	Sed primu*m* arripuit michi tacitu*m*itas tua se*c*u*n*d*um* [*cancell.* negli] incuria debentis libru*m* illu*m* transmittere que*m* nescio si miserit.
Y, si te place, desearía que esto fuera principio de conocimiento entre nosotros, vínculo y fundamento de amistad mediante el mutuo intercambio de atenciones.	Pero primero me sorprendió tu silencio y luego la incuria de quien debía remitir el libro, que desconozco si lo ha enviado.

RESUMEN: Para delinear la figura de Pedro Martínez de Luna, papa Benedicto XIII, como bibliófilo y como promotor en la Corona de Aragón de las novedades intelectuales procedentes de Italia, suele citarse la carta en que el canciller florentino Coluccio Salutati insiste en la solicitud de las *Vidas paralelas* de Plutarco en la traducción aragonesa promovida por Juan Fernández de Heredia (*Vidas semblantes*), a cambio de un ejemplar de la versión latina de la *Odisea* de Homero. La misma solicitud, con el mismo ofrecimiento del ejemplar de Homero, había sido dirigida previamente, aunque sin resultados positivos, al propio Fernández de Heredia, en otra epístola publicada por Francesco Novati en el segundo volumen de su edición del *Epistolario* de Salutati (1893). Puesto que también se debe a Novati la identificación de Benedicto XIII como el destinatario de la segunda demanda, a más de un siglo de establecida tal hipótesis se propone una revisión y cotejo de las epístolas involucradas que permitiría establecer al Gran Maestre Fernández de Heredia como receptor del primer pedido y del siguiente reclamo, así como una vía más directa para la difusión de las *Vidas semblantes* en Italia.

PALABRAS CLAVE: Epístolas; Tradición clásica; Traducción; Humanismo; Plutarco; Juan Fernández de Heredia; Coluccio Salutati.

ABSTRACT: To outline the figure of Pedro Martínez de Luna, Pope Benedict XIII, as a bibliophile and as a promoter within the Crown of Aragon of intellectual innovations coming from Italy, scholars often refer to the letter in which the Florentine chancellor Coluccio Salutati insists on the request for Plutarch's *Parallel Lives*, in the Aragonese translation promoted by Juan Fernández de Heredia (*Vidas semblantes*), offering in return a copy of the Latin version of Homer's *Odyssey*. The same petition, accompanied by the same proposal of the Homeric volume, had previously been addressed —albeit without positive results— to Fernández de Heredia himself, in a different missive published by Francesco Novati in the second volume of his edition of Salutati's *Epistolario* (1893). Since the identification of Benedict XIII as the recipient of the second appeal is also owed to Novati, more than a century after this hypothesis was first advanced, a re-examination and comparison of the epistles involved is here proposed. Such a study would make it possible to identify the Grand Master Fernández de Heredia as the recipient of both the initial and the renewed request, as well as to reconstruct a more direct route for the dissemination of the *Vidas semblantes* in Italy.

KEYWORDS: Epistles; Classical tradition; Translation; Humanism; Plutarch; Juan Fernández de Heredia; Coluccio Salutati.

PERSONAJES DE LA MASCULINIDAD PERVERSA EN LAS ARTES MÁGICAS. DEL MACHO CABRÍO AL SACERDOTE MENDAZ

Alberto Ortiz
Universidad Autónoma de Zacatecas

> Daniel Macmillan llegaba entonces a su tesis. Lo que establecía claramente en su libro es que los supuestos satanistas no creían ni en Dios ni en Satán ni en ninguna presencia supraterrestre; la blasfemia, en sus ceremonias, no era más que un condimento erótico menor, del que todo el mundo se cansaba pronto. De hecho, como su maestro el Marqués de Sade, todos eran materialistas absolutos, enamorados del placer en pos de sensaciones nerviosas cada vez más violentas. Según Daniel Macmillan, la progresiva destrucción de los valores morales de los años sesenta, setenta, ochenta y noventa era un proceso lógico e inexorable.
>
> Houellebecq (2019: 211)

Aunque durante las últimas décadas varios especialistas y equipos de trabajo han dedicado sus esfuerzos para reconstruir la historia de la demonología y la brujería europea y americana, desde sus contextos histórico-culturales y sus discursos originales, o sea, aquellos redactados del Renacimiento a la Ilustración, algunas preguntas esenciales todavía son pertinentes: ¿por qué la historia de la brujería es principalmente una historia de la mujer marginada?; ¿cuál es el papel de los hombres en esta crisis religiosa, cuyo discurso anatematizó especialmente a las mujeres?; ¿qué revela la diferencia tácita entre el cliché de

la bruja y los personajes masculinos, expresada en los discursos de la traición letrada contra la brujería?

En otro lugar he señalado que las explicaciones eruditas y oficiales que construyeron el mito de la brujería no iniciaron preponderantemente enfatizando o dirigiendo las acusaciones de malignidad contra el género femenino, sino que fueron adquiriendo ese cariz diferenciador y obcecado conforme este se construía, expandía y detallaba[1]. Una explicación de este reenfoque podría ser el aumento de atención que los eclesiásticos tardomedievales le prestaron a las prácticas mágicas comunes y maléficas, así como el paulatino cambio de usuarios de la magia, que transitó de letrados y cortesanos al pueblo llano, especialmente mujeres, como bien indica Michael D. Bailey:

> Otro aspecto crítico de este cambio fue que las autoridades ampliaron y, hasta cierto punto, redireccionaron su preocupación desde los practicantes masculinos, los únicos que de manera razonable podían relacionarse con las prácticas mágicas eruditas, hacia las mujeres comunes e iletradas que más tarde se convertirían en blanco favorito de las acusaciones de brujería[2].

Por otro lado, también se ha discutido el inevitable fondo maniqueo de la doctrina cristiana, cuya teoría para dilucidar claramente el origen del mal físico y metafísico ha resultado ambigua hasta la fecha. Ciertamente, la sociedad renacentista y barroca vivía rodeada de emisiones moralizantes, cultas y populares, que le recordaban a diario la dimensión humana e infraterrenal del mal y su propia naturaleza pecaminosa.

> La maldad, como fruto de la incuestionable existencia del demonio, se erige en pieza clave a la hora de interpretar este período histórico marcado por el abatimiento y la confusión. En la literatura se observa que el mundo al revés o *mundus inversus* equivale claramente a un mundo loco o *mundus perversus*[3].

1. Ortiz: (2019: 17-34).
2. Bailey (2023: 42). Bailey también argumenta que en los inicios de la preocupación por la magia demoníaca, a finales del siglo XIV, los implicados fueron todos hombres (*cf.* Bailey 2023: 42).
3. Zamora Calvo (2023: 270).

En este complicado cruce, no ha sido posible saber a ciencia cierta si el mal proviene de Dios o de sus creaciones, de Lucifer, en concreto; así como tampoco está claro si la ruptura original dependió del hombre edénico o, más precisamente, de la supuesta imperfección de la mujer primigenia y subsecuente, como lo ha querido ver la tradición religiosa al implantar sus dogmas en la cultura occidental.

No obstante, no hay duda de que sobre el mar del imaginario mágico medieval y renacentista flotó una contundente diferenciación de género, misma que luego se extendió en los tiempos, constituida mediante el prejuicio negativo ante la feminidad desde la preminencia dominadora del discurso masculino. Esta diferencia, a favor de los unos y en contra de las otras, resulta más evidente en la caracterización de los personajes que participan en los relatos, ejemplos, fábulas, leyendas, tratados y textos diversos, tenidos por reales, que hoy en día reconocemos como los eslabones de la tradición discursiva contra la magia y la brujería; bien lo concluye Cohen y otros investigadores actuales[4], en general, prácticamente desde el inicio de la confección erudita del mito, constantemente reiterado, discutido y publicitado por la cúpula del poder religioso, los papeles de cada cual estuvieron claros: el hombre sabio podría ser mago, hechicero, conjurador de demonios; la mujer crédula, en cambio, sería réproba, imperfecta, bruja, compinche y sierva de demonios[5].

Así que ya desde el siglo XVI, el personaje humano principal inscrito en el mito de la brujería es la concubina de Satán, la pecadora y frágil mujer, llamada bruja, según los principales demonólogos de la época de la brujomanía. A tal grado que algunos de ellos y sus lectores no lo enfatizan, simplemente lo dan por sabido.

> Generally speaking, when people discussed witches, they thought of women. This stereotype of women as witches was widely held. When translated to the reality of the legal persecution of witches, it meant that around eighty percent of all those accused of this crime were

4. Cohen (2003).

5. Lejos de estar superada, la diferencia, si no el prejuicio, permanece enquistado dentro de la cultura popular de masas, especialmente en los medios masivos de comunicación: basta ver algunas de las pelícuals más famosas de nuestro tiempo, desde *El maravilloso Mago de Oz* (1939) hasta *Doctor Strange en el multiverso de la locura* (2022), para notar que, salvo variantes, el personaje masculino protagónico es mago, o «hechicero supremo», mientras que el personaje femenino antagónico es una bruja.

> women. In fact, many of the man who fell afoul of the courts were accused because of their connection with a woman who was accused first[6].

Por otra parte, los personajes masculinos también aparecen en los discursos con fines moralizantes. Las funciones de los hombres difieren de las asignadas a las mujeres, su alianza con el mal parece ser más una posición de control, de dominio y de liderazgo, que de obediencia ciega o inconsciente. Los propios demonios suelen ser ahí íncubos y no súcubos, la personificación del diablo mismo es masculina, falocéntrica. En todo caso, el discurso demonológico ubica al macho perverso[7], sea demonio u hombre, sobre la mayoría de las brujas, entre funciones de liderazgo y de control, remarcando la preferencia dominante del género.

Si nos detenemos a caracterizar la tipología del personaje masculino perverso en los textos que armaron el discurso demonológico, es posible que podamos confirmarla como una extensión de las funciones sociales y de género, pero también, asunto no menos importante, que podamos encontrar en tal caracterización el punto de quiebre de la ansiedad, el miedo y la culpa humanas, depositadas, arbitraria e injustamente, en la alteridad femenina. Sin acordar, hay que conceder que es esto, sin embargo, una tendencia humana a proponer y utilizar hasta el abuso a una víctima propicia que cargue con las faltas, delitos o pecados del grueso de la comunidad[8]. En suma, este trabajo pretende explicar la relación que hay entre las artes mágicas y las permisiones, cuasi privilegios y canonjías, que disfrazan las debilidades de los personajes con características perversas y/o malignas, a través de un recorrido de ejemplos e interpretaciones acerca de hitos masculinos de la historia de la brujería y de la literatura mágica escrita del Renacimiento al Barroco.

La instalación iconográfica y retórica del macho cabrío en potestad presidencial del aquelarre, como representación de Satanás, constituye un esclarecedor símbolo de la preeminencia que la masculinidad mantendrá en el mito diabólico y la brujería en general. Toda vez que el

6. Pearl, en Bodin (2001 18-19).

7. La percepción del concepto y su aplicación teórica en este texto son deudoras de las ideas explicadas por Roudinesco (2009).

8. Al respecto, René Girard, en *La víctima propicia* explica un amplio esquema de interpretación. Sus categorías teóricas han sido útiles en este y otros trabajos.

cabrón denota el vigor sexual y salvaje, la maldad redomada y conexiones inequívocas con el paganismo clásico y los cultos agrarios locales.

Mientras que en el primer tercio del siglo XV Johaness Nider en su *Formicarius* habla del demonio, presente con aspecto de hombre, presidiendo el aquelarre en Lausana[9], hacia 1460 Alonso de Espina ya ubica al cabrón sobre una roca, llamado «Boch de Biterne», presidiendo los *sabbats* de las comarcas del Delfinado y de Gasconia[10]. Si bien considera que no son más que fantasías insufladas por los espíritus oscuros. Más de un siglo después, el macho cabrío ya aparece descrito, narrado y representado en los principales textos sobre magia goética.

Tal es el caso del grabado panorámico «Description et figure du sabbat des sorcières», obra del artista polaco Jan Ziarnko, que acompaña la edición de 1613 del libro de Pierre de Lancre, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*[11]. La viñeta inicial, marcada por la letra A, muestra un macho cabrío sobre un trono, flanqueado por las dos reinas del *sabbat*. Cuya leyenda a pie de grabado reza: «A. Satan est dans une chaire doree en forme de Bouc, qui presche avec cinq cornes, avant la cinquiesme allumee pour allumer toutes les chandelles & feux du Sabbat»[12]. Lancre lo describe y da pie a la recreación del grabador:

> Otro que es como un gran macho cabrío con dos cuernos adelante y otros dos atrás; que los de adelante en su parte superior se levantan hacia atrás, como la peluca de una mujer. Pero lo común es que solamente tenga tres cuernos, con una especie de luz en el del medio, con la que acostumbra a alumbrar el Sabbat y dar lumbre y claridad incluso a las brujas que tienen cirios encendidos en las ceremonias de la misa que quieren remedar[13].

El macho cabrío aparece en diferentes representaciones anónimas del conciliábulo de brujos, siempre presidiendo, aunque las figuras antropomorfas de Satán, la especie monstruosa del demonio, en tanto ángel caído, con cuerpo humano, pero atributos deformes, siguió

9. Nider (2019: 29).
10. Espina (2013: 115).
11. Lancre (1613: 118-119).
12. «A. Satán está en un púlpito dorado, en forma de cabra, quien predica con cinco cuernos, adelante el quinto encendido para encender todas las velas y fuegos del sabbat». La traducción es mía.
13. Lancre (2019: 65).

representándose y describiéndose en pinturas, grabados y textos. Tal vez la iconografía más impactante que muestra la relación discurso demonológico e imagen diabólica del mito sea la incluida en la edición del *Compendium maleficarum*, de Francesco Guazzo. En varios de los grabados el diablo dirige los episodios nodales del aquelarre: sacrilegio o renuncia a los símbolos cristianos, rebautizo, ofrendas, juramentos, inscripción en el libro negro, recepción de la *stigma diaboli*, salutación mediante el *osculum infame*, y casi todos los honores a un Satán desnudo, musculoso, alto, alado, con cornamenta, rostro bestial y cola, pero poderoso y masculino, que el mito incluyó para remarcar la vinculación execrable entre brujos y demonios.

Es posible que la posesión colectiva sea el más claro escenario de la diferenciación tácita de funciones entre mujeres y hombres involucrados en un evento considerado diabólico e ilustrador de la presencia de los demonios y el mal preternatural sobre la tierra. En los casos de novicias o monjas de clausura poseídas por demonios, las mujeres son asaltadas y, luego, exorcizadas por figuras masculinas. Ellas no tienen el control de la situación, por mucho que el evento de infestación haya iniciado en una especie de búsqueda de expresión y de libertad, son los hombres a su alrededor quienes deciden el rumbo de los acontecimientos: los guías espirituales o confesores, los exorcistas, los obispos, los papas; algunos de ellos fomentando la credulidad o utilizando el escándalo público derivado del hecho extraordinario para ganar notoriedad. Jean Bodin, jurisconsulto y demonólogo del siglo XVI, deja traslucir los papeles de cada cual:

> Cases of people possessed and assailed by the Devil are encountered very often in Italy. Almost all are women and one most restrain them as frenzied and deranged maniacs. In fact there were eighty-two of them in Rome in 1554 that a monk of France tried to exorcise; but he was no able to achieve anything. The next day the devils when asked why they had possessed them, answered that the Jews has sent them into the bodies of these woman (who were mostly Jewesses) angry, they said, at the fact that they had been baptised.[14]

14. Bodin (2001: 109, y pp. 129-130 de la edición en francés). Se consultó la edición de 1586, salida en Amberes, que ya incluye la refutación de Bodin a la opinión del médico luterano Johann Wier, autor de *De praestigiis daemonum,* libro publicado en 1563 donde el neerlandés critica las supersticiones católicas.

Aunque todas las supuestas infestaciones de conventos femeninos son interesantes, para el propósito de este trabajo los ocurridos en Loudun y Louviers, en Francia, resultan más emblemáticos, ya que en ambos casos es visible la participación de hombres perversos. Y, más importante aún, en ambos también se cuenta con un texto poco usual, las confesiones de las mujeres protagonistas[15].

Urbain Grandier ganó triste fama en el primer caso, datado en 1631, uno de los más representativos en la historia de la demonología. Es muy probable que su vida libertina fuera el detonante que activó la paranoia colectiva del convento de ursulinas de Loudun, dirigido entonces por una mujer que pretendía obtener los favores del licencioso padre Grandier, sor María de los Ángeles. Después de describir su apariencia, Aldous Huxley concluye que:

> A los ojos de un post-faustiano, su retrato sugiere un Mefistófeles metido en carnes, nada inasequible, y solo un poco menos inteligente que el auténtico, vestido con hábito de clérigo no exento de fantasía.
>
> A esta apariencia seductora, Grandier añadía las virtudes sociales de las buenas maneras y de la animada conversación. Siempre se hallaba dispuesto a corresponder a un cumplimento con la mayor gentileza, y la mirada con que acompañaba sus palabras era más lisonjera que las palabras mismas si se trataba de una señora muy presentable. Era obvio que el nuevo párroco se tomaba por sus feligreses un interés que no era meramente pastoral[16].

A través del ejemplo de la priora, el contagio diabólico cundió en el claustro, pronto la mayoría de las monjas presentaron visibles y tradicionales signos de posesión: alaridos, cambios en el tono de voz, xenoglosia, fuerza bruta, blasfemias y convulsiones. Las posesas culparon a Grandier de haberlas seducido y de introducir demonios al convento. El escándalo fue mayúsculo, a tal grado que el propio cardenal Richelieu intervino para solucionarlo, enjuiciaron a Grandier y lo condenaron a la hoguera.

Parece claro que, ante la imposibilidad de reconocer el fraude, no obstante serias dudas, las autoridades pusieron al párroco en el centro

15. Me refiero a: *Soeur Jeanne des Anges, Autobiographie d'une hystérique possédée*, de 1644, y a *Histoire de Magdelaine Bavent. Religieuse du Monastere de San Luis de Loüviers*, de 1652.

16. Huxley (1972: 12).

del debate, pero no porque fuera un poderoso brujo o archimago y tuviera pacto con el diablo, como sugieren algunos documentos de la época, que incluso reprodujeron el supuesto contrato escrito y firmado por Grandier y Satán, sino porque las monjas fueron relegadas al papel de víctimas, no de protagonistas del escándalo; si bien ellas eran las que se retorcían y maldecían ante las imágenes benditas, las letanías exorcistas y los espectadores azorados, el jefe de toda la conjura diabólica debía ser un hombre perverso, Urbain Grandier, y no una mujer melancólica, sor Juana de los Ángeles. Así que el párroco ha pasado a la historia como un poderoso y seductor amigo del diablo, mientras que la priora apenas alcanzó el estatus de monja histérica y despechada.

En 1628, Mathurin Picard ocupó el puesto de capellán del convento de franciscanas terciarias de San Luis de Louviers. En complicidad con Thomas Boullé, su vicario, instauró una etapa de supuestos aquelarres, misas negras, sacrilegios y posesiones diabólicas entre las monjas. Así potenció y superó a su antecesor, el padre Pierre David, de ideas adamitas, que hacía comulgar a las internas con el torso descubierto y bailar desnudas. De entre las hermanas, el papel de sor Magdeleine Bavent sobresalió porque se convirtió en el objetivo amoroso de Picard, a tal grado que le suministró alucinógenos, la poseyó y la obligó a abortar en diversas ocasiones.

Gracias a la confesión de Magdeleine, publicada en 1652, y a los documentos diversos que circularon para esclarecer o enrarecer el extraordinario caso de posesión colectiva de Louviers, sabemos que todas las monjas estuvieron influenciadas y dominadas por la perversidad de los sacerdotes, quienes oficiaron misas negras y redactaron pactos personales con el diablo a fin de mantenerlas sujetas y comprometidas. Pero también que abusadores, abusadas, jueces y cronistas, terminaron instalando a Magdeleine Bavent como la responsable principal de la demonolatría[17] –específicamente de apostasía, sacrilegio, magia, haber asistido muchas veces al sabbat y a las reuniones de hechiceros, haber obedecido a los demonios, hacer encantamientos, introducir males al convento, hacer pacto con el diablo, tener relaciones sexuales con demonios, hechiceros y otras personas, más un largo etcétera–; es decir, en el análisis

17. Entre ellos, Esprit de Bosroger, quien en su obra *La piedad afligida* (Ruan, Iean le Boulenger, 1652) afirmó que Magdeleine había hecho un pacto diabólico en el que entregaba su alma al diablo. Cita el supuesto juramento de fidelidad en la p. 338.

actual ella fue la víctima propicia del asunto, en tanto objeto de pasión favorito de los sacerdotes; lo que la condujo a la cárcel de por vida, a la enfermedad, a los intentos de suicidio y a la muerte a finales de 1647, culpada de acólita del demonio, pactante, sacrílega y bruja, a partir de la condena formal de marzo de 1643, registrada en el obispado de Évreux. Mientras que Picard, fallecido en 1642, y Boullé fueron quemados en cadáver exhumado y en persona, respectivamente, el 22 de agosto de 1647, en Ruan. El veredicto de su arresto y condena, publicado también en 1647, los señala convictos de crímenes de magia, sortilegio, sacrilegio, impiedad y lesa majestad divina, entre otros[18].

La notoriedad de ambas mujeres, monjas de claustro, Juana y Magdeleine, parece contradecir el protagonismo masculino, pero no es así, ya que las dos, investigadas, examinadas y acusadas, dependieron de un hombre o de varios para ser clasificadas negativamente; el juicio de sus contemporáneos combinaba el prejuicio de su supuesta debilidad ante el pecado y las fuerzas diabólicas con la influencia y tutelaje de los sacerdotes, quienes, en ambos casos, resultaron, de acuerdo al pensamiento mágico de la época, ser sujetos perversos y brujos comandantes de los aquelarres, las misas negras y los actos sacrílegos.

Mención especial merece la perversión diabólica del párroco de Accoules de Marseille, Louis Gaufridi, cuyo protagonismo en las artes negras pareció marcar un hito durante su época, pues varios autores lo mencionan como un poderoso hechicero y una persona totalmente malvada. Su relevancia infame en su tiempo se debió en gran parte a Magdeleine de la Palud, considerada posesa. De nueva cuenta, ella es la protagonista real del caso de posesión diabólica, ella es la mujer exorcizada cuya lengua es amarrada por las astucias diabólicas, a fin de que la expulsión no prospere. Y ella y sus síntomas son el sujeto de discusión de algunos documentos cuyo centro referencial insiste en hablar de Gaufridi, cuando el propio discurso lo evade. Por ejemplo, el informe sobre las marcas del diablo en los cuerpos de los brujos, como Gaufridi, a la reina francesa, opúsculo del médico y consejero real Jacques Fontaine.

De entre los demonólogos más crédulos respecto del mito de la brujería, destaca el francés Nicolás Rémy, autor de *Daemonolatreiae libri tres*, impreso en Lyon, en 1595; para respaldar la redacción autorizada de su parecer, juicio y experiencia personal –dado que fue juez

18. *Cf. Arrest de la Cour* (1647).

inquisidor– refiere diversos relatos que rayan en la fantasía diabólica. Destacan las supuestas declaraciones juradas de más de doscientas mujeres torturadas, que, según afirma, mandó a la hoguera por confesarse brujas, pactantes, apóstatas, blasfemas y sacrílegas.

Al igual que en los textos más tristemente célebres del discurso oficial contra la superstición, la magia diabólica y la herejía, en los tres libros de la *Demonolatría*, el papel primordial y la mayoría absoluta de los execrables integrantes del clan satánico corresponden al género femenino. Si bien el énfasis mantiene el carácter que hoy podemos denominar misógino; incluso en la obra de este representante del mito brujeril, y, por ende, seguidor y constructor de la ideología de la feminidad malignizada, hay personajes masculinos participando, vigilando o atestiguando la seudorealidad de la brujería y la presencia demoníaca en el mundo. Es decir, los hombres también están cerca de la adoración al demonio, ya sea observando, declarando o participando.

Rémy narra que, en mayo de 1589, Claude Choteau regresaba del carnaval de Lützen, camino a Wisembach, cuando un inusitado remolino lo asaltó. «Entonces observó en un rincón apartado, conocido como Morèle, a seis mujeres enmascaradas bailando alrededor de una mesa cubierta de oro y plata, moviendo a cabeza como mujeres locas; y cerca de ellas había un hombre sentado sobre un toro negro»[19]. Pero todo desapareció en cuanto se detuvo a observar. Al seguir su camino las mujeres aparecieron de nuevo y lo siguieron en silencio.

> Delante de ellas iba un hombre con el rostro negro y las manos curvadas como garfios, con las cuales la espantosa aparición habría desgarrado y arañado su rostro si no hubiera desenvainado su espada y se hubiera defendido. Pero al hacer eso, el hombre dejó de amenazarlo y desapareció como alguien que teme por su vida.

Las mujeres danzantes y la figura masculina sobre el toro aparecen una tercera vez ante el caminante. «Choteau, volviéndose más valiente, se acercó a él y dijo: '¡Qué! ¿Estás aquí, amigo Desiré Gaxet?' (Ese era su nombre). 'Te ruego que me protejas si puedes, pues prometo solemnemente que nunca hablaré de lo que he visto'»[20]. Al terminar de hablar, el remolino lo atrapó y lo dejó abandonado lejos del camino. Asombrado,

19. Rémy (2023: 86).
20. Rémy (2023: 86).

al regresar a su villa, el sujeto informó de inmediato a las autoridades. En una segunda declaración, afirma Rémy, agregó que recordaba haberse acercado a la mesa para ver el banquete servido cuando el demonio atacó con sus garras volando hasta él, así que se defendió con su espada. El asunto no terminó ahí, al autor le preocupa que los lectores malinterpreten su ejemplo atribuyendo la aventura de Choteau a «los delirios de un hombre borracho asustado por la oscuridad de la noche y el lugar»[21]; por lo tanto cruza información y asegura que Barbette Gaxet, quien ha de considerarse hermana del amigo del testigo, había confesado la misma historia al tribunal ¡un mes antes!, asegurando que ella era una de las seis mujeres danzantes, y que Desiré Gaxet y su esposa le habían pagado a Choteau por su silencio: dos medidas de trigo y dos quesos. Barbette y Claude fueron careados y convinieron en la historia común, solo que la mujer aclaró que el demonio había atacado a Claude porque este había intentado robar una copa de oro de la mesa.

El ejemplo de Rémy, además de mostrar curiosas ambigüedades, es rico en fantasía y simbolismo. Notoriamente las mujeres están relegadas al papel de comparsas, son las danzantes que complacen a hombres y demonios con sus bailes. Cuando ganan protagonismo solo es para presumir de sus errores y denunciar a los demás. Al mismo tiempo, sus palabras funcionan a manera de fundamento, pues Rémy, igual que muchos jueces, inquisidores y cazadores de brujas, sostiene que los eventos nocturnos de la brujería son reales, dado que las propias mujeres acusadas los han corroborado frente a él. La declaración espontánea, o no, bajo tortura o presión, tras los edictos de fe, era considerada la reina de las pruebas. No está de más recordar que tales declaraciones fueron inducidas en la mayoría de los casos, y que el verdadero parecer de las mujeres indiciadas por brujería, casi nunca o nunca se registró en los procesos o en las explicaciones de los especialistas. Esta historia, dado que carece casi totalmente de las voces de las protagonistas, es una recreación del imaginario colectivo alrededor de la brujería, no una historia de corte positivista. No descarto considerar el relato demonológico como una co-creación fantástica entre jueces eruditos y acusadas, tal como lo propone Emma Wilby en su estudio acerca de las aportaciones vascas al episodio de la misa negra en los aquelarres a manera de una inversión de la tradicional:

21. Rémy (2023: 87).

> Pero este crecimiento del motivo, desde la simple ceremonia descrita por Bosdeau en 1597 hasta las extravagancias de la misa de las brujas vascas, no puede atribuirse por completo a quienes presidieron los interrogatorios. Los relatos de la misa-sabbat francesa y española están plagados de elementos idiosincráticos que con toda probabilidad no se originaron en quienes interrogaban[22].

El eje directivo del relato extraordinario está en la masculinidad: primero, un hombre solo, alcoholizado, Claude Choteau, recorre el bosque después de asistir a un carnaval y es sorprendido por una escena fabulosa, luego reconoce a un amigo y le pide protección, al final se enfrenta a un demonio; segundo, otro hombre, Desiré Gaxet, contempla a las danzarinas en medio del bosque, montado sobre un toro negro –animal de poder, representante también del potencial del macho frente a la hembra, luego encabeza la comitiva tras el inoportuno testigo, y, finalmente, trata de sobornarlo para que no denuncie el hecho fantástico; tercero, el ser con rostro negro y manos de garfio es un demonio que protege, se presume, a las brujas danzantes, tiene miedo de ser herido por la espada del testigo, primero huye, pero luego lo ataca, ya sea porque se acercó demasiado o porque el sujeto quiso robar el oro de la mesa del banquete. La explicación real del acontecimiento fantástico, paradójicamente, está en la solapada intuición del demonólogo, efectivamente, todas las visiones y el proceso inquisitorial subsecuente surgieron de los delirios de un borracho atemorizado por la oscuridad de la noche.

La perversión masculina se diluye, se desvía, porque Rémy instala el eje de preocupación censora en las mujeres, con base en la declaración de Barbette, y deja a los hombres como simples testigos del aquelarre. Habiendo sido Claude el principal instigador, léase inventor, del hecho diabólico, resulta indemne, e incluso reconocido como buen cristiano, al denunciarlo.

Aunque es difícil llegar a conclusiones contundentes con una muestra tan breve como la aquí presentada, debe tomarse en cuenta que estos casos, tratamientos, ideas y procesos son representativos de un momento crítico para entender la conformación, no solo de un mito esencial de la cultura occidental, la brujería, sino de la manera compleja en que la sociedad se ha relacionado con su propio pensamiento mágico y lo

22. Wilby (2023: 248-249).

ha transformado en ideología religiosa, judicial, médica y artística. De este discurso contra la magia y las supersticiones abrevó gran parte de la producción literaria y plástica de los siglos XVI, XVII y XVIII. Algunos prejuicios e imaginarios colectivos prevalecen hasta nuestros días.

En suma, es cierto que la modernidad occidental no inventó el prejuicio negativo de género, solo lo heredó. Los demonólogos e inquisidores no fueron los primeros en malignizar a las mujeres y entronizar a los hombres, pero está claro que, a través del discurso demonológico y la persecución de la brujería, enfatizaron la diferencia a favor de ellos y en contra de ellas, caracterizaron a la mujer débil mental y moralmente, propensa al pecado y al error; de tal modo que ayudaron a construir una visión social errónea, un prejuicio cultural que ahora puede reconocerse como la feminidad malignizada y la masculinidad en potestad, incluso ahí donde los sujetos, humanos y pecadores como cualesquiera, jugaron el papel de perversos, brujos, herejes y pactantes, por lo cual fueron castigados.

Empero ahí donde el prejuicio de la maldad favorece al hombre y estigmatiza a la mujer, se revela también la inconsistencia de la diferencia. A pesar de los intentos por minimizar el papel de la mujer en el mito de la brujería e ir más allá, remitiéndola al papel de enemiga de la humanidad, la propia preeminencia dentro del mito, tanto por su presencia mayoritaria en las ceremonias sacrílegas, como por sus supuestos defectos, ella gana los espacios narrativos, frente a la insistencia del discurso para imponer a hombres específicos como líderes centrales de la brujería; en cuyo caso, instalados así en los tratados, sus autores también contradicen los prejuicios contra las mujeres, supuestamente malvadas, puesto que, jugando el papel central en la brujería, el hombre sería el verdadero culpable de filiación diabólica, al tener mayor responsabilidad moral en su sistema diferenciador.

Si bien al seno teórico de los eventos diabólicos en los que la participación culposa de representantes de ambos sexos estuvo en debate, parecería que el dilema fue la materia doctrinal, las violaciones a los dogmas de fe y la fidelidad a los preceptos religiosos; no hay duda de que el tratamiento estuvo diferenciado en la práctica judicial y en la retórica. Los hombres fueron creídos, cuando testigos y empoderados en la malignidad y el poder mágico, cuando condenados por herejes, hechiceros, magos o brujos; mientras que las mujeres fueron ligadas a la malignidad, más por su condición femenina poco valorada que por la violencia

y abuso masculino que sufrieron. Perspectivas que ciertamente poco o nada intervinieron en los juicios o en los documentos publicados.

Finalmente, puede percibirse la actividad de dos compulsiones en el recorrido de los ejemplos masculinos perversos: el poder de mando, o sea, el control del otro femenino, y la búsqueda de satisfacción erótica. Tal vez esto constituya una síntesis del mito fáustico. El hombre protagoniza desde el escaño principal, incluso el propio Satán es esencialmente masculino, y luego, o al mismo tiempo, ejerce el poder para satisfacer sus instintos eróticos, en la satisfacción del poder mismo o en la actividad sexual, en la posesión del cuerpo femenino, ya sea para reprimirlo y guiarlo, ya sea para poseerlo y usarlo a manera de satisfactor personal. Se trasluce en todos los casos de las relaciones entre géneros, ficticias o históricas: el símbolo del macho cabrío que preside el aquelarre, el demonio que engaña a la bruja, el guía espiritual o confesor que seduce a sus confesadas, el obispo que hace del exorcismo un espectáculo para ganar notoriedad, el testigo del baile nocturno, etc. Así que el hombre está en el discurso demonológico para dos asuntos básicos: ejercer dominio y adueñarse del cuerpo femenino, poder y pasión, los dos pilares de la historia, la sociedad, la cultura y la naturaleza humana.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Arrest de la Cour de Parlement de Roüen. Contre Mathurin Picard & Thomas Boullé, A Roüen: Chez David du Petit Val et Jean Viret, 1647.

Bailey, Michael D., «De la política al cuidado pastoral: demonología y superstición en Francia y en Alemania durante el Medioevo tardío», en *Furor Satanae, Representaciones y figuras del Adversario en la Europa Moderna,* Fabián Alejandro Campagne & Constanza Cavallero, coords., Buenos Aires: Miño y Dávila, 2023, págs. 31-54.

Bodin, Jean, *De la demonomanie des sorciers*, A Anvers: Chez Arnould Coninx, 1586.

Bodin, Jean, *On the Demon-Mania of witches*, Scott, Randy A. & Jonathan L. Pearl, eds., Toronto: Centre of Reformation and Renaissance Studies, 2001.

Cohen, Esther, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México D. F.: UNAM & Taurus, 2003.

Espina, Alonso de, *Demonología (1460) Libro V del Fortalitium Fidei*, López Gurpegui, Félix-Tomás, ed., Madrid: Cultivalibros, 2013.

Esprit de Bosroger, *La Piété Affligée ou Discours Historique et Théologique de la Possession des Religieuses dittes de Saincte Élisabeth de Louviers,* Ruan: Iean le Boulenger, 1652.

Fontaine, Jacques, *Des marques de sorciers et de la réelle possession que le diable prend sur le corps des hommes*, A Lyon: Chez Claude Larjot, 1611.

Girard, René, *El chivo expiatorio*, Barcelona: Anagrama, 1986.

Guazzo, Francesco Maria, *Compendium maleficarum*, Milan: 1608.

Guazzo, Francesco Maria, *Compendium maleficarum*, Summers, Montague, ed., New York: Dover Publications Inc., 1988.

Guazzo, Francesco Maria, *Compendium maleficarum,* Pradel Leal, Isaac, ed., Alicante: Editorial Club Universitario, 2002.

Histoire de Magdelaine Bavent. Religieuse du Monastere de San Luis de Loüviers, A Paris: 1652.

Houellebecq, Michel, *Las partículas elementales*, Barcelona: Anagrama, 2019.

Huxley, Aldous, *Los demonios de Loudun*, Barcelona: Planeta, 1972.

Lancre, Pierre de, *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, Paris: Jean Berjon, 1613.

Lancre, Pierre, *Tratado de brujería vasca. Descripción de la inconstancia de los malos ángeles o demonios*, Elena Barberena, ed., Navarra: Txalaparta, 2019.

Rémy, Nicolás, *Demonolatría*, Maquiavelo, Alejandro, ed., Coppell, TX: 2023.

Johannes Nider, *El libro quinto del Formicarius. Fantasmas, brujería, endemoniados y* exorcismo, León Mescua, Pedro Eduardo, ed., Valencia: 2019.

Ortiz, Alberto, «La comprensión mágica de la feminidad. Opiniones demonológicas acerca de las mujeres y las brujas», *Edad de Oro*, 38 (2019), págs. 17-34.

Ortiz, Alberto, ed., *Historia de magdelaine Bavent. Religiosa del Monasterio de San Luis de Louviers*, México D. F.: Pax-Terracota, 2021.

Roudinesco, Élisabeth, *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*, Barcelona: Anagrama, 2009.

Soeur Jeanne des Anges, *Autobiographie d'une hystérique possédée*, A Paris, 1886.

Villeneuve, Roland, *El universo diabólico*, Madrid: Felmar, 1970.

Wilby, Emma, «¡Cabrón arriba, Cabrón abajo!: creando la misa de la brujería vasca», en *Furor Satanae, Representaciones y figuras del Adversario en la Europa Moderna*, Fabián Alejandro Campagne & Constanza Cavallero, eds., Buenos Aires: Miño y Dávila, 2023, págs. 243-268.

Zamora Calvo, María Jesús, «Gaspar Navarro y la demonología en su *Tratado de superstición ladina*» en *Furor Satanae. Representaciones y figuras del Adversario en la Europa Moderna*, Fabián Alejandro Campagne & Constanza Cavallero, eds., Buenos Aires: Miño y Dávila, 2023, págs. 269-286.

RESUMEN: Según los demonólogos de la época de la cacería de brujas, el personaje humano principal de la brujería es la mujer, específicamente la bruja; sin embargo, los personajes masculinos también aparecen en estos y otros discursos con fines censores. Dentro del mito, las funciones de los hombres difieren de las asignadas a las mujeres, su alianza con el mal parece ser más una posición de control, de dominio y de liderazgo, que de obediencia ciega a los seres malignos.

De acuerdo con una probable tipología de personajes masculinos perversos, descritos en los tratados del discurso demonológico, es posible afirmar que aparecen ahí a manera de una extensión de las funciones sociales y de género; pero también, asunto no menos importante, que tal caracterización constituye el punto de quiebre de la ansiedad, el miedo y la culpa humanas, depositadas, arbitraria e injustamente, en la alteridad femenina. Este trabajo pretende explicar la relación que hay entre las artes mágicas oscuras y los privilegios con que se disfrazaron las debilidades de los hombres perversos y/o malignos; a través de un recorrido de ejemplos e interpretaciones acerca de hitos masculinos de la historia de la brujería y de la literatura mágica del Renacimiento al Barroco.

PALABRAS CLAVE: Demonología; Brujas; Mujeres; Masculinidad; Perversión.

ABSTRACT: According to demonologists of the witch-hunt era, the main human character in witchcraft is the woman, specifically the witch; however, male characters also appear in these and other discourses for censorious purposes. Within the myth, the functions of men differ from those assigned to women; their alliance with evil seems to be more a position of control, dominance and leadership than blind obedience to evil beings.

According to a probable typology of perverse male characters, described in the treatises of demonological discourse, it is possible to affirm that they appear there as an extension of social and gender functions; but also, no less important, that such characterization constitutes the breaking point of human anxiety, fear and guilt, deposited, arbitrarily and unjustly, in the female otherness. This work aims to explain the relationship between the dark magical arts and the privileges with which the weaknesses of perverse and/or evil men were disguised; through a journey of examples and interpretations about masculine milestones in the history of witchcraft and magical literature from the Renaissance to the Baroque.

KEYWORDS: Demonology; Witches; Women; Masculinity; Perversion.

RITMAR, RECORDAR Y JUGAR: LETRAS PARLANTES EN LOS MANUSCRITOS ILUMINADOS DE LAS METAMORFOSIS DEL TRECENTO*

Brianda Otero Moreira
Instituto de Ciencias del Patrimonio (INCIPIT-CSIC)

1. INTRODUCCIÓN

Frente a los primeros manuscritos miniados del poema que disponen las imágenes en los márgenes[1], los quince códices que conservamos de las *Metamorfosis* del *Trecento*[2], iluminados en su mayoría

* Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación «BIBLIOTECA DIGITAL OVIDIANA: Las ediciones ilustradas de Ovidio. Siglos xv al xix. Fase VI (2023-2026): Las Bibliotecas de las CC. AA de Castilla-La-Mancha, Comunidad Valenciana, Murcia e Islas Baleares (PID2022-141345NB-100)» de la Universidad de Santiago de Compostela (USC) y cuya investigadora principal es Fátima Díez Platas, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. Este proyecto cuenta con su propio sitio web: http://ovidiuspictus.es/bdo.php. Por otra parte, esta contribución sobre las letras iluminadas en los manuscritos de las *Metamorfosis* del *Trecento* forma parte de mi investigación desarrollada en mi tesis doctoral, defendida en la Universidad de Santiago de Compostela en 2024, con el título «Imágenes letradas: los manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* de Ovidio en el *Trecento* italiano» y dirigida por Fátima Díez Platas y Déborah González Martínez.

1. Una atención a estos manuscritos excede el propósito de este estudio, pero además al manuscrito más temprano (Napoli. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Ms. IV.F.3), del xi-xii, se le ha dedicado en las últimas décadas una gran atención, en especial por parte de Giulia Orofino. Una revisión de este códice junto con un segundo, custodiado en la Biblioteca Apostólica del Vaticano (Vat. Lat. 1596), se encuentra en Lord (2011). Sobre el tercero (Cesena. Biblioteca Malatestiana, S. I. 5) de los manuscritos iluminados del poema anteriores al siglo xiv, y posiblemente del siglo xiii, véase Lord (1969: 180).

2. Otero Moreira (2024b).

en los entornos académicos de Bolonia y Padua[3], se sirven del espacio de las letras capitales para acompañar al texto latino de con figuras y escenas. Esta solución formal mediante la que se presentan las imágenes difiere, eso sí, en la composición de escenas, en la selección de los temas e, incluso, en el número total de letras capitales figuradas.

Por lo que se refiere a los temas, se han individualizado un total de cinco para acompañar al poema latino en este período[4]. El grupo de imágenes más numeroso se encuentra en siete manuscritos y presenta la «imagen del autor». El segundo modo de iluminar se corresponde con las «imágenes para la academia y poesía», que aparece en cuatro códices. El tercero, en tres *Metamorfosis,* ofrece temática mitológica, un cuarto sobre «temática amorosa y cortés» aparece en otros tres códices, y por último las imágenes de carácter cosmográfico, que también se localizan en tres manuscritos del poema[5].

En cuanto al número total de letras figuradas, son seis los manuscritos que tienen algún tipo de figura o escena en cada una de las iniciales que abren los quince libros en los que se divide el poema[6], mientras las

3. El tejido social en el área norte de Italia con las cortes urbanas del patriciado y las ciudades universitarias tenía unas características especiales. Roland Witt consideraba que la diferencia más notable en la península italiana con respecto a los demás reinos europeos de los últimos siglos de la Edad Media es la rápida profesionalización en las administraciones de sus comunas, profesionalización que requirió de una parte de la población alfabetizada. Este hecho pronto configura una sólida tradición latina, pero, además, debió posibilitar la aprobación de los autores clásicos o modernos como fundamento para la educación moral y política (Witt 2020; Otero Moreira 2024b).

4. Otero Moreira (2024b: 108-161).

5. La mayoría de los quince manuscritos están digitalizados. En los anexos de mi tesis doctoral se recoge, en una tabla detallada para cada manuscrito, el enlace web a la digitalización (Otero Moreira 2024b: 196-228).

6. Los manuscritos conservados en Cesena (Cesena. Biblioteca Malatestiana, S. XXV.6), Dresde (Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144) y Florencia (Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana. Plutei 36.8) se iluminan con figuración en sus quince letras capitales, del mismo modo que los otros tres manuscritos custodiados en la biblioteca Marciana (Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 449a), en la biblioteca nacional de Austria (Wien. Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 127) y Dresde (Dresden. Sächsische Landesbibliothek -Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.105). Si bien el segundo manuscrito que del poema latino que se conserva en Dresde tiene un espacio para una letra que se dejó sin terminar, el que se conserva en la Marciana presenta una inicial más pequeña en el primer folio,

restantes *Metamorfosis* ofrecen tan solo la primera letra figurada[7] y las otras catorce remarcadas con decoración.

En cualquier caso, a pesar de las diferencias en el desarrollo de estos dispositivos gráficos, o las distintas tipologías o su morfología, el hecho de que la iluminación del poema durante el *Trecento* se aloje únicamente en las letras capitales hace de entrada peculiar a este grupo de manuscritos, y pone en evidencia que la presentación del folio no suele ser una cuestión fortuita[8].

Precisamente, Binski advertía, de una manera general, que esta tendencia en la disposición de la página que se da en los últimos siglos de la Edad Media, con distintas letras capitales o iniciales, y en pasajes determinados, se encuentra en relación con un estudio más racional y unos métodos más precisos para diseccionar el conocimiento que se impuso con la *lectio* escolástica y la lógica aristotélica[9]. El análisis sobre esta dimensión relacionada con la erudición y la instrucción, si se aplica de una manera concreta al texto latino de las *Metamorfosis*, conformado por una gran cantidad de episodios mitológicos que se suceden unos a otros en cada uno de los libros, proporciona un marco para comprender

---

también con figuras, y el que se encuentra en Viena ofrece trece capitales figuradas y dos con decoración.

7. En este caso uno de los dos manuscritos conservados en la Biblioteca Nacional de España (MSS/13406) supone una excepción por su estado de conservación actual. Está mutilado y ha perdido doce de las quince letras capitulares, de modo que solo conserva tres, dos con motivos vegetales en los libros 14 y 15, y una más con una figura femenina que sostiene un perro entre sus brazos, en el libro 9. Por tanto, no podemos saber con seguridad con cuántas letras capitales figuradas contaba (Otero Moreira 2024b: 80-82).

8. Sobre la confección de los manuscritos medievales, algunas cuestiones de interés se encuentran en Flores D'Arcais y Crivello (2010). Asimismo, para comprender el proceso de legibilidad y organización en un códice, véase Bozzolo y Ornato (1983) y Bozzolo (1997). Por otra parte, hay abundantes estudios de carácter general sobre la relación entre texto e imagen y su integración en las letras capitales miniadas, con un largo recorrido en la historia del libro. Una revisión general del uso o función de estos dispositivos gráficos excede los objetivos de esta aproximación a la iluminación en unos manuscritos concretos, pero destacan tres trabajos: Pächt (1987: 45-128); Lollini (1991); Kendrick (1999). Pächt y Kendrick dedican una parte importante a los manuscritos irlandeses por su importancia en el desarrollo de esta tipología, si bien la publicación de Kendrick presta también atención a la representación de la *auctoritas* integrada en las letras: Kendrik (1999: 147-175).

9. Binski (2016: 296).

tanto la organización del folio en los manuscritos del poema durante el *Trecento* como la especial pertinencia de las letras capitales para dotar de unidad al poema[10].

En este sentido, reconociendo que el mensaje del patrimonio librario suele ser preeminentemente textual, me parece oportuno insistir en el hecho de que el libro también ofrece un mensaje visual mediante la organización del folio, porque su diseño puede contribuir a jerarquizar y ordenar el espacio con el propósito de facilitar la comprensión del contenido[11]. En la creación de esta especie de mensaje visual, como ya señaló Orofino, las letras, en sus distintas tipologías y tamaños, pueden subrayar la estructura interna de un manuscrito o detener y dirigir la atención[12]. Un buen ejemplo de esta función se encuentra también por añadidura en las iniciales afiligranadas o de menor tamaño de algunos manuscritos, como el custodiado en la Marciana[13] (Venezia. Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. Z. 449a) o uno de los que se conservan en la Biblioteca universitaria de Bolonia (Bologna. Biblioteca Universitaria, BUB Ms. 2350), y que claramente guían al lector (Figs. 1-2) señalando la localización de las distintas fábulas en el interior de cada libro[14].

2. LETRAS, ESCENAS Y FIGURAS PARA RECORDAR

Más allá de la demarcación textual de las letras, y especialmente las letras capitales comentadas en su momento por Lord[15], en este trabajo interesa la articulación de la imagen en el interior de estos dispositivos

10. Díez Platas (2015; 2021).
11. Otero Moreira (2024b: 102).
12. Orofino (2016: 317).
13. Para este manuscrito, a partir de aquí en adelante se empleará la abreviatura BMV LZ449, establecida en mi tesis doctoral (Otero Moreira 2024b).
14. Esta cuestión en relación con la estructura de las *Metamorfosis* y la desmembración de Ovidio en episodios y fábulas ya había comenzado con el primer compendio del poema conocido del Pseudo-Lactancio, datado en los siglos V-VI, y es una manera de comprender el texto que se ya se observaba en el primer códice de las *Metamorfosis* acompañado de imágenes, el Ovidio "napolitano" (Napoli. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, Ms. IV.F.3). Esta idea se encuentra desarrollada en Díez Platas (2023).
15. Lord (2011: 278 y 283).

Fig. 1. Detalle letra afiligranada. BMV LZ449, fol. 49v

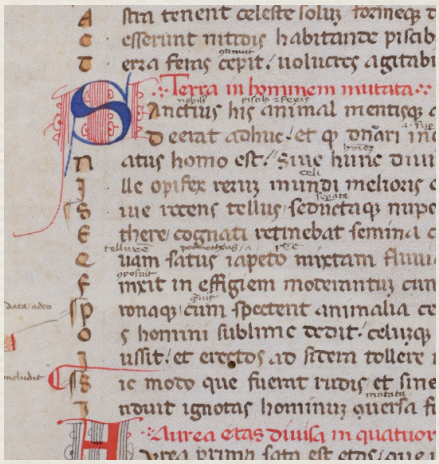


Fig. 2. Detalle letra afiligranada. BUB 2350, fol. 2r

gráficos, atendiendo a su «agencia» como elemento central. De esta forma, para intentar comprender esta realidad en los manuscritos del poema en relación con el marco en el que fueron producidos, resulta útil traer a colación el foco puesto ya en diversas ocasiones por distintos estudiosos en el sistema de decoración de los libros jurídicos de los talleres boloñeses[16], con una incipiente cantidad de letras capitales o iniciales figuradas, una solución que por otra parte también van a adoptar otros manuscritos iluminados en el área de Emilia-Padana, como algunos de la *Divina comedia*[17] o de las *Tragedias*[18] de Séneca. En realidad, no debería resultar extraña esta solución para iluminar los códices jurídicos, de

16. Un análisis exhaustivo de la articulación y disposición de la página en los manuscritos jurídicos con algunos cambios durante el *Trecento* se encuentra en Del Monaco (2018, 45-46: 93-122).

17. Está documentado un desarrollo iconográfico temprano del texto dantesco en el norte peninsular y en relación con el marco de la universidad y los talleres laicos en Ponchia (2014). En estos manuscritos, una parte importante de las imágenes que acompañan al texto italiano se encuentran en las letras capitales. Para una consulta de las iluminaciones dantescas, el proyecto «Illuminated Dante Project (IDP)» es una de las bases de datos digitales con el mayor número de manuscritos miniados de la *Divina comedia* disponibles en red: https://www.dante.unina.it/public/frontend.

18. Sobre las similitudes de las *Tragedias* con las *Metamorfosis* en la manera de iluminar y su marco común compartido de las comunas italianas y el entorno letrado, Otero

literatura vernácula o latina, y producidos en los talleres laicos relacionados con el *Studium* de Bolonia, porque tanto el enorme número de ejemplares a los que hubo que hacer frente por causa de la gran demanda en la universidad, donde la Escuela de Derecho era fundamental, como la necesidad de organizar el contenido remarcando las partes importantes de los textos, hicieron probablemente de las letras la mejor opción para disponer imágenes, guiar al lector y atender a un público que se caracterizaba además por ser letrado.

Fig. 3. Hércules y Aqueoloo. Dresden. SLUB, 144, fol. 80r

Fig. 4. Hércules y Aqueoloo. Firenze. BML 36.8, fol. 107r

Esta tendencia de iniciales icónicas con una figura, que seguían en muchas ocasiones los códices jurídicos en las glosas, es la que predomina en los manuscritos del poema, con algunos ejemplos en las capitales de temática mitológica de uno de los manuscritos conservado en Dresde[19] (Dresden. Sächsische Landesbibliothek –Staats– und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr.Dresd.Dc.144) y sobre todo el que se encuentra en la Biblioteca florentina[20] (Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana. Plutei

Moreira (2023b). Un breve repaso de la bibliografía sobre los manuscritos iluminados de las *Tragedias* de Séneca se encuentra en Otero Moreira (2024b: 26).

19. Para este manuscrito, a partir de aquí en adelante se empleará la abreviatura SLUB 144.

20. Para este manuscrito, de aquí en adelante se empleará la abreviatura BML 36.8.

36.8), uno de los manuscritos con más anotaciones en los márgenes[21]. En ambos casos nos encontramos con la síntesis temática más extrema que asocia la inicial casi con un simple rostro. En los dos manuscritos las imágenes funcionan casi como si estuviésemos centrando el foco sobre una parte concreta de la fábula, o más bien sobre un personaje y una acción singular del libro en cuestión, como por ejemplo en el caso del libro 9 (SLUB 144, f. 80r; BLM 36.8, f. 107r) con Hércules y Aqueloo (Figs. 3-4).

Battaglia Ricci, en su trabajo sobre el manuscrito Riccardiano (Firenze. Biblioteca Riccardiana, Ms. 1005) de la *Divina comedia*[22] ya había puesto de relieve la importancia de las letras iluminadas como fenómeno que posibilita imaginar lo que se encuentra en el texto, anticipándose a él. Si extrapolamos esta idea a las *Metamorfosis*, en el libro 10, por ejemplo, la figura de Orfeo, entregado a la música después de la muerte de su esposa, nos va «cantando» las fábulas y episodios que se entrelazan a lo largo del libro, y, de manera sencilla, es precisamente esto lo que se representa en la letra capital (Fig. 5) del manuscrito SLUB 144 (fol. 90r). El BMV 449a, que también presenta temática mitológica (Figs. 6-8) cumple del mismo modo la función mnemotécnica, aunque con escenas narrativas mucho más desarrolladas[23]. Este manuscrito pone así ante nosotros personajes como Deucalión y Pirra (fol. 1r), El Sol en su carro (fol. 10v), Cadmo (fol. 21v), Palas y Aracne (fol. 49v), Jasón y Meda (fol. 58v) u Orfeo (fol. 100r), escenas y personajes reconocibles, pero, sobre todo, personajes que son principales en cada uno de los libros.

21. El otro manuscrito con una gran cantidad de anotaciones en los márgenes se custodia en la Biblioteca Malatestiana de Cesena (S. XXV.6) y está acompañado de una letra figurada por libro, con la figura de la imagen del autor en el primer libro, y con figuras femeninas y masculinas de apariencia académica en los restantes. Un estudio del manuscrito con referencias bibliografías, tanto sobre su contenido textual como visual, en Otero Moreira (2024b: 201-203). Para este códice, a partir de aquí en adelante se empleará la abreviatura BMC SXXV6.

22. Battaglia Ricci (2009: 2721-2722). Este manuscrito del primer cuarto del *Trecento*, importante ejemplo en relación con el *Studium* de Bolonia, formó una unidad codicológica con un segundo códice conservado en Milán (Milano. Biblioteca Nazionale Braidense, Ms. AG XX 2). El Riccardiano contiene el Infierno y el Purgatorio mientras el Braidense se corresponde con el Paraíso. Los dos volúmenes siguen la estructura de página de los libros jurídicos boloñeses, con el texto del poema de Dante en el centro rodeado del comentario de Jacopo della Lana (Flores D'Arcais 1977-1978; 1978; Del Monaco 2011; Ponchia 2014: 61).

23. Para un análisis del manuscrito y su iluminación, Otero Moreira (2023a).

Fig. 5. Orfeo y los animales. SLUB, 144, fol. 90r

Fig. 6. El Sol sobre su carro. BMV 449a, fol. 10v

Fig. 7. Palas y Aracne. BMV 449a, fol. 49v

Fig. 8. La muerte de Orfeo. BMV 449a, fol. 100r

Estos mecanismos de figuración y de síntesis del contenido ponen en relación el propio texto con la composición visual que se articula en el interior de la letra capital, casi a modo de presentación o de título. Sin embargo, a estas posibilidades que brinda la imagen de imaginar, o de recordar lo que el poema nos cuenta, se podría sumar posiblemente como tercer elemento mnemotécnico la letra, porque, en las iluminaciones con temática mitológica, en ocasiones la propia grafía se asocia con

el nombre de la figura o personaje principal de cada libro. De esta forma, en el BML 36.8, la figura de Alcítoe (Fig. 9) ilumina el interior de una «A», Palas (Fig. 10) se representa en una «P», Iason en una «I», y Orfeo en el interior de «O». De manera similar, son Palas (Figs. 7 y 11) y Orfeo (Figs. 8 y 12) las figuras seleccionadas para iluminar «P» en el libro 6 y la «O» del libro 11 en los manuscritos de BMV 449a y SLUB 144.

Fig. 9. Alcítoe. BML 36.8, fol. 41r

Fig. 10. Palas. BML 36.8, fol. 65v

Fig. 11. Palas y Aracne. SLUB 144, fol. 49r

Fig. 12. La muerte de Orfeo. SLUB 144, fol. 99r

En algunos casos resulta difícil reconocer estas relaciones[24], pero en el libro segundo del BML 36.8 (fol. 14r), por ejemplo, probablemente esta transposición de la figura que la letra capital acoge con la grafía «R» trasciende a la propia inicial para adentrarse en las primeras palabras del texto, que se abre con Regia Solis. En los tres códices con temática mitológica, la imagen seleccionada recuerda no exactamente al Sol sino más bien su casa, aunque de manera distinta. En SLUB 144 se representa a la propia arquitectura (Fig. 13) y en el BMV 449a (Fig. 6) la cuadriga del Sol se dirige al torreón, a la casa. El caso del BML 36.8, iluminado con Faetón pidiendo el carro a su padre (Fig. 14), es más singular, porque el Sol y su casa no están.

Fig. 13. El Sol en su casa. SLUB 144, fol. 10v

Fig. 14. Faetón. BML 36.8, fol. 14r

Sin embargo, podemos establecer un juego de relaciones con la imagen de Faetón en el interior de la letra «R» de Regia Solis, que nombra la morada de su padre. La representación de la figura arrodillada puede estar relacionada con la petición del carro que formula Faetón a su

24. Es posible que se establecieran otros mecanismos similares que necesitarán un estudio más detenido, que en todo caso excede esta contribución. Estas intrincadas relaciones entre texto e imagen en el marco geográfico italiano han sido analizadas en distintas publicaciones, pero un interés especial tienen los trabajos Ciccuto (1990); Battaglia Ricci (1994) y los trabajos que aparecen en Hourihane (2005).

padre, como podría indicar su propio gesto, llevándose la mano a la frente como si en realidad algo, fuera, más allá de los confines de la letra capital, lo estuviera deslumbrando. De este modo, es posible que la mirada que se pasase por el folio estableciese relaciones entre la letra, o más bien las primeras palabras del libro, la fábula principal, y figura. De hecho, quizás la mano que escribió la anotación justo debajo de la capital (*Quare pretiosior et pulchrior / erat artificium quam aurum /vel argentum quod ibi esset*) estaba pensando precisamente en la casa. Por tanto, la «R» no es la primera inicial del nombre de la figura que acoge, pero sí recuerda el tema sobre el que estamos centrado el foco o el espacio sobre el que nos estamos situando: la *Regia Solis*.

Esta articulación de la imagen en el interior de las letras capitales invita a pensar que la iluminación de temática mitológica en los manuscritos de las *Metamorfosis*, así como la propia letra asociada a ella, podrían entonces cumplir una función mnemotécnica, de una manera similar a como sucede en los manuscritos de la *Divina comedia*, y a modo de prólogo que opera como un título para anunciar lo que las palabras aún no han contado, una cuestión que hace presuponer en el lector un mínimo conocimiento de la obra para, con pocos elementos, recordarla de memoria.

3. ¿FIGURAS PARLANTES PARA LAS LETRAS CAPITULARES DE LAS METAMORFOSIS?

El problema para establecer una función mnemotécnica de la imagen se plantea en las figuras que no tienen relación directa con el contenido mitológico de la obra, y que, en realidad, constituyen la mayor parte. Además de las miniaturas con temática mitológica, como ya hemos advertido al principio, los manuscritos de las *Metamorfosis* del *Trecento* se iluminan con otros cuatro temas distintos en el que destaca por su importante número[25] la imagen del autor al comienzo del poema, caracterizado como maestro (Figs. 15-17).

25. Entre los quince manuscritos que conservamos de las *Metamorfosis* iluminados durante el *Trecento*, siete tienen la imagen del autor al comienzo del primer libro (Otero Moreira 2024b: 108-112).

Fig. 15. Ovidio. ONB 127, fol. 41r

Fig. 16. Ovidio. SLUB 144, fol. 65v

Fig. 17. Ovidio. BMC SXXV6, fol. 2r

Puede parecer evidente de entrada que en estas figuras la dimensión mnemotécnica no tiene mucho sentido. En lugar de establecer esa síntesis visual que permita imaginar, las iluminaciones ligadas a la autoría se distancian claramente de la composición textual para ofrecer información adicional[26]. Sin embargo, cabría cuestionarse si en esta nueva manera de tratar la imagen, que no pretende constituirse en una representación de contenidos mitológicos ni en un mero adorno[27],

26. Este fenómeno que se acerca a la idea de comentario visual ya fue señalado tímidamente en Lord (2011: 259).

27. La mayoría de los estudios han pasado por alto las miniaturas que acompañan al poema en este período porque se han abordado como una mera decoración sin intencionalidad. Es verdad que existe una ingente cantidad manuscritos producidos en el *Trecento* y relacionados con la universidad que presentan figuras académicas, sin necesariamente ser una personificación de la autoría, en las que se observa una estandarización morfológica. Los historiadores del arte han reconocido en este repertorio de modelos formales la necesidad de sistematizar procedimientos y un modo de estructurar la página a partir de letras capitales e iniciales figuradas. Sin embargo, en el marco de las investigaciones del proyecto de la «Biblioteca Digital Ovidiana» hemos puesto de relieve las distintas capas de lectura que pueden tener estas imágenes, pero sobre todo queremos resaltar su sentido de acompañamiento del texto, no solo para ilustrarlo sino también para explicarlo y aportar información de otro modo.

podría formularse igualmente este proceso de evocación para leer la miniatura como una especie de signo que, en este caso, recuerda y anticipa no un relato concreto del poema, sino la propia originalidad del texto. Para comprender esta matización, conviene recordar que durante los últimos siglos de la Edad Media la transmisión del poema experimenta una serie de cambios con la producción de los dos grandes comentarios moralizados y las vulgarizaciones[28], y en consecuencia la utilización de la imagen del autor posiblemente se constituía como medio eficaz en la legitimación de la obra latina.

Este discurso visual que sanciona el poema latino desde fuera encuentra similitudes con las otras tres maneras de iluminación ya mencionadas. En primer lugar, las imágenes de academia y poesía que se encuentran compartiendo espacio en los manuscritos con las imágenes del autor (BMC SXXV6) y las de temática mitológica (SLUB 144, fols. 30v, 40v)[29], siguen muy de cerca de las figuras con indumentaria académica que iluminan las iniciales de las glosas de los códices jurídicos. En las *Metamorfosis*, estas figuras académicas se representan en ocasiones con un libro y con una importante gestualidad (Figs. 18-21), en una actitud dialogante que insiste en el aspecto elocutivo de la imagen[30], de modo que es posible que se entendieran como las distintas voces poéticas y participasen de un juego especular con su audiencia letrada, que se vería implícitamente figurada. Una segunda elección proviene claramente del repertorio visual relacionado con la temática amorosa y cortesana[31], un modo de iluminar (Figs. 22-25) que recuerda que las *Metamorfosis* son también un poema de amores[32]. Finalmente, otro de los modos que pretende explicar y añadir información para ilustrar el texto latino, y en este caso información científica[33], lo conforman las

28. Lord (2011: 270-278).
29. Otero Moreira (2024b: 151-152).
30. En la Edad Media la mano se empleó muy habitualmente para manifiestar la acción del habla. Moshe Barasch identifica y analiza una serie de gestos en el período de Giotto que hacen alusión a la oralidad. Por ejemplo, el gesto de las figuras al señalar con el dedo índice mientras levantan el brazo ligeramente, y que aparece en repetidas ocasiones en las figuras de academia y poesía, lo califica de mano elocuente o mano que advierte. Barasch 1999: 24-47.
31. Otero Moreira (2024b: 152-157).
32. Otero Moreira (2024b).
33. Otero Moreira (2024b: 157-160).

imágenes cosmográficas (Figs. 26-27) en relación con el primer libro que narra la «creación del mundo».

Fig. 18. Figura académica. ONB 127, fol. 133r

Fig. 19. Figura académica, ONB 127, fol. 187v

Fig. 20. Figura académica, BMC SXXV6, fol. 101v

Fig. 21. Figura académica, BMC SXXV6, fol. 143v

Fig. 22. Figura femenina, SLUB 105, fol. 50v

Fig. 23. Jinete, SLUB 105, fol. 136v

Fig. 24. Cetrera, SLUB 105, fol. 146r

Fig. 25. Música, SLUB 105, fol. 174v

Fig. 26. La creación de los astros, BUB 2278, fol. 1r

Fig. 27. La creación del cosmos, BUB 2350, fol. 1r

El hecho de que doce de los quince manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* sigan uno de estos cuatro modos demuestra cómo durante el *Trecento* aflora una manera diferente de asociar el poema con la imagen que añade contenido original al texto base para amplificar su significado. En la mayoría de las ocasiones, las miniaturas dialogan con el contenido desde fuera, y nos ponen así ante el amplio problema de la ilustración con el texto y con la propia obra, además de con cuestiones que tienen relación con la recepción y la apropiación. Pero también nos recuerdan cómo Ovidio, como *Magister mutationum*, se convierte en una figura polimorfa que puede ser identificada bajo diferentes caras.

La fama del poeta romano y su obra central de las *Metamorfosis* experimentaron una serie de cambios sustanciales[34], casi como una especie de castigo por haber escrito un poema dedicado a las transformaciones, y que se materializan en su mayoría en el *Trecento*. Por esta razón, la dimensión mnemotécnica no se debió limitar a un sentido específico de referencia iconográfica[35] sino a un ejercicio discursivo comprometido con el acto de leer e imaginar como forma de indagación, búsqueda y almacenamiento[36].

En dicho proceso debieron de contribuir las letras capitales. Los compositores de esta solución formal para presentar las iluminaciones del poema fueron posiblemente conscientes de la inmediatez que caracteriza las imágenes. Al margen de su estratégica disposición al comienzo de cada libro, la cual proporciona una primera e inmediata interpretación, en el reducido espacio de la letra aflora una necesaria síntesis con figuras en acción que debieron estimular la memoria y el recuerdo al condensar la información mayoritariamente en atributos reconocibles, y sobre todo en los gestos[37]. Es más, en algunos casos las figuras, fueran o no mitológicas, insertadas en el espacio interior de la letra con una gran vitalidad y en acto de señalar, o, como ya se ha

34. La bibliografía sobre los cambios que experimenta el poema mitológico durante la Edad Media es amplia, en especial la que afecta a los dos grandes comentarios moralizados, el *Ovide moralisé* y el *Ovidius moralizatus*. Sin embargo, se deben destacar los trabajos generales sobre el tema de Harf-Lancner, Mathey-Maille y Szkilnik (2009); Clark, Coulson y McKinley (2011). Para el marco geográfico italiano Peteghem (2020).

35. Es necesario hacer ver que las imágenes mitológicas también incorporan novedades, y en algunos puntos se desvinculan del texto original al que acompañan siguiendo otras fórmulas más adecuadas u otras fuentes escritas que circulaban en el periodo. Este proceso no es exclusivo de las *Metamorfosis*, sino que también se registra en las *Tragedias* de Séneca o en la *Divina comedia*. Sobre esta cuestión, Otero Moreira (2024b: 54-62 y 11-170). Pero resulta pertinente añadir que mientras las *Tragedias* en este periodo se iluminan mayoritariamente con imágenes de temática mitológica, siguiendo de cerca contenido del texto, en las *Metamorfosis* sucede precisamente lo contrario, pues la mayoría de iluminaciones no tienen relación directa o estricta con el contenido del poema.

36. Binski (2014: 296-297).

37. Sobre estas figuras en acción con una concepción gestural de la imagen para aportar información inmediata al amparo del recudero, véase Antoine (1988). Sobre el papel que juega la memoria en la creación y formulación de imágenes, véase Carruthers (1990, 1998).

indicado, más bien de dialogar, parece que dan voz a los versos poéticos y animan con su presencia a un proceso de una lectura personal, indagación y búsqueda.

Podríamos estar, entonces, ante una tercera dimensión en relación con la letra iluminada. La audiencia y los miniaturistas debieron también de ser conscientes del juego ilusorio que suponía poner un rostro a una letra, que es la representación gráfica del sonido. En este proceso lúdico, más acorde con el placer del libro como objeto, la letra se transforma en la figura del autor para narrarnos su poema, o en una figura parlante que dialoga, interactúa o discute con el texto, casi como en un sistema de autoidentificación para la persona que pasase la mirada por el folio, quizás también poeta, maestro o cortesano. En cualquier caso, resulta evidente que tras las iluminaciones subyace por un lado la propia naturaleza del manuscrito como objeto con una dimensión tanto funcional como estética, y por otro el deseo de formular comentarios del texto latino en imágenes, insertándolo en la tradición universitaria de las ciudades del norte italiano.

4. CONCLUSIÓN

Todos estos datos sobre la articulación de la imagen en el interior de las letras capitales tienen especial sentido, a nuestro juicio, si se analizan bajo un mismo prisma. Las dos cuestiones fundamentales que implican a la letra iluminada y que hemos desarrollado al principio, la demarcación textual y la función mnemotécnica, junto con la dimensión lúdica, no se deben entender como fenómenos o realidades aisladas, sino que operan de manera conjunta probablemente debido a las transformaciones en la lectura y sobre todo a las demandas de una audiencia específica letrada relacionada con el entorno universitario de las comunas del norte y que demandaba una mayor agilidad, indagación, búsqueda, almacenamiento o amplificación de significados, pero quizás también a su vez esa relación personal y lúdica con la iluminación y con el propio manuscrito, y que podría implicar la memoria, el recuerdo, y la discusión, y el placer que el libro produce.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Antoine, Jean-Philippe, «*Ad perpetuam memoriam*: les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie 1250-1400», *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 100, (1988), págs. 541-615

Barasch, Moshe, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid: Akal, 1999.

Battaglia Ricci, Lucia, *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale*, Pisa: GEI, 1994.

Battaglia Ricci, Lucia, «L'illustrazione del Dante Riccardiano-Braidense», en *Iacomo della Lana. Commento all'a commedia*, Mirko Volpi, ed., Roma: Salerno Editrice, 2009, págs. 2719-2789.

Binski, Paul, *Gothic Wonder. Art, Artifice and the Decorated Style, 1290-1350*, New Haven: Yale University Press, 2014.

Bozzolo, Carla y Enzio Ornato, *Pour une histoire du livre manuscrit au Moyen Age: trois essais de codicologie quantitative*, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1983.

Bozzolo, Carla, «Noir et blanc: premiers résultats d'une enquête sur la mise en page dans le livre médiéval», en *La face cachée du livre médiéval*, Enzio Ornato, ed., Roma: Viella, 1997, págs. 473-503.

Carruthers, Mary, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Carruthers, Mary, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400-1200*. Cambridge University Press, 1998.

Clark, James G., Coulson, Frank T., McKinley, Kathryn L., eds., *Ovid in the Middle Ages*. Cambridge University Press, 2011.

Ciccuto, Marcello, *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Roma: Bonacci, 1990.

Del Monaco, Gianluca, «Pasture da pigliare occhi per avere la mente. L'Illustratore nella Commedia Riccardiano 1005», *Rivista di Storia della Miniatura*, 15 (2011) págs. 114-126.

Del Monaco, Gianluca, *L'Illustratore e la miniatura nei manoscritti universitari bolognesi del Trecento*, Bologna: Bononia University Press, 2018.

Díez Platas, Fátima, «*Et per omnia saecula imagine vivam*: the Completion of a Figurative Corpus for Ovid's *Metamorphoses* in Fifteenth and Sixteenth Century Book Illustrations», en *The Afterlife of Ovid*, Peter Mack & John North, eds., BICS Supplement 130, London: Institute of Classical Studies, 2015, págs. 115-135.

Díez Platas, Fátima, «奥维德的图像：神话和诗歌的形式与掩饰 (Images for Ovid: Shapes and Disguises for Myth and Poetry)», en *The New Frontiers of Research on Ovid in the Global Context*, Jinyu Liu, ed., Peking, Kína: Peking University Press, 2021, págs. 458-498.

Díez Platas, Fátima, «Guardians of the Text: Griffins and Sphinxes in the Neapolitan Ovid (BNN ms. IV F 3)», *Arts*, 12, 3 (2023).

Flores D'Arcais, Francesca, «Il manoscritto trecentesco del "Paradiso" Braidense AG XII 2, già a S. Giustina di Padova: problemi cronologici e iconografici», en *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, 90 (1977-1978), págs. 33-41.

Flores d'Arcais, Francesca, «Le miniature del Riccardiano 1005 e del Braidense AG XII 2. Due attribuzioni e alcuni problema», *Storia dell'Arte*, 33 (1978), págs. 105-114.

Flores d'Arcais, Francesca y Fabrizio Crivello, *Come nasce un manoscritto miniato: scriptoria, tecniche, modelli e materiali*, Modena: Franco Cosimo Panini, 2010.

Harf-Lancner, Laurence, Mathey-Maille, Laurence, Szkilnik, Michelle, *Ovide métamorphosé. Les lectures médiévaux d'Ovide*. Sorbonne nouvelle, 2009.

Hourihane, Colum, ed., *Between the Picture and the Word: Manuscript Studies from the Index of Christian Art*, Princeton: Princeton University in association with Peen State Press, 2005.

Kendrick, Laura, *Animating the Letter: The Figurative Embodiment of Writing from Late Antiquity to the Renaissance*, Ohio: Ohio State University Press, 1999.

Lollini, Fabrizio, «Iniziali miniate Bolognesi», *Arte a Bologna*, 1 (1991), págs. 109-113.

Lord, Carla, *Some ovidian Themes in Italian Renaissance Art* [PhD Dissertation, Columbia University], 1969.

Lord, Carla, «A survey of imagery in medieval manuscripts of Ovid's *Metamorphoses* and related commentaries», en *Ovid in the Middle Ages*, James G. Clark, Frank T. Coulson & Kathryn L. McKinely, eds., Cambridge: Cambridge University Press, 2011, págs. 257-283.

Orofino, Giulia, «'Leer' las miniaturas medievales», en *Arte e historia en la Edad Media III. Sobre el ver. Público, formas y funciones*, Enrico Castelnuovo & Giuseppe Sergi, eds., Madrid: Akal, 2016, págs. 311-334.

Otero Moreira, Brianda, «Capitulares ovidianas: iluminaciones mitológicas en los manuscritos de las *Metamorfosis* del siglo XIV», en '*Scripta Manent': nuevas miradas sobre los estudios clásicos y su traducción*, Laura Camino Plaza, Miguel Guiadas Quintela, Eleonora Giunchi & Iria Pedreira Sanjurjo, eds., Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2021, págs. 325-336.

Otero Moreira, Brianda, «The mythological image in the illuminated manuscript of the *Metamorphoses* from the Marciana Library (Venice- Marciana Library, Lat.Z. 449a)», *Il Capitale Culturale*, 15 (2023), págs. 33-67. [a]

Otero Moreira, Brianda, «Apostillas visuales: los manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* y las *Tragedias* en el siglo XIV», en '*Fata Viam Invenient'. Nuevas contribuciones a los estudios en Filología Clásica*, Martín Elvira Rodríguez, Eugenia Pérez Gordillo & Rocío Valera Sánchez, eds., Madrid: Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 2023, págs. 147-159. [b]

Otero Moreira, Brianda, «Retazos de amor cortés: tres manuscritos iluminados de las *Metamorfosis* del siglo XIV», *Eikon Imago*, 13 (2024). [a]

Otero Moreira, Brianda, I*mágenes letradas: los manuscritos iluminados de las 'Metamorfosis' de Ovidio en el Trecento italiano*, [Tesis doctoral. Universidad de Santiago

de Compostela], 2024. [En línea] https://minerva.usc.gal/entities/publication/d7a62ef9-1201-43a5-9747-66365f9f8eaf. [b]

Pächt, Otto, *La miniatura medieval: una introducción*, Madrid: Alianza, 1987.

Peteghem, Julie van, *Italian Readers of Ovid from the Origins to Petrarch. Responding to a Versatile Muse*, Leiden: Brill, 2020.

Ponchia, Ch. *Frammenti dell'Aldilà. Immagini nella 'Divina Commedia' nell'Italia settentrionale del Trecento* [Tesi di dottorato in storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo. Università degli Studi di Padova], 2014.

Witt, Ronald, *L'eccezione italiana. L'intellettuale laico nel Medioevo e l'origine del Rinascimento (800-1300)*, Roma: Viella, 2020.

RESUMEN: La singular manera iluminar los manuscritos de las *Metamorfosis* durante el *Trecento* en el espacio de las letras capitales merece una atención detenida, y que hasta la fecha no ha recibido. Puesto que la totalidad de los códices del poema latino se sirven del espacio de estos dispositivos gráficos para acompañar al texto de figuras y escenas, cabe preguntarse qué hacía de las letras la mejor opción para presentar las imágenes. Esta pregunta es el punto de partida para reflexionar sobre esta solución formal que los miniaturistas y comitentes escogieron con el propósito de iluminar el texto de las *Metamorfosis*, una obra que en este periodo se ilumina por otra parte en un marco geográfico concreto, con el particular tejido social de las comunas, de las cortes urbanas del patriciado y las ciudades universitarias del norte italiano, como Bolonia y Padua.

PALABRAS CLAVE: *Metamorfosis*; *Trecento*; Manuscritos; Iluminación; Letras capitales.

ABSTRACT: The peculiar manner in which the manuscripts of the *Metamorphoses* were illuminated during the Trecento in the space of the capital letters deserves close attention, which it has not received to date. Because all the codices of the Latin poem make use of the space of these graphic devices to accompany the text with figures and scenes, it is worth considering what made the letters the best method of presenting the images. This issue is the starting point to reflect on this formal solution chosen by the miniaturists and patrons in order to illuminate the text of the *Metamorphoses*, a work which in this period is moreover illuminated in a specific geographical setting, with the particular social fabric of the communes, the urban courts of the patricians and the university cities of northern Italy, such as Bologna and Padua.

KEYWORDS: *Metamorfosis*; *Trecento*; Manuscripts; Illumination; Capital letters.

GÓNGORA Y *EL PERFECTO REGIDOR* DE JUAN DE CASTILLA Y DE AGUAYO (1586)*

Amelia de Paz
Universidad Complutense de Madrid

Junto con mi gratitud al amable público, a los profesores Ana Vian Herrero y Emilio Blanco por su invitación, a La Semyr y a mis queridos amigos de *Dialogyca* por facilitarnos la coyuntura para compartir nuestros devaneos, quisiera que mis primeras palabras lo fueran en memoria de un complutense eminente, Antonio Ruiz de Elvira, editor y traductor del *Menón* (1958), que con su entrega ejemplar a «la amada filología», como él la llamaba, tanto dulcificó nuestro paso por estas aulas hace ya más de treinta años y tanto nos sigue reconfortando hoy con su obra. No sabemos si don Juan de Castilla y de Aguayo tuvo oportunidad de leer el *Menón*, esa raedera de prejuicios donde con radicalidad socrática se desenmarañan la cuestión que a él lo ocupa en *El perfecto regidor* (1586) y sus ramificaciones: la naturaleza de la virtud, entendida ante todo como virtud política, su aprendizaje, su origen divino. Parece más bien que lo que se le alcanzó de tales nociones debió de llegarle diluido, quizás a partir de algún otro diálogo platónico como el *Fedro* o la *República*, y a través de Aristóteles, Cicerón, los Padres de la Iglesia y el río

* Contribución al proyecto *Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del diálogo hispánico en dos momentos, 2 (DIALOMOM, 2)*, n.º ref. PID2021-125646NB-I00 (MCIN/AEI/FEDER). Co-IPs: Emilio Blanco Gómez y Ana Vian Herrero (Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal, UCM). Para no desvirtuar el sentido de la alocución, se conservan algunas marcas de oralidad.

subsecuente de discutidores de hueso platonizante y cáscara aristotélica que cobra bríos entre sus propios contemporáneos, Juan Costa entre ellos, quien sí que toma en estilo directo de un diálogo platónico deliciosamente titulado *Minos* –que no ha de ser otro que el *Menón*– el principio heurístico de indagar la verdad desde la duda[1].

Dudas, y no escasas, de varia especie, subsisten acerca de *El perfecto regidor* y la persona de don Juan de Castilla y de Aguayo, a pesar de las valiosas noticias que Rafael Ramírez de Arellano en su *Ensayo*[2], y más recientemente M.ª Isabel García Cano, su esforzada editora, han podido allegar de fuentes primarias, que desvanecen imprecisiones e infundios repetidos por otros[3]. El entronque familiar del autor por ambos costados parece bien establecido –los Aguayo maternos de cepa cordobesa, con el señorío como techo, sobrepujan al Castilla paterno–, y aunque no tengamos su partida bautismal, sí es posible situarlo con alguna base en la generación de los nacidos en los años cuarenta del quinientos, la que integró las primeras hornadas de alumnos cordobeses de la Compañía, asentada en la ciudad a comienzos de la década siguiente, e influencia decisiva en la educación del escritor[4]. La casa solariega de don Juan de Castilla en el barrio de San Pedro de Córdoba está identificada; se conocen los pormenores del asesinato de su padre a escasos metros de ella en 1561; no tanto los detalles de la revocación de su temprano primer acuerdo matrimonial por poderes con una prima segunda residente en Nueva España, ni la índole de su relación con una monja dominica, María de Reyes, a la que dotó[5]. Su segundo enlace y definitivo en 1579 con la dama cordobesa doña Ana de Velasco, madre de sus seis hijos, está atestiguado, como lo están desde 1574 las gestiones que emprende para obtener una veinticuatría en el regimiento cordobés, y que se sustancian en marzo de 1575, acontecimiento capital de su trayectoria pública[6]. García Cano, que ha rastreado minuciosamente la presencia de don Juan de Castilla en la documentación municipal, nos lo presenta como un regidor modélico y consecuente, que predica con el ejemplo, que domina sus pasiones, prudente pero no irresoluto, que antepone el

1. Costa (1578: fol. 12v).
2. Ramírez de Arellano (1921: 118-122).
3. García Cano (2010).
4. García Cano (2010: 12-13).
5. García Cano (2010: 10-11).
6. García Cano (2010: 18-20).

interés común a cualquier otra consideración –postulados mayores de su teoría del gobierno de uno mismo como premisa para el gobierno ajeno, que habría llevado a la práctica–. Así será. Su posicionamiento a favor de la expulsión de los moriscos, en la línea del patriarca Ribera, formaría parte a buen seguro de ese servicio a la república, aunque a nosotros hoy nos desazone y él no llegara a verlo materializarse. Ignoramos si en algún momento se planteó hacer carrera más allá del ámbito local, o si el excelso muro de su Córdoba natal colmó, como les sucedió a otros, sus aspiraciones. No parece haber sido procurador en Cortes, escala a mayores ascendencias, a pesar de que su oficio lo habilitaba a tal efecto. No disfrutó ningún hábito militar; sí lo obtuvo por el contrario –de Calatrava– en 1621 su nieto homónimo, que recogería la cosecha de los méritos acumulados por su linaje[7]. Se le conocen dos testamentos: uno, en 1582, cuando la peste azotó Córdoba; el definitivo, de 1596[8].

Se observa en sus movimientos notable templanza, no sabemos si resultante de una asimilación rigorista del principio «virtud y letras» inculcado en su niñez. García Cano ha destacado lo mucho que la impronta jesuítica marcó la existencia de don Juan de Castilla[9], en lo intelectual y en lo moral, dos caras al cabo de una misma moneda. Pero desconocemos si su erudición se aquilataría en algún tipo de formación ulterior –lo hemos buscado, sin éxito, en el estudio salmantino–, y por qué la que él afirma ser su primera obra, *El perfecto regidor*, se publica en 1586 precisamente en esa Salamanca que dicta perfecciones (*La perfecta casada* del maestro fray Luis de León, 1583; el *Retrato del perfecto médico*, del licenciado lusitano Henrico Jorge Anríquez, 1595)[10]. Ocho años atrás que *El perfecto regidor*, en 1578, había visto la luz en la misma Salamanca *El regidor o ciudadano* del licenciado Juan Costa, que don Juan de Castilla tiene muy

7. AHN (OM, Caballeros Calatrava, exp. 526bis).
8. García Cano (2010: 350).
9. García Cano (2010: 52-57).
10. García Cano (2010: 81) añade dos ejemplares de *El perfecto regidor* a los seis descritos por Ruiz Fidalgo (1994) y afirma que de los ocho ha visto siete. En una librería de viejo de Madrid, fácilmente localizable en el ciberespacio, hemos comprobado que a día de hoy (septiembre de 2024) se encuentra otro. Es una incógnita qué más pudo escribir don Juan de Castilla. El padre Martín de Roa encarece su poesía, sobre todo la divina (Salcedo Coronel 1644: 262), de la que nada sabemos; Vaca de Alfaro le atribuye un tratado igualmente desconocido sobre el modo de enfriar el agua con nieve (Ramírez de Arellano 1921: 119).

presente –esto sí que está fuera de duda– al redactar su propio coloquio. Costa aborda la materia a los veintiocho de edad, desde su cátedra salmantina de Retórica; Castilla, desde la experiencia vital (cuarenta y pico años tiene cuando se publica *El perfecto regidor*) y un decenio de desempeño en el ayuntamiento de Córdoba. La prosa de Costa posee en nuestra opinión un encanto del que carece la de Castilla[11]. Pero quien sabe de primera mano de lo que habla es este último, aunque lo adorne con sentencias vicarias, que subliman una cotidianidad prosaica como todas.

El designio, la fábrica y el modo del diálogo son clásicos a más no poder. Departen en él tres interlocutores arquetípicos en un marco doméstico: un Doctor «eminentísimo en la facultad de leyes y de gran erudición en todo género de letras humanas»[12] –como no puede ser menos–, encarnación del conocimiento teórico, que en consecuencia carece de nombre individualizado; un don Ambrosio que representa la sabiduría práctica; y un deudo y amigo de ambos, don Félix, mozo muy despierto «de illustre generación y sangre […], bien disciplinado y hecho a virtuosas costumbres»[13], quien conforme a su prosapia acaba de comprar un oficio de regidor en el concejo de Córdoba, no por ambición personal –se nos precisa–, sino por afán de servicio público. Don Félix se nos pinta como un *puer senex* casi imberbe que no obstante ya peina canas en la sesera, al que sus dos versados amigos van a instruir en las lides del cargo. Su mocedad se beneficia de la experiencia doctrinal y empírica de sus dos maestros por medio de la plática, que no es solo un cómodo artificio literario, sino el instrumento por excelencia para desbastar los entendimientos: también en la vida real es en el *trato y conversación*, como entonces se decía, donde suavemente se modela el carácter y se van inculcando al joven los valores de la comunidad. Valores que adornan al caballero cristiano, llamado por su alcurnia a administrar la vida del prójimo. García Cano ha querido ver en don Félix un trasunto del propio don Juan de Castilla[14], pasando por alto que el poeta es siempre un fingidor que pone algo de sí en todas sus criaturas. Puestos a llevar a la realidad los roles de la ficción, y sin menoscabo de lo que se afirma en

11. Del tratado de Juan Costa hay edición actual con estudio a cargo de Ubach Medina (Costa 1998).
12. Castilla y Aguayo (1586: fol. 2v).
13. Castilla y Aguayo (1586: fol. 1v).
14. García Cano (2010: 40-41).

la dedicatoria –que el dechado, según los cánones, han sido el marqués de Mondéjar, padre del destinatario, y sus hijos[15]–, no dejarían de serle útiles sus consejos a un aprendiz de regidor no lejano al tratadista: su pariente homónimo don Juan de Castilla (y Benavides), hijo del señor de Gor, que justamente en 1585 obtiene una veinticuatría de Córdoba por renuncia de don Luis Venegas de Figueroa[16].

Pero es otro de los interrogantes que suscita la obra –accesorio, si se quiere, aunque correlato de ese mismo enfoque hegemónico del cuerpo social– el que quisiéramos plantear aquí, con la brevedad que el panel exige, y aprovechando la ventaja que supone la concurrencia en la mesa y en la sala de quienes pueden enmendar nuestra deriva más pirroniana que socrática de la incertidumbre a la aporía desfondada. En los preliminares de *El perfecto regidor*[17] se halla uno de los pocos poemas que Góngora dio a las prensas, el soneto «Generoso don Juan, sobre quien llueve»[18]. Son versos protocolarios, que se habrán escrito en 1585 o 1586; la licencia de impresión del libro es de marzo de 1585; la tasa, de diciembre del año siguiente, según acredita el escribano de la cámara real Ondarza Zavala el 16 de marzo de 1587[19]. Góngora es un veinteañero que acaba de ingresar en el cabildo de la catedral de Córdoba, por resigna de la ración de su tío materno. Ha alcanzado así, de modo natural y tempranamente, el que va a ser de por vida su puesto en el orden reinante. Los negocios eternos y temporales del cabildo –más laboriosos de lo que podemos pensarnos– entretienen sus días; dispone de ocio para dedicarlo a la musa y a lo que se tercie. Es ya conocido en los medios locales como poeta en varios tonos, y va siéndolo poco a poco fuera de Córdoba: no es todavía, ni mucho menos, «aquel que tiene de escribir la llave», pero figura, como todo el mundo, en el «Canto de Calíope» cervantino (1585), con el elogio de rigor; la canción en esdrújulos que pergeñó cuando estudiaba en Salamanca circula al frente de la traducción de *Os Lusiadas* de Gómez de Tapia desde hace un lustro (1580); entre los poemas nuncupatorios de la recién impresa *Austriada* de Juan Rufo (1584) hay un soneto suyo.

15. Castilla y Aguayo (1586: s. p. [h. sign. a3v-a4r]).
16. AMC (c. 22, n.º 16).
17. Castilla y Aguayo (1586: s. p. [h. sign. br]).
18. Góngora (2000: n.º 421). La numeración de los poemas de Góngora remite a la que tienen en la edición de sus *Obras completas* por Antonio Carreira (2000), precedida de las siglas *OC*.
19. Castilla y Aguayo (1586: s. p. [h. sign. a1r]).

Son sus pinitos áulicos, junto con algunos otros, como el soneto «De este más que la nieve blanco toro» (*OC* 60), que dedica por las mismas fechas a su benefactor el obispo de Córdoba Antonio de Pazos en su enfermedad, donde comete el juvenil desliz de venirse arriba y desearle la tiara a un moribundo. De sus sonetos y canciones en otros registros, de los romances y letrillas suyos que se van difundiendo manuscritos, poco podemos aseverar en firme, pues la cronología del manuscrito Chacón no es del todo fiable, pero en la visita del obispo Francisco Pacheco al cabildo de la catedral pocos años después, en 1588-1589, ya se resalta la querencia del racionero Góngora por las coplas y la farándula[20]. Visión un tanto frívola y chocarrera, que descontextualizada acabará alimentando la anacrónica imagen del Góngora subversivo que heredamos del siglo pasado.

Generoso don Juan, sobre quien llueve
la docta erudición su licor puro,
con que nos dais en flor fruto maduro
y un bien inmenso en un volumen breve,

dele la eternidad, pues se le debe 5
para perpetuo acuerdo en lo futuro,
a vuestro bulto heroico en mármol duro
glorioso entalle de inmortal relieve,

pues hoy da vuestra pluma nueva gloria
de Córdoba al clarísimo senado, 10
y pone ley al español lenguaje,
con doctrina, y estilo tan purgado,
que al olvido hará vuestra memoria
ilustre injuria, valeroso ultraje[21].

20. Paz (2025: 93-94, 108-114 y 117-118).

21. Edición a partir de los manuscritos Angulo y Pulgar (ms. 606 Biblioteca Bartolomé March: p. 22), Estrada (ms. 404 Fundación Lázaro Galdiano: p. 27), *H* (ms. 22.585 BNE: fol. 19r), Iriarte (ms. 330 Fundación Lázaro Galdiano: fol. 19r), *L* (ms. 4269 BNE: fol. 19r), *O* (ms. B2362 Hispanic Society of America: fol. 19r), *R* (ms. Span 37 University of Pennsylvania: p. 26). Al igual que las ediciones de Hozes (1633: fol. 32r), y Salcedo Coronel (1644: pp. 261-262), aportan detalles que a nuestro juicio revelan mayor cuidado que el impreso de 1586. Nos apartamos ligeramente (puntuación y lugares a continuación reseñados) del texto que ofrecen Ciplijauskaité (1981: 97-98) y Matas Caballero (2019: 490-491) en sus respectivas ediciones críticas.

Poema relamido, argumento pretencioso, ejercicio para nota. A la vista de ese epíteto «docta» aplicado a «erudición» en el v. 2, o de la paradoja pueril del v. 4 («un bien inmenso en un volumen breve»: un libro grande es un gran mal; que en un volumen breve se nos dé un bien inmenso es un relleno), a la vista de ese «pues» que se desliza como una muletilla en los versos 5 y 9, se diría que no solo los aficionados a Góngora hemos tenido días mejores.

La minúscula de «eternidad» (v. 5), como la de «erudición» en el verso segundo y la de «olvido» en el v. 13, lo son solo como concesión a nuestro tiempo, en que tan agresivas –y rancias– nos resultan las mayúsculas, aunque en buena ley tendrían que escribirse las tres con inicial mayúscula, como nombres propios, personificación de conceptos abstractos. En ese mismo verso 5, hay una pequeña dificultad con el segundo pronombre *le*: los editores –salvo Biruté Ciplijauskaité en su edición *maior* de los sonetos de Góngora[22], no en la *minor*[23]– se han atenido a la lectura de la *princeps* y ponen *lo* en vez de *le*. Pero creemos que la lección que hace sentido es la que transmiten todos los demás testimonios (más de una veintena, incluidos los mejores manuscritos gongorinos, entre ellos Estrada[24] y Chacón[25], en contra de lo que Matas Caballero[26] registra en su aparato de variantes), *le*, no *lo*: «La Eternidad le dé a vuestro bulto heroico entalle glorioso de relieve inmortal en mármol duro, pues se *le* debe para acuerdo perpetuo en lo futuro». La oración causal es impersonal; no es la Eternidad su sujeto. No es la Eternidad, sino el género humano –apurando la hipérbole del cuarteto segundo– quien le debe reconocimiento a don Juan de Castilla por su obra. La Eternidad no debe nada a nadie. Pero el poeta la insta a ser garante de que la memoria del escritor, materializada en un busto de mármol con su efigie, se perpetúe para siempre en retribución del heroísmo que supone haber compuesto un libro tan docto y tan depurado en su expresión que reporta una nueva gloria al ilustrísimo regimiento cordobés. El «nueva» habrá de entenderse como una contribución, la del libro, que se suma o bien a la tarea que Castilla

22. Ciplijauskaité (1981: 97).
23. Ciplijauskaité (1969: 257).
24. Ms. 404 Fundación Lázaro Galdiano: p. 27.
25. Ms. Res/45bis BNE: p. 327.
26. Matas Caballero (2019: 491).

ha desempeñado como regidor, o bien a la fama que ya de por sí tiene el cabildo de Córdoba. Habrán observado en el verso 12 una abundancia de comas algo importuna que quisiera someter a su consideración. Al sobrepuntuar pretendemos distribuir los dos instrumentales del verso 12 («con doctrina» y «[con] estilo tan purgado») a sendos verbos, los dos del terceto anterior («da» y «pone»), interpretando que existe una correlación: «Vuestra pluma da nueva gloria al clarísimo senado de Córdoba con doctrina y [vuestra pluma] pone ley al español lenguaje con estilo tan purgado, etc.». No está excluida la posibilidad de que haya que disociar también los dos complementos directos del verso 14, de modo que la «ilustre injuria» al olvido lo sea por la doctrina de la obra y el «valeroso ultraje» por su estilo. En ese último verso nos hemos permitido de nuevo apartarnos de las ediciones actuales y de Chacón, que incluye el poema entre aquellos que llegaron a conocimiento del colector una vez fallecido don Luis. Así, adoptamos el asíndeton que excelentes testimonios como los que enumeramos en la nota 4 atestiguan –en contra de Chacón–, en vez de la copulativa del impreso original («ilustre injuria y valeroso ultraje»). No le empeoremos el soneto a Góngora todavía más.

Injuria al olvido, memoria perenne. Desmesuras propias de quienes se mueven en categorías eternas. Pero ¿qué queda de *El perfecto regidor* a la vuelta de los siglos, extinguido el mundo que lo sostenía? ¿El discurso legitimador de la nobleza? ¿La alabanza rendida a la misión docente de la Compañía de Jesús? ¿El influjo que, según algunos[27], la obra habría ejercido sobre Cervantes? ¿Su urbanidad? Y a escala minúscula, si me lo permiten: ¿Qué quedó de *El perfecto regidor* en el recuerdo de quien les habla, cuando su lectura primera se fue alejando en el tiempo? ¿Las citas archisabias, la convicción de quien se sabe imbuido de un alto destino? ¿Las buenas palabras, los abnegados propósitos? No, sino esas viejas asidas a su rueca que apenas suscitan dos renglones de sorna a don Ambrosio[28], por parecerles necesario para el bien de la ciudad ahorcar cada día un regidor y azotar un alcalde, y que son el astro sol al que orientan sus corolas las flores de Walter Benjamin. La conciencia de que, en efecto, todo testimonio de civilización encubre un testimonio de barbarie.

27. García Cano (2014).
28. Castilla y Aguayo (1586: fol. 4v).

¿Y cómo se explica la presencia de un soneto de Góngora al frente de *El perfecto regidor*? ¿Qué pudo mover al poeta a componer unos endecasílabos atildados para un ensayo de asunto político? ¿Bastaba el mutuo conocimiento entre los autores derivado del paisanaje, bastaba la camaradería nacida de la común afición literaria? Don Juan de Castilla tiene unos veinte años más que Góngora: ¿quién está honrando a quién? Que Góngora compartiera con don Juan de Castilla inquietudes poéticas, como con los otros ingenios que arropan el volumen (el jesuita Martín de Roa, don Pedro de Godoy, don Diego de Cárdenas y de Guzmán, Gonzalo de Cervantes Saavedra, el licenciado Luis Gómez de Ribera, el doctor Calderón, médico) nada tendría de extraño, y podría ser causa suficiente. Pero detrás del soneto gongorino no es solo un cenáculo literario lo que vislumbramos, o no es ante todo eso. Es otra dimensión la que a nuestro juicio nos lo clarifica más. Es en el espesor temporal del poema –por así decirlo–, en el pasado que en torno a él gravita, donde se nos revela algo de su sentido: por un lado, en su adhesión a una tradición retórica milenaria, que permite reconocer un puñado de lugares comunes que confieren prestigio, aunque solo supongan la estructura superficial, la carcasa del soneto, a la que hoy nos resulta relativamente fácil acceder (y en la que en esa medida solemos cifrar el significado de la composición). Pero más allá de esa *auctoritas* letrada se halla la áspera *potestas*: la sucesión de las generaciones que conforman a través de los siglos el espacio endogámico del patriciado cordobés, estructura profunda apenas sondable hoy para nosotros, curiosos desfasados y merecidamente decepcionados por meternos donde no nos llaman. El vínculo secular de la *gens*, en definitiva, más allá de las afinidades personales que pudiera haber entre los autores, el entramado de intereses compartidos por los antepasados y deudos de ambos, donde el beneficio particular queda subsumido en el familiar; este, en la prevalencia de la oligarquía local, concreción a su vez de la supremacía de la monarquía católica, y en última instancia designio divino. Favor y cortesía; un determinismo férreo como el que más. Nobleza obliga. No sabemos si Góngora tendría ocasión de leer el tratado que encomió, si en su fuero interno o externo suscribiría su paternalismo ilustrado, pero sí que el «clarísimo senado» de Córdoba –con razón fama y ancianidad asociadas–, centro de la vida y la obra de don Juan de Castilla y de Aguayo, fue también para don Luis su pan cotidiano: que los Argote, su rama paterna, constituyen uno de los linajes que copan las veinticuatrías de la ciudad. Que el abuelo paterno

del poeta, don Alonso Fernández de Argote, señor de Cabriñana del Monte, fue regidor decenios antes de que don Juan de Castilla viniera a este mundo. Y algo que creo que se desconoce por lo general, pero que explica tanto o más que la vara escolástica con que se suele medir a Góngora quién es don Luis de Góngora y por qué escribe cosas como este soneto: que su propio padre, el licenciado Francisco de Argote –primer corregidor en el Madrid recién convertido en corte el año en que nace Góngora; a continuación, juez de residencia con atribuciones de corregidor en Andújar y Jaén; a partir de 1569, juez de bienes confiscados del Santo Oficio de Córdoba– es asimismo veinticuatro de la ciudad desde 1581, cuando su hijo vuelve de Salamanca y se instala en Córdoba bajo su techo[29]. Que veinticuatro es el cuñado de Góngora don Gonzalo de Saavedra[30], nieto a su vez del veinticuatro –y mentor, por cierto, de don Juan de Castilla– don Juan Pérez de Saavedra; que don Gonzalo de Saavedra hasta su temprana muerte en 1593 seguirá desempeñando otra veinticuatría, pues la primera se la traspasa a su suegro, y seguirá compartiendo afanes económicos con su cuñado don Luis de Góngora; que también don Juan de Góngora, hermano del poeta, obtendrá una regiduría en 1592[31], por limitarnos al entorno más inmediato. Ese trato tan estrecho que don Luis mantuvo con el regimiento cordobés, no solo por su propia condición de miembro de otro cabildo, el eclesiástico, que mantiene continuas relaciones –tensas no pocas veces– con el cabildo civil, sino por la pertenencia de sus familiares más íntimos al consistorio es clave. No solo arroja luz sobre el trasfondo de varias composiciones gongorinas –este soneto a don Juan de Castilla; los dos dedicados a Juan Rufo, jurado de Córdoba (*OC*, nn. 34 y 39), la décima «Sin duda os valdrá opinión» (*OC*, n. 228), dirigida por Góngora con ambigua complicidad a un sinvergüenza y veinticuatro también pariente suyo, don Diego Fernández de Argote, el Moreno–, sino que ayuda a entender hasta qué punto los intereses de la república se confunden con los propios y por qué Córdoba, con sus vicisitudes, con sus intrigas, es la razón de ser para el poeta. En casa de Góngora confluyen a diario asuntos que conciernen a los tres brazos de la autoridad inmediata: catedral, inquisición y ayuntamiento, extensiones de otros poderes más remotos. Disputas por las

29. AMC (c. 22, n.º 9).
30. AMC (c. 22, n.º 6).
31. AMC (c. 22, n.º 42).

carnicerías, las ollerías, los diezmos; conflictos de preeminencia en las celebraciones del Corpus Christi o en los autos de fe: puro efectismo, pues al final todo queda en la familia. Pompa cuya observancia se regula con escrúpulo[32]. Privilegiado existir provinciano, desde el que es fácil desearles a otros que buena pro les haga su ambición. Se comprende por qué la vida de Góngora se tambalea cuando el poeta pierde ese suelo y se tiene que desplazar a Madrid a pretender en corte mercedes para los suyos durante su última etapa. Entonces sí que le va a tocar –mal que le pese–, al tiempo que asiste y negocia, elevar el estro asumido y ejercitado sin descanso desde la primera juventud hasta literalmente la última consonancia –el último poema que escribe Góngora en 1626 antes de la apoplejía es la silva «Generoso mancebo» (*OC*, n. 416) al cardenal don Enrique de Guzmán–, porque poesía es utilidad y servicio de la cuna a la sepultura, y lo demás es cuento.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Anríquez, Henrico Jorge, *Retrato del perfecto médico*, Salamanca: Iuan y Andrés Renaut, 1595.

Camões, Luis de, *La Lusiada […] traduzida en verso castellano de portugués por el maestro Luys* Gómez de Tapia, Salamanca: Ioán Perier, 1580.

Carreira, Antonio, ed., Luis de Góngora, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, Madrid: Biblioteca Castro, 2000.

Castilla y de Aguayo, Juan de, *El perfecto regidor*, Salamanca: Cornelio Bonardo, 1586.

Castilla y Aguayo, Juan de, *El perfecto regidor*, M.ª Isabel García Cano, ed., Juan de León: Universidad de León, 2010.

Cervantes, Miguel de, *Primera parte de La Galatea*, Alcalá [de Henares], Iuan Graçián, 1585.

Ciplijauskaité, Biruté, ed., Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid: Castalia, 1969.

32. La ubicación jerárquica de los prebostes de Córdoba en las ceremonias catedralicias se consigna en un detallado dibujo de la época que la Suprema envió a la Ciudad para dejar constancia del lugar que en aquellas correspondía al Santo Oficio (AHN, Inq., carp. 27, doc. 424). Es solo un ejemplo entre tantos, aunque sumamente ilustrativo.

Ciplijauskaité, Biruté, ed., Luis de Góngora, *Sonetos*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.

Costa, Ioán, *El regidor, o ciudadano*, Salamanca: Antonio Lorençana, 1578.

Costa, Juan, *Gobierno del ciudadano*, Antonio Ubach Medina, ed., Juan Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1998.

García Cano, M.ª Isabel, ed., Juan de Castilla y Aguayo, *El perfecto regidor*, León: Universidad de León, 2010.

García Cano, M.ª Isabel, «*El perfecto regidor* de Juan de Castilla y Aguayo (1586), fuente ético-política de Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 34.2 (2014), pp. 67-98.

Góngora, Luis de, *Sonetos completos*, Biruté Ciplijauskaité, ed., Madrid: Castalia, 1969.

Góngora, Luis de, *Sonetos*, Biruté Ciplijauskaité, ed., Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.

Góngora, Luis de, *Obras completas, I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, Antonio Carreira, ed., Madrid: Biblioteca Castro, 2000.

Góngora, Luis de, *Sonetos*, Juan Matas Caballero, ed., Madrid: Cátedra, 2019.

Hozes y Córdoua, Gonzalo de, *Todas las obras de don Luis de Góngora en varios poemas*, Madrid: Imprenta del Reino, 1633.

León, Fray Luis de, *La perfecta casada*, Salamanca: Iuan Fernández, 1583.

Matas Caballero, Juan, ed., Luis de Góngora, *Sonetos*, Madrid: Cátedra, 2019.

Paz, Amelia de, *Una idea de Góngora*, Sevilla: Renacimiento, 2025.

Platón, *Menón*, Antonio Ruiz de Elvira, ed. y trad., Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1958.

Ramírez de Arellano, Rafael, *Ensayo de un catálogo de escritores de la provincia y diócesis de Córdoba*, Madrid: Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1921.

Rufo, Juan, *La Austriada*, Madrid: Alonso Gómez, 1584.

Ruiz de Elvira, Antonio, ed. y trad., Platón, *Menón*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1958.

Ruiz Fidalgo, Lorenzo, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid: Arco/Libros, 1994, 3 vols.

Salcedo Coronel, García de, *Obras de don Luis de Góngora comentadas*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1644.

Ubach Medina, Antonio, ed., Juan Costa, *Gobierno del ciudadano*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1998.

Fuentes archivísticas

Archivo Histórico Nacional (AHN):
— AHN, Inq., carp. 27, doc. 424.
— AHN, OM, Caballeros Calatrava, exp. 526bis.
Archivo Municipal de Córdoba (AMC):
— AMC, c. 22, n.º 6.
— AMC, c. 22, n.º 9.
— AMC, c. 22, n.º 16.
— AMC, c. 22, n.º 42.

Manuscritos gongorinos

— Ms. 606 Biblioteca Bartolomé March (ms. Angulo y Pulgar).
— Ms. Res/45bis BNE (ms. Chacón).
— Ms. 404 Fundación Lázaro Galdiano (ms. Estrada).
— Ms. 22 585 BNE (ms. *H*).
— Ms. 330 Fundación Lázaro Galdiano (ms. Iriarte).
— Ms. 4269 BNE (ms. *L*).
— Ms. B2362 Hispanic Society of America (ms. *O*).
— Ms. Span 37 University of Pennsylvania (ms. *R*).

RESUMEN: La presencia de un soneto de Luis de Góngora en los preliminares del tratado de Juan de Castilla y de Aguayo *El perfecto regidor* (Salamanca, 1586) invita a indagar las posibles razones que moverían al joven don Luis a encomiar la obra de su paisano. «Generoso don Juan, sobre quien llueve» es una de las escasas composiciones impresas en vida de Góngora, y una de las más tempranas. Su atildada retórica solemniza en letras de molde el vínculo, muy estrecho, que el poeta sostuvo con el «clarísimo senado» de su Córdoba natal y contribuye a legitimar –como la propia fórmula dialógica adoptada por el autor de *El perfecto regidor*– el orden municipal con el prestigio de la tradición docta. En virtud de la *auctoritas* que asiste al género, tanto puede un diálogo expulsar de la república al poeta como asociarlo a la urbanidad más exquisita.

PALABRAS CLAVE: *El perfecto regidor*; Góngora; Poesía nuncupatoria; Crítica textual; Humanismo.

ABSTRACT: The presence of a sonnet by Luis de Góngora in the preliminaries of Juan de Castilla y de Aguayo's treatise *El perfecto regidor* (Salamanca, 1586) invites us to investigate the possible reasons that moved the young don Luis to praise the work of his fellow countryman. «Generoso don Juan, sobre quien llueve» is one of the few compositions printed during Góngora's lifetime, and one of the earliest. Its dapper rhetoric solemnises in print the very close link that the poet maintained with the «very clear senate» of his native Cordoba and contributes to legitimising –like the very dialogical formula adopted by the author of *El perfecto regidor*– the municipal order with the prestige of the learned tradition. By virtue of the *auctoritas* that attends the genre, a dialogue can both expel the poet from the republic and associate him with the most exquisite civility.

KEYWORDS: *El perfecto regidor*; Góngora; Nuncupatory poetry; Textual criticism; Humanism.

TERESA DE JESÚS: REPRESENTACIONES LITERARIAS Y PICTÓRICAS DEL DIABLO TERESIANO*

Rocío Pérez-Gironda
Centro de Estudios ASALE-RAE

Cuando el mundo parece estar asolado por las crisis, el hombre busca un ser al que culpar de todos aquellos males que le asolan, encontrando en la figura del demonio su respuesta. Durante los siglos XVI y XVII, Lucifer y sus súbditos parecen ganar una fuerte presencia dentro de la sociedad, por lo que se trata de definir y se buscan las maneras más eficaces para erradicarlo, convirtiéndose en un personaje importante. Muchos serán los autores que lo mencionen en sus obras, estando entre ellos Teresa de Jesús.

En las siguientes páginas realizaremos un análisis de la imagen del diablo en la monja abulense y cómo posteriormente tanto ella como este ser se convertirán en protagonistas de diferentes obras pictóricas. Para poder llevar a cabo este tema, primero plantearemos brevemente el contexto en el que vivió la autora y algunas de las características que parecía tener el diablo. Después veremos cómo menciona al mal dentro de uno de sus textos, el *Libro de la Vida*[1], obra autobiográfica en la que narrará en

* Este artículo se enmarca en la producción científica generada por el grupo de investigación consolidado «Mentalidades mágicas y discursos antisupersticiosos (siglos XVI, XVII y XVIII)», reconocido oficialmente en la Universidad Autónoma de Madrid.

1. A partir de este momento esta obra será mencionada como *Vida*.

primera persona sus experiencias con el ser de los infiernos, seleccionando para este cometido las referencias más destacadas. Posteriormente nos acercaremos a dos grabados realizados en 1613 por Adriaen Collaert y Cornelius Galle, y a un tercero de Juan Bernabé Palomino creado en 1752. En ellos, veremos cómo la religiosa y el demonio hacen su aparición y cuáles son los elementos escogidos por los artistas para hablar de la relación entre los dos personajes.

Una vez llevado a cabo el análisis tanto del documento como de las imágenes, observaremos que Teresa seleccionará diferentes características del ser maligno y creará su propia imagen para posteriormente plasmarla en sus narraciones. No será la única que lo haga, ya que los autores de los grabados también lo harán y se valdrán de la figura de una mujer respetada dentro de la sociedad para poder mostrar esas creaciones. Estas obras, sobre todo la realizada por Palomino, acabarán acompañando en más de una ocasión los textos teresianos, vinculando de esta manera la literatura y el arte.

1. ¿CÓMO ES EL DEMONIO?

Durante los siglos XVI y XVII, la presencia del demonio parece ganar una mayor importancia dentro de la sociedad y como personaje al que culpar de todos los males del hombre. Nos encontraremos con un ser que «no es una figura extravagante o pasada de moda, sino un fenómeno con un poder enorme y perenne en o sobre el espíritu humano»[2] y por ello se tratará de responder a preguntas como qué es el mal, qué es el demonio y cómo son sus secuaces para evitar caer en sus engaños.

Se necesita saber todos los detalles de aquello que parece estar para perturbar al hombre, por lo que no nos debe extrañar que el demonio sea un tema recurrente dentro de los testimonios y que tanto religiosos como teólogos comiencen a establecer sus características. «Lo que se buscaba era tener el mayor conocimiento posible del enemigo a abatir»[3]. Entre las personas que trataron de analizar a este personaje contamos con santo Tomás de Aquino o san Agustín, religiosos que acabarán estando dentro de la formación académica de la monja abulense, y que

2. Russell (1995b: 35).
3. Pérez-Gironda (2024: 312).

buscarán dar su respuesta hacia el mal y su representante. Posteriormente será creado el *Malleus maleficarum* de Kramer y Spenger que «llegará a convertirse en el código y la suma de la demonología hasta el siglo XVIII»[4], ya que en él se mostraban cuáles eran las características de sus seguidoras, las brujas. Pero este no será el único texto, ya que solo abrirá camino para todos los manuales[5] que aparecerán después y que tendrán como base guiar a aquellos que quieran evitar el mal e identificar cuáles eran los rasgos que identificaban a los poseídos. Destacarán autores como Martín de Castañega, Martín del Río o Gaspar Navarro, que crearán textos con una gran repercusión posterior.

Cuando nos acercamos a estas obras, podemos clasificar las características del rey de las tinieblas en rasgos aportados por la Iglesia, por lo tanto, una vertiente teológica, que será la imagen que trasladen las Sagradas Escrituras, los teólogos y grandes religiosos, donde se nos muestra un ser al que temer, de formas terroríficas y que ha sido expulsado de los cielos por su soberbia. Otra de las imágenes que encontramos es la que el pueblo acaba creando, es decir, una vertiente popular, donde se busca al culpable de las hambrunas, de los males del hombre, pero también a un elemento al que temer y que toma diferentes formas para atormentar a todo el que tiene la mala suerte de padecerlo, siendo importante en la literatura y el arte. Por último, encontramos rasgos que entrarían dentro del folclore de cada lugar, vertiente que dista de las otras dos en que no causa temor sino risa en la persona, destacando en su imagen sus mayores defectos[6].

No serán estamentos estancos, ya que aparecerán elementos comunes entre las tres vertientes. Las formas en las que se presenta suelen ser variables, en las dos primeras siempre con el fin de causar temor, y en la tercera generará risa; los colores asociados a su figura son el rojo o el negro y se le vincula con diferentes animales como las serpientes o las

4. Di Nola (1992: 264).

5. Zamora Calvo (2016) aporta un catálogo muy detallado y un análisis de estos tratados y manuales.

6. Por motivos de espacio y por alejarse del tema principal del presente estudio estos son algunos de los rasgos principales de la imagen demoníaca y que podrán verse reflejados dentro de la obra de la autora mística Teresa de Jesús. Para un análisis más detallado véanse, por citar algunos, Pérez-Gironda (2022), en el que se ofrece una tabla comparativa de las tres vertientes mencionadas, Di Nola (1992); Muchembled (2004); Macías (2014); Russell (1995a; 1995b); Zamora Calvo (2010; 2016).

sabandijas; cuenta con múltiples nombres en todas sus variantes; y, por último, aparecen en lugares oscuros o en horas concretas del día. No obstante, hay algunos rasgos que son definitorios, por ejemplo, en su vertiente popular aparece la marca del diablo, buscando «la garra del diablo en cualquier lugar del cuerpo»[7] o la asociación de la presencia del mal «acompañado siempre de un hedor sulfúreo»[8]; o que cuando analizamos los elementos folclóricos aparece una genealogía del maligno marcada por la presencia femenina, remarcando la unión del mal a este género. Serán las vertientes teológica y popular las que más próximas estén entre sí, esto se debe a que «el diablo teológico coge elementos populares para hacer posible la transmisión de la palabra religiosa entre el pueblo; la popular elige elementos teológicos para que su versión sea más creíble»[9].

No se quedará solo en este tipo de documentos, sino que también será mencionado dentro de los diccionarios. Aparecerá en el *Vocabulario* de Nebrija (1495), en el que se nos muestra la dualidad del demonio como bueno o malo cuando acudimos a la entrada de «demonio»; será definido por Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) en términos similares al anterior como un «espíritu, o ángel, indiferentemente bueno, o malo», aunque aclarando después que «en las sagradas letras siempre se toma al demonio por el espíritu malo, o por el diablo calumniador, que es todo uno» y mostrando parte de los rasgos que tenía «El demonio aunque sabe mucho, es su ciencia vana y presumptuosa, arrogante, y soberbia; y como es sin caridad»[10]. Incluso la Academia, en su *Diccionario de Autoridades* (1732) lo incluirá, aunque en esta ocasión remitiendo a otro de los nombres con los que se denomina a este ser, diablo. Bajo este lema aparece la siguiente definición: «Nombre general de los Ángeles arrojados al abysmo, y de cada uno de ellos, que significa lo mismo que Adversario, calumniador, y tentador»[11].

Por lo tanto, no solo serán religiosos o expertos los que quieran aportar las características que tiene el líder de los infiernos o a partir de las vertientes comentadas anteriormente, sino que son todos los medios los que tratan de dar una respuesta. Debido a esta fuerte presencia del

7. Muchembled (2004: 81).
8. Di Nola (1992: 379).
9. Pérez-Gironda (2022: 119).
10. Covarrubias (1611).
11. *Autoridades* (1732: s. v. «diablo»).

demonio en diferentes medios, no sorprende que una autora como Teresa de Jesús, que lleva a cabo toda su labor literaria durante el auge de la presencia demoníaca, incluya a este personaje dentro de sus obras, y que posteriormente sea uno de los motivos que encontramos en las obras pictóricas donde es protagonista.

2. EL DIABLO EN EL *LIBRO DE LA VIDA*, DE SANTA TERESA DE JESÚS

Como mujer de su tiempo, Teresa de Jesús no será ajena a la presencia demoníaca y la incluirá como un personaje principal dentro de su texto autobiográfico, *Vida*. Como veremos a continuación, la monja abulense elegirá parte de esas características mencionadas para crear su propia imagen del maligno, de un ser que le ocasiona dolor y múltiples tentaciones, pero al que es capaz de vencer gracias a su indiscutible fe en Dios.

Nos encontramos con una autora muy prolífica, que crea una colección considerable de documentos[12], obras donde además de hablar de sus experiencias vitales incluirá enseñanzas teológicas para aquellos que quieran seguir el camino de la divinidad[13]. Son textos donde «va a hablar de sus temores, de sus miedos y de la duda constante sobre si todo lo que está viviendo es ocasionado por el señor de las tinieblas o si es Dios el que está detrás de ello»[14].

En el texto de *Vida*, la mención al demonio se produce en más de 150 ocasiones a lo largo de todo el documento, no comentaremos todas ellas, solo las que resultan más identificativas con la imagen que busca enseñar Teresa del demonio y que serán clave para comprender los grabados que mostraremos a continuación. Es un documento que sufrió

12. El estudio de las obras teresianas ha sido un tema investigado por muchos autores a lo largo de los años, entre ellos destaca la labor de Víctor García de la Concha (1978; 2004), que realiza un estudio pormenorizado del estilo de la monja abulense, o de investigadores como Barrientos (1978), Castro (1982) o Escudero Baztán (2015), por mencionar algunos de los más representativos.

13. Todos los textos creados por Teresa de Jesús aparecen recogidos en diferentes ediciones de sus obras completas, entre ellas destaca la realizada por Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink (1967).

14. Pérez-Gironda (2024: 315).

varias redacciones hasta alcanzar la que puede ser consultada en la actualidad, un texto creado por la religiosa carmelita por mandato de sus confesores y que cuenta con una finalidad concreta. Podemos decir que es «más que una cuenta de conciencia o un mero instrumento de consulta, es un libro entre los libros de espiritualidad […] con un mensaje abierto y una intención bien clara»[15], es decir, Teresa lo crea con una voluntad de creación clara, narrar sus experiencias vitales, pero a la vez también aquellas que están relacionadas con la vida espiritual. Es por ello por lo que, aunque la mención de Dios es tan destacada, también lo será la del demonio.

Teresa de Jesús dejará clara su voluntad desde el propio prólogo de la obra, en la que desarrolla el contenido del texto y menciona por primera vez su predisposición al pecado: «Quisiera yo que, como me han mandado y dado larga licencia para que escriba el modo de oración y las mercedes que el Señor me ha hecho, me la dieran para que muy por menudo y con claridad dijera mis grandes pecados y ruin vida. Diérame gran consuelo»[16]. Como podemos observar por la cita, remarca que es un documento que ha creado por mandato, un cometido que le ha sido encomendado para que de esa manera narre todos sus encuentros con la divinidad y el modo de oración. Con estas palabras confirma que tiene el permiso para hablar de teología de una manera muy detallada, aunque esto también tiene su otra vertiente y es que ella quiere mostrar además sus pecados, es una manera de encontrar la paz. Por lo tanto, ya desde el propio comienzo se remarca una dinámica que aparecerá tanto en *Vida* como en muchos de sus otros textos, la dualidad entre el bien y el mal.

Como ya mencionábamos previamente, son demasiadas las ocasiones en las que Teresa menciona la palabra «demonio»[17], por ello, nos centraremos en los momentos en los que se le presenta directamente y algunos de los elementos empleados por la religiosa para poder alejar esa presencia de ella. Esto sucede en los últimos capítulos de la obra, y aunque previamente se le ha presentado en forma de dolor o tentaciones,

15. Ros García (2015).

16. Teresa de Jesús (1990: 117).

17. Como mencionábamos en el apartado del demonio, es un ser que tendrá muchos nombres a lo largo de la historia, pero Teresa de Jesús usa el término demonio, o su forma en plural, en esta obra para aludir al señor de las tinieblas.

no es hasta este momento final cuando aparecerá de forma corpórea, expresándolo de la siguiente manera:

> Estaba una vez en un oratorio y apareciome hacia el lado izquierdo, de abominable figura; en especial miré la boca, porque me habló, que la tenía espantable. Parecía le salía una gran llama del cuerpo, que estaba toda clara sin sombra. Díjome espantablemente que bien me había librado de sus manos, mas que él me tornaría a ellas. Yo tuve gran temor y santigüeme como pude y desapareció y tornó luego. Por dos veces me acaeció esto. Yo no sabía qué me hacer; tenía allí agua bendita y echelo hacia aquella parte y nunca más tornó[18].

El ser maligno parece ser mucho más insistente cuando la religiosa ha comenzado con su camino hacia la divinidad y se ha alejado de todo aquello que le estaba llevando por el mal camino. Como veíamos con esas palabras del prólogo, ella ya había caído en sus garras en alguna ocasión, incluso en el propio documento encontraremos que alguna de esas ocasiones es por el simple hecho de ser mujer y, por ende, débil de espíritu, pero es en este momento en el que se le presentará directamente.

Lo primero que especificará es el lugar por donde se le presenta. Aparece por el lado izquierdo, espacio que a lo largo de la tradición se ha unido a la posición ocupada por el mal, y en un oratorio, es decir, un espacio dedicado a la divinidad. Es llamativo que la presencia del mal se produzca desde el lado izquierdo, ya que cuando se produce el episodio de la transverberación, el querubín también se le aparece por este lado, marcando de nuevo la dualidad de los dos elementos, bien y mal. Después empezará con la forma tomada por el diablo, en esta ocasión la cataloga de abominable, para cumplir con su tarea de causar temor en la religiosa, y rodeado de llamas, elemento que continuamente se asocia al mal y a los infiernos. Le habla y gracias a ello, se confirma que ha caído en sus manos en contadas ocasiones, pero se ha librado. Aun así, no parece rendirse porque trata de atraerla de nuevo hacia él. Lo último que vemos mencionado en esta referencia son dos maneras que tiene la religiosa de espantar al mal: la cruz y el agua bendita. Como veremos posteriormente en los grabados, la cruz va a ser uno de los objetos que se representen junto a la autora mística para alejar al maligno de su persona. En esta ocasión lo que parece ser efectivo es el agua bendita, ya

18. Teresa de Jesús (1990: 366).

que cuando realiza la cruz santiguándose el demonio vuelve, sin embargo, cuando le rocía con esta agua, huye y no vuelve más.

El poder de ese segundo elemento es algo que dejará patente dentro del propio texto: «De la cruz también huyen, mas vuelven luego. Debe ser grande la virtud del agua bendita. Para mí es particular y muy conocida consolación que siente mi alma cuando la tomo»[19]. Marca de esta manera la clara eficacia que tiene a la hora de enfrentarse con Lucifer, llegando incluso a marcarlo como la «consolación que siente mi alma». Es más, especificará cuál es el uso correcto cuando se quiere librar de la presencia completa del maligno: «Trajéronmelo, echáronmelo a mí, y no aprovechaba; echelo hacia donde estaba, y en un punto se fue y se me quitó todo el mal, como si con la mano me lo quitaran, salvo que quedé cansada como si me hubieran dado muchos palos»[20], es decir, solo cumplirá con su cometido cuando se eche directamente sobre el diablo y no sobre la persona que está padeciendo su presencia.

Por último, otro de los puntos destacados de esta mención es el estado en el que queda el cuerpo después de estar expuesto al mal. Se evidencia un cuerpo marcado por el dolor, como si le hubieran dado una serie de golpes y siente como, gracias a esa agua bendita, el mal le ha sido arrancado. Con esto añade otro de los rasgos propios del maligno, el dolor, que aparece cuando se produce una posesión por parte de Lucifer.

No solo serán estos los elementos que aporte para crear su imagen demoníaca, en el mismo episodio lo mentará otra vez de la siguiente forma:

> Pues como esta vez vi el padecer con tanto rigor, remediábame con estos actos para poderlo llevar, y determinaciones. Quiso el Señor entendiese cómo era el demonio, porque vi cabe mí un negrillo muy abominable, regañando como desesperado de que adonde pretendía ganar, perdía. Yo, como le vi, reime, y no hube miedo, porque había allí algunas conmigo que no se podían valer ni sabían qué remedio poner a tanto tormento, que eran grandes los golpes que me hacía dar, sin poderme resistir, con cuerpo y cabeza y brazos; y lo peor era el desasosiego interior, que de ninguna suerte podía tener sosiego. No osaba pedir agua bendita por no las poner miedo y porque no entendiesen lo que era[21].

19. Teresa de Jesús (1990: 367).
20. Teresa de Jesús (1990: 367-368).
21. Teresa de Jesús (1990: 366-367).

Remarca de nuevo su forma como «abominable», pero en esta ocasión menciona también el color, «negrillo». Como comentábamos en el apartado anterior, el color negro era común en todas las vertientes explicadas, pero gracias al uso del diminutivo podemos deducir que le está restando poder. Incluso le detalla cómo alguien que parece tener una rabieta porque no ha conseguido aquello que anhelaba. Vemos un cambio de perspectiva debido a que ha cambiado el miedo por la risa, aparece la superación del mal a través de este gesto, como marcaba la vertiente folclórica ya mencionada. A esto se suma que debe mantenerse fuerte, no está sola cuando se producen estos eventos, y por ese motivo tiene que aguantar los ataques.

Al igual que veíamos en referencias previas, vuelve a describir como su cuerpo entra en una agitación completa, sufre fuertes convulsiones mientras se está produciendo el encuentro. El dolor corporal vuelve a hacerse presente, aunque el que sufre el alma siempre será peor, mostrando de nuevo que el único remedio efectivo es el agua bendita. Sin embargo, aquí es donde vemos el temor en la autora, si la pide directamente confirmaría que se encuentra en esas condiciones porque el demonio ha hecho su presencia, por ello, en este momento aguanta el embiste diabólico para no dejar que se confirme una vinculación con el mal.

La última referencia que comentaremos también recoge de nuevo el uso del agua bendita como remedio, aunque en este episodio es ella quien pedirá que la traigan, y se le suma un nuevo rasgo, la presencia del mal olor. Teresa de Jesús lo describe de la siguiente forma: «Otra vez, poco ha, me acaeció lo mesmo, aunque no duró tanto, y yo estaba sola. Pedí agua bendita, y las que entraron después que ya se habían ido (que eran dos monjas bien de creer, que por ninguna suerte dijeran mentira), olieron un olor muy malo, como de piedra azufre. Yo no lo olí; duró de manera que se pudo advertir a ello»[22]. Con respecto a los anteriores sucesos, en esta ocasión el encuentro se produce cuando está sola, probablemente dentro de su celda, y pide a dos de sus hermanas, que ella catalogará de buenas mujeres que no mienten, que le faciliten el remedio contra el maligno. Es en este instante en el que se menciona que las dos monjas sienten un olor que es comparado con el de la piedra de azufre. Entre las características que mencionamos que eran propias de la vertiente popular estaba la vinculación a los sentidos y, concretamente, con el olfato y el hedor. En esta ocasión la religiosa emplearía uno de los elementos de carácter popular

22. Teresa de Jesús (1990: 368).

para crear su imagen del diablo. Además, marca una distinción entre aquellos que han tenido tratos con el mal y los que no gracias a este rasgo, debido a que solo son capaces de sentirlo aquellos que considera buenos y sin mácula, como ella ha tenido diferentes encuentros y ha caído en las tentaciones no es sensible al rastro fétido que ha dejado el demonio tras su encuentro, en cambio, las buenas religiosas lo han sentido rápidamente.

Estas son solo algunas de las menciones y rasgos que muestra la monja abulense de su diablo. Como hemos podido ver, elegirá elementos que están presentes en las tres vertientes, ya que contamos con un ser que causa dolor y temor en quien lo padece; que se presenta con formas abominables para poder llevar a cabo su cometido; que deja un olor pestilente cuando se va después de los encuentros; pero que con el que tras la confianza en Dios y la labor religiosa, acaba transformándose en un «negrillo» enrabietado que causa risa en la persona que lo ve, vinculándose de esta manera a la vertiente folclórica que parecía no estar presente en una autora religiosa. Teresa coge los elementos que mejor se ajustan a su visión y la plasma dentro de su autobiografía, para de esta manera hacerse entender, y que aquellos que consulten su obra también identifiquen al mal si se les presenta y conozcan los remedios para poder expulsarlo.

3. GRABADOS

Una vez analizado el demonio teresiano, veremos cómo ha sido representado en varios grabados donde la monja abulense es la protagonista y se la representa con varios demonios, mostrando escenas similares a las descritas dentro de la obra autobiográfica.

Los dos primeros grabados han sido realizados por dos autores flamencos Adriaen Collaert y Cornelius Galle, en 1613, y pertenecen a una serie en la que se narran diferentes momentos que se produjeron en la vida de Teresa de Jesús. En esta colección que lleva por título *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis* localizamos eventos como la transverberación o varios de los enfrentamientos de la religiosa con el demonio[23].

23. Estos autores no solo dibujarán a Teresa de Jesús en sus grabados, sino que también tomarán como protagonista a san Juan de la Cruz, que es otro de los representantes de la mística hispánica. Para más detalles y una comparación entre las obras donde los místicos son protagonistas, véase Cabral Honor (2024).

Fig. 1. Collaert y Galle, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis*, 1613

En el primero (fig. 1) observamos a una Teresa situada en el centro de la sala y en posición de oración. Frente a ella hay a una imagen, seguramente de Cristo por su fuerte devoción por el hijo de Dios, y está rodeada de diversos elementos empleados para la mortificación del cuerpo. Destaca esta posición de sumisión ante la imagen divina, entregándose a ella como una fiel seguidora; lleva los brazos descubiertos, seguramente porque sea el lugar donde está llevando a cabo la penitencia; y, por último, porta en la mano derecha un cordel con tres llaves, que podrían asociarse con las llaves de los conventos y su labor fundadora. En la parte inferior y por fuera del grabado, aparece una inscripción en latín que dice lo siguiente: *Vehementi paenitentiae tacta desiderio, et in suimet odium concitata, corporis mortificationem delicias reputare caepit; hinc virgineam carnem clauibus diuerberans, vrticis et id genus alijs asperitatibus domans, spiritui seruam*

fecit, es decir, los autores usan estas palabras para describir la acción que se lleva a cabo en el grabado.

Entre los elementos presentes en el dibujo, llama la atención la imagen que aparece en la parte izquierda superior, el mismo lugar que había escogido la santa, donde se muestra la representación del mal que toma forma de tres seres con un aspecto grotesco. Uno de los demonios aparece en primer plano y con una gran cantidad de detalles, mientras que los otros dos se pueden ver al fondo. Los tres presentan una forma abominable, tal y como ella lo había descrito dentro del texto que mencionábamos previamente. Observamos que son seres con alas similares a las de los dragones o los murciélagos, con garras y cuernos, y si nos fijamos en el que aparece en primer plano, con patas de cabra y portando en una de sus manos un garfio o pequeña guadaña con la que infligir dolor en su víctima. Los que aparecen en un segundo plano, son igual de terroríficos, aunque según se van alejando van perdiendo detalle, hasta llegar al que está más al fondo y del que solo se percibe como echa fuego de la boca.

Algunas de las características que han usado los artistas nos recuerdan directamente a la descripción ofrecida por Teresa dentro de *Vida*, ya que ella misma mencionaba la presencia del fuego cuando se le presenta el demonio o la forma abominable. Lo que sí parece ser diferente, pero que seguramente haya sido extraído de otras referencias al maligno, es que no se presenta solo, como hemos comentado en este grabado son tres los demonios que acosan a la religiosa, y que no es ese ser pequeño que podíamos imaginar por el empleo del diminutivo, sino que aparecen con un gran tamaño. Sin duda, han elegido aquellos elementos que generan un impacto en quien los ve, que crea esa sensación de temor que tanto la vertiente teológica como la popular tenían como fin.

Cuando nos acercamos al segundo grabado (fig. 2) de estos artistas flamencos, observamos que hay un cambio en la actitud de la religiosa. Al igual que el anterior, cuenta con la breve descripción en latín en la parte inferior que dice lo siguiente: *Innumeros experta Dei favores, et caelestium gratiarum vbertate naturam ipsam supergressa, varias a daemonibus reportat victorias; eosdem ceu muscas despicans, arrepto Crucis vexillo, ad certamen impauida conuocat*. De nuevo, esta inscripción narra lo que está sucediendo en la imagen que lleva encima, marcando esa lucha con el demonio y la victoria del bien.

En esta ocasión, encontramos a la monja abulense dentro de su celda, de la que solo podemos captar algunos detalles como la mesa, una ventana que aparece justo encima de esta y una gran cruz que aparece colgada en la pared, que porta la corona de espino de Cristo y un pequeño rosario en la parte inferior. La actitud de la religiosa es completamente diferente a la que veíamos en el primer grabado, aparece de pie y en la zona derecha de la imagen, lugar que se asocia a lo bueno y a la divinidad. Porta con la diestra una cruz, en esta ocasión de menor tamaño, y que está empleando directamente para espantar a los demonios, que, como ya habíamos visto en el grabado anterior, son tres y se presentan por el lado izquierdo. Se recupera uno de esos elementos que la monja había mencionado como remedio contra el mal, la cruz, que usará de forma directa contra el mal pero que también será destacada dentro del conjunto con la que se muestra al fondo.

Fig. 2. Collaert y Galle, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis*, 1613

No solo cambia la actitud teresiana, sino que la de estos seres también es diferente. Mientras que en el primero los encontrábamos echando

fuego por la boca y en una actitud amenazante, aquí se muestran en plena huida y con una actitud sumisa ante la fortaleza presentada por Teresa de Jesús. Se usan los mismos rasgos para representarlos, creando figuras nuevamente abominables, pero en esta ocasión al estar más cerca de ese primer plano podemos ver más detalles. Las patas de estos seres son diferentes entre sí, unas de cabra, otras de ave y las del más alejado similares a las de las bestias; a esto se une la cabeza de león de uno de los personajes, las orejas de chivo y, de nuevo, las alas de dragón, todos estos elementos y animales los podemos vincular directamente con el demonio y nos recuerdan a las quimeras mitológicas que estaban compuestas por diferentes seres para crear uno superior. Se sigue manteniendo esa idea de atemorizar a quien lo ve, pero, ahora, mostrando que gracias a la fe y a Dios se puede vencer al mal y hacer que retroceda. Los artistas han recogido diferentes rasgos de la imagen del mal y han creado a estos tres seres malignos para mostrar el tormento padecido por la religiosa.

Estas grandes figuras tenebrosas serán diferentes en la obra de Juan Bernabé Palomino. Mientras que en los dos grabados anteriores se daba una mayor relevancia a los seres malignos, que eran representados con diferentes componentes, en el último grabado que vamos a comentar, la presencia de los elementos dedicados al bien es mayor. Este grabado pasará a formar parte de las *Obras de la Gloriosa madre Santa Teresa de Jesús* de 1752, impreso en Madrid y será la ilustración que aparece justo antes de que empiece *Vida*. Es un grabado con una gran calidad técnica, donde el trazo es muy preciso y esto hacía que la calidad de la edición en la que se incluía fuera mucho mayor.

En esta ocasión, encontramos a la religiosa en el centro de la imagen (fig. 3) y no se estará enfrentando directamente al mal, sino que está siendo agraciada por la divinidad. Al igual que los flamencos, Palomino también incluirá un breve texto en latín en la parte inferior además de su propia firma: *Aestuat ruptis vivax fornacibus ignis, Aestuat haec flammis pagina parva suis. Flammis hic etenim vero rediviva colore Offertur propia picta Teresa manu*, haciendo referencia a «la inspiración del Espíritu Santo sobre sus escritos y los efectos de los mismos»[24]. Al igual que en la anterior, se encuentra en lo que parece ser su celda, con el crucifijo al fondo rodeado de dos imágenes religiosas que no llegan a distinguirse; una cama muy austera y ella sentada en su escritorio, rodeada de libros y escribiendo.

24. Pinilla Martín (2014: 292).

Fig. 3. Bernabé Palomino, en *Obras de la Gloriosa madre Santa Teresa de Jesús*, 1752

Entre los elementos que destacan de esta imagen están las «cuatro aves que simbolizan la perfección del alma y su búsqueda de Dios así como la necesidad de conjugar vida activa y contemplativa»[25]. Estos pájaros son los siguientes: «una paloma y el águila volando hacia el astro que simboliza la divinidad, completándose en los ángulos opuestos con el Pelícano que alimenta a sus hijos y el Ave Fénix que renace de sus cenizas, como renacen las llamas del Espíritu en los escritos de santa

25. Pinilla Martín (2014: 292).

Teresa»[26]. Por lo tanto, estamos ante referencias claras de la vinculación de la monja a la divinidad.

En contraposición a estas aves, encontramos la representación del mal, que en esta ocasión difiere de esos grandes monstruos presentados por Collaert y Galle, pero que se asemeja más a ese «negrillo abominable» que describía dentro de su obra. Estaríamos ante una representación más cercada a los textos y por ello más próxima a la imagen creada por la religiosa. En la parte inferior, contraponiéndose a la superioridad remarcada por la presencia de la paloma identificada con el Espíritu Santo, saliendo de debajo de la mesa veremos al demonio que porta en su mano una pequeña serpiente que nos recuerda a la que engañó a Eva en el paraíso. Sale de la oscuridad y de las profundidades, recordando a los lugares preferidos por este ser. Este pequeño ser, calvo y con orejas picudas, no inspira el temor que sí aparecía en los anteriores, pero sigue estando presente dentro de la vida teresiana, como un constante recordatorio de que se puede caer en el pecado.

Con estos grabados hemos podido observar las diferentes maneras que hay de representar al mal dentro del arte relacionado con la monja abulense. Hay muchas más obras y muchos más artistas que han decidido usar este tema dentro de sus creaciones, por lo que esto es solo una pequeña muestra de cómo Teresa de Jesús y el demonio están vinculados, no solo a través de la literatura, sino también a través del arte.

4. CONCLUSIONES

Cuando la crisis asola a la sociedad, elementos como el mal y su representante, el demonio, ganan fuerza y presencia. Es por eso por lo que se trata de hacer un catálogo detallado de sus características del diablo, de cómo son sus seguidores, y, sobre todo, de cómo vencerle. Estas respuestas se darán desde todos los ámbitos posibles, creando una imagen teológica para los datos aportados por la Iglesia; una imagen popular de la que posteriormente beberán los autores y artistas; y una respuesta folclórica, con un ser que llega a causar risa y al que se busca ridiculizar. Incluso, desde la lexicografía se ha buscado dar la clave para poder comprenderlo.

26. Moreno Cuadro (2010: 45).

Gana tanta presencia, que autores como Teresa de Jesús, que dedicó toda su vida a Dios, incluirán a este personaje dentro de sus textos, ya que se convierte en un ser contra el que luchar para poder superar las tentaciones. La monja abulense será conocedora de los rasgos que se han ido atribuyendo al señor de los infiernos y elegirá aquellos que mejor se adapten a sus experiencias. Como hemos podido observar por las citas extraídas de su obra autobiográfica *Vida*, aparecerán rasgos teológicos, con un ser que le genera dolor y temor adoptando formas grotescas o «abominables» y destacando el color negro; elementos populares, ya que después de que se le presente, el diablo deja un rastro pestilente que solo aquellas que no lo han padecido son capaces en percibirlo; y características folclóricas, al final, tiene una gran confianza en su fe y le llegará a causar risa su presencia. Además, nos ofrece dos de los remedios con los que se puede espantar, la cruz, que parece ser poco efectiva porque siempre acaba volviendo; y el agua bendita, que es la verdadera solución siempre que se rocíe sobre el ser de las tinieblas. Un cúmulo de rasgos que empleará para generar su propia versión del mal.

La presencia demoníaca en la vida de la religiosa de Ávila será tan importante, que cuando se creen obras sobre ella y su experiencia vital, también serán representados los demonios que le atormentaban. Hemos seleccionado tres grabados, dos pertenecientes a una misma serie creada por Adriaen Collaert y Cornelius Galle, en 1613, y un tercero, de 1752, de Juan Bernabé Palomino. En los primeros hemos visto la presencia de esos seres abominables que parecían acosar continuamente a Teresa de Jesús, primero en el oratorio y después dentro de su celda. Mientras que en el primero ella adoptaba una posición de oración y los diablos estaban en una esquina en actitud amenazante; en el segundo se enfrenta directamente a ellos, portando en sus manos uno de esos remedios, la cruz, que aunque no lo consideraba el más eficiente, en las representaciones sí parece serlo. En el grabado creado por Palomino, los detalles para retratar al mal son menores, se ve como una presencia que surge desde debajo de la mesa pero que se asemeja a ese «abominable negrillo» que mencionaba la autora en su obra. Son dos maneras de representar el mal y su representante, adaptándolo a los cánones de cada época y haciendo lo mismo que había hecho la monja abulense antes, escoger aquellos rasgos que mejor se integren en la imagen que buscan dar.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Barrientos, Alberto, dir., *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 1978.

Cabral Honor, André, «Sob a sombra de Santa Teresa d'Ávila: iconografia de São João da Cruz na azulejaria portuguesa na Igreja da Ordem Terceira do Carmo do Recife (Século XVIII)», *POS: Periódico del Programa de Posgrado en Artes de EBA/UFMG*, 29 (2024), págs. 63–90.

Castro, Américo, *Teresa de Jesús y otros ensayos*, Madrid: Alianza, 1982.

Collaert, Adriaen y Cornelis Galle, *Vita B. Virginis Teresiae a Iesu Ordinis Carmelitarum Excalceatorum Piae Restauratricis. Illustrissimo Domino D. Roderico Lasso Niño. Comiti de Añover. Serenissimi Archiducis Alberti Aeconomo supremo &ca. Dicata*, Antverpiae, 1613.

Covarrubias, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez, 1611.

Di Nola, Alfonso M., *Historia del diablo*, Madrid: EDAF, 1992.

Escudero Baztán, Juan Manuel, «Santa Teresa: entre literatura y religión», *Scripta Theologica*, 47 (2015), págs. 397-417.

García de la Concha, Víctor, *Al aire de su vuelo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004.

García de la Concha, Víctor, *El arte literario de Santa Teresa*, Barcelona: Ariel, 1978.

Macías, Facundo Sebastián, «El discurso demonológico en Teresa de Ávila: la construcción del endeble demonio frente a la contemplación», *Tiempos Modernos*, 29 (2014), s. p.

Moreno Cuadro, Fernando, «J. B. Palomino y J. Hiebel: renovación y tradición en las series teresianas del setecientos», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 110-111 (2010), págs. 37-64.

Muchembled, Robert, *Historia del diablo. Siglos XII-XX. Las formas, las vicisitudes de Satanás y su universal y maléfica presencia en los pueblos desde la antigüedad hasta nuestros días*, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Nebrija, Antonio de, *Vocabulario latino-español*, Salamanca, 1495.

Pérez-Gironda, Rocío, «Santa Teresa y el diablo: entre la fascinación y el entendimiento», en *El diablo en sus infiernos*, María Jesús Zamora Calvo, ed., Madrid: Abada Editores, 2022, págs. 113-132.

Pérez-Gironda, Rocío, «"Quiso el Señor que entendiese cómo era el demonio". El ángel de luz que tienta a santa Teresa de Jesús», en *Teresa de Jesús y su legado. Santidad y escritura 400 años de su canonización*, Esther Borrego Gutiérrez & Carlos Mata Induráin, eds., Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2024, págs. 311-323.

Pinilla Martín, María José, «La imagen de santa Teresa en el siglo XVIII: entre la narración y la alegoría», *Revista de Estudios*, 59 (2014), págs. 277-298.

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española por la viuda de Francisco de Hierro, 1732.

Ros García, Salvador, «El *Libro de la vida* de santa Teresa: una mirada contemplativa», *XXXI Curso de Teología de la Universidad de Cantabria,* Cantabria, 2015, s. p.

Russell, Jeffrey B., *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona: Laertes, 1995. [a]

Russell, Jeffrey B., *El diablo. Percepciones del mal, de la antigüedad al cristianismo primitivo*, Barcelona: Laertes, 1995. [b]

Teresa de Jesús, *Obras completas*, Madre de Dios, Efrén de la & Otger Steggink, eds., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1967.

Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, Dámaso Chicharro, ed., Madrid: Cátedra, 1990.

Teresa de Jesús, *Obras de la Gloriosa madre Santa Teresa de Jesús*, Madrid: Imprenta de José Doblado, 1752.

Zamora Calvo, María Jesús, «Misticismo y demonología: Teresa de Jesús», *ALPHA*, 31 (2010), págs. 147-161.

Zamora Calvo, María Jesús, *Artes maleficorum. Brujas, magos y demonios en el Siglo de Oro*, Barcelona: Calambur Editorial, 2016.

RESUMEN: El demonio ha sido una constante en la vida del hombre, sobre todo cuando se buscaba un elemento al que culpar de todos sus males durante los periodos de crisis. Se ha buscado describirlo desde diferentes vertientes (teológica, popular y folclórica), llegando incluso a ser definido por los diccionarios. La presencia fue tan importante, que autoras como Teresa de Jesús lo incluyen en sus obras, siendo mencionado en múltiples ocasiones en el *Libro de la Vida*. La monja abulense escogerá diferentes elementos para crear a su propia versión. Pero esto no se quedará aquí, ya que aparecerán varios artistas que usarán la imagen teresiana y la imagen demoníaca como elementos principales de sus creaciones. A lo largo del presente trabajo mostramos cuáles fueron las características escogidas por Teresa de Jesús y cómo han sido representadas posteriormente en tres grabados creados por Adriaen Collaert y Cornelius Galle, los dos primeros, y por Juan Bernabé Palomino el tercero.

PALABRAS CLAVE: Teresa de Jesús; Demonio; Grabados; *Libro de la Vida*.

ABSTRACT: The Devil has always been a constant in the life of man, especially in times of crisis, when he looks for an element to blame for all his ills. He has been described from various perspectives (theological, popular and folkloric) and has even been defined by dictionaries. Its presence was so important that authors such as Teresa of Jesus included it in their works and it is mentioned

several times in the *Book of Life*. The nun from Avila will choose different elements to create her own version. But this is not the end of the story, as several artists will appear who will use the image of Teresa and the image of the Devil as the main elements of their creations. In this article, we will show which features Teresa of Avila chose and how they were subsequently represented in three engravings, the first two by Adriaen Collaert and Cornelius Galle, and the third by Juan Bernabé Palomino.

KEYWORDS: Teresa of Jesus; Demon; Prints; *Book of Life*.

TRANSMISIÓN Y CONFUSIÓN DE LOS «SANTOS JUANES» EN LA *LEYENDA DE LOS SANTOS* CASTELLANA: UN ITINERARIO ICONOGRÁFICO*

Juan Pérez-Sevilla Guerra
Universidad de Zaragoza

1. LA TRANSMISIÓN ICONOGRÁFICA DE LA *LEYENDA DE LOS SANTOS*

La trayectoria de las imágenes de la *Leyenda de los santos* (santoral castellano impreso con asiduidad desde al menos 1490) ha merecido una notable atención crítica en las últimas décadas[1]. El pionero trabajo de Almeida, cuyas conclusiones aceptó, con alguna revisión, Fernando Baños Vallejo, situó el origen inmediato de la tradición iconográfica de este legendario castellano y estableció los pormenores de su itinerario en la imprenta peninsular de los siglos xv y xvi[2]. En los últimos años, nuevos

1. Ya Carvajal y González-Sarasa señalaron la novedad que suponen las xilografías de los *flores sanctorum* impresos en la península frente a una tradición hagiográfica castellana hasta entonces «esencialmente anicónica» (Carvajal & González-Sarasa 2012: 435).

2. Almeida (2009); Baños Vallejo (2012). Aragüés Aldaz (2016a) realiza un completo estado de la cuestión y una revisión de la transmisión de la *Leyenda de los santos* desde su origen en la llamada *Compilación B* hasta su última impresión en 1579. Por otro lado, para una descripción profusa de los testimonios impresos conocidos de la obra, ver Aragüés Aldaz (2016b).

estudios han contribuido a matizar y completar el recorrido impresor de estas estampas, ya sea de manera indirecta, a través de la aparición de imágenes de la *Leyenda* en otras obras impresas del periodo[3] o, más marcadamente, gracias al estudio de los orígenes y de la evolución impresora de la obra y a la aparición de nuevas ediciones del texto[4]. En este sentido, cabe destacar el hallazgo y análisis realizado recientemente por Aragüés Aldaz de una edición del texto desconocida hasta el momento que vio la luz en el taller sevillano de Juan Cromberger en 1532 y que supone, como habrá ocasión de remarcar, un testimonio de marcado interés para la transmisión de la iconografía del legendario castellano[5].

Todo parece indicar que el modelo inmediato de las estampas que ilustraron las más tempranas impresiones peninsulares conocidas de la *Leyenda de los santos* –aunque el origen remoto de la tradición iconográfica parece remontarse a modelos alemanes[6]– es una edición la *Legenda aurea* latina de Iacopo da Varazze impresa por Matthias Huss en Lyon en 1486[7]. En menos de diez años, entre 1483 y 1495-96, Huss imprimirá hasta en nueve ocasiones la obra de Varazze, innovando frecuentemente en las xilografías, hasta el punto de emplear diferentes matrices xilográficas para ediciones sucesivas de la obra. La creación de una copia del juego de tacos empleado en 1486 para ilustrar la reimpresión del texto apenas un año más tarde permite aventurar que las estampas pudieron salir de Lyon en dicho intervalo (1486-1487), probablemente rumbo a la imprenta zaragozana de los hermanos Hurus. Allí pudieron servir para ilustrar dos tempranas ediciones de la *Leyenda de los santos* (1490 y 1492) de las que solo tenemos constancia documental[8]. De hecho, algunos de

3. Ver Sanz Julián (2019); Lacarra (2020).
4. Aragüés Aldaz (2016a).
5. Aragüés Aldaz (2026).
6. Almeida (2009: 111).
7. Es esta una de las múltiples impresiones ilustradas de la obra de Vorágine que verán la luz en los talleres de la ciudad francesa. En total, se conocen más de treinta ediciones lionesas de la obra en las últimas dos décadas del siglo XV, en las que estuvieron involucrados un total de trece impresores diferentes. Una ficha pormenorizada de cada una puede consultarse en el *Gesamtkatalogderwiegendrucke* (en adelante GW), con los siguientes códigos: 14117; 1414; 14023; 14019; 14020; 14022; 14028; 14059; 14009; 14055; 14056; 14016; 14021; 14058; 14062; 14064; 14036; 14039; 14038; 14052; 14005; 14044; 13985; 14053; 13994; 14054; 14057; 14045; 14114; 14115; 14085 y 14071.
8. Para los datos documentales que atestiguan las dos ediciones zaragozanas de la *Leyenda*, ver Pallarés Jiménez (2003: 692-693, 711-712). Por otro lado, para el debate

los tacos del juego lionés –o una copia extremadamente fiel de los mismos[9]– estuvieron en Zaragoza al menos entre 1492 y 1498. Lo atestigua su estampación en diversas obras impresas en la ciudad en ese intervalo[10]. Hacia 1494 los tacos empleados por los hermanos Hurus –fueran los originales de Huss o su copia– debieron ser cedidos brevemente al impresor catalán Joan Rosenbach para la impresión del *Flos sanctorum romançat*, traducción catalana de la misma *Legenda aurea* latina. Poco después, una copia de ese juego, fabricada en Zaragoza o más probablemente en Sevilla, sirvió para la ilustración de una hipotética edición sevillana de la *Leyenda de los* santos (*1494-1496)[11]. Tras esta temprana estampación, aquellos tacos copiados sobre el modelo de Huss se mantuvieron

---

en torno al periplo zaragozano de los tacos de la *Legenda*, ver Almeida (2009: 121, 134, 147-148); Baños Vallejo (2012: 80-83, 89); Aragüés Aldaz (2016a: 158-160).

9. Almeida (2009: 121). Es asunto controvertido. Almeida (2009) considera que en el taller zaragozano no debió emplearse el juego original de Huss, sino una copia de gran fidelidad. Baños Vallejo (2012) pone en cuestión esta hipótesis y plantea que a los Hurus les habría resultado más económico hacer uso del juego de tacos que habían adquirido del impresor lionés. Añade a la complejidad del asunto Sanz Julián (2019: 101), que señala que el san Sebastián presente en el *Compendio de la salud humana* impreso en el taller zaragozano en 1494 no es, a pesar del enorme parecido, idéntico al modelo lionés, lo que parece sugerir una copia zaragozana.

10. No son escasas las obras impresas en el taller de Hurus en la última década del XV en las que se emplean estampas de la matriz lionesa. Más allá del *Aurea expositio hymnorum* (1492; 1495), en que ya reparó Almeida (2009: 134), pueden añadirse a la nómina las *Coplas vita Christi* y el *Cancionero de Fray Íñigo de Mendoza* (1492) (Lacarra 2020: 121; Martín Abad 2018: 649); el *Compendio de la salud humana* (1494), en que Sanz Julián (2019: 101) señala la presencia de un san Sebastián procedente de la matriz de Huss (ver Martín Abad 2018: 776, 201.15; para un estudio más completo de los grabados, ver Sanz Julián 2021); el *Triunfo de María y Amores de la Madre de Dios* (1495), donde se encuentra la estampa lionesa de san Francisco (Lacarra 2021; Martín Abad 2018: 864, 207.2); y el *Viaje a Tierra Santa* (1498). En esta destaca la aparición de una estampa de San Jorge muy similar a la empleada por Huss y Rosenbach (1494) y —para los modestos intereses de este breve artículo— la aparición de una imagen de origen lionés de la degollación de san Juan Bautista a la que habremos de volver.

11. Como se ha referido anteriormente, Almeida (2009: 121) propone una copia zaragozana del juego lionés, que podría haberse realizado en torno a 1490 para la primera publicación de la *Leyenda* en el taller de los Hurus, donde se habría creado una nueva copia que luego habría sido enviada a Sevilla para la hipotética edición de *1494-1496. Por su parte, Baños Vallejo (2012: 80) considera que la reproducción debió hacerse en Sevilla a propósito de dicha edición. El juego empleado en esa hipotética edición sevillana (como se observará a propósito de su reutilización en otras ediciones

en Sevilla, probablemente en el taller de Ungut y Polono, para reaparecer, más de cuarenta años después, en una edición crombergiana de un volumen correspondiente a la otra gran familia de nuestro santoral, el llamado *Flos sanctorum renacentista*, publicado en 1540. En ese ínterin, las imágenes de aquella pronta edición sevillana inspiraron, aunque de manera mucho más libre, la confección de tres juegos xilográficos que ilustraron, respectivamente, la *Leyenda de los santos* burgalesa publicada por Juan de Burgos entre 1497 y 1500, el *Flos sanctorum en lingoagem portugues,* que vio la luz en 1513 en la imprenta lisboeta de Campos y Rabelo, y dos ediciones sevillanas de la *Leyenda* debidas al taller de Juan Varela de Salamanca e impresas en 1520 y 1521.

Hasta este mismo año, la crítica había señalado lo sorprendente de este prolongado «letargo» de aquel añejo juego de tacos rescatados por Cromberger para el *Flos* de 1540. Hoy contamos, no obstante, con un nuevo eslabón en la cadena de transmisión: una edición hasta ahora desconocida de la *Leyenda de los santos* impresa en el taller de Cromberger en 1532[12]. El testimonio ofrece un estadio anterior y más completo del juego de tacos que se emplearía posteriormente en el *Flos sanctorum renacentista* (1540), que era, verosímilmente, el mismo conjunto de matrices que debió estamparse en la hipotética edición sevillana de 1494-1496. De esta suerte, el ejemplar recién encontrado en La Haya parece ser el testimonio conocido más cercano a la supuesta edición sevillana, además de ser la bisagra que permite situar los tacos xilográficos asociados a las impresiones de la *Leyenda de los santos* en el taller crombergiano, ofreciendo así una explicación a la reaparición del conjunto de imágenes en la impresión de aquel posterior legendario de la otra gran familia.

Las ulteriores ediciones de la *Leyenda*, alejadas ya del cauce de difusión de la tradición iconográfica empleada por Huss, dan cuenta de un progresivo alejamiento respecto del paradigma iconográfico de la *Legenda aurea* lionesa. En este recorrido de continuidades, llama la atención, quizá por contraste, la dispersión e incluso confusión de las imágenes relativas a los llamados «santos Juanes», a cuyo estudio dedico las páginas que siguen.

tardías en la misma ciudad) presenta evidentes diferencias con respecto a las estampas empleadas en Zaragoza en el mencionado periodo de 1492-1498.

12. Aragüés Aldaz (2026).

2. LA DISPERSIÓN DE SAN JUAN EVANGELISTA

La representación de San Juan apóstol y evangelista privilegiada por la rama lionesa-ibérica es la del muchacho virginal (*parthenios*) que exorciza con su mano derecha una copa envenenada de la que beberá, según la leyenda, para convertir a Aristodemo[13]. Sin embargo, la presencia de este programa iconográfico del Evangelista en los santorales parece ser una peculiaridad de la imprenta lionesa[14]. En efecto, los impresores alemanes artífices de las primeras ediciones europeas –a raíz de la pionera edición de la *Leben der Heiligen* (1471) publicada en el taller augsburgués de Günther Zainer– prefirieron la representación del Evangelista en la isla de Patmos, pluma en mano, contemplando en el cielo la aparición de la virgen con el niño.

Leben der Heiligen
G. Zainer, Augsburgo, 1471
Schramm, II, 61

Legenda Aurea (fr.)
M. Huss y P. Hongre,
Lyon, 1483

Legenda Aurea (fr.)
N. Philippi y
M. Reinhardt, Lyon, 1478

Fig. 1. De la tradición alemana a la *Legenda aurea* lionesa

13. El pasaje en que se sustenta el atributo de la copa envenenada es narrado en la «Vida de san Juan, apóstol y evangelista» incluida por Varazze en su *Legenda Aurea* (en adelante, remito a la edición de Maggioni 1988). Réau señala que el atributo de la copa envenenada es relativamente tardío y que apareció, probablemente, a lo largo del siglo XIII (Réau 1997: 190).

14. De todas las ediciones conservadas de la *Leyenda de los santos*, tan solo en una ocasión —la impresión alcalaína de Sebastián Martínez en 1567— volverá a emplearse la escena del Evangelista en Patmos, aunque sin conexión alguna con la tradición de las matrices alemanas.

La impresión de la *Legenda aurea* de Nikolaus Philippi y Markus Reinhardt, primera edición lionesa ilustrada conocida, deja ver ya el cambio de tradición en la representación del Evangelista, que será perpetuada por Huss en su primera edición de la traducción francesa de aquel santoral en colaboración con Pierre Hongre (1483), cuyos grabados, reinterpretados con mayor pericia, fueron el modelo para la edición latina de 1486. Dado que no existía ninguna estampa en la imprenta alemana que representara la escena, todo parece indicar que el taco del san Juan apóstol con la copa pudo ser creado directamente en Lyon, sin que ello implique una creación *ex novo* o ajena a los modelos alemanes. De hecho, a la luz de la comparación del grabado lionés con ciertas estampas de las ediciones augsburguesas, se observan ciertos indicios de que el san Juan con la copa pudo ser fruto, según entiendo, de una hibridación de estampas, en especial, de las representaciones del obispo san Conrado y de santa Bárbara.

Leben der Heiligen
«Bischof sant Cunratan, der mit Bischof Nortingus »,
G. Zainer, Augsburgo, 1471
Schramm, II, 44

Leben der Heiligen
«Der heiligen jundfrowen sant Barbara », G. Zainer,
Augsburgo, 1471
Schramm, II, 50

Legenda Aurea
«De sancto Iohanne apostolo et evangelista»
M. Huss, Lyon, 1486

Fig. 2. Posibles antecedentes alemanes de San Juan evangelista (1486)

La puesta en relación entre esta temprana santa Bárbara –carente aún de la palma o la torre de tres ventanas que luego la caracterizaran– y el san Juan apóstol de Huss es, cuanto menos, sugerente. El apóstol de la estampa lionesa, casi andrógino, de cabello largo y facciones delicadas, bendice con la mano derecha una copa de la que asoman dos serpientes o gusanos en una disposición corporal y atuendo fácilmente reconocibles

en la santa de Zainer[15]. Sobre ese modelo, pudo añadirse la serpiente o gusano que desborda la copa para simbolizar su contenido ponzoñoso, presente ya en la tradición visual de la imprenta alemana en la leyenda del obispo san Conrado. Así, de este cruce de estampas pudo forjarse la imagen de san Juan apóstol y evangelista que se asentó en los legendarios castellanos de la imprenta incunable y renacentista. No obstante, como se verá, su recorrido no estuvo exento de cambios ni confusiones.

Legenda Aurea
M. Huss, Lyon, 1486

Flos sanctorum romançat
J. Rosenbach, Barcelona, 1494

Leyenda de los santos
J. Cromberger, Sevilla, 1532

Flos sanctorum renacentista
J. Cromberger, Sevilla, 1540

Fig. 3.
Transmisión del san Juan evangelista lionés y sus copias directas

A la luz del itinerario de las estampas expuesto al inicio de estas páginas, el taco empleado por Huss en 1486 viajó, presumiblemente, a Zaragoza para ilustrar las ya conocidas ediciones de *1490 y *1492; y después recaló en Barcelona, donde Rosenbach lo empleó para decorar la vida de sant Joan de su *Flos sanctorum romançat*[16]. Una copia del taco debió estamparse posteriormente en la hipotética edición sevillana de *1494-1496. Esta era, muy probablemente, la misma estampa que reaparecería,

15. Las confusiones y contaminaciones iconográficas entre san Juan apóstol y santa Bárbara no son en absoluto infrecuentes. Réau (1997: 190) señala que un cruce entre los atributos iconográficos de ambos —unido a la idea atribuida a san Jerónimo de que la copa de san Juan era en realidad un cáliz eucarístico— causará, más adelante, la sustitución ocasional de la serpiente o dragón que simbolizaba la ponzoña por una *hostia*.

16. No retomo aquí la problemática en torno a cuándo, dónde y cuántas veces se copiaron las matrices lionesas entre su llegada a la península y la hipotética edición de Sevilla *1494-1496. En aras de la claridad —y puesto que no aspiro aquí a resolver el asunto— privilegio la propuesta de Baños Vallejo (2012), sin olvidar los inconvenientes que las observaciones de Sanz Julián (2019) parecen sugerir.

más de treinta años después, en la edición crombergiana de la *Leyenda* de 1532 y, ocho años más tarde, en la impresión del *Flos sanctorum renacentista* (1540). En la copia se produjeron, aparte de un notable cambio de estilo en la representación de la vegetación, dos innovaciones fundamentales: la aparición de un dragoncillo alado símbolo del poder del veneno en lugar de las serpientes[17] y la cruz en la base de la copa que la identifica como un cáliz eucarístico[18].

Resulta paradójico que, a pesar de que todo apunta a que la temprana edición de *1494-1496 debió servir como modelo iconográfico para dos ediciones posteriores de la *Leyenda* (Burgos 1497-1500 y Sevilla 1520-1521) y para la impresión lisboeta del *Flos sanctorum en lingoagem portugues,* ninguna de estas reproduce la estampa del Evangelista que aquella debió de tener. Muy al contrario, la toma en consideración de estas tres ediciones deja ver una dispersión iconográfica que parece obedecer a motivos diferentes en cada caso y achacables a las especificidades de cada taller impresor.

Leyenda de los santos J. de Burgos, Burgos, 1597-1500

Flos sanctorum en lingoagem portugues. Campos y Rabelo, Lisboa, 1513

Leyenda de los santos J. Varela de Salamanca, Sevilla, 1520-1521

Fig. 4. La dispersión de san Juan evangelista

17. Réau (1997: 190).

18. El detalle no es recogido en el texto castellano. Varazze alude a la autoridad de san Isidoro al caracterizar la copa emponzoñada con un cáliz eucarístico. De todas las ediciones posteriores conocidas de la *Leyenda*, tan solo la impresión sevillana de 1568 reproduce la estampa del evangelista con la copa. Su filiación es ajena al modelo lionés y el detalle del cáliz eucarístico no se respeta.

Legenda Aurea, «De sanctis Vito et Modesto» M. Huss, Lyon, 1486

Flos sanctorum romançat «De sanct Johan apostol» J. Rosenbach, Barcelona, 1494

Leyenda de los santos «De cómo sant Juan apóstol y evangelista fue puesto en la tina» J. Cromberger, Sevilla, 1532

Flos sanctorum en lingoagem portugues «A vida de sam Johan apostollo y evangelista» Campos y Rabelo, Lisboa, 1513

Fig. 5. La tradición lionesa del San Juan en la tina

Si la disparidad de soluciones dificulta el conocimiento del modelo común que copian las tres ediciones, la prueba fundamental de que la hipotética impresión de *1494-1496 tenía la estampa del evangelista con la copa emponzoñada –además de la pervivencia del taco en la *Leyenda* de 1532 y el *Flos* de 1540– es el hecho de que la edición de Juan Varela de Salamanca de 1521 presenta una copia más o menos libre de ese mismo motivo. Innovando sobre el modelo lionés, el impreso sevillano deja atrás el escenario exterior y completa los atributos de santo con el águila nimbada de Patmos, símbolo de la clarividencia del pretendido autor del Apocalipsis. Por su parte, la edición lisboeta opta por la representación de otro pasaje pseudo-martirial del santo referido en el texto: su introducción en una tina hirviente por Domiciano ante las puertas de la ciudad de Roma.

La *Legenda* de Huss contaba con el consabido capítulo para la fiesta de Juan apóstol y evangelista «ante portam latinam», que estaba ilustrado con la xilografía del santo bendiciendo la copa emponzoñada. En términos estrictos, y a pesar de lo que podría parecer, la estampa lisboeta del Evangelista no supone una desviación de la tradición iconográfica lionesa. De hecho, Huss emplea una xilografía similar, en el capítulo dedicado a san Vito y san Modesto, que bien podría representar a san Juan en la tina. Así lo interpretó Rosenbach, que emplea la xilografía también

en la fiesta pseudo-martirial del santo, lugar que debió ocupar también la edición de *Sevilla 1494-1496, a juzgar por el testimonio de Sevilla 1532 y del *Flos* de 1540. Parece claro por el fondo montañoso de la escena que el grabado de Lisboa 1513 copia el de la temprana edición sevillana (atestiguado en Sevilla 1532), si bien Campos y Rabelo debieron reubicar la estampa en la fiesta principal del santo, quizá porque contaban ya con una xilografía de mayor belleza y complejidad para la festividad del evangelista en la tina.

Flos sanctorum en lingoagem portugues
«A vida de sam Johan apostollo
y evangelista»
Campos y Rabelo, Lisboa, 1513

Flos sanctorum en lingoagem portugues
«De como sam Joham apostollo y
evangelista foy posto na tyna »
Campos y Rabelo, Lisboa, 1513

Fig. 6. San Juan evangelista y san Juan en la tina (*Flos sanctorum en lingoagem portugues* Lisboa, 1513)

Acaso de mayor interés sea la solución que ofrece la edición de la *Leyenda* impresa hacia 1497 en el taller de Juan de Burgos. En ella, el capítulo dedicado a san Juan apóstol y evangelista aparece ilustrado, sorprendentemente, con un grabado algo tosco en que se presenta a san Juan Bautista con los atributos que lo caracterizaban en el arte del siglo XV. En un paraje agreste, el santo, barbado y cubierto con las pieles de un camello cuya cabeza cae entre sus piernas, señala con el dedo al cordero pascual nimbado que reposa sobre un libro que sostiene en su mano derecha, recordando el pasaje evangélico (Juan I, 29: «Ecce agnus dei»); tras el libro, asoma un bastón o caña rematada con una banderola crucífera.

Leyenda de los santos
«La vida de señor sant Juan apóstol y evangelista»
J. de Burgos, Burgos, 1497-1500

Leyenda de los santos
«La vida de san Juan apóstol y evangelista»
J. Ferrer, Toledo, 1554

Fig. 7. Los «evangelistas» de Burgos (1497-1500) y Toledo (1554)

Ya Baños Vallejo reparó en el error del impresor burgalés, postulando que, más que a una verdadera confusión iconográfica entre el Bautista y el Evangelista, quizá pudiera achacarse a una cierta desidia –célebre por otro lado– de la labor impresora de Juan de Burgos[19]. Así, el impresor burgalés podría haber empleado sin mayores miramientos el taco de un Juan que ya tenía, ahorrándose así la copia del san Juan con la copa. No cabe, sin embargo, descartar la posibilidad de una confusión entre ambos santos, según se verá. Obviamente, en un contexto cultural como el de finales del XV y principios del XVI, los atributos de ambos santos habrían estado ya claramente definidos y sus advocaciones y peculiaridades eran ampliamente conocidas en la Península. Tanto es así que, durante la baja Edad Media y el Siglo de Oro hispánico, se popularizaron las polémicas entre sus respectivos defensores por ver a cuál habría pertenecido mayor gloria en el cielo[20]. Sea como fuere, y a pesar de esta «rivalidad» popular

19. Baños Vallejo (2012: 77).

20. (Menéndez Peláez 2007: 436). Menéndez Peláez señala, a propósito del *Coloqui de los Juanes,* singular pieza teatral de Hernando de Ávila centrada en la contienda entre los santos Juanes, lo prolífica que resultó la rivalidad desde un prisma literario. Varazze recoge ya el debate en el capítulo destinado a la Natividad de san Juan Bautista haciendo énfasis en la posición privilegiada de ambos y la desacreditación de la polémica; y

entre los santos, la confusión entre ambos en el taller de Juan de Burgos –sea o no únicamente achacable a la homonimia– no constituye, en absoluto, un incidente aislado. Ejemplo de ello es la aparición del mismo error en una edición posterior de la *Leyenda* a priori independiente desde el punto de vista iconográfico de los tacos de Huss y del impreso burgalés: la publicada en Toledo en 1554 en el taller de Juan Ferrer (ver fig. 7). Existen, además, otros testimonios de confusión entre los santos que parecen abundar en la relativa frecuencia de su intercambio a lo largo del tiempo. Un caso elocuente en la cultura oral son algunas de las versiones conservadas del romance «Jueves Santo, Jueves Santo/ tres días antes de Pascua», vuelta a lo divino del *Romance de don Alonso de Aguilar*:

> Jueves Santo, Jueves Santo tres días antes de Pascua
> cuando el Redentor del mundo por sus discípulos llamaba.
> Los llamaba uno a uno dos a dos se le juntaban;
> desde que los tuvo juntos de esta manera les habla:
> –¿Quién de vos discípulos míos morirá por mí mañana?–
> Miran unos para otros nadie le responde nada,
> tan solo San Juan Bautista predicador de montañas:
> –Por Vos moriré, Dios mío, por Vos moriré mañana (*PHBP* no. 8763)[21].

No parece, pues, que las confusiones entre ambos fueran excepcionales, ni resulta descabellado pensar en un posible lapsus de Juan de Burgos –más probablemente onomástico que iconográfico–, pero acaso el empleo de la estampa pueda obedecer también a una motivación

---

como tal se perpetúa en la *Leyenda de los santos* hispánica (Varazze 1998: 87-96). Menéndez Peláez (2007) señala lo frecuente que debía ser la discrepancia a la luz de su importancia en los cancioneros del XV y en el trasvase que el debate teológico tenía en la realidad, causando enfrentamientos entre conventos de monjas que son repetidamente censurados y satirizados por los escritores del periodo. Para un recorrido exhaustivo de la contienda, ver Menéndez Peláez (2007: 436-469).

21. La confusión en este romance tardío es reparada por el profesor Jon Juaristi en una conferencia titulada *Origen y evolución de la leyenda del Preste Juan* y pronunciada en la Fundación Ramón Areces el 2 de julio de 2024 (mins. 29:00-31:20). Reproduzco la variante que mejor perpetúa el cambio, si bien la confusión parece se reproduce en todos los testimonios gallegos (*PHBP* no. 1710; 8764). Una curiosa corrección de la confusión ofrece un broche cómico a un testimonio salmantino del romance en que el propio Jesucristo reprocha a san Juan Bautista que se ofrezca a morir por él, pues no debería estar en la última cena: «—Calla tú, san Juan Bautista, que contigo no va nada» (*PHBP* no. 3766).

económica. En efecto, trasladar la imagen desde otra posición para la que el impresor contaba con una estampa alternativa podía evitar la copia de un taco para una de las fiestas dedicadas san Juan Bautista, lo que abarataría los costes de la impresión. Aunque pueda parecerlo –pues no aparecen estampas similares en la *Legenda* de Huss–, la imagen de este san Juan Bautista desplazado no es ajena a la tradición iconográfica principal de los grabados de la que debió copiar el entallador de Juan de Burgos. De hecho, para seguir ahondando en las posibles variables que afectaron a su cambio de posición, es necesario entender el recorrido impresor de las estampas del Bautista.

3. EL ITINERARIO DE LA DEGOLLACIÓN DE SAN JUAN BAUTISTA

La *Legenda aurea* consagra a san Juan Bautista, precursor y protomártir, dos fiestas –«De sancto Iohanne baptista» y «De decollatione sancti Iohannis baptiste»–, conmemorando, respectivamente, su natividad y muerte. La xilografía empleada para la ilustración de este último capítulo, dedicado a la degollación del santo por mandato de Herodes y Herodías y petición de Salomé, sufrió transformaciones de especial interés a lo largo del itinerario impresor de la obra en la península. Al contrario de lo que sucedía con la iconografía del discípulo amado, el capítulo de la degollación se ilustra, desde las primeras impresiones alemanas, con el mismo programa iconográfico: Salomé sosteniendo en una bandeja la cabeza del Bautista, cuyo cadáver yace a sus pies, mirando al verdugo que sostiene la espada en la mano. Ahora bien, para llegar a la compleja estampa que ilustra la edición de Huss de 1486, debieron sucederse numerosos cambios en la configuración formal y narrativa de la escena.

El antecedente alemán directo de la tradición lionesa no parece encontrarse, en este caso, en la pionera edición de Zainer (1472), por extremo sencilla, que presenta al verdugo y a Salomé, cabeza del Bautista en mano, con el cadáver de san Juan en escorzo mostrando el cuello cercenado sobre un fondo vacío. Más parece acercarse un grabado empleado por otro impresor augsburgués, Anton Sorg, en cuyo taller se imprimió, cuatro años después, una obra titulada *Die neue eher* (1476), en que la degollación del santo ya es contextualizada en el ambiente cortesano del banquete de Herodes y Herodías, y es a ellos a quienes mira

Leben der Heiligen
G. Zainer, Augsburgo, 1472
Schramm, II, 163

Die neue Ehe
A. Sorg, Augsburgo, 1476
Schramm, II, 213

Heiligenleben
K. Fyner, Urach, 1481
Schramm, IX, 98

Legenda Aurea (fr.)
N. Philippi y M. Reinhardt,
Lyon, 1478

Legenda Aurea (fr.)
M. Huss y P. Hongre,
Lyon, 1483

Legenda Aurea
M. Huss, Lyon, 1486

Fig. 8. Antecedentes alemanes de la tradición lionesa de la degollación de san Juan Bautista

el verdugo, reconociéndolos así como principales organizadores de la muerte del santo. La xilografía de Sorg es, en cuanto a los componentes que la forman, muy similar a la que emplearían Philippi y Reinhardt en la primera edición lionesa ilustrada de la *Legenda* (1478), si bien esta última prescinde de la división vertical de la escena y resulta más profusa en representación de la corte del rey Herodes. Tres años después, en 1481, se imprimiría en Urach, en el taller de Konrad Fyner, una edición de la *Heiligenleben* ricamente adornada con un juego xilográfico de particular calidad. En ella, la xilografía destinada para la fiesta de la degollación recupera la división vertical en dos planos y añade un elemento que habrían de heredar las posteriores ediciones lionesas y que, por tanto, pasaría a la tradición castellana: la

representación, a la derecha, en primer plano, de un habitáculo distinto del salón del banquete sobre cuyo umbral cae el cuerpo decapitado de san Juan. Todo parece indicar, pues, que tanto la escena de la degollación del Bautista de la primera edición ilustrada publicada por Huss en colaboración con Pierre Hongre (1483) como la de la *Legenda aurea* de 1486 resultan de la síntesis de ciertos elementos de la tradición lionesa –como la posición de Salomé y del verdugo, que envaina la espada tras la decapitación, o el vestido de pieles del Bautista– y de otros de la edición de Urach (1481), de donde habrían heredado, fundamentalmente, la representación del doble espacio y la ubicación del cadáver del santo.

Legenda Aurea M. Huss, Lyon, 1486 | *Flos sanctorum romançat* J. Rosenbach, Barcelona, 1494 | *Viaje de la Tierra Santa* Pablo Hurus, Zaragoza, 1498

Fig. 9. Fortuna peninsular del taco lionés de la degollación de san Juan Bautista

Como sería esperable, el taco lionés pasó a la península y reaparece en el *Flos sanctorum romançat* de Rosenbach, ilustrando tanto la «vida de sanct Johan baptista» como la fiesta de la degollación. Desde Barcelona debió volver a Zaragoza, al taller de los hermanos Hurus, que muy probablemente lo habían utilizado para la impresión de las desaparecidas ediciones zaragozanas de 1490 y 1492. Allí debió permanecer hasta 1498, año en que Pablo Hurus la empleó para su *Viaje de la Tierra Santa* (1498), que será la última estampación conocida del taco de Huss.

Leyenda de los santos
J. de Burgos, Burgos,
1497-1500

Flos sanctorum en lingoagem portugues
Campos y Rabelo,
Lisboa, 1513

Leyenda de los santos
J. Varela de Salamanca,
Sevilla, 1520-1

Leyenda de los santos
J. Cromberger, Sevilla, 1532

Flos sanctorum renacentista
J. Cromberger, Sevilla, 1540

Fig. 10. Dispersión de la representación xilográfica de la degollación de san Juan Bautista

Varios factores parecen indicar que la escena de la degollación en el banquete de Herodes no estaba presente en la supuesta edición sevillana de *1494-1496. De entrada, ninguna de las ediciones crombergianas, en que se emplearon las matrices xilográficas que habrían ilustrado aquella, la reproduce: mientras que la *Leyenda* de 1532 presenta una degollación más o menos genérica en la que un santo barbilampiño y con túnica espera en posición de oración el golpe de gracia, el *Flos* de 1540 emplea un taco de una familia visiblemente ajena a la rama lionesa en que, no obstante, sí se recupera la escena de la degollación en el entorno cortesano. Tampoco aquellas ediciones para las que se debieron tallar matrices propias a partir del modelo de la hipotética edición sevillana parecen reproducir el modelo lionés. Dejando a un lado el excepcional caso de la edición burgalesa, que habrá ocasión de abordar, el *Flos sanctorum* lisboeta de 1513 y la *Leyenda* salida del taller de Juan Varela de Salamanca

de 1520-1521 presentan una estampa más o menos semejante: la de un Juan Bautista barbado en un paraje agreste, vestido con pieles, que señala con el índice de su mano derecha al cordero pascual apoyado sobre el libro de los sellos y tras el que asoma una banderola crucífera. Se trata de la representación prototípica de san Juan Bautista que se atestiguaba también, erróneamente colocada, en el capítulo de san Juan apóstol y evangelista de la *Leyenda* burgalesa de 1497-1500 (ver fig. 7). Resulta evidente que la edición sevillana de 1520-1521 debió inspirarse de manera más libre en el modelo, pues el grabador de Juan de Burgos y el del *Flos* portugués parecen coincidir en ciertos elementos, como la ambientación campestre o la cabeza de camello que cae entre las piernas del santo, frecuente en las representaciones del Bautista del siglo xv, que no se encuentran en la edición de Juan Varela de Salamanca. El hecho de que estos tres testimonios (Burgos 1497-1500, Sevilla 1520-1521 y Lisboa 1513) compartan la presencia de esta figura del Bautista con sus atributos parlantes permite aventurar que era esta la imagen que debía ilustrar el capítulo de la degollación de la hipotética edición sevillana.

Asunto de más difícil disquisición es la razón por la que la edición sevillana incorporó esta estampa, abandonando la imagen correspondiente al capítulo en el modelo iconográfico lionés. No parece haber una justificación textual para el cambio de representación, pues todas las ediciones castellanas que copiaron a *Sevilla 1494-1496 transmiten el relato del banquete de Herodes sin cambios significativos. Múltiples hipótesis parecen plausibles: por un lado, la reutilización de la degollación lionesa en el *Viaje de la Tierra Santa* en Zaragoza en 1498 abre la posibilidad de que el taco no hubiera viajado a Sevilla y, por tanto, no pudiera haber servido de modelo a la copia realizada para la primera impresión sevillana. Otra posibilidad es que la complejidad de la escena de la matriz lionesa disuadiera al grabador sevillano. En cualquier caso, la estampa del Bautista con el *agnus dei* se consolidará en las ediciones inmediatamente posteriores, como testimonian Lisboa 1513 y Sevilla 1520-1521 (y lo hará, con fecha más tardía, Toledo 1554, aunque también desplazada).

A tenor de todo ello, resulta paradójico que la estampa del Bautista con el cordero no figure, precisamente, en la edición crombergiana de 1532, que empleó los mismos tacos que aquella. Acaso la solución pueda encontrarse en el lapso de cerca de cuarenta años que transcurrió entre ambas estampaciones y en la materialidad del taco xilográfico, que bien pudo deteriorarse con el tiempo o enviarse a otro taller que precisara de

una estampa del Bautista. Sea como fuere, ante la ausencia del taco, Juan Cromberger pudo optar en 1532 por una socorrida imagen de la decapitación de un santo sin atributos marcados. Ocho años más tarde, en su *flos sanctorum* renacentista, el mismo impresor optaría por una imagen mucho más específica, restaurando la escena de la degollación en el banquete, devolviendo de alguna manera la iconografía original del santo, aunque de modo ajeno a la influencia del modelo lionés.

4. EPÍLOGO: EL CASO DE LA *LEYENDA DE LOS SANTOS* DE JUAN DE BURGOS

Es de nuevo la edición burgalesa de Juan de Burgos la que ofrece una solución más sorprendente para la ilustración de la fiesta de la degollación de san Juan Bautista. Difícilmente interpretable fuera de su contexto original, Martín Abad la describe de la siguiente manera:

> estampa […] manifiestamente espuria, en la que se representa una estancia con arcos donde se encuentra un hombre arrodillado y con la cabeza baja, dispuesto a recibir un golpe que con los puños se dispone a darle un verdugo, en presencia de tres hombres, uno con un palo en la mano, y otro del que solo se ve la cabeza por detrás de una especie de cofre; el fondo está cubierto por trazos horizontales cortos[22].

El grabado, a todas luces ajeno a la tradición de la *Legenda* lionesa, aparece también en el *Baladro del sabio Merlín,* primera manifestación novelesca de la *Post-Vulgata* en la imprenta castellana, que vio la luz en el mismo taller burgalés en 1498. Si, como todo parece indicar[23], la estampa pertenece a la tradición iconográfica propia del *Baladro*, representaría a Galván, sobrino del rey Arturo, arrodillado para recibir «tres pescoçadas» ante el rey y dos caballeros, condena impuesta por Ginebra y otras damas de la corte por haber dado muerte a una doncella en la corte (*Baladro del sabio Merlín*, XXXI, fol. LXXIX).

22. Martín Abad (2018: 1243).
23. Martín Abad (2018: 1269).

Leyenda de los santos
«La vida de señor sant Juan apóstol y evangelista»
J. de Burgos, Burgos, 1497-1500

Leyenda de los santos
«La fiesta de san Juan Bautista cuando fue degollado»
J. de Burgos, Burgos, 1497-1500

Baladro del sabio Merlín,
cap. XXXV
J. de Burgos, Burgos, 1497-1500

Fig. 11. La peculiar disposición del Juan Bautista en *La leyenda de los santos* de Burgos 1497-1500

El intercambio de grabados entre obras no era una práctica infrecuente en la imprenta incunable y la labor impresora de Juan de Burgos no es una excepción[24]. No es claro el motivo por el que la escena del castigo de Galván pudo emplearse para la degollación de san Juan Bautista, pero caben algunas hipótesis. Por un lado, la disposición gestual del verdugo y del caballero resultan asimilables a las de las figuras de las escenas genéricas de decapitación presentes en algunos santorales de la tradición lionesa (ver fig. 10, Sevilla 1532); además, la ambientación de la estampa es palaciega, como lo era en las primeras estampas de la degollación. Otra posibilidad es que Juan de Burgos estimara que la xilografía del *Baladro* podía servir para ilustrar otro pasaje menos conocido del capítulo de la degollación: el encuentro de la cabeza del Bautista por el monje Marcelo y sus compañeros, así como el castigo de un testigo descreído que, queriendo tocar el arca que contenía la cabeza, queda incapaz de

24. Su labor ha atraído un notable interés crítico en las últimas décadas tanto por su tendencia al intervencionismo en materia iconográfica y textual, como por un descuido en su labor impresora. Para la imprenta burgalesa en general, véase Fernández Valladares (2005); para un estado de la cuestión completo de su labor impresora, ver Sanz Julián (2015: 13-22).

mover el brazo. A esta lectura podría haber contribuido el pobre manejo de la perspectiva por parte del grabador, que hace que la cabeza de uno de los testigos del castigo de Galván sobresalga de un cofre y parezca flotar. Así, en el empleo de la estampa caballeresca en la fiesta de la degollación, junto con el erróneo traslado del san Juan Bautista con el *agnus dei* a la fiesta del Evangelista –ya fuera una solución premeditada o sobrevenida–, permitieron al impresor el ahorro de la confección del taco propio del discípulo amado.

En cualquier caso, parece evidente que la xilografía pertenecía originalmente al juego de matrices realizado para ilustrar el *Baladro del sabio Merlín* y que su aparición en la fiesta de la degollación del Bautista del santoral castellano es, en cierta manera, casual. Sin embargo, este extraño trueque de xilografías obliga a repensar el asunto, nada baladí, de la relación entre ambas obras y la datación de la *Leyenda de los santos* burgalesa. En efecto, el empleo de grabados de esta última –como los de san Eustaquio, san Lucas y otros ya señalados por Baños Vallejo[25]– en el *Baladro*, datado a 10 de febrero de 1498, sirvió a Baños Vallejo para argumentar que la fecha de publicación del santoral no podía ser ya 1499 (datación preferida hasta el momento por la crítica), sino que debía atribuirse a un momento no posterior a 1497[26]. Ahora bien, la aparición de esta escena del castigo de Galván en la misma *Leyenda de los santos* pone de manifiesto que el intercambio de xilografías funcionó en las dos direcciones, lo que hace necesario replantear el argumento y permite aventurar diversas hipótesis.

Por un lado, cabe pensar en la posibilidad de la existencia de una edición desconocida del *Baladro* anterior a la de Juan de Burgos de la que pudiera provenir el taco del castigo de Galván, de manera que su presencia en la *Leyenda* se explicaría por la reutilización de un taco empleado anteriormente. Apoya esta posibilidad el enorme eclecticismo que caracteriza a las ilustraciones del texto caballeresco burgalés, que emplea, visiblemente, tacos de diversas tradiciones iconográficas procedentes de otras obras de su taller impresas en fechas cercanas (algo inusual si se

25. Baños Vallejo (2012: 83-85).

26. Baños Vallejo (2012: 84). La fecha propuesta por Baños Vallejo permite, como él mismo argumenta, validar las pioneras intuiciones de Vindel (1951: VIII, 371), que, basándose en argumentos tipográficos, ya especuló que el libro debió imprimirse hacia 1497 (*apud* Baños Vallejo 2012: 86).

considera que la impresión de una *prínceps* solía adornarse con un juego de estampas propias para buscar un mayor éxito editorial)[27]. Claro que, de haber existido un juego de tacos xilográficos para la ilustración de una edición anterior del *Baladro del sabio Merlín*, sería esperable que se hubieran empleado íntegramente en la edición de 1498, sin necesidad de completarla con xilografías de otras obras tan claramente descontextualizadas. Así las cosas, y a la luz de los datos que poseemos hoy en día, acaso la solución preferible sea postular una impresión de ambas obras en fechas muy cercanas o incluso simultáneas. La coincidencia de ambos proyectos de impresión ofrece una explicación comprensible para el cruce de las estampas, que además seguirían resultando novedosas para el comprador potencial. De haber sido así, podría afinarse la fecha de impresión de la *Leyenda* burgalesa ofrecida por Baños Vallejo[28] a una datación comprendida entre los últimos meses de 1497 y el inicio (enero o los primeros días de febrero) de 1498.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Almeida, António-José de, «Vidas e ilustrações de Santas penitentes desnudas, no deserto e em peregrinação, no Flos Sanctorum de 1513», *Via spiritus, pregaçao e espaços penitenciais*, 16 (2009), págs. 109-157.

Aragüés Aldaz, José, «La *Leyenda de los santos*: orígenes medievales e itinerario renacentista», *Memorabilia*, 19 (2016), págs. 133-187. [a]

Aragüés Aldaz, José, «Anónimo, *Flos Sanctorum: Compilación B*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza (España), ISSN 2530-1985 [En línea]. Publicación: 30-05-2016. [b] Actualización: 04-11-2021. [En línea] https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_6.

Aragüés Aldaz, José, «Un testimonio iconográfico, un nexo textual: la *Leyenda de los santos* de 1532», en *Del escritorio a las prensas. Estudios de literatura medieval en homenaje a la profesora María Jesús Lacarra*, José Aragüés Aldaz, Nuria Aranda García, Gaetano Lalomia, Daniel Mur Cantalejo, Juan Pérez-Sevilla Guerra

27. Martín Abad (2018: 1256-1271) recoge el *Baladro* con el número 282 y detecta en él xilografías procedentes o reutilizadas en el *Tractado breve de confession* (c. 1497), las *Coplas fechas a los altos estados de los reyes nuestros señores* (c. 1487) y la propia *Leyenda de los santos* (1497-1498).

28. Baños Vallejo (2012).

& Daniela Santonocito, eds., Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, págs. 387-400.

Baladro del sabio Merlín, Burgos, taller de Juan de Burgos, 1498. [En línea.] http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/13072.

Baños Vallejo, Fernando, «La transformación del *Flos Sanctorum* castellano en la imprenta», en *Vides medievals de sants: difusión, tradición i llegenda*, Marinela García Sempere & María Ángeles Llorca Tonda, eds., Valencia: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2012, págs. 65-99.

Baños Vallejo, Fernando, «Paratextos, ilustración y autoridad en los *flores sanctorum* castellanos del siglo XVI», *Versants 65:3, fascículo español*, 2018, págs. 33-61.

Breidenbach, Bernardo de, *Viaje de la Tierra santa*, Zaragoza, Pablo Hurus, 1498. BNE: INC/727. [En línea] http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000176266&page=1.

Carvajal, Helena y Silvia González-Sarasa Hernáez, «Los *Flos sanctorum*: la impronta de la tradición manuscrita en la evolución de un producto editorial», en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Natalia Fernández Rodríguez & María Fernández Ferreiro, eds., Salamanca: Universidad de Salamanca & SEMYR, 2012, págs. 433-442.

Colomer Amat, Emilia, «El *Flos sanctorum* de Loyola y las distintas ediciones de la *Leyenda de los santos*. Contribución al catálogo de Juan Varela de Salamanca», *Analecta Sacra Tarraconensia: Revista de ciències historicoeclesiàstiques*, 72 (1999), págs. 109-142.

Fernández Valladares, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid: Arco/Libros, 2005.

Flos sanctorum em linguagem português, Lisboa: Hermão de Campos & Roberto Rabelo, 15 de marzo de 1513. Biblioteca Nacional de Portugal (Lisboa) signatura: RES. 157 A.

Flos sanctorum renacentista, Sevilla: Juan Cromberger, 1540. Madrid. Biblioteca Nacional de España: R-13032.

Flos sanctorum romançat, Barcelona: Joan Rosenbach, 1494. [En línea] https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000177129.

GW = *Gesamtkatalogderwiegendrucke*. [En línea] https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/ [Consulta: 06/11/2019].

Juaristi, Jon, *Origen y evolución de la leyenda del Preste Juan* [Conferencia organizada por la Fundación Ramón Areces y la Fundación Menéndez Pidal el 2 de julio de 2024.] [En línea] https://www.youtube.com/watch?v=p054qS-P1Ims [Consulta: 07/06/2025].

Lacarra, María Jesús, «El ciclo de imágenes del *Cancionero de Zaragoza* en los testimonios incunables (92VC y 95 VC)», *Revista de poética medieval*, 34 (2020), págs. 107-130.

Lacarra, María Jesús, «Martín Martínez de Ampiés, *Triunfo de María y Amores de la Madre de Dios*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza (España), ISSN 2530-1985. Publicación: 05-02-2021 [En línea] https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_CMDC192 [Consulta 28/05/2025].

Leyenda de los santos, Burgos: Juan de Burgos, 1497-1498. British Library (Londres), signatura: IB 53312.

Leyenda de los santos, que vulgarmente flos sanctorum llaman, Sevilla: Juan Varela de Salamanca, 1520-21. Biblioteca del santuario de Loyola, s. i.

Leyenda de los santos, Sevilla: Juan Cromberger, 1532. Koninklijke Bibliotheek de (La Haya), signatura: Magazijn Oude Drukken KW 230 D 5.

Leyenda de los santos, Toledo: Juan Ferrer, 1554. Bayerische Staatsbibliothek München (Múnich), signatura: 2 V.ss.c. 71.

Leyenda de los santos, Alcalá de Henares: Sebastián Martínez, 1567. Biblioteca Estatal de la República Checa (Praga), signatura: 21 F 59.

Maggioni, Giovanni Paolo, ed., Iacopo da Varazze, *Legenda aurea sanctorum*, Roma: Sismel edizioni del galluzzo, 1998.

Martín Abad, Julián, *Cum Figuris. Texto e imagen en los incunables españoles*, Madrid: Arco/Libros, 2018, 2 vols.

Menéndez Peláez, Jesús, «La hagiografía en el teatro jesuítico: los dos Santos Juanes», *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 57 (2007), págs. 435-499.

Pallarés Jiménez, Miguel Ángel, *La imprenta de los incunables de Zaragoza y el comercio internacional del libro a finales del siglo XV*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2003.

PHBP = *Panhispanic Ballad Projects*. [En línea] https://depts.washington.edu/hisprom/ [Consulta: 06/06/2025].

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano, T.2. Iconografía de los santos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

Sanz Julián, María, ed., *Crónica Troyana*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2015.

Sanz Julián, María, «El valor didáctico del libro medieval: el caso del *Compendio de la salud humana* de Johannes Ketham», en *Representatividad, devoción y usos del libro en el mundo medieval*, Helena Carvajal González, ed., Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, págs. 95-114.

Sanz Julián, María, «Ketham, Juan de, *Compendio de la salud humana*», en *Comedic: Catálogo de obras medievales impresas en castellano hasta 1600*, Zaragoza (España), ISSN 2530-1985. Publicación: 11-04-2021. [En línea] https://doi.org/10.26754/uz_comedic/comedic_CMDC132 [Consulta: 29/05/2025].

Schramm, Albert, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke (Band 2): Die Drucke von Guenther Zainer in Augsburg*, Leipzig: Deutsches Museum für Buch und Schrift, 1920, 20 vols.

Schramm, Albert, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke (Band 9): Die Drucker in Esslingen, Urach, Stuttgart, Reutlingen, Tübingen, Blaubeuren*, Leipzig: Verlag von Karl W. Hiersemann, 1926, 20 vols.

Varazze, Iacopo da, *Légende Dorée*, Lyon: Nikolaus Pihilippi y Markus Reinhardt, 1478. [En línea] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k858742b/f475.item.

Varazze, Iacopo da *Légende Dorée*, Lyon: Nikolaus Pihilippi y Markus Reinhardt, 1481. [En línea] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k858742b/f475.item.

Varazze, Iacopo da*, Légende Dorée*, Lyon: Matthias Huss y Pierre Hongre, 1483. [En línea] https://books.google.de/books?id=mwvs-f2TAiEC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

Varazze, Iacopo da, *Legenda aurea sanctorum*, Lyon: Matthias Huss, 1486. [En línea] https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb11950306s.

Varazze, Iacopo da, *Legenda aurea sanctorum*, Maggioni, Giovanni Paolo, ed., Roma: Sismel edizioni del galluzzo, 1998.

Vindel, Francisco de, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, 9 vol., VIII, Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales.

RESUMEN: El artículo analiza, tanto desde un punto de vista iconográfico como material, el itinerario de los grabados que se emplearon para ilustrar los capítulos dedicados a san Juan apóstol y evangelista y a san Juan Bautista (los llamados «santos Juanes») de las primeras ediciones de la *Leyenda de los santos* y otros santorales castellanos en la imprenta peninsular temprana. Estas páginas rastrean sus antecedentes, desde su modelo inmediato lionés hasta el origen de su tradición visual en la pionera imprenta alemana, y abundan en las particularidades de su difusión, incidiendo, en último término, en las posibles consecuencias que ciertos usos xilográficos pueden tener en el debate de la datación de algunas ediciones de la obra.

PALABRAS CLAVE: San Juan apóstol y Evangelista; San Juan Bautista; Incunables; *Leyenda de los santos*; *Flos sanctorum*.

ABSTRACT: This article analyzes, from both an iconographic and material perspective, the journey of the engravings used to illustrate the chapters dedicated to Saint John the Apostle and Evangelist and Saint John the Baptist (the so-called «two Saints John») in the earliest editions of the *Legend of the Saints* and other Castilian hagiographic collections printed in the early Iberian press. These pages trace the origins of the images, from their immediate model in Lyon to the roots of their visual tradition in the pioneering German presses,and explore the particularities of their dissemination. Ultimately, the study reflects on the possible implications that certain uses of woodcuts may have in the ongoing debate over the dating of some editions of the work.

KEYWORDS: Saint John the Apostle and Evangelist; Saint John the Baptist; Incunabula; *Legend of the Saints*; *Flos sanctorum*.

HACIA UNA MIRADA INTERIOR: CONFLUENCIA DE TEXTO Y EVOCACIÓN DE IMAGEN SAGRADA EN *HISTORIAS SAGRADAS Y ECLESIÁSTICAS MORALES*, DE FRAY GASPAR DE VILLARROEL*

Juan José Pozo Prado
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN: EL AUTOR Y SU OBRA

La obra de Fray Gaspar de Villarroel, *Historias sagradas y eclesiásticas morales* (Madrid, 1660), ejemplifica la confluencia de predicación e imagen sagrada a través de su evocación textual, procedimiento propio de la literatura postridentina. Esta obra no solo transmite enseñanzas religiosas, sino que también estructura su contenido siguiendo el orden del rosario, haciendo del libro una herramienta de devoción a través de referencias que aluden a la imagen que los devotos tienen de la iconografía de su tiempo. Fray Gaspar de Villarroel, nacido en la Real Audiencia de Quito y ordenado sacerdote agustino en Lima, desempeñó un papel relevante en la iglesia como predicador del Rey y obispo en distintas diócesis sudamericanas, como Arequipa, Santiago de Chile y Charcas. Su libro, cuyo título completo es *Historias sagradas y eclesiásticas*

* Trabajo desarrollado en el marco del proyecto de investigación ITHAHIS: *Itinerarios de la Hagiografía Hispánica en la Edad Moderna: Evolución y difusión del legado devocional* (PID2022-139820NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER «Una manera de hacer Europa».

morales con quince misterios de nuestra fe que labran quince coronas a la Virgen Santísima Señora N., fusiona la tradición de la predicación con la imagen sagrada al organizar sus capítulos según los Misterios del rosario. En los preliminares, el autor explica que la lectura del texto corresponde al rezo del Rosario, lo que refuerza su función devocional. Además, al entrelazar historias de las Sagradas Escrituras con fuentes hagiográficas e iconográficas, la obra permite guiar la meditación de los creyentes a través de referencias conocidas. En suma, *Historias sagradas y eclesiásticas morales* logra equilibrar la función catequética de la predicación con el poder evocador de la imagen religiosa, consolidándose como un instrumento de formación espiritual.

2. BREVE CONTEXTO HISTÓRICO

Es sabido que, tras el Concilio de Trento, el tratamiento de obras hagiográficas experimentó una reforma notable. El texto de la XXV sesión establece la veneración de Cristo, la Virgen y los santos a través de imágenes, ya que en estas «se refiere a los originales representados en ellas de suerte, que adoremos á Cristo por medio de las imágenes que besamos, y en cuya presencia nos descubrimos y arrodillamos; y veneremos á los santos, cuya semejanza tienen»[1]. Así, la legitimación del culto a través de imágenes sagradas adquiere mayor importancia por el impacto que estas tienen en el orden educativo. Esta importancia radica en el impacto visual de las imágenes sagradas, encaminadas a estimular los afectos de los devotos, ya que «se exponen á los ojos de los fieles los saludables exemplos de los santos, los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias á Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres á los exemplos de los mismos santos»[2]. Se trata, entonces, de una forma de educación religiosa que anime, a través de relatos modélicos, –como el *exemplum*, género que será tratado más adelante– a una imitación por parte de los devotos.

Este proceso se consolida a través de una depuración de fuentes y autoridades, tras una extensa crítica en la que, tanto desde la Reforma protestante como desde la ortodoxia católica, se señala una falta de rigor

1. Concilio de Trento (1787: 357).
2. Concilio de Trento (1787: 358).

histórico y filológico[3], así como una fuerte presencia de lo apócrifo en la literatura hagiográfica[4]. Por tanto, a partir de las sesiones del Concilio de Trento, tanto autoridades y fuentes como elementos de culto –santos, imágenes y reliquias– se ven sujetos a una revisión de mayor rigor, en lo que se puede catalogar como «hagiografía crítica»[5]. Así, textos como la *Vulgata* y autoridades como Laurencio Surio, Alonso de Villegas y Pedro de Ribadeneira, por mencionar algunas, son fuentes para la elaboración de obras de esta naturaleza, como la de Gaspar de Villarroel, en la que es frecuente hallar notas al margen que recuperan las fuentes de las historias referidas.

3. ALGUNOS ASPECTOS NOTABLES DE HISTORIAS SAGRADAS Y ECLESIÁSTICAS MORALES

3.1. *Descripción de la obra*

Dentro de las prácticas de devoción mariana y contemplación religiosa, la del rosario es relevante en cuanto se concibe como «una herramienta al servicio del prójimo, que aspira a ser una práctica contemplativa de amplia divulgación y que otorga especiales gracias a los cofrades dispuestos a llevar a cabo el rito de manera organizada»[6]. Su rezo se fundamenta en una estructura que sigue las diferentes etapas de la vida de la Virgen María, como de la de Jesucristo. Esta estructura está marcada por quince misterios, cuya disposición explica Fray Luis de Granada: «se reparte en quince mysterios principales de la vida de nuestro Salvador y de su sancta madre: que son, cinco gozosos, y cinco dolorosos, y otros cinco gloriosos»[7]. En cada misterio se reza un Padrenuestro, un denario –diez avemarías– y un Gloria. Al rosario se suman elementos complementarios, como bibliografía que contiene indicaciones sobre cómo rezarlo, así como textos a recitar o historias de carácter ejemplar, excepcional o sobrenatural. Tal es el caso de *Historias sagradas y eclesiásticas*

3. Arronis Llopis (2017a: 284).
4. Baños Vallejo (2020: 449).
5. Baños Vallejo (2020: 444).
6. Krutitskaya (2014: 218).
7. Granada (1788: 581).

morales, obra que conjuga el rosario, su rezo y textos complementarios a la contemplación religiosa.

En el prólogo «Al lector» del primer volumen, se explica la obra tanto desde el motivo inicial de su escritura como del de su composición. El libro fue compuesto a partir de la estructura del Rosario: quince Misterios dispuestos de cinco en cinco en un total de tres volúmenes. A su vez, cada Misterio, identificado bajo el nombre «Corona»[8], está constituido por siete partes, llamadas «Consideraciones», dentro de las cuales se encuentran las historias que constituyen el libro. Esta disposición es complementaria a una práctica meditativa y de recogimiento: cada historia acompaña la contemplación durante el rezo del rosario y la veneración de la Virgen: «Este libro se ha fabricado en tres tomos de quince Mysterios de nuestra Fè, divididos de cinco en cinco en cada tomo. Todos tienen a siete articulos; constan de siete Consideraciones»[9].

La segunda parte de este prólogo explica la división del libro en Coronas y su subdivisión en siete Consideraciones por Corona. Si, por un lado, es frecuente que cada Corona genere diez denarios, el libro de Villarroel deriva de cada Corona siete Consideraciones y en cada una de estas se reza un denario. Esta estructura corresponde a una fusión entre el rosario tradicional y el seráfico, de la orden franciscana, en el que cada uno de los siete denarios corresponde a los Misterios Gozosos[10]. Esto lo refiere Villarroel a través de una historia donde la Virgen da indicaciones a un novicio sobre cómo venerarla a través del rosario: «Rezarasme setenta veces el Ave María, y a cada diez un Pater Noster, ofreciéndome cada Denario a un Misterio de los que me causaron más gozo, y declaróle los siete que se acostumbran: Anunciación, Visitación, Nacimiento, Adoración de los Reyes, Presentación en el Templo, Resurrección de su Hijo, y la Ascensión a los Cielos»[11].

8. El término «Corona» alude a la confección de guirnaldas que, en la tradición mariana, refiere a la agrupación de los Misterios, así como a un elemento de devoción a la Virgen, asociada con la figura de la rosa (*cf.* Adolphe d'Essen, en Viller *et al.* 1988: 942-943). Es común hallar referencias en la literatura medieval, como en las *Cantigas*, de Alfonso X el Sabio, donde el motivo de la guirnalda elaborada por un clérigo se halla 121 veces (Arronis Llopis 2017b: 198).

9. Villarroel (1660a: ¶¶).

10. Donovan (1908: 540).

11. Villarroel (1660a: ¶¶2-¶¶3).

Las tres siguientes partes explican la diversidad de historias en cuanto a la variación de los Misterios de la Corona, la inserción de historias eclesiásticas, así como la división de los Misterios en la obra. La variación responde a una aproximación a todo tipo de sensibilidad de los devotos; este procedimiento es lícito en cuanto se ajuste a los Misterios establecidos: «porque la Virgen nuestra Señora, cuando reveló aquellos siete, no cerró la puerta a que se meditasen otros»[12]. Por otro lado, Villarroel explica la importancia didáctica de las historias en cuanto se convierten en herramientas que acompañan la meditación religiosa: «Añadimos casos prodigiosos, penas y premios, virtudes y vicios, que para la oración es necesario todo; y porque las almas devotas, cuando no meditan anden ocupadas dispusimos juntar en estos libros muchas historias de graves materias»[13]. La dedicatoria al lector termina con una sección donde el agustino expresa un deseo personal de conocimiento y devoción compartido, sencillez y acompañamiento espiritual: «Aprender enseñando. Aprovechar al prójimo. Dar pasto a almas sencillas. Imitar la viuda del Templo, ofreciendo su pobre cornadillo. Pagar jornal a la Virgen Madre de Dios, y granjear que los que leyeren rueguen por él. Que si los perrillos tienen acción a las migajas, también la tendrá quien sazona la comida y sirve la mesa»[14].

3.2. *Géneros*

En la obra de Villarroel confluyen textos de diversa índole, encaminados a la predicación y a los creyentes. La división del libro en «Coronas», «Consideraciones» e «Historias Morales» ya indica una estructura tanto en la lectura del libro como en la meditación de los temas tratados. Por ejemplo, podemos ver en la primera Consideración de la primera Corona –que alude a los Misterios Gozoso– una reflexión en torno al consuelo experimentado por la Virgen en su encuentro con el arcángel Gabriel durante la Anunciación: «Si la Virgen viera en si su preñez antes que tuviera la revelacion, forçosamente se avia de conturbar, y ansi fue

12. Villarroel (1660a: ¶¶4).
13. Villarroel (1660a: ¶¶4).
14. Villarroel (1660a: fol. 1r).

necessario prevenirla, y avisarla»[15]. Después de referir una meditación a partir de un episodio bíblico, Villarroel presenta las historias morales, agrupadas por temas relacionados al de la Consideración. En el caso ya mencionado, las historias se recogen bajo el tema: «de la alteza de los Virgenes, y de lo que lo aman los Ángeles». Si se toma por ejemplo la quinta historia de este apartado, leeremos la historia de santa Teófila y la defensa de su virginidad por intercesión de un ángel:

> pusieronla en un infame aposento, y en llegando saco del seno vn libro, en que tenia escritos los Evangelios. Pusose a leer en èl; y como la sagrada leccion es gran remedio para la castidad, y ampara Dios los virgenes por ministerio de los Ángeles, pusose a su lado vno[16].

La salvación de la virgen radica en la lectura de los Evangelios, e historias semejantes tienen una notable presencia a lo largo del libro. Así, podemos ver en cada volumen la siguiente estructura: presentación de la Corona, exposición de un Misterio, reflexión a través de pasajes bíblicos relacionados, y una presentación de historias de mártires, hagiografías y relatos ejemplares. Llama la atención este último tipo de relatos que remite al *exemplum* medieval, el cual, dentro de las *artes praedicandi* tiene una función de *dilatio* dentro del *thema* a desarrollar durante un sermón[17]. Villarroel acude a relatos de distintas fuentes como *exempla*, hagiografías o historias de mártires. En suma, relatos probatorios que, de acuerdo con Juan Luis González García, presentaban una función doble: por un lado, aludían a una actitud digna de imitación; por otro, reforzaban el tema expuesto en las Consideraciones, guardando así una función ornamentativa y argumentativa: «Probaban y confirmaban lo expuesto por el predicador y también le ayudaban a vertebrar su discurso»[18]. De este modo, la combinación de sermones, pasajes bíblicos, hagiografías, *exempla* e historias de mártires no solo refuerza la coherencia interna del libro, sino que también lo consolida como una herramienta devocional efectiva. Al integrar estos distintos géneros en una estructura ordenada, se potencia su función catequética y meditativa, ofreciendo al lector un camino de reflexión que, a través de la lectura, fortalece su relación con la fe.

15. Villarroel (1660a: fol. 1v).
16. Villarroel (1660a: fol. 8r).
17. Zamora Calvo (2009: 1).
18. González García (2015: 226-227).

4. INTENCIÓN DEL AUTOR

Gaspar de Villarroel concibe *Historias sagradas y eclesiásticas morales* como un instrumento de práctica y meditación religiosa, en consonancia con una tradición devocional que enlaza palabra e imagen para guiar al lector en la contemplación de los misterios de la fe. Este concepto del libro como herramienta para la formación y el ejercicio espiritual tiene antecedentes en la patrística y en la tradición ignaciana. San Jerónimo exhortaba a sus seguidores a la lectura constante de la Escritura como fundamento de la enseñanza: «Lee muy a menudo las Divinas Escrituras, o mejor, nunca el texto sagrado se te caiga de las manos. Aprende lo que has de enseñar»[19]. De manera similar, San Agustín relata cómo San Ambrosio practicaba la lectura silenciosa como un acto de introspección y oración[20]. Por su lado, San Ignacio de Loyola enfatizaba la visualización mental de episodios religiosos, como se observa en los *Ejercicios espirituales* cuando menciona la «vista de la imaginación»[21]. Esta meditación imaginativa, de acuerdo con González García, se enriquecía gracias a la lectura de cada espectador, el cual, a su vez, encaminaba su meditación a través de la imagen: «la meditación imaginativa retribuía al observador con la comprensión de la estructura interna de la imagen, que a su vez se enriquecía gracias a la aportación reflexiva de quien la contemplaba e identificaba»[22]. Villarroel asimila este modelo y lo proyecta en su obra, combinando imagen pictórica y literaria en su discurso para configurar un soporte encaminado a la contemplación religiosa.

En el segundo volumen de *Historias sagradas y eclesiásticas morales*, la referencia explícita a la pintura refuerza esta función imaginativa y devocional. Al describir la Visitación, Villarroel se apoya en la representación pictórica como validación de la tradición: «Caminò a pie (assi lo dize la pintura de la Iglesia, y el sentimiento comun)»[23]. La expresión «pintura de la Iglesia» plantea la duda de si esta mención tiene un sentido de alusión iconográfica o de descripción textual. Esta expresión es localizable en los tres volúmenes. A la cita ya mencionada del segundo volumen se

19. San Jerónimo (1993: 473).
20. San Agustín (1946: 233).
21. San Ignacio (1963: 65).
22. González García (2015: 403).
23. Villarroel (1660b: 10v).

agrega una del primero, donde la expresión confirma el número de Reyes Magos a través de diferentes autoridades: «y con mi Padre S. Agustin, como la antigua tradicion, con el sentimiento comun, y con la antiquissima pintura de la Iglesia. Todos los Doctores, sin dissentir vno solo de autoridad, dizen que fueron tres»[24]. El tercer volumen recoge esta expresión para dilucidar el lugar donde descendió el Espíritu Santo en forma de lenguas de fuego (*Hechos* 2: 3-4): «En que parte se assentò, no lo dixo el Sagrado Texto; pero la antiquissima pintura de la Iglesia, la inmemorial tradicion, el consentimiento comun, el general assenso de los Doctos, y el consentimiento de el mundo, nos enseñan, que esta Divina persona se assentò sobre las cabeças»[25]. Resulta curioso que, como señala Villarroel, el consenso de las dudas converja en el sentido común antes que en las Escrituras, como señala la última cita. Cabe suponer, entonces, que se trata de una expresión verbal que, antes que aludir a una imagen en concreto, pretende estimular la imaginación de los devotos a través de representaciones iconográficas asentadas por la tradición. No se trata de ejemplificar a través de un referente específico, sino de evocar una imagen ya conocida para ilustrar el pasaje a comentar.

Otros pasajes ejemplifican la importancia de la pintura religiosa –y su soporte, la imagen– como intercesora de milagros, como es el caso de una historia que versa sobre un cuadro de San Juan de Sahagún. El orden de lo ficticio presenta una conexión con el orden de lo real a través de la digresión –rasgo estilístico frecuente en Villarroel– para resaltar la importancia de la presencia de imágenes sagradas y su difusión por medio de copias, o trasuntos, hechos por pintores de renombre, debidamente reconocidos por el agustino:

> pues España gozava del sagrado cuerpo, honrasse la Indias con aquel retrato […] solo queria que se le trasumptasse el Padre Fray Francisco Bejarano, Pintor insigne, y el mayor discipulo de Mateo Perez de Alesio, hombre señalado, que embio a Lima Sexto Quinto, a que le pintasse vna lamina, siendo Roma Madre de la pintura y persona que de solos diez y ocho años, en competencia de los Pintores todos de España pintò el S. Christoval, que oy vemos en la Iglesia de Sevilla[26].

24. Villarroel (1660a: 144r).
25. Villarroel (1660c: 118r).
26. Villarroel (1660b: 133).

A lo largo de los tres volúmenes encontramos ejemplos que hablan sobre las imágenes y su poder intercesor. Su evocación a través de la palabra escrita subraya el conjunto de referencias que los devotos tienen alrededor de la iconografía; la articulación de estas a través de una narración con elementos sobrenaturales señala los favores que concede la devoción. Así, por ejemplo, un hombre pide ayuda a una imagen de la Virgen antes de ser ejecutado; esta se mueve y expresa su afán de salvar al condenado:

> pues os invoque todos los dias, ayudadme en esta hora. Pronunciadas estas palabras, le inclinò la imagen la cabeça. Assombrose el pueblo todo con vn tamaño prodigio, è inclinados a compassion por èl, todos le quisieron librar […] Dobló el delinquente las rodillas, y estendiendo el braço la Imagen de la Virgen, asio tan fuertemente a su devoto con la mano, que no huvo fuerças humanas, que fuessen poderosas a arrancarle della[27].

Las imágenes interceden por sí mismas, como también lo hacen por efecto de la acción del devoto, reforzando un comportamiento ejemplar. Refiere Villarroel la historia de Santa Eduviges y cómo su devoción a la imagen de la Virgen tuvo por efecto propiedades curativas:

> Santa Heduvige, Duquesa de Polonia; tia de Santa Isabel, casada con el Lanztgrave de Turingia, era tan afecta a Nuestra Señora, que por no apartar vn instante la memoria della, traia en la mano vna Imagen suya dentro, y fuera de su casa, y estando en visitas, negocios, y despachos, clavava en ella los ojos, y allà en el alma le dezia mil ternuras. Iba a los Hospitales, llegava a las camas de los dolientes, poniales en la boca la Imagen de la Virgen Sacrosanta, y despoblava las enfermerias, porque la Virgen, por su devocion, y grandes virtudes, sanava las enfermedades[28].

A este componente pictórico se suma el uso del *exempla*, relatos hagiográficos e historias de mártires, que permiten ampliar la comprensión de los pasajes religiosos. Villarroel, además, recurre a figuras contemporáneas, como Carlos V, para demostrar que la virtud y el comportamiento ejemplar no se limitan a los santos, sino que también se manifiestan

27. Villarroel (1660c: 79v).
28. Villarroel (1660c: 198v).

en la nobleza. Así, al relatar que el emperador quiso ser enterrado bajo el altar para que el sacerdote lo pisara durante la misa, Villarroel enfatiza en la virtud de la humillación: «Porque me pise el Sacerdote, quando diga Missa; que pues tuve los Sacerdotes (vivo) sobre la cabeça, quiero que muerto pongan los pies sobre mi coraçon»[29]. Esta asociación entre la realeza y la santidad subraya la función moralizante del texto, que ofrece modelos de conducta a sus lectores.

En definitiva, Villarroel estructura su obra como una guía de meditación en la que texto e imagen convergen para facilitar la contemplación religiosa. Al integrar la tradición pictórica y la visualización espiritual como forma de meditación, su libro se convierte en una herramienta devocional que trasciende la simple narración para convertirse en un instrumento de formación y veneración de los misterios marianos.

5. CONCLUSIONES

Historias sagradas y eclesiásticas morales representa un testimonio significativo de la confluencia entre imagen y texto en la tradición devocional postridentina. A través de una estructura basada en los Misterios del Rosario, el libro deviene instrumento de meditación religiosa, donde la narración de historias sagradas y hagiográficas estimula el ejercicio espiritual del lector.

El contexto histórico de la obra, marcado por las reformas del Concilio de Trento, influyó directamente en la manera en que se legitimó el uso de imágenes como herramientas de enseñanza y veneración. La obra de Villarroel se inserta en esta tradición, combinando elementos visuales y discursivos para guiar al creyente en su contemplación de los misterios de la fe. A través del uso del *exemplum*, relatos hagiográficos y referencias bíblicas, el autor estructura su texto de manera que cada historia refuerza la función catequética de la predicación. La imagen pictórica y la narración, o imagen literaria, convergen para enriquecer la experiencia espiritual del lector. Su referencia explícita a pinturas religiosas y la importancia de la visualización mental en la meditación muestran la influencia de la tradición patrística en su concepción de la lectura devocional. Es más, teniendo en cuenta que se trata de un texto presumiblemente

29. Villarroel (1660c: 107v).

encaminado a sacerdotes para un uso litúrgico, se puede colegir que el texto presenta no solo un sentido pedagógico, sino también anagógico, por presentar pasajes bíblicos y una interpretación que trasciende el sentido literal de las Escrituras para acceder a un orden mayor, siguiendo los diversos modelos de comportamiento y devoción que veneran las virtudes de la Virgen.

Así, *Historias sagradas y eclesiásticas morales* se consolida tanto como una herramienta de formación espiritual como un testimonio de la presencia e importancia de la imagen en la práctica religiosa y discursiva del siglo XVII. Al vincular la palabra escrita con la contemplación visual y meditativa, Villarroel ofrece un modelo de devoción estructurado que responde a las exigencias del discurso religioso postridentino, subrayando la función edificante de la imagen sagrada en la tradición católica a través de la palabra.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Arronis Llopis, Carme, «La evolución del género de las vidas de María en el siglo XVI», *Studia aurea*, 11 (2017), pp. 273-296. [a]

Arronis Llopis, Carme, «La secularització dels miracles marians en 'La vida de la verge Maria' de Miquel Peres», *Caplletra. Revista Internacional De Filologia*, 62 (2017), pp. 187-217. [b]

Baños Vallejo, Fernando, «'Lanzarían grandes carcajadas': lo apócrifo del *flos sanctorum* y la burla de los protestantes», *Rilce. Revista De Filología Hispánica*, 36 (2020), pp. 428-52.

Concilio de Trento, *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*, trad. Ignacio López de Ayala, con texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564, Madrid: Imprenta Real, 1787.

Donovan, Stephen, «Crown, Franciscan (or Seraphic Rosary)», en *The Catholic encyclopedia: An international work of reference on the constitution, doctrine, discipline, and history of the Catholic Church*, C. G. Herbermann, ed., New York: The Encyclopedia Press, 1908.

González García, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid: Akal, 2020.

Granada, Fray Luis de, *Obras del V. P. M. Fr. Luis de Granada: segundo volumen del memorial de la vida christiana, Tomo III*, Madrid: Don Pedro Marín, 1788.

Krutitskaya, Anastasia, «Modo de rezar el Rosario: una forma de la contemplación dirigida en la Nueva España del siglo XVII», *Acta Poetica*, 35 (2014), pp. 215-33.

San Agustín, *Obras de San Agustín II. Las Confesiones*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1946.

San Ignacio de Loyola, *Obras completas de San Ignacio de Loyola*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.

San Jerónimo. *Epistolario I*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1993.

Villarroel, Gaspar de, *Primera parte de las Historias sagradas y eclesiásticas morales con quince misterios de nuestra fe que labran quince coronas a la Virgen Santísima Señora N.*, Madrid: Domingo García Morrás, 1660. [a]

Villarroel, Gaspar de. *Segunda parte de las Historias sagradas y eclesiásticas morales con quince misterios de nuestra fe que labran quince coronas a la Virgen Santísima Señora N.*, Madrid: Domingo García Morrás, 1660. [b]

Villarroel, Gaspar de. *Tercera parte de las Historias sagradas y eclesiásticas morales con quince misterios de nuestra fe que labran quince coronas a la Virgen Santísima Señora N.*, Madrid: Domingo García Morrás, 1660. [c]

Viller, Marcel, Ferdinand Cavallera, Joseph de Guibert & André Rayez, eds., *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Paris: Beauchesne, 1988, vol. 13.

Zamora Calvo, María Jesús, *El exemplum y la preceptiva medieval*, *Rinconete - Centro Virtual Cervantes*, 2009. [En línea] https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_09/10112009_01.htm [Consulta: 15/08/2024].

RESUMEN: Este trabajo revisa la evocación de elementos de veneración mariana e imagen sagrada a través de marcas textuales en *Historias sagradas y eclesiásticas morales* (Madrid, 1660), de Fray Gaspar de Villarroel. Al tratarse de un texto configurado en función de la estructura del rosario, se evidencia la concepción del libro como una herramienta devocional, así como una intención catequética por parte del autor, ejercida a través de procedimientos textuales dirigidos a un público diverso para estimular los afectos de los fieles.

PALABRAS CLAVE: Fray Gaspar de Villarroel; Rosario; Hagiografía; Misterios; Imagen sagrada.

ABSTRACT: This paper examines the evocation of Marian veneration elements and sacred imagery through textual markers in Fray Gaspar de Villarroel's *Historias sagradas y eclesiásticas morales* (Madrid, 1660). Structured according to the rosary format, the text reveals both its conception as a devotional tool and

the author's catechetical intentions. Villarroel employs specific textual strategies aimed at diverse audiences to stimulate the devotional sentiments of the faithful.

KEYWORDS: Fray Gaspar de Villarroel; Rosary; Hagiography; Mysteries; Sacred image.

DIOS AL CUADRADO: LAS ARTES MATEMÁTICAS EN EL *SETENARIO* DE ALFONSO X

Johan Puigdengolas
Ameriber-Grial, Universidad Bordeaux Montaigne

Para abordar la cuestión de las artes en el *Setenario* de Alfonso X (c. 1282-1284), hemos decidido centrar nuestra atención en el setenario por antonomasia que representa las artes liberales y, más concretamente, en las artes matemáticas. Las artes liberales aparecen insertas en la trama de la undécima ley del *Setenario*. Este capítulo, concebido como una larga serie de enumeraciones, constituye, dentro del corpus alfonsí, la única presentación sistémica de dichas disciplinas[1]. En efecto, tanto en la *General Estoria* como en los estadios redaccionales anteriores de la prosa jurídica, más particularmente de las *Siete Partidas*, se mencionan las artes y se las presenta, sin que se les dedique un tratamiento tan unitario como el que contiene el *Setenario*. Sin entrar en el detalle de las diferencias entre estos textos, tema que ya cuenta con varias síntesis[2], es de notar que el esquema de las artes liberales presente en el *Setenario* no se corresponde con el modelo occidental del catálogo, ya que a las artes del *trivium* y del *quadrivium* se ha añadido la Física y la Metafísica. Además, la lista general de disciplinas integra ciertas ramificaciones que multiplican el número de ciencias y materias evocadas. Por ejemplo, la Metafísica consta de siete subcategorías. Las cuatro primeras (los cielos,

1. Puigdengolas (2022).
2. Zevallos Ortega (1969: 627-629); Martínez (2016: 255-293).

los planetas, los días de la semana y los climas) simplemente se mencionan, mientras que las tres restantes (los metales, las siete maneras de trabajarlos y las formas de despreciar el saber de Dios) dan lugar a rigurosas disquisiciones.

Por último, y a diferencia de la mayor parte de los tratados sobre el tema, no se encuentra en el *Setenario*, ni en el resto de los textos atribuidos al Rey sabio, ninguna distinción de índole cualitativa entre las artes del *quadrivium*, en contraste con las obras que distinguen, por ejemplo, las artes mecánicas, las artes serviles, etc. La lista completa de disciplinas, reducida a siete para adecuarse al ritmo particular de la obra mediante la agrupación de las artes del trívium bajo el marbete de un único «arte de ffablar»[3], permite ilustrar uno de los siete principios erigidos en directrices del libro: la sabiduría. Por tanto, las artes y conocimientos presentados no valen sino como herramientas y vías de acceso a esta virtud superior. La suma de estas peculiaridades convierte al esquema artístico presente en el *Setenario* en un caso único y un reflejo de la impronta muy personal que caracteriza la labor intelectual del monarca.

Dentro de este andamiaje propedéutico, más concretamente entre la evocación de la aritmética y de la geometría, se encuentra un razonamiento que vincula ambas artes matemáticas y lleva a la descripción de una figura bastante enigmática:

> Et desta arte otrossí ssalen muchos artes e saberes maravillosos e de grant uertud, e ssennaladamiente del cuento de siete entre todos los otros; ca por *éste* ffallamos el nonbre de Dios e la Trinidat conplida, porque el comienço deste cuento es vno. E este senziello non ha par; ca *él* es por ssí mismo. Después ayuntan a *él* otro tal et ffaze par. Después, ayuntado y otro, ffazen tres. E desta guisa se torna a sser vno nonbrado ssin par. Et la trinidat en cuento es vnidat en nonbre; que maguer sson tres en vn cuento, en que comiença e sse acaba, desí allegue y otro,

3. Vanderford (1984: 29). Notamos también que la presentación de dichas artes lleva a la creación de un sistema de analogías con las personas divinas que componen la Santa Trinidad. En efecto, se establece una relación trina entre la gramática, designada como arte de «ffablar e escrivir derechamiente», y el Padre, la lógica, arte de «ffablar açierto e verdadero», y el Hijo, y, por último, la retórica, arte de «ffablar fermoso e apuesto», y el Espíritu Santo (Vanderford 1984: 29-31). Esta organización compleja en la que se corresponden, se superponen y se engastan varios niveles discursivos, dominios intelectuales y grados interpretativos es muy característica de las pautas redaccionales del *Setenario*.

> ffázensse dos pares a que llaman quatro; porque ssegunt el arte de geometría vienen en ffigura quadrada, egual de cada parte. Onde cada quadra ha vn rrencón en que se encierran las linnas derechas, e poniendo en cada vno dellos vna letra, que sse la primera D, la ssegunda I, la otra O, la quarta la S, dizen DIOS. Después viene otra linna que muestra tres letras, la primera V, la otra N, la tercera O, que quiere dezir VNO. Et otrossí dirá *VÍA, que* sse entiende por carrera, poniendo la V, desí la I, e después la A. Et assí muestran estas letras que Dios es vno e carrera derecha para yr las cosas, e que es comienço e acabamiento de todo; ca por *él* se comiençan e sse acaban, ssegunt es mostrado en el comienço deste libro por las ssiete letras que dizen Alpha et O[4].

A medio camino entre la pura geometría, el monograma divino y el diagrama teológico, esta figura plantea una serie de problemas que nos interesa abordar. Para simplificar las cosas y adecuarse a las etapas del razonamiento propuesto por el *Setenario*, examinaremos, primero, el contenido aritmético, luego la dimensión visual de lo descrito (la geometría) y su aporte teórico tanto para la obra como para el sistema artístico que contiene.

1. LA PARTE ARITMÉTICA

El breve razonamiento que enlaza los saberes matemáticos empieza por consideraciones sobre los números pares e impares. Se trata de ilustrar el valor del número siete y de justificar «el nonbre de Dios e la Trinidad conplida»[5]. En este sentido, el *Setenario* se inspira en una larga tradición que presentaremos a continuación. La primera parte, dedicada a la aritmética, funciona por acumulación y abarca un contenido bastante parco. Se trata de explicar de forma lapidaria algunos fundamentos de cálculo básicos, pero orientados siempre hacia un trasfondo teológico. No se insiste demasiado en el valor simbólico de los números, sino que se procede a una serie de adiciones mediante el uso del adverbio de tiempo «después» y de frases breves hasta llegar al número tres, que «se torna a sser nonbrado ssin par»[6]. Sin más explicaciones, un salto interpretativo

4. Vanderford (1984: 32).
5. Vanderford (1984: 32).
6. Vanderford (1984: 32).

lleva a la afirmación de que «la trinidat en cuento es unidat en nombre»[7]. Luego, se inserta el elemento más original de la explicación. A pesar de afirmarse que el tres es un cuento «en que comiença e sse acaba» la Trinidad[8], matemáticamente es posible seguir sumando hasta llegar a un segundo par que es, en realidad, la suma de dos pares: el número cuatro. No se entiende el valor de este par, que parece romper con una lógica que lleva a lo trino, sino entrando en la segunda parte del razonamiento dedicada a la geometría.

El contenido de esta primera parte puede vincularse con varias fuentes, en particular con la tradición boeciana. Sabemos que varios ejemplares del *De arithmetica* de Boecio formaban parte de la biblioteca de consulta de los colaboradores del monarca[9]. En esta obra pionera, así como en su *De Trinitate*, el autor romano sentaba las bases de un razonamiento teológico que se fundaba en el lenguaje matemático. Utilizado por San Isidoro en sus *Etimologías* (III,1-7) y ampliamente comentado, proponía abordar la Trinidad a partir de operaciones de multiplicación, así como de una reflexión sobre la esencia y el nombre de las personas divinas[10]. Su trabajo fue continuado por varios autores de las escuelas de Chartres y de Saint-Victor[11], lo que dio lugar a dos tradiciones exegéticas: una que reproducía el razonamiento matemático –Thierry de Chartres y sus discípulos– y otra que se centraba en la cuestión de la designación de las hipostasis y de sus atributos respectivos, cuyo máximo representante fue Pedro Lombardo[12].

Ahora bien, si adopta el tema clásico de los números pares, el fragmento que nos interesa procede por adición, lo cual era muy inusual en los tratados mencionados anteriormente[13], y la interpretación muy sibilina que propone, que deja de lado varias cuestiones técnicas para centrarse en lo esencial, es decir, el hecho de que las artes matemáticas llevan a Dios sugiere que se trata de una síntesis original y bastante libre en cuanto a la influencia de posibles fuentes.

7. Vanderford (1984: 32).
8. Vanderford (1984: 32).
9. Rubio García (1985).
10. La dimensión teológica de los números es un tema muy limitado en la obra de San Isidoro que aparece mediante contadas referencias bíblicas en III,4, *Quid praestent numeri*.
11. Jeauneau (1963); Häring (1971).
12. Albertson (2012).
13. McGinn (2002).

2. LA DIMENSIÓN VISUAL DE LO DESCRITO

La segunda parte del fragmento consiste en la descripción de una figura geométrica compuesta por un cuadrado y por dos líneas que llevan letras. Surge tras la evocación del número cuatro al final de las consideraciones aritméticas. De la misma manera que para lo anterior el texto funciona por acumulación mediante el uso de adverbios de posteridad entre las figuras descritas. Sin embargo, faltan varios elementos en la descripción: la mención del punto de origen de las líneas, así como precisiones acerca de la configuración real de las tres figuras geométricas, ya que no sabemos si se trata de líneas secantes, de una combinación real de los elementos descritos o de una simple figuración de tres esquemas separados. Por tanto, este pasaje plantea varios interrogantes. ¿Se trata de un esquema proveniente de alguna fuente o de un invento alfonsí? ¿Por qué es sorprendente esta figuración geométrica? ¿Para qué sirve este pasaje, a la vez conclusión, transición y preámbulo?

La figuración de la Trinidad es un elemento muy común en el arte medieval[14]. Sin embargo, este tipo de representación escasea en el corpus alfonsí[15], limitándose su uso a dos fragmentos de las *Siete Partidas* que siguen los empleos simbólicos de la tradición jurídica[16]. Sin descartar completamente la posibilidad de un modelo figurativo o conceptual previo, el uso del castellano como idioma de referencia para las letras del diagrama que nos interesa incita a pensar que se trata de un invento que combina elementos visuales y teóricos canónicos en una representación original. Se puede pensar, por ejemplo, en un intento de figuración de los versículos Jn 14:6-7: «Yo soy el camino, la verdad y la vida. Solamente por mí se puede llegar al Padre. Si me conocéis, también conoceréis a mi Padre», que reúne las ideas de camino y de unidad detalladas por el texto del *Setenario*. También podría vincularse el esquema con algunos diseños del crismón en los que las letras están unidas por líneas secantes pero sin círculo englobante.

La representación de Dios como un cuadrado acompañado por dos líneas parece muy poco convencional. En efecto, en el arte y el pensamiento medievales, la santa Trinidad suele simbolizarse mediante un

14. Boespflug (2006: 15-35).
15. Sobre el uso del imaginario trinitario en la obra alfonsí, véase Quitmann (1995).
16. Prádanos Fernández (2023: 49).

triángulo o también como una esfera o un círculo. El triángulo es la representación más común del misterio trinitario y cuenta con una amplia tradición iconográfica[17]. Su manifestación más famosa es el *Scutum fidei* o escudo de la fe[18]. En cuanto a la esfera, se trata de una figuración de índole ontológica heredada de la Antigüedad gracias al *Libro de los XXIV filósofos* y que confería a Dios una forma englobante[19]. La elección del cuadrado por parte de los alfonsíes es una manera de distinguirse de la tradición, sin romper completamente con la lógica aritmético-sagrada, puesto que el cuadrado es la suma de la «Trinidad en cuento» y de «la unidad en nombre», para parafrasear el texto. Existen, sin embargo, algunas designaciones de Jesús como un cuadrado en los comentarios a Boecio redactados por los autores de la escuela de San Víctor[20], pero la filiación está aún por demostrar.

A pesar del sesgo aparentemente matemático del fragmento, notamos que lo que realmente importa son las letras que acompañan sendas figuras: «viene otra linna que *muestra* tres letras». La fórmula se repite en la frase siguiente, en la que, a modo de conclusión, se insiste en dos ideas fundamentales. Primero, el hecho de que las letras mencionadas son una prueba de los vínculos que unen a Dios con las cosas. Todo lo anterior aparece entonces como un pretexto para esta afirmación sobre el poder del lenguaje. Ambas artes matemáticas constituyen, por tanto, lenguajes distintos para descifrar una verdad superior y hacerla patente. Más que el esquema o la suma, lo que cuenta es el sentido literal de una especie de *nomina sacra* alfonsíes. De la misma manera, más que la mostración o la demostración, importa apelar a la imaginación del lector u oyente para proponer lo que Carruthers llama una «ornamentación mental», es

17. Boespflug (2006).

18. Evans (1980; 1982); Schmitt (2019).

19. «Deus est sphæra infinita cuius centrum est ubique, circumferentia nusquam» (Hudry 1997: 7). Sobre la historia de esta representación, véase Lukács (2019).

20. «Cum perueneris ad costam Tetragoni sedentis eterni et ad costam tetragono rum stantium eternorum. […] Et quoniam tetragonatura prima generatio Filii est, et Filius tetragonus primus est. Tetragonatio uero figura est. Merito ergo Filium figuram substantie Patris appellat. […] Bene autem tetragonus Filio attribuitur quoniam figura hec perfectior ceteris propter laterum equalitatem iudicatur.» (Thierry de Chartres, *Commentum super Boethii librum De Trinitate,* 2.34, en Häring 1971: 79). Este pasaje se inspiró en un texto profético apócrifo, conocido como la «Sibila española», que circuló en Francia y Alemania en vísperas de la Segunda Cruzada (Albertson 2012: 114-115; 2019: 119-125; Caiazzo 2015: 57-64; Puigdengolas, en prensa).

decir, una pintura abstracta de valor cognitivo[21]. En este sentido, Alfonso X cultiva el arte de la iluminación ausente con el fin de promover el dogma[22].

Segundo, se establece un vínculo con el inicio de la obra: «ssegunt es mostrado en el comienço deste libro»[23]. En efecto, en la primera ley del *Setenario* encontramos una variación sobre el mismo tema. Allí, las letras que componen las palabras *Alfa et O* se han utilizado para formar un dispositivo de gran densidad semántica, puesto que constituye a la vez un acróstico de los nombres de los reyes Alfonso y Fernando[24], un índice de nombres divinos, así como una transliteración del crismón. Jugando sobre el sentido literal de la fórmula apocalíptica (Ap 22:13), este dispositivo sintético intenta demostrar que la acción real, concretada por el texto en su dimensión más material, se inscribe en un esquema superior, e incluso divino, de finitud[25]. Por consiguiente, el papel del rey consiste en ordenar para conformarse con este designio, adquirir un justo entendimiento de las cosas y, en última instancia, hacerse amigo de Dios. Se forja así una cadena que une al rey, el libro y lo divino, en una serie de relaciones analógicas y metonímicas[26].

Para cerrar brevemente esta reflexión, ha quedado de manifiesto que los redactores del pasaje que se ha estudiado se ciñeron estrechamente a la trama conceptual de la obra. Vinculando elementos gráficos y teóricos a un subtexto teológico, los autores de esta presentación trabada de las artes matemáticas proponen una reflexión de dimensión holística muy característica del pensamiento alfonsí. La presentación de las artes liberales participa así de una poética de lo fractal[27], ya que el más mínimo, y aparentemente nimio, fragmento de la obra encuentra un eco continuo en el resto del discurso. En el período de profundo aislamiento personal y de despiadada lucha política en que se redactó el *Setenario*[28], la demostración aritmética y la representación geométrica accesorias que se encuentran en la ley XI evidencian ante todo el afán por promover

21. Carruthers (1990).
22. Gertsman (2021).
23. Vanderford (1984: 32).
24. Martin (1993).
25. Puigdengolas (2019).
26. Rey (2024).
27. Véase el concepto forjado por Lacomba, en el presente volumen.
28. Martin (1993).

varias formas de ortodoxia y contrarrestar la campaña de difamación que había puesto en marcha el bando de Sancho[29] a partir de un discurso irrebatible formal y semánticamente.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Albertson, David, «Achard of St. Victor (D. 1171) and the Eclipse of the Arithmetic Model», *Traditio*, 67 (2012), págs. 101-144.

Albertson, David, *Mathematical Theologies. Nicholas of Cusa and the Legacy of Thierry of Chartres*, Oxford: Oxford University Press, 2014.

Albertson, David, «Ecce Quadratura! *An Early Reader of Thierry of Chartres's* Arithmetica *Commentary»,* en *Achard de Saint-Victor métaphysicien. Le 'De unitate Dei et pluralitate creaturarum'*, Gilles Olivo, Vincent Carraud & Pasquale Porro, eds., Turnhout: Brepols, 2019, págs. 107-132.

Bœspflug, François, *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1600)*, Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2006.

Caiazzo, Irene, *Thierry of Chartres. Commentary on the 'De arithmetica' of Boethius*, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 2015.

Carruthers, Mary, *The Book of Memory. A study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Evans, Michael W., «The Geometry of the Mind», *Architectural Association Quarterly,* 12.4 (1980), págs. 32-55.

Evans, Michael W., «An Illustrated Fragment of Peraldus's *Summa* of Vice: Harleian MS 3244», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 45 (1982), págs. 14-68.

Funes, Leonardo, «La Blasfemia del Rey Sabio: itinerario narrativo de una leyenda», *Incipit*, 13 (1993), págs. 51-70.

Gertsman, Elina, *The Absent Image. Lacunae in Medieval Books*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 2021.

Häring, Nikolaus M., ed., *Commentaries on Boethius by Thierry of Chartres and His School*, Toronto: Pontifical Institute of Mediæval Studies, 1971.

Hudry, Françoise, ed., *Liber XXIV Philosophorum,* Turnhout: Brepols, 1997.

Jeauneau, Edouard, «Mathématiques et Trinité chez Thierry de Chartres», en *Die Metaphysik im Mittelalter. Ihr Ursprung und ihre Bedeutung. Vorträge des II. Internationalen Kongresses für mittelalterliche Philosophie*, Paul Wilpert, ed., Köln: De Gruyter, 1963, págs. 289-295.

29. Funes (1993).

Lukács, Anna, *Dieu est une sphère. La métaphore d'Alain de Lille à Vincent de Beauvais et ses traducteurs*, Marseille: Presses Universitaires de Provence, 2019.

Martin, Georges, «Alphonse X ou la science politique (*Septénaire*, 1-11)», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 18-19 (1993), págs. 79-100.

Martínez, H. Salvador, *El humanismo medieval y Alfonso X el Sabio. Ensayo sobre los orígenes del humanismo vernáculo*, Madrid: Ediciones Polifemo, 2016.

McGinn, Bernard, «Does the Trinity Add Up? Transcendental Mathematics and Trinitarian Speculation in the Twelfth and Thirteenth Centuries», en *Praise No Less Than Charity: Studies in Honor of M. Chrusoqonus Waddell*, Rozanne Elder, ed., Kalamazoo: Cistercian Publications, 2002, págs. 237-264.

Prádanos Fernández, Jorge, «La iconografía religiosa en los manuscritos de las *Siete Partidas*», *Eikón Imago,* 12 (2023), págs. 45-58.

Puigdengolas, Johan, «Passer le pouvoir: Modalités de réécriture dans le *Setenario* d'Alphonse X», en *Écritures du pouvoir. Les cultures politiques dans la Péninsule Ibérique et au Maghreb (VIIIème-XVème siècle) 2*, Véronique Lamazou-Duplan, dir., Bordeaux: Éditions Ausonius, 2019, págs. 73-85.

Puigdengolas, Johan, «Razonamiento alfonsí: la ley XI del *Setenario* como sistema filosófico», *Temas medievales (El rey deve fazer sus fechos en buen continente. Ochocientos años del nacimiento de Alfonso X, el Sabio*), 30.1 (2022), págs. 1-18.

Puigdengolas, Johan, «The Spanish Sibyl: Creation of a Prophetic Feminine Tradition», *eHumanista*, en prensa.

Quitmann, Nathalie, «La Trinité et le pouvoir royal dans les sources juridiques castillanes (XIIIe-XVe siècles)», *Mélanges de la Casa de Velázquez,* 31.1 (1995), págs. 249-265.

Rey, María Paula, «Metonimia, materialidad y agencia. Reflexiones sobre la centralidad del libro en el proyecto político de Alfonso X (1252-1284)», *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 58.2 (2024), págs. 96-109.

Rubio García, Luis, «En torno a la biblioteca de Alfonso X el Sabio», en *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congeso Internacional. Murcia, 5-10 de marzo de 1984*, Fernando Carmona & Francisco J. Flores, eds., Murcia: Universidad de Murcia, 1985, págs. 531-551.

Schmitt, Jean-Claude, *Penser par figure*, Paris: Arkhê, 2019.

Vanderford, Kenneth H., ed., *Alfonso El Sabio. Setenario*, Barcelona: Crítica, 1984.

Zevallos Ortega, Noe, «Alfonso X y las *Artes liberales*», en *Arts lib*éraux *et philosophie au Moyen Âge. Actes du quatrième congrès international de philosophie médiévale. Université de Montréal, Montréal, Canada, 27 août-2 septembre 1967*, Montréal & Paris: Institut d'Études Médiévales-Vrin, 1969, págs. 627-629.

RESUMEN: Tradicionalmente adscrito al corpus jurídico alfonsí, el *Setenario* constituye una amplia síntesis de los quehaceres intelectuales del monarca, articulando una gran diversidad de saberes. La ley XI, suma expresión del programa intelectual alfonsí, propone la única presentación sistemática de las artes liberales que ofrecen las obras atribuidas a Alfonso X. En ella se encuentra un fragmento enigmático que describe una figura que no se ha representado en los manuscritos. A través del estudio de esta iluminación ausente, cuyo valor simbólico une la aritmética, la geometría y el dogma trinitario, estudiaremos el diálogo constante entre lo visible y lo invisible, el texto y la dimensión gráfica, en el seno de la obra.

PALABRAS CLAVE: Alfonso X; *Setenario*; Aritmética; Geometría; Dogma trinitario.

ABSTRACT: Traditionally attributed to the Alfonsine legal corpus, the *Setenario* represents a comprehensive synthesis of the monarch's intellectual pursuits, weaving together a wide array of knowledge. Law XI, the pinnacle of the Alfonsine intellectual program, presents the only systematic account of the liberal arts found in works attributed to Alfonso X. It includes an enigmatic fragment that describes a figure absent from the manuscripts' illustrations. By studying this missing illumination –whose symbolic significance intertwines arithmetic, geometry, and Trinitarian doctrine– we will explore the enduring dialogue between the visible and the invisible, the text and its graphic dimension, within the work.

KEYWORDS: Alfonso X; *Setenario*; Arithmetic; Geometry; Trinitarian doctrine.

HIBRIDACIÓN GENÉRICA EN LA *FANTÁSTICA FILOSOFÍA*[*]

Germán Redondo Pérez
Universidad Complutense de Madrid

La *Fantástica filosofía*, obra del autor placentino Francisco Miranda Villafañe, es un diálogo literario que forma parte de una colección compuesta por otros dos diálogos más, a saber, el *Diálogo de las Armas y las letras* y el *Diálogo del honor*. Los tres integran un volumen que recibe por título *Diálogos de la fantástica filosofía*, publicado en Salamanca en 1582 por los herederos de Matías Ghast[1].

La licencia de impresión y privilegio de esta edición salmantina se encuentran datados en 1580, por lo que debe fecharse la redacción de los textos no más tarde de dicho año. Los tres diálogos se conservan, asimismo, en un manuscrito preparado para la imprenta que se ubica actualmente en la Biblioteca Nacional de España, fechable también en

* Trabajo realizado en el marco del proyecto PID2021-125646NB-I00 (Ministerio de Ciencia e Innovación; Agencia Estatal de la Investigación), *Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del diálogo hispánico en dos momentos 2* (DIALOMOM 2), Emilio Blanco (IP1), Ana Vian Herrero (IP2), Instituto Universitario «Seminario Menéndez Pidal» (Universidad Complutense de Madrid).

1. Para esta colección de diálogos, véase la ficha 67, elaborada por Jesús Gómez, en la base de datos y biblioteca virtual *Dialogyca BDDH*; a través de ella, se puede enlazar con las fichas de cada uno de los diálogos que integran esta colección y la bibliografía correspondiente (Gómez s. f.).

1580 y con aprobación autógrafa de Alonso de Ercilla[2]. Esta colección dialógica, a pesar de su innegable interés, y aunque ha recibido algunos estudios, sobre todo de la crítica especializada en diálogo literario y en censura, aún carece de una edición moderna, por lo que se hace necesario un texto depurado en el que se anoten con minuciosidad las múltiples cuestiones culturales, filosóficas y teológicas que se desprenden de cada una de las conversaciones que contiene[3].

Siguiendo la práctica de la traducción encubierta, tan presente en la literatura del momento, y particularmente en los diálogos españoles e italianos escritos a ambos lados del Mediterráneo, Miranda Villafañe, según detalla Gómez[4], recurrió a dicho procedimiento en al menos dos de los textos que integran esta colección, esto es, en la *Fantástica filosofía* y en el *Diálogo del honor*.

En el caso del *Diálogo del honor*, siguió principalmente el *Dialogo dell'honore*, de Giambattista Possevino, impreso en Venecia por Gabriel Giolito en 1553. Con respecto al diálogo titulado *Fantástica filosofía*, es decir, el texto que nos ocupa en este trabajo, tradujo casi literalmente, como ya afirmaba De Gaetano en 1976 (359-392), la obra *I capricci del bottaio*, del escritor florentino Giambattista Gelli[5]. Este diálogo italiano, compuesto por diez *ragionamenti* en los que el tonelero Giusto conversa con su alma, vio la luz por primera vez (sin el conocimiento de su autor) a

2. Madrid. Nacional, Mss. 19312. Según comenta Gómez en la nota 2 de la mencionada ficha BDDH67, «el manuscrito es un "original de imprenta" procedente del Archivo de Simancas dentro de un conjunto de obras, estudiado por P. Andrés Escapa y otros, que autoriza para su edición el Consejo Real de Castilla. Lleva aprobación autógrafa y firmada por Alonso de Ercilla. La copia manuscrita, inventariada todavía en 1843 con la signatura n. 26 del Legajo 5 (Espirituales o Ascéticos) en el Archivo de Simancas, pasó durante la segunda mitad del siglo XIX a los fondos de la Biblioteca Nacional, donde se conserva en la actualidad con la signatura 19312».

3. Algunos de los trabajos más destacados sobre los *Diálogos de la fantástica filosofía*, todos ellos recogidos en la bibliografía publicada por Gómez sobre esta colección de diálogos (BDDH67), son los siguientes: Gaetano (1976: 359-392); Ferreras (1994: 409-420); Gómez (1988b: 155-169; 2016: 133-152); Guillén Berrendero (2004: 593-606); Vega (2007: 254-255); Vian Herrero (2004: 338-345; 2010: 807, 812-813 y 823-824). En relación con la influencia que ejerció la censura en el diálogo *Fantástica filosofía* y el texto de Gelli del que parte Miranda Villafañe, se puede añadir, además del referido trabajo de Gómez (2016: 133-152), el de Romano Martín (2023: 202-225).

4. Gómez (2016: 134, n. 5).

5. Gaetano (1976: 359-392).

través de las prensas florentinas de Anton Francesco Doni en 1546, con una segunda edición, también florentina, de 1548, esta vez impresa por Lorenzo Torrentino y autorizada por Gelli. *I capricci del bottaio* no tardó demasiado en sufrir la censura, pues se incorporó al índice inquisitorial veneciano de 1554, incluyéndose más adelante en el índice de Quiroga, de 1584, ya que contenía varios pasajes en los que se planteaban posturas abiertamente reformistas o consejos dañinos para la moral católica. No obstante, algunos de estos fragmentos se mantendrán casi inalterados en la reformulación, mucho más ortodoxa en su conjunto, que se desarrolla en la *Fantástica filosofía*.

Según ha estudiado Gómez, Miranda Villafañe adapta de forma interesada al contexto postridentino los lugares de la obra de Gelli que podrían ser peligrosos, convirtiendo algunos de ellos en una reafirmación de la doctrina católica y en una crítica explícita contra Lutero y cualquier opinión reformista que se defendiera en el texto de origen[6]. Por tanto, si bien el escritor extremeño realiza una fiel traducción de la obra italiana sin mencionar en ningún momento a Gelli, considerada por De Gaetano como un estricto plagio[7], orienta su texto hacia un propósito distinto, con el que busca en muchos casos el sentido contrario de lo que pretendía su modelo para adecuarlo al contexto contrarreformista en el que se circunscribe.

En la *Fantástica filosofía*, al igual que en su modelo, se sigue la estructura constituida por diez *ragionamenti*, o diálogos breves, con un nexo común que encontramos en la obra de Gelli y en otras colecciones de piezas dialógicas breves de procedencia italiana, como las *Intercenales* de Leon Battista Alberti o los *Dilettevoli dialogi* de Leoniceno. Este eje vertebrador de todos los diálogos está conformado en la *Fantástica filosofía* por los dos interlocutores que participan de la conversación, o de las conversaciones, a saber, Bernaldo y su alma, que intercambian puntos de vista acerca de múltiples cuestiones a lo largo de varios días. Podríamos hablar de un único personaje desdoblado en dos interlocutores, puesto que, como se encarga convenientemente de explicitar el Alma en el diálogo, Bernaldo está formado por su cuerpo y su alma (f. 6r), aunque cada una de estas dos partes, es decir, de estos dos interlocutores, tienen su propia caracterización bien diferenciada.

6. Gómez (2016: 133-152).
7. Gaetano (1976).

Bernaldo, que en los primeros diálogos mantiene una posición escéptica con respecto a lo que le cuenta su alma, es un oficial mecánico, según se indica en varias ocasiones a lo largo del texto, cuya profesión concreta no se llega a precisar. Se encuentra estrechamente vinculado con los aspectos terrenales, como el trabajo físico que desempeña con su profesión por necesidad, es decir, para ganarse la vida; el disfrute de los pocos placeres que le permite su vejez (Bernaldo tiene 70 años, según se indica en el fol. 24v) o su temor a la muerte. El Alma, en clara oposición con el cuerpo al que habla en estas conversaciones, se mantiene en el plano intelectual, tratando de encauzar a su parte corpórea hacia la virtud, cuerpo al que, no obstante, necesita para perfeccionarse mediante su capacidad sensitiva y poder alcanzar así el ascenso a los cielos una vez que se produzca la necesaria separación de cuerpo y alma tras la muerte de Bernaldo.

Se percibe en esta obra, gracias al proceso argumentativo desarrollado en los diferentes diálogos imbricados dentro de la conversación entre alma y cuerpo a lo largo de diez encuentros, una evidente evolución del personaje que desempeña la función de discípulo, es decir, Bernaldo, díscolo en un primer momento, pero abierto finalmente a recibir las enseñanzas que le transmite su alma, que realiza una clara función de maestra a lo largo de toda la obra. Las discrepancias iniciales del interlocutor discípulo, como ocurre en otros diálogos, son fundamentales aquí para que el maestro apuntale su doctrina, pues las divergencias de Bernaldo permiten al Alma poner en evidencia los errores del discípulo y, por tanto, formular de manera argumentada el razonamiento que se muestra más convincente, con lo que se persigue la persuasión del auditorio particular, formado por Bernaldo, y del auditorio universal, constituido por el lector, si atendemos a los conceptos desarrollados por Perelman y Olbrechts-Tyteca en su *Nueva retórica*[8].

Las enjundiosas conversaciones entre estos dos interlocutores se mantienen durante los momentos de vigilia de Bernaldo, casi siempre de madrugada y en algunos casos a medianoche. Como ya se habrá podido apreciar, este intercambio conversacional remite directamente al *Gallo o el Sueño* de Luciano, presente en la obra de Gelli que sigue Miranda Villafañe y que más tarde también tendrá una notable influencia en diálogos tan representativos del Quinientos hispánico como el *Diálogo que trata*

8. Perelman & Olbrechts-Tyteca (2015: 65-78).

las transformaciones de Pitágoras, fechable entre 1531 y 1535, o el *Crotalón*, datado entre 1552 y 1556[9].

Al igual que el personaje llamado Micilo que protagoniza el texto lucianeo y los dos diálogos españoles mencionados, el interlocutor que conversa con el ente fantástico representado por un gallo en estos (y por el alma en las obras de Miranda Villafañe y Gelli) es un oficial mecánico, tal y como se ha señalado, condición que no se ha elegido al azar. Hay que recordar que Giambattista Gelli fue zapatero, al igual que el Micilo lucianeo, además de literato, profesión compatible con las artes manuales si tenemos en cuenta la consideración de la época sobre los oficios mecánicos, asunto que no dejó de generar polémica a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII, y que está muy presente en estos y otros diálogos de la época, según ya estudió Vian Herrero[10].

La *Fantástica filosofía* es interesante desde el punto de vista literario e histórico porque se reúnen en una sola obra, de una extensión no muy dilatada, múltiples temas y géneros en boga durante su fecha de redacción que nos permiten poner de relieve el carácter proteico de este texto, sin duda, especialmente buscado por el autor para amenizar y persuadir durante su lectura. En la propia licencia de impresión y privilegio de la obra se nos dice que la *Fantástica filosofía* es un «compuesto, donde se tratan varias y diversas materias, de mucha moral filosofía». Si tenemos en cuenta la definición del *Diccionario de Autoridades*, un compuesto es un «agregado de muchas cosas, que forman otra distinta, perfecta y complida» (s. v. *compuesto*), lo que no dista de la configuración que adquiere esta obra y la percepción de un todo heterogéneo, pero cohesionado, que se tiene tras su lectura.

Con respecto a la hibridación genérica presente en el diálogo, resulta especialmente visible la influencia en la *Fantástica filosofía* de las disputas en verso entre alma y cuerpo que se desarrollaron durante la Edad Media. Al igual que en el diálogo de Miranda Villafañe, se genera en ellas un proceso argumentativo con el que se incide en los errores cometidos por la parte sensitiva en detrimento de la intelectiva, con el propósito de advertir al lector sobre una posible condena eterna cuando no se obra correctamente.

9. Véanse las correspondientes ediciones de Vian Herrero (1982; 1994).
10. Vian Herrero (2004: 289-351).

Igualmente, otro género de origen medieval que tiene una gran influencia en la *Fantástica filosofía* es el *ars moriendi*, que se encuentra, asimismo, relacionado con las disputas entre el alma y el cuerpo tanto a nivel estructural como editorial, puesto que a veces se publicó el *Ars moriendi* primigenio de forma conjunta con la *Contienda del cuerpo y alma*[11]. Este tipo de obras, convertidas en un éxito comercial de la primitiva imprenta debido al gran interés que suscitó el *Ars moriendi* primitivo en sus dos versiones (breve y larga) desde su gestación en el Concilio de Constanza entre 1414 y 1418, derivó a finales del XVI hacia textos completamente originales que, aunque recogerían la esencia de la obra tratadística bajomedieval, replanteaban su esquema potenciando las características literarias presentes en el modelo y lo adaptaban al contexto socio-cultural y religioso en que se crearon estas nuevas obras.

Una de esas piezas originales que recogieron la esencia del *Ars moriendi* primigenio, si bien debidamente orientada hacia el propósito doctrinal buscado por su autor, fue el *Liber de praeparatione ad mortem* de Erasmo, publicado por Hyeronimus Froben en Basilea en 1534, que Gelli bien pudo leer antes de escribir sus *ragionamenti*. En la *Fantástica filosofía*, al igual que ocurre en la obra de Erasmo y de Gelli, no aparecen las pugnas entre las tentaciones del demonio y el auxilio angélico que recibe el moribundo en el *Ars moriendi* del siglo XV, pero sí se aprecia una intención de encarrilar las costumbres de aquel que aún tiene tiempo para hacerlo sin haber llegado aún al momento de la agonía, aunque, como ocurre en el caso de Bernaldo en la *Fantástica filosofía*, le queden pocos años de vida. Por tanto, la diferencia principal entre el *Ars moriendi* original, con sus respectivos imitadores, y el de Erasmo, junto con los que siguen su modelo, es que los primeros se centran en un moribundo agonizante en su lecho de muerte, mientras que los segundos concentran sus esfuerzos en que el futuro *moriens*, aún sano y, lo más importante, con sus facultades mentales todavía no excesivamente dañadas por la agonía en que todavía no ha entrado, pueda comprender y asimilar los argumentos elaborados por el interlocutor maestro para rectificar una vida pecaminosa. Por este motivo, a las artes de bien morir erasmianas se las ha denominado *artes*

11. La compilación de estos dos textos de carácter luctuoso en un mismo volumen puede apreciarse en la edición toledana del *Ars moriendi* publicada en 1500 por Pedro Hagenbach junto a la *Contienda del cuerpo y alma*. Véase al respecto la edición realizada por López Mariscal & Rodríguez (2019).

de bien vivir. No obstante, a pesar de que Miranda Villafañe, a través de su modelo, escriba lo que podríamos considerar un *ars bene vivendi*, en ningún caso se puede afirmar que se trate de un texto erasmista, sino más bien todo lo contrario, pues, como se ha indicado, prevalece el mensaje ortodoxo sobre el espíritu reformista de su modelo[12].

Acudiendo ya al diálogo *Fantástica filosofía*, podemos ver cómo Bernaldo solicita a su alma los consejos precisos para vivir virtuosamente al menos los pocos años que le queden en el mundo, con el propósito de beneficiar a la postre también a su maestra, el Alma, quien poco antes ha afeado los excesos cometidos por su cuerpo durante la juventud. Esta crítica de costumbres pasadas, que se lanzaba contra el enfermo de manera recurrente en las *artes moriendi*, tendría el objetivo de que el lector de este tipo de obras asumiera con resignación, como consecuencia de sus actos, los padecimientos presentes de la vejez. Así reprende el Alma a Bernaldo por su comportamiento durante la juventud, a quien intentará enderezar una vez más a pesar de haberle ya advertido a su debido momento mediante la potencia intelectiva[13]:

> ALMA.– Tú tienes la culpa, porque yo nunca te he faltado cuando te subjetabas a los sentidos, como hacen las bestias, de reprehenderte, a lo menos con el entendimiento y remordimiento de la consciencia, mas, como estabas ciego con las pasiones y con los ardentísimos deseos que traen consigo aquella edad con que te enlazabas y enredabas en los falsos placeres deste mundo, nunca me oías, antes despreciabas mis amonestaciones, y no me maravillo, porque el hombre que tiene libertad de pecar y pasa la vida sin ofender a Dios es digno de gran loor, pero pocos se hallan tales.
> BERNALDO.– Ya, bendito nuestro Señor, no estoy para hacer semejantes.
> ALMA.– Da gracias a Dios, y al tiempo, si no lo hicieres, aunque puedes estar cierto que te será trabajoso por el hábito que con la mala costumbre tienes hecho.

12. Para el género del *ars moriendi*, véase esta selección de trabajos: Chartier (1976: 51-75); Ariès (1983); Vovelle (1983: 142-146; 205-212); Morel d'Arleux (1993: 719-734), Blanco (1997: 298-305); Martínez Gil (2000: 63-71); Rey Hazas (2003: xi-xlv); Sanmartín Bastida (2006); Infantes de Miguel (2008: 7-20); Ruiz García (2011: 315-344); Peirats (2023: 251-278); Redondo Pérez (2025: 13-67).

13. Transcribo, modernizando las grafías que no tengan relevancia fonética, del ejemplar de la edición salmantina de 1582, conservado en la Biblioteca Nacional de España con signatura R-29226.

> BERNALDO.– Sea como quisieres, que no te tengo de contradecir, solo te ruego que me des alguna regla cómo me gobierne, para que viva conforme a tu voluntad lo poco que de vida me queda, y cómo me tengo que guardar para conservarme contigo el más tiempo que pudiere (fols. 53r-v).

No obstante, a pesar de que en este diálogo está muy presente el arte de bien vivir, entendido como proceso educativo previo a la agonía para llegar al decisivo momento con cierta solvencia, afloran igualmente las tentaciones originales con las que el demonio intentaba que el enfermo sucumbiera en el *Ars moriendi* primigenio. Si acudimos a la versión breve del *Ars moriendi* de principios del siglo XV, conocida por las siglas *QS*, que responden a su íncipit (*Quamuis Secundum* [*Philosophum tercio Ethicorum*]), vemos cómo en los capítulos impares el demonio infunde al moribundo dudas de fe (cap. I), intenta hacerle desesperar (cap. III), provoca en él el sentimiento de la impaciencia ante los dolores (cap. V), le fomenta su vanagloria (VII) o le incita a la avaricia (cap. IX). Pues bien, el Alma se encarga de recordar a Bernaldo en el texto de Miranda Villafañe la necesidad de contrarrestar todas estas tentaciones mediante su insistencia en la fe para bien morir o el arrepentimiento para no desesperar por los pecados cometidos; le anima a reconsiderar los achaques de la vejez fijándose en sus aspectos positivos; le advierte sobre el pecado de la soberbia o le disuade sobre la avaricia asociada a su condición de viejo y oficial mecánico. Con este conjunto de avisos, al igual que hacían los ángeles en el *Ars moriendi*, se da respuesta a las varias tentaciones que podrían conducir a la condena del alma.

Asimismo, en la *Fantástica filosofía* se recurre a otro de los estados propicios para el aprendizaje que se plantea de forma frecuente en las artes de bien morir dialógicas, es decir, el sueño, o, mejor dicho, la carencia de él que se produce en la senectud, lo que posibilita esa situación de duermevela que sufre Bernaldo[14]. Tal estado le permite comunicarse con lo fantástico, es decir, con su parte espiritual y, en consecuencia, con Dios. Es importante destacar que las conversaciones entre el alma y su cuerpo se llevan a cabo durante la fase de vigilia previa al sueño, o inmediatamente posterior a él, que favorece ese estado alterado de la conciencia donde son posibles las fantasías o conversaciones con uno

14. Para las artes *moriendi dialógicas*, pueden consultarse los siguientes trabajos: Redondo Pérez (2024: 111-150; 2025: 31-40).

mismo de las que habla Miranda Villafañe en el prólogo a su diálogo, y que permiten este desdoblamiento fantástico, pero verosímil al mismo tiempo, de alma y cuerpo.

Como Briciano le aconseja a Albano en el *Consuelo de la vejez*, otro de los diálogos (en este caso impreso en 1539) donde los fundamentos del arte de bien morir están muy presentes[15], la carencia de sueño característica de la senectud se presenta a los seres humanos en calidad de don divino con la función de «despertador del alma», en consonancia con el género de despertadores cristianos del siglo XVI y en perfecta cohesión con el motivo que propicia el diálogo entre alma y cuerpo en la *Fantástica filosofía*. La vigilia es lo que permite hacer las buenas obras que, en conjunción con la fe, conducirían a la salvación. Así pues, el Alma disuade a Bernaldo sobre las supuestas bondades del acto de dormir, pues este le impediría seguir perfeccionando su parte espiritual y, en consecuencia, su aproximación a Dios:

> ALMA.- Bien sé que hay algunos de tan poco ánimo que estiman en más cualquiera pequeño dolor que otro gran contento, y así dicen que el dormir es uno de los mejores y más agradables dones que haya dado naturaleza, haciendo a todos iguales en tanto que duermen porque, no sintiendo, tan felice es el pobre como el rico, cuya opinión no apruebo. Porque, si fuese verdad, mejor sería ser piedra o árbol, que no sienten, que animal y, entre ellos, el que más durmiese sería más felice, lo cual es falso, porque el dormir te hace semejante a los muertos, y así algunos le llaman *hermano de la muerte*, aunque quien lo ha llamado así no lo ha considerado hermano por generación, sino como semejanza, pues nos priva de todas las obras y del contento que consiste en el obrar (f. 77v).

Otro de los elementos característicos de los diálogos en que la estructura y propósitos del *Ars moriendi* están muy presentes es la alabanza de la vejez. Heredando tópicos procedentes del mundo grecolatino que se utilizarán en el género de la *consolatio mortis* durante la primera mitad del siglo XVI, la *Fantástica filosofía* encomia la vejez en la misma medida que critica la juventud, lo que nos lleva hasta una de las virtudes más valoradas en esta etapa de la vida, esto es, la experiencia, que, sin embargo, como se encarga de recordar el Alma a Bernaldo, puede ser un arma de

15. Para esta obra, véase la edición de García de la Cruz (2007) y la ficha de Críez Garcés en *Dialogyca BDDH* (BDDH33, primera versión 2010).

doble filo, pues puede conducir a la vanagloria. Recordemos que la vanagloria es una de las tentaciones con las que el diablo asedia al moribundo en el *Ars moriendi* bajomedieval.

Pero la *Fantástica filosofía* no es solo un conjunto de recetas para encauzar la vida de un hombre en su senectud con el objetivo de lograr la salvación de su alma llegado el momento, sino que, como se ha dicho al principio de este trabajo, contiene muy variados temas procedentes a su vez de géneros muy distintos a las disputas medievales o a las *artes moriendi*. Me estoy refiriendo a los tratados médicos y botánicos que afloran constantemente en el texto de Miranda Villafañe cuando el alma aconseja a su cuerpo. Principalmente, se hace mención de la teoría de los espíritus y el equilibrio de los humores para mantener el cuerpo de Bernaldo sano durante el mayor tiempo posible y favorecer de esta manera un proceso más depurado de perfeccionamiento del alma a través de la parte sensitiva constituida por el cuerpo. Ejemplo de ello es el fragmento en que el Alma diserta sobre el calor y el húmido, así como los efectos que tienen en el cuerpo los humores si no se saben mantener equilibradamente (fols. 6v-7v), o el lugar en que se analizan los alimentos que son beneficiosos para el cuerpo, como el vino, que, en opinión del alma, hace buena sangre, aunque solo si el vino es bueno, ya que el malo podría producir el efecto contrario:

> ALMA.- En fin, Bernaldo, que, como se toca a uno donde le duele, luego se queja, mas no te enojes, que por eso te hago injuria, que por decir la verdad, también a mí no me parece mal, porque el buen vino hace buena sangre, y la buena sangre hace los espíritus más claros, de donde los sentidos pueden hacer muy mejor su oficio, que no es poca ayuda para más perfectamente hacer mis obras (fols. 18r-v).

Asimismo, en este texto se analizan las cualidades de los frutos secos, o los que el Alma denomina «fructas que se guardan» (f. 56r); se plantean nociones de física al disertar, por ejemplo, sobre cómo los cuerpos intangibles necesitan del aire para manifestarse (f. 16v); se habla de astronomía (f. 81r) o se reflexiona acerca de las lenguas y algunos de sus aspectos gramaticales, incidiendo en el uso de las lenguas vernáculas, y especialmente en el castellano como la más apropiada para la transmisión de las ciencias y las leyes que, tanto unas como otras, en opinión del Alma, todos deberían conocer y asimilar (f. 40r). En esta reivindicación del romance como lengua de conocimiento, el texto de Miranda

Villafañe sigue también de cerca la obra de Giambattista Gelli, si bien el Alma se encarga de señalar en el texto español que las lenguas vernáculas no deben emplearse para la traducción de los textos sagrados, al contrario de lo que defendía el escritor italiano en su obra, pues, como antes se ha indicado, Miranda Villafañe mantiene algunos fragmentos polémicos del texto que traduce para, en algunos casos, reorientarlos hacia el pensamiento ortodoxo que se desprende de su traducción. Es representativo de ello este fragmento conversacional donde el Alma, en la *Fantástica filosofía*, explica a Bernaldo las razones por las que no se deben traducir los textos sagrados:

> BERNALDO.- Si esta lengua [el castellano] es de tanta perfectión, ¿de dónde procede que muchos letrados dicen mal de los que traducen alguna cosa en ella, diciendo que no es suficiente ni digna para que en ella se escriba, mayormente, cosa de la Sagrada Escriptura?
> ALMA.- En lo que toca a las Sagradas Letras tienen razón. Porque cosa es muy absurda que el vulgo lea lo que doctísimos varones en largo estudio y con grandísima examinación, con dificultad, lo pueden comprender ni entender, por estar llenas de metáforas y figuras, y parábolas donde es necesario conferir lo precedente con lo consiguiente, de donde pende el sentido y entendimiento de lo que se trata […] Por lo cual, con su espíritu divino, los Católicos Reyes don Fernando y doña Isabel, de gloriosa memoria, mandaron publicar aquella sanctísima ley, en que prohibieron debajo de grandísimas penas que ninguno fuese osado a trasladar la Sagrada Escriptura en lengua vulgar, ni las ya trasladadas tenerlas ni leerlas por no dar a muchos errores que, por no entender la Escriptura, sino literalmente, podía succeder como se ha visto por experiencia después en toda Alemaña, Flandes y Francia [fols. 41r-v].

En conclusión, la *Fantástica filosofía* de Miranda Villafañe es un texto que se sirve de la facultad aglutinante propia del diálogo literario para absorber a su vez otros géneros mediante las conocidas técnicas de la transposición y contaminación genérica que Bompaire estudió en el diálogo lucianeo[16]. Es, asimismo, una pieza relativamente breve en la que se dan cabida multitud de temas imprescindibles para comprender el pensamiento de la época, así como el contexto histórico y religioso en que se escribió. Por otro lado, representa un claro ejemplo de cómo esta

16. Bompaire (2000: 547-585).

gran variedad de temas, entre los que se incluyen algunos de profundo calado, como la indivisibilidad del alma y el cuerpo, o la inmortalidad del alma, pueden relacionarse con otros de carácter que hoy denominaríamos *científico*, como los tratados médicos y botánicos, y, de igual modo, con polémicas de la época acerca de los oficios mecánicos. Es decir, como ocurrió en el caso de las *artes moriendi* dialógicas, de las que existen varias muestras a lo largo de la etapa áurea, y en otros muchos diálogos, se recurre a la literatura para acercar de forma amena y deleitosa, siguiendo la máxima horaciana, aquellas materias por las que la sociedad culta, y no tan culta, de Europa comenzó a interesarse al final de la Edad Media con el impulso de la incipiente imprenta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Ariès, Philippe, *El hombre ante la muerte*, Madrid: Taurus, 1983.

Blanco, Emilio, «Artes de bien morir: para vivir mejor», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, José Manuel Lucía Megías, ed., Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1997, vol. I, págs. 297-305.

Bompaire, Jacques, *Lucien Écrivain. Imitation et création*, Paris & Torino: Les Belles Letres & Nino Aragno Editore, 2000 (1ª ed. Paris: E. de Boccard, 1958).

Chartier, Roger, «Les arts de mourir, 1450-1600», *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 1 (1976), págs. 51-75.

Críez Garcés, Pedro Luis, «*Consuelo de la vejez. Aviso de bien vivir. Apercibimiento y menosprecio de la muerte*», en *Dialogyca BDDH. Biblioteca Digital del Diálogo Hispánico*, BDDH 33, 2010. [En línea] https://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH33/consuelo-de-la-vejez-aviso-de-bien-vivir-apercibimiento-y-menosprecio-de-la-muerte/ [Consulta: 01/04/2025].

Ferreras, Jacqueline, «La autoría de los *Dialogues de la Philosophie Phantastique*… traducidos al francés por Gabriel Chappuys, 1587», *Anejos de Criticón*, 1 (1994), págs. 409-420.

Gaetano, Armand L. de, «The plagiarism of Giambattista Gellis's *Capricci del bottaio* by Francisco Miranda Villafañe», en *Giambattista Gelli and the Florentine Academy. The Rebellion against Latin*, Armand L. de Gaetano, ed., Firenze: Leo S. Olschki Editore, 1976, págs. 359-392.

García de la Cruz, Felisa, ed., Anónimo, *Consuelo de la vejez. Aviso de buen vivir*, Madrid: Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 2007.

Gómez, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra, 1988. [a]

Gómez, Jesús, «Aportaciones textuales para un análisis formal de los *Diálogos de la Phantástica Philosophía*», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 66 (1988), págs. 155-169. [b]

Gómez, Jesús, «El problema de la censura religiosa en los *Diálogos de la fantástica filosofía*», en *Diálogo y censura en el siglo XVI (España y Portugal)*, Ana Vian, María José Vega & Roger Friedlein, eds., Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2016, págs. 133-152.

Gómez, Jesús, «*Diálogos de la Fantástica Filosofía*», en *Dialogyca BDDH. Biblioteca Digital del Diálogo Hispánico*, BDDH 67, 2012. [En línea] https://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH67/dialogos-de-la-fantastica-filosofia/ [Consulta: 24/03/2025].

Guillén Berrendero, José Antonio, «Los valores nobiliarios ante una conciencia de crisis: la definición de honor y virtud de Francisco Miranda Villafañe, *Diálogos de la Phantástica Philosophía*», en *La declinación de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Francisco José Aranda Pérez, ed., Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, vol. II, págs. 593-606.

Infantes de Miguel, Víctor, «El auditorio fúnebre de la plegaria tanatográfica: las *Oraciones para el artículo de la muerte* (1575)», *Via Spiritus*, 15 (2008), págs. 7-20.

López de Mariscal, Blanca y Guadalupe Rodríguez Domínguez, '*Arte de bien morir y La contienda del cuerpo y alma*': *un incunable toledano de 1500*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2019.

Martínez Gil, *Muerte y sociedad en la España de los Austrias*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

Miranda Villafañe, Francisco, *Diálogos de la fantástica filosofía*, s. l.: c. 1582, Biblioteca Nacional de España, Mss. 19312.

Miranda Villafañe, Francisco, *Diálogos de la fantástica filosofía*, Salamanca: Herederos de Matías Ghast, 1582.

Morel d'Arleux, «Los tratados de preparación a la muerte: aproximación metodológica», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Manuel García Martín, ed., Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, vol. 2, págs. 719-734.

Peirats, Anna, «Les *artes moriendi*, manuals per a una bona mort al'occident europeu dels segles XV-XVI», *TranScript*, 2.2 (2023), págs. 251-278.

Redondo Pérez, Germán, «En conversación con la muerte: senderos hacia el último trance en el diálogo literario de los Siglos de Oro», *Specula*, 8 (2024), págs. 111-150.

Redondo Pérez, Germán, «Introducción», en Jerónimo de los Ríos Torquemada, *La última batalla y final congoja con que aflige el demonio al hombre en el artículo de la muerte (1593)*, Valencia: Ultreia, 2025, págs. 13-67.

Rey Hazas, Antonio, «Introducción», en *Artes de bien morir. 'Ars moriendi' de la Edad Media y del Siglo de Oro*, Antonio Rey Hazas, ed., Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 2003.

Romano Martín, Yolanda, «La huella de la inquisición italiana y española en *I capricci del bottaio* de Giovan Battista Gelli», *Transfer*, 18.2 (2023), págs. 202-225.

Ruiz García, Elisa, «El *ars moriendi*: una preparación para el tránsito», en *IX Jornadas Científicas sobre Documentación: La muerte y sus testimonios escritos*, Nicolás Ávila Seoane, Manuel Salamanca López & Leonor Zozaya Montes, eds., Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011, págs. 315-344.

Sanmartín Bastida, Rebeca, *El arte de morir*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2006.

Vega, María José, «Las bestias felices: la *Circe* de Gelli en España», en *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filología all'informatica. Atti del Primo Convegno Internazionale (13-16 aprile 2005, Universitat de Barcelona)*, Mª Nieves Muñiz, Ursula Bedogni & Laura Calvo, eds., Barcelona-Firenze: Franco Cesati, 2007, págs. 253-271.

Vian Herrero, Ana, ed., *Diálogo y forma narrativa en 'El Crotalón': estudio literario, edición y notas*, Madrid: Universidad Complutense-Servicio de Reprografía, 1982, 3 vols.

Vian Herrero, Ana, ed., Anónimo, *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, Barcelona: Quaderns Crema, 1994.

Vian Herrero, Ana, «Defensa e ilustración del oficial mecánico en la prosa literaria del siglo XVI», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro, I: El noble y el trabajador*, Ignacio Arellano & Marc Vitse, coords., Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2004, págs. 289-351.

Vian Herrero, Ana, «"Graçia y dulzura de la buena conversación de los hombres": Opiniones y voluntad de estilo de los defensores hispánicos del *volgare* en el diálogo (siglos XV a XVII)», en *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*, Francisco Bautista & Jimena Gamba, eds., San Millán de la Cogolla: SEMYR & CiLengua, 2010, págs. 830-840.

Vovelle, Michel, *La mort et l'Occident. De 1300 à nos jours*, Paris: Gallimard, 1983.

RESUMEN: La *Fantástica filosofía*, diálogo escrito por Francisco Miranda Villafañe en el último tercio del siglo XVI a partir de un texto italiano censurado, supone una muestra de cómo la hibridación genérica puede dar lugar a obras que consiguen armonizar los objetivos persuasivos del autor con el deleite del lector ante la variedad que se les presenta. De este modo, mediante las amenas conversaciones entre Bernaldo, un oficial mecánico, y su alma, se le plantean al lector varios temas de enorme interés para la época, como la mortalidad del alma; el uso de las lenguas vernáculas en la ciencia, las leyes y la religión; la indivisibilidad del ser; o diferentes teorías médicas sobre el adecuado mantenimiento

del cuerpo. Sirviéndose para ello de diversos géneros enraizados en la herencia cultural de su autor, con especial predilección por el *Ars moriendi*, y fácilmente perceptibles por los lectores de la época, Miranda Villafañe reelabora un texto para expresar diversas ideas ortodoxas que se alejan de las reformistas presentes en el original, dejando para la posteridad una obra que no deja de ser interesante al lector moderno que se quiere acercar a la España de la segunda mitad del siglo XVI. A estudiar el carácter proteico de este diálogo, y particularmente la influencia de las *artes moriendi* en la *Fantástica filosofía*, se destina este trabajo.

PALABRAS CLAVE: Diálogo literario; *Artes moriendi*; Siglo de Oro; Contrarreforma; Hibridación.

ABSTRACT: *Fantástica filosofía*, a literary dialogue written by Francisco Miranda Villafañe in the last third of the 16th century and based on a censored Italian text, is an example of how genre hybridization makes possible to harmonize the author's persuasive objectives with the reader's delight in the variety presented to them. Thus, through the pleasant conversations between Bernaldo, a mechanical worker, and his soul, the reader is presented with several topics of enormous interest for the period, such as the mortality of the soul; the use of vernacular languages in science, law, and religion; the indivisibility of being; and different medical theories on the proper maintenance of the body. Making use of various genres rooted in the author's cultural heritage, with a special predilection for the *Ars moriendi*, and easily perceptible to readers of these time, Miranda Villafañe reworks a text to express various orthodox ideas that depart from the reformist ones present in the original, leaving for posterity a work that will certainly be of interest to modern readers who wish to gain an insight into Spain in the second half of the 16th century. This work is dedicated to studying the protean nature of this dialogue, and particularly the influence of the *artes moriendi* on *Fantástica filosofía*.

KEYWORDS: Literary dialogue; *Arts of dying well*; Spanish Golden Age; Counter-Reformation; Hybridization.

NUEVOS APUNTES SOBRE LA *BIBLIA* DE PEDRO DE PAMPLONA (MSS. 56-5-1 Y 56-5-1 BIS DE LA BIBLIOTECA CAPITULAR DE SEVILLA)

Lorena Rodríguez Chvatal
Universidad Complutense de Madrid

El 12 de junio de 1885 el periódico *La Andalucía* reprodujo en sus páginas la traducción de un artículo publicado con anterioridad por el diario francés *Le Temps* donde podía leerse lo siguiente: «Una biblioteca ha sido saqueada y sus libros vendidos clandestinamente en París […]. Los pobres libros han venido a Francia para ser vendidos como obras de lance sin importancia. Hablamos de la biblioteca del Cabildo de Sevilla»[1]. Aunque el texto destacaba el caso de la colección procedente de la donación testamentaria de Hernando Colón –legado que se integró entre los fondos de la Catedral de Sevilla en el siglo xvi[2]–, bien podría reflejar el destino de otros ejemplares conservados en dicha institución que también fueron objeto de robos e, incluso, mutilaciones en este tiempo.

Uno de los casos más notables fue el de la conocida como *Biblia de Pedro de Pamplona*. Conservada en dos volúmenes –signaturas 56-5-1 y 56-5-1 bis, respectivamente–, ha suscitado numerosos debates en torno a cuestiones aún irresolutas –quiénes fueron los agentes involucrados

1. Harrisse (1886: 109).
2. Para un análisis exhaustivo del legado de Hernando Colón en la Biblioteca Capitular de Sevilla, véase Guillén (2006: 107-161).

en los procesos creativos y productivos de la obra, cuál fue su vinculación con otros marcos intelectuales abiertos a influencias extranjeras, etc.–, alimentados sin duda por la aparente ausencia de evidencias documentales.

1. CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA

Los códices –hoy mútilos– presentan un texto bíblico de influencia parisina. Suele considerarse que estas Biblias proporcionaron una Vulgata uniforme y normativa; no obstante, las novedades en lo referido al contenido permiten observar que este no responde necesariamente a un modelo fijo e inalterable: el «*exemplar Parisiense*» dejó espacio para la variedad, pudiéndose encontrar distintas versiones del texto bíblico[3]. Por el momento, no existe ningún trabajo que analice esta cuestión en el ejemplar hispalense ni su posible relación con las modificaciones recogidas por otros manuscritos contemporáneos, tan solo lo ha tratado Boutelou y de forma exigua[4].

En relación con las características físicas de los dos volúmenes, estos tienen un tamaño más pequeño y manejable de lo que fueron las Biblias de gran formato –un cambio que implicó la integración de nuevas técnicas artesanales y diseños de *mise-en-page*[5], con unas medidas aproximadas de 300 x 220 mm, aunque existen pequeñas variaciones[6]. Ambos tomos están organizados en cuadernos irregulares –se desconoce la causa– y para su ordenación se empleó el recurso del reclamo, tanto vertical como horizontal. Los folios están pautados a plomo, con la caja de justificación

3. Cañas Reíllo (2014: 510).

4. Boutelou Soldevila (1906b: 87).

5. Ruzzier (2016: 26-27) analizó el modo en el que el tamaño medio de los manuscritos bíblicos pasó de 849 mm en el siglo XII a 576 mm a principios del siglo XIII –tamaño medio de las biblias parisinas que datan de los años 1200-1230, según los análisis de Light (1994: 158-159)–; en el siglo XIII al completo fue de solo 403 mm y el tamaño de la primera Biblia portátil parisina fechada, copiada en 1234, fue de solo 270 mm.

6. Laguna Paúl (1998: 294; 2000: 457-458). En otros catálogos se han proporcionado medidas que no se corresponden con su tamaño real, como 185 x 130 mm. para el primer volumen y 225 x 318 mm. para el segundo (*Alfonso X* 1984: 151).

dividida en dos columnas[7]. Asimismo, la *Biblia de Pedro de Pamplona* posee un aparato icónico y decorativo de gran riqueza temática, jerarquizado en función del texto.

Boutelou publicó uno de los primeros análisis de la obra en 1906[8]. Desde entonces se han sucedido diversos –y no especialmente numerosos– estudios sobre la obra, con especial incidencia en el estilo de la iluminación y en la iconografía. Destacan, en este sentido, los trabajos de Domínguez Bordona y Domínguez Rodríguez[9]. El primero planteó un origen castellano para la *Biblia de Pedro de Pamplona*, una obra que habría sido elaborada en época de Alfonso X –quizá en su *scriptorium*, a excepción del *Libro de los Macabeos*, localizado en el segundo volumen, que según el autor debió ser realizado con posterioridad– con la participación de un mínimo de dos artífices. La segunda, una de las grandes figuras revitalizadoras de la investigación en torno al manuscrito, propuso un origen navarro, un único artífice y una cronología entre 1230 y 1250[10].

Ante la ausencia de un estudio material exhaustivo, el análisis codicológico y paleográfico de la Biblia realizado por García y Rodríguez[11], supuso un punto de inflexión, así como de partida. En su estudio confluyeron las tesis de Domínguez Bordona y Domínguez Rodríguez: en su opinión, fue realizada entre 1230 y 1250, por varias manos (4 o 5 copistas diferentes) –opinión compartida por Laguna[12]– y en territorio castellano, quizás Toledo. Los autores sustentaron su teoría en argumentos que respondían a las técnicas librarias empleadas en la factura de la obra: el empleo de una escritura gótica textual formada con reminiscencias gráficas de la tradición carolina, el uso del reclamo vertical y la doble serie de perforaciones de guía en el margen interior y exterior de cada folio[13].

7. Laguna Paúl (1998: 294); García & Rodríguez (2000: 920-921).

8. Boutelou Soldevila (1906a; 1906b).

9. Domínguez Bordona (1929; 1933; 1957; 1962); Domínguez Rodríguez (1996).

10. El estudio iconográfico de la *Biblia de Pedro de Pamplona*, así como las hipótesis de Domínguez Rodríguez, fueron continuados y ampliados por Urbina García (1996; 1999).

11. García Martínez & Rodríguez Díaz (2000).

12. Laguna Paúl (1998: 294).

13. En relación con el empleo del reclamo vertical, Elena Rodríguez (2024: 184) señala su utilidad para el establecimiento de las datas crónicas y tópicas: «el reclamo vertical se localiza en códices confeccionados en la región de Toledo a finales del siglo XII y durante las primeras décadas del XIII (…) El uso del reclamo vertical identifica

Son numerosas las hipótesis sobre el origen de la obra, especialmente a raíz de la suscripción presente en el volumen II de la misma, antes de los índices: *Hic liber expletus est, sit per secula letus scriptor, gratia dies sit sibi sitque qui es scriptor laudatur scripto Petrusque, vocatur Pampilonensis, ei laus sit honorque Dei* (Institución Colombina, s. f.). Debemos la autoría de esta nota a Pedro de Pamplona, copista y no iluminador –utiliza el término *scriptor*, no *pictor* o semejantes– como algunos autores han interpretado, por lo que no resulta un dato determinante a la hora de estudiar las influencias artísticas de esta Biblia, pero sí la naturaleza del equipo que la realizó.

2. ¿UNA BIBLIA EN DOS CUERPOS?: FUENTES HISTÓRICAS, PROPUESTAS Y VIABILIDAD

2.1. *Un acercamiento a las fuentes*

En su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Ceán Bermúdez dedicó una entrada a Pedro de Pamplona –hecho que pone de manifiesto la importancia que se había otorgado a la Biblia que recibe su nombre– donde expuso que este «escribió y pintó para uso del rey don Alfonso el sabio la biblia en dos tomos y en vitela fina, que existe con otros preciosos códices en la biblioteca de la catedral de Sevilla, a quien los dejó aquel soberano, según consta de su testamento, que se conserva en su archivo»[14].

Desde antiguo, la *Biblia de Pedro de Pamplona* se ha asociado con la figura del rey Alfonso X de Castilla quien, a su muerte, la habría legado a su hijo y heredero Sancho IV y este, a su vez, a la Catedral de Sevilla[15]. Se desconoce el origen de esta tradición tan reproducida por la historiografía[16]; no obstante, aunque no se cuenta con referencias documentales fehacientes que corroboren esta noticia, deben tenerse en consideración

---

y distingue a los libros castellanos y leoneses de los siglos XII y XIII de los manuscritos fabricados en los restantes reinos peninsulares y de los confeccionados en el occidente europeo».

14. Ceán Bermúdez (1800: 41-42).
15. Domínguez Bordona & Udina (1962: 59).
16. Revenga (1986); Domínguez Rodríguez (1996: 440).

algunas citas de especial interés. Ejemplo de ello es el codicilo testamentario de Alfonso X, otorgado en Sevilla el 10 de enero de 1284, donde el monarca dispone lo siguiente:

> Mandamos otrossi que las dos Biblias, la una en tres libros de letra gruessa, cubiertos de plata, e la otra es en tres libros, ystoriada de dentro, que nos dio el rey don Loys de Francia, […] e otras donas nobles que pertenesçen a rey, que lo aya todo aquel que con derecho e por nos heredare el nuestro sennorio mayor de Castiella e de Leon[17].

Atendiendo a lo aquí descrito, se ha identificado la Biblia «en tres libros, ystoriada de dentro, que nos dio el rey don Loys de Francia» como la *Biblia de San Luis*. Cabría preguntarse si la Biblia «en tres libros de letra gruessa, cubiertos de plata», dadas estas características, podría ser reconocida como la *Biblia de Pedro de Pamplona*. Si bien actualmente se conservan tan solo dos volúmenes de esta última, García y Rodríguez detectaron en su estudio codicológico cambios de orden en el relato bíblico y lagunas textuales, una observación que los llevó a considerar que, en su origen, la obra debió estar compuesta de tres tomos[18].

No contamos con menciones directas en el corpus documental relativo a la sede hispalense –al contrario de lo ocurrido con otros legados– que permitan contrastar esta hipótesis. El Archivo de la Catedral de Sevilla custodia, sin embargo, algunos escritos de gran valor que podrían contribuir a esclarecer la problemática existente. Ejemplo de ello es el primer inventario conservado de la Biblioteca Capitular que, fechado el viernes 19 de diciembre de 1522 y redactado ante el notario apostólico Juan Suárez, contaba con un total de 512 volúmenes[19]. Se catalogaron tres Biblias en la sección *In Theologia, Artibus, Philosophia et Medicina ad dextram post introitum*, aunque son descritas con extrema brevedad, sin aludir a su origen ni a sus características: dos de ellas en el primer banco, bajo la denominación de *Biblia* y *Alia Biblia*, y otra en el decimoséptimo, como *Biblia*[20].

17. Hernández Sánchez (2021: 994).
18. García Martínez & Rodríguez Díaz (2000: 920).
19. ACS, Fondo Capitular, Sección Fondo Histórico General, Caja-11034, doc. núm. 20/4.
20. Álvarez Márquez (1992: 216, 231).

Más ilustrativa resulta la información proporcionada por tres inventarios[21] redactados entre 1588 y 1595, donde se registraron los bienes, joyas y ornamentos pertenecientes a la catedral en aquellos años. En el asiento 131, bajo el rótulo «Libros con guarniçiones de plata y seda y sin ella», puede leerse lo siguiente[22]:

> Vna Biblia en dos cuerpos, escripta de mano en pergamino, con sus viñetas alrededor, yluminada en cada plana. Son ambos cubiertos de hoja de plata con armas de castillos y leones y tiene cada tabla vna aspa de Santo Andrés de plata clavada con çinco bollones de plata y cada vna con dos texillos con dos manitas de plata que entran en dos fieles de plata para çerrar. Están aforrados en vn riço más viejo [estas últimas palabras están tachadas y en su lugar aparecen con escritura de finales de siglo: «sarzaján uerde y oro»]. Faltan algunos pedaçuelos de la guarnición[23].

Por su descripción, la obra ha sido identificada como *la Biblia de Pedro de Pamplona*. La no coincidencia en el número de volúmenes con respecto a la Biblia indicada en el codicilo alfonsí dificulta la asociación entre ambos ejemplares; no obstante, este escrito ofrece elementos que deben tenerse en cuenta.

Primero, el uso de cubiertas de plata decoradas con la heráldica castellanoleonesa como encuadernación. Dado que no se han conservado, desconocemos si estas proceden de la encuadernación original –lo que podría ser entendido como rasgo inequívoco de un encargo o una posesión real– o de una reencuadernación en tiempos de Alfonso X o, incluso, posterior[24]. La vinculación del ejemplar inventariado con este monarca podría encontrar su justificación en dos ejemplares de la Biblioteca

21. Los inventarios Caja-9374, Caja-9737 y Caja-9738, localizados en la Sección IV de Fábrica del Fondo Capitular en el Archivo de la Catedral de Sevilla. Tal y como señala Álvarez Márquez (1992: 96) en relación con su ordenación, era «el primero continuación del segundo y del tercero similar a los dos primeros juntos».

22. ACS, Fondo Capitular, Sección. Fábrica, Serie Inventarios, Caja-9737 y Caja-9738, asiento 131, fol. 51r.

23. Álvarez Márquez (1992: 129).

24. A principios del siglo XX, Claudio Boutelou describe sus cubiertas del siguiente modo: «su encuadernación es de tabla forrada de piel, y todavía quedan restos de clavos de plata que indican hubo un medallón o escudo central en cada cara y en los ángulos castillos y leones alternados» (Boutelou Soldevila 1906: 55). La encuadernación a la que alude Boutelou, sin embargo, no responde a la cubierta original.

Capitular de Sevilla registrados en ese mismo catálogo, cuya pertenencia al rey castellano quedó corroborada en un auto capitular del 16 de abril de 1516[25]. Como se especifica en el texto, ambos contaban con guarniciones de plata con características semejantes: un «epistolero de letra antigua, escripto en pergamino cubierto de carmesy pelo y en la vna haz deste libro tiene vn chapa de plata de castillos y leones y en la otra haz faltó la dicha chapa y otras cosas de plata que tenía en ambas hazes» y un «libro euangelistero de letra antigua, escripto en pergamino, con sus tablas cubiertas de bezerro, y solían estar cubiertas de carmesí pelo con vnas chapas de plata de castillos y leones y otras cosas de plata que se le quitaron y hurtaron»[26].

Segundo, el empleo de textiles ricos en su encuadernación. Se nombran dos materiales, un «riço más viejo» –es decir, un terciopelo, áspero al tacto, que podía ser liso o labrado[27], quizás anterior a la decoración de las cubiertas– y un «sarzaján uerde y oro» –conocida como zarzahán, es una especie de tela de seda, delgada como el tafetán y listada de colores[28]–. Llama la atención el modo en el que se alude a este último material, tan preciado por sus características materiales como por su tradición: tal y como se presenta, su empleo podría responder a una actualización terminológica o, más probablemente, a una reencuadernación de los dos volúmenes.

Estos detalles plantean tres escenarios plausibles: el primero, que la Biblia en tres tomos del codicilo alfonsí fuese reencuadernada antes de 1588-1595 en dos volúmenes con cubierta de plata; el segundo, que la *Biblia de Pedro de Pamplona* constase únicamente de dos tomos y no se correspondiese con la descrita en el inventario; el tercero, que el registro testamentario no se refiriese a dicha Biblia. Cabe recordar que el codicilo de Alfonso X precisa:

25. Álvarez Márquez (1992: 129). Sobre la biblioteca personal de Alfonso X de Castilla, destacan las publicaciones de Fernández Fernández (2015), Rubio García (1985) y Pérez de Guzmán (1905). Algunos de ellos llegan a vincular la Biblia de Pedro de Pamplona con este fondo librario (Fernández Fernández 2015: 199).

26. Álvarez Márquez (1992: 129). ACS, Fondo Capitular, Sección. Fábrica, Serie Inventarios, Caja-9737 y Caja-9738, asientos 126 y 128, fol. 50.

27. *Diccionario* (1737: 625).

28. *Diccionario* (1739: 564).

> Otrosi, mandamos que todas las uestimientas de nuestra capiella, con todos los otros libros, que los den a la eglesia mayor de Sancta Maria de Seuilla o a la eglesia de Murcia, si el nuestro cuerpo fuere y enterrado; sacado aquellas vestimientas que mandamos dar sennaladamiente a la eglesia de Sancta Maria de Seuilla, e las dos biblias, que mandamos dar a aquel que lo nuestro heredare[29].

Parece razonable considerar que entre los «otros libros» que fueron donados a la sede hispalense –no destinados al heredero– pudiera encontrarse la *Biblia de Pedro de Pamplona*. Esta tesis respaldaría que la obra contaría únicamente con dos volúmenes, no con tres como se ha supuesto. No obstante, también cabe preguntarse si pudo haber otro tipo de intervenciones sobre esta Biblia y si fue objeto de los hurtos que comenzó a sufrir la Biblioteca Capitular en el siglo XVI, motivo por el que la institución necesitó de bulas disuasorias y otras medidas para prevenirlos[30].

2.2. *Propuestas para la comitencia de la Biblia*

Los estudios codicológicos, artísticos e iconográficos de la *Biblia de Pedro de Pamplona* han retrasado la datación de la obra al primer tercio del siglo XIII, proponiendo su filiación con el ambiente cultural de Fernando III (1217-1252, Castilla; 1230–1252, León). Asimismo, se ha sugerido la posible participación de miembros reseñables de la corte castellana en la comitencia de la obra, incluido el monarca[31].

García y Rodríguez plantearon que la Biblia podría proceder del entorno de Rodrigo Jiménez de Rada, arzobispo de Toledo desde 1209 hasta 1247, quien mantuvo una estrecha relación con el monarca[32]. De origen navarro –como el que se le supone a Pedro de Pamplona– y de vocación cosmopolita, estudió en París y visitó en numerosas ocasiones Roma, donde participó en el IV Concilio de Letrán (1215). Arizaleta lo ha definido como «figura central de la historia intelectual castellana del siglo XIII», al tiempo que ha señalado que, en su opinión, «la 'corte

29. Hernández Sánchez (2021: 994).
30. Acerca de esta problemática véase Guillén (2006: 192-193).
31. Avril (2016: 436) señala que la Biblia fue copiada por el escriba Pedro de Pamplona para el rey Fernando III al principio del siglo XIII.
32. García Martínez & Rodríguez Díaz (2000: 924).

de Rodrigo Jiménez de Rada' actuó […] como interfaz entre la cultura clerical y la cultura curial»[33]. Considera además que esta constituyó una «comunidad textual» –la de los letrados del ámbito del arzobispo–, «un entorno literario e intelectual alimentado por individuos próximos a Rodrigo, el cual se hallaba próximo a la curia regia y a las restantes catedrales del reino»[34]. A ello, y a los vínculos existentes entre los eruditos parisinos y el arzobispo, se suma el origen castellano –probablemente, toledano– que parecen evidenciar las características de la factura de la Biblia[35]. Dadas estas coordenadas, la participación de Rodrigo Jiménez de Rada en esta obra es una hipótesis plausible.

Por su parte, Mariéthoz apunta a la figura de la reina Berenguela de Castilla (1180-1246), madre del futuro Fernando III, como principal promotora. En su acercamiento a la fortuna del manuscrito, la autora defiende que el programa iconográfico desplegado en las iluminaciones pondría en valor no solo las escenas de personajes regios, sino también a figuras bíblicas femeninas –como Noemí, Judit o Ester– y temas como la familia[36]. Doña Berenguela, mujer de gran piedad y con interés en la preservación del prestigio de su linaje, fue una gobernante prudente y discreta –primero como regente de Castilla (1214-1217), después como consejera de su hijo Fernando, presente en todas sus decisiones como monarca–[37]. Cabe preguntarse si pudo encontrar un paralelo en su hermana Blanca de Castilla, madre de Luis IX de Francia. La analogía podría ser plausible: Murcia ya analizó el uso en las obras comisionadas por la reina francesa –tales como una serie de Biblias moralizadas, realizadas en la década de 1220– a las grandes mujeres de la historia sagrada para justificar su posición como regente y consejera real[38]. La estrecha relación entre las hermanas, sumada a la existencia de regalos e intercambios diplomáticos entre sus respectivos reinos, podría explicar

33. Arizaleta (2024: 68).
34. Arizaleta (2024: 69).
35. García Martínez & Rodríguez Díaz (2000: 921-922).
36. Mariéthoz (2021: 248).
37. Para un mayor conocimiento de la trayectoria vital de Berenguela de Castilla, con especial atención a su proceder en el ámbito de la política véase Martínez Santamarta (2012).
38. Murcia Nicolás (2023: 49-55). Hernández Sánchez (2003) ha analizado la documentación primaria relativa a las relaciones entre las cortes castellana y francesa durante la primera mitad del siglo XIII.

también la llegada de modelos, textos y equipos de trabajo[39]. Asimismo, son reseñables las similitudes establecidas por los investigadores con otras obras, como un martirologio del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas (Burgos), donde se encontraba la necrópolis familiar y donde se retiró la reina al final de su vida[40].

En cualquier caso, la hipótesis planteada por Mariéthoz[41] también establece que doña Berenguela debió recibir consejo para el desarrollo del programa político y religioso contenido en la *Biblia de Pedro de Pamplona*, apuntando al arzobispo de Toledo, Jiménez de Rada, como autor intelectual del mismo.

Se desconoce si pudo existir algún otro promotor para la obra. Autores como Bradley continuaron la tesis propuesta por Ceán Bermúdez, donde el promotor habría sido el rey Sabio[42]. Ninguno de ellos ofreció una explicación que permitiera justificar la viabilidad de su hipótesis.

3. CONCLUSIONES. LOS RECORTES COMO NUEVA VÍA DE EXPLORACIÓN

El expolio denunciado por el americanista Harrisse en mayo de 1885 evidenció la mala praxis a la que habían sido sometidos buena parte de los manuscritos de la Biblioteca Capitular y Colombina desde comienzos del invierno de 1884-1885: muchas de las obras –cuyo número es imposible precisar– llegaron a París mutiladas, carentes de los elementos que podrían haber dado fe de su origen. Tal y como rezaba el artículo reproducido por el periódico *La Andalucía* de junio de 1885:

> La procedencia hispano monacal que el vendedor les atribuía, fuertes raspaduras en el margen superior encima del título y en el inferior de

39. Sobre la recepción de influencias y artistas procedentes de las cortes europeas, en especial de la francesa, véase Ocón Alonso (1994) y Valdés Fernández (2003).

40. Mariéthoz (2021: 248). Sobre el martirologio conservado en el monasterio de Santa María La Real de las Huelgas (Burgos), véase Herrero González (1988); Yarza Luaces (1991; 2005); Herrero Sanz (2014).

41. Mariéthoz (2021: 250).

42. «Wrote, for Alfonso X (the Learned), King of Leon and Castile (1252-1284), a Bible in two volumes, enriched with barbaric brilliancy. They are, or were, until recently, kept in the archives of Seville cathedral» (Bradley 1889: 35).

> la última página, y otras señales, acabaron por convencernos de que se trataba de manuscritos recientemente salidos de aquella biblioteca. A la vez supimos que hacía algunos meses que un hábil restaurador había recibido del extranjero varios manuscritos de la misma clase, con encargo de restaurar los márgenes perforados torpemente, así en la primera como en la última foja[43].

La *Biblia de Pedro de Pamplona* fue una de las obras afectadas. Mariéthoz utilizó la expresión «*l'histoire mouvementée*» en su trabajo homónimo para referirse a la fortuna del ejemplar[44]; no fue una elección baladí: se han identificado fragmentos procedentes de la Biblia hispalense en el Musée de Picardie de Amiens[45], la Bibliothèque municipale de Angers[46], la École des Beaux-Arts de París[47], la Free Library de Philadelphia[48] y la Brandeis University en Waltham[49], así como en colecciones privadas; la mayor parte de ellas –si no todas– han circulado en algún momento por el mercado del arte desde el siglo XIX hasta la actualidad, pasando incluso por casas de subastas como Christie's o Sotheby's[50].

Avril, Kidd y Mariéthoz han realizado algunas de las más recientes y completas contribuciones al estudio de esta obra y sus recortes[51], como la identificación de numerosos materiales y la aportación de datos acerca de estos, aunque las dificultades han quedado patentes: además de las veintiséis conocidas, faltan unas quince iniciales que hoy se encuentran en paradero desconocido[52]. Además, Mariéthoz ha apuntado que los cuadernos de los tomos hispalenses habrían sido reconstituidos y cosidos, sin completar las lagunas textuales y dotando a los dos volúmenes

43. Harrisse (1886: 19-20).
44. Mariéthoz (2021).
45. Amiens, Musée de Picardie, MP.3057.240.36.1-13.
46. Angers, Bibliothèque municipale Toussaint, Rés. Ms. 2370.
47. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, PC 26993-1.
48. Philadelphia, Parkway Central Library. Free Library of Philadelphia, Lewis E M 43:2a-c.
49. Waltham, Goldfarb Library. Brandeis University, Manus. 31.
50. Tómese como ejemplo la inicial historiada «E» que representa el episodio veterotestamentario de Tobías y el pez (Tobías 6). Esta fue subastada en Sotheby's el 6 de julio del 2000 (lote 14); años después, el 27 de noviembre de 2012, la firma Christie's volvió a sacarla a subasta en Londres (lote 1).
51. Avril (2016); Kidd (2013; 2014a; 2014b); Mariéthoz (1999; 2021).
52. Mariéthoz (2021: 240).

de una nueva encuadernación[53]; no obstante, carecemos de noticias que puedan corroborar esta información.

En cualquier caso, los apuntes aquí expuestos en relación con la *Biblia de Pedro de Pamplona* dan buena cuenta de las líneas de investigación a las que se puede –y se debe– atender. Esta obra tiene todos los componentes necesarios para estrechar las relaciones entre el pasado y el presente, entre la obra y su fortuna, entre la historia y sus silencios. Afrontar su análisis desde la atención a las evidencias materiales, el establecimiento de paralelos y el empleo de una metodología interdisciplinar constituye hoy un requisito ineludible.

Desde esta perspectiva, la definición y el examen de los elementos conservados podrán proporcionar un nuevo horizonte en el estudio de estas problemáticas que, planteadas desde la historiografía, permanecen aún carentes de respuesta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alfonso X: Toledo 1984: Museo de Santa Cruz, junio-septiembre. Madrid: Ministerio de Cultura, dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984.

Álvarez Márquez, María del Carmen, *El mundo del libro en la Catedral de Sevilla en el siglo XVI*, Sevilla: Diputación Provincial, 1992.

Arizaleta, Amaia, «Una comunidad textual ideal según Rodrigo Jiménez de Rada», *Cuadernos del CEMYR*, 32 (2024), págs. 67-87.

Avril, François, «Quelques éléments nouveaux relatifs à la production avignonnaise du temps du pape Jean XXI. A propos d'un pontifical de Guillaume Durand dépecé», *Cahiers de Fanjeaux*, 51 (2016), págs. 415-464.

Boutelou Soldevilla, Claudio, «Estudio de la miniatura española desde el siglo X al XIX», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 157 (1906), págs. 55-59. [a]

Boutelou Soldevila, Claudio, «Estudio de la miniatura española desde el siglo X al XIX», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 158 (1906), págs. 83-87. [b]

Bradley, John William, *A Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers, and Copyists*, London: Bernard Quaritch, 1887-89, 3 vols., volumen III.

Cañas Reíllo, José M., «Catorce siglos de historia de las biblias latinas: De la tradición oral a la *Biblia Políglota Complutense*», *Estudios Bíblicos*, 72.3 (2014), págs. 483-515.

53. Mariéthoz (2021: 250).

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, 6 vols., volumen IV.

Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1737, 6 vols., volumen V.

Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua, Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, 1739, 6 vols., volumen VI.

Domínguez Bordona, Jesús, *Exposición de Códices miniados españoles*, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1929.

Domínguez Bordona, Jesús, *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, Ávila & Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933.

Domínguez Bordona, Jesús, «Diccionario de iluminadores españoles*», Boletín de la Real Academia de la Historia*, 140 (1957), págs. 49-170.

Domínguez Bordona, Jesús, «La miniatura», en *Miniatura, Grabado y Encuadernación*, Jesús Domínguez Bordona & Josep María Ainaud de Lasarte, eds., Madrid: Plus Ultra, 1962, págs. 15-242.

Domínguez Bordona, Jesús, y Federico Udina Martorell, *Catálogo de la exposición de códices miniados españoles*, Barcelona: Instituto Nacional del Libro Español, 1962.

Domínguez Rodríguez, Ana, «Notas sobre la *Biblia de Pedro de Pamplona* en la Catedral de Sevilla», *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, 15 (1996), págs. 439-447.

Fernández Fernández, Laura, «*Armario regis Alfontii*. La biblioteca de un rey letrado», en *Lienzos del recuerdo. Estudios en homenaje a José M.ª Martínez Frías*, María Lucía Lahoz Gutiérrez & Manuel Pérez Hernández, coords., Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, págs. 193-201.

García Martínez, Antonio C. y Elena E. Rodríguez Díaz, «Un códice de la biblioteca de Alfonso X en la catedral de Sevilla: estudio codicológico y paleográfico de *la Biblia de Pedro de Pamplona*», en *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León (Sevilla, Real Alcázar. 23-27 de noviembre de 1998)*, Manuel González Jiménez, coord., Sevilla: Centro de Estudios Ramón Areces, 2000, págs. 919-928.

Guillén, Juan, *Historia de las bibliotecas Capitular y Colombina*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

Harrisse, Henry, *Grandeza y decadencia de la Colombina*, Sevilla: Imprenta de «El Universal», 1886.

Hernández Sánchez, Francisco Javier, «La corte de Fernando III y la casa real de Francia. Documentos, crónicas, monumentos», en *Fernando III y su tiempo*

(1201-1252): VIII Congreso de Estudios Medievales (León, del 1 al 4 de octubre de 2001), Ávila: Fundación Sánchez-Albornoz, 2003, págs. 103-156.

Hernández Sánchez, Francisco Javier, *Los hombres del rey y la transición de Alfonso X el Sabio a Sancho IV (1276-1286)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2021, 2 vols., volumen II.

Herrero González, Sonsoles, *Códices miniados en el monasterio de las Huelgas*, Barcelona: Lunwerg, 1988.

Herrero Sanz, María Jesús, *Alfonso y Leonor: VIII centenario de su muerte (1241-2014)*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2014.

Institución Colombina, «*Biblia de Pedro de Pamplona*», *Institución Colombina. Biblioteca AbsysNet Opac*, s. f. [En línea] https://opac.icolombina.es/opac/abnetcl.exe?TITN=15350 [Consulta: 13/03/2025].

Kidd, Peter, «Cuttings from a 13th-Century Royal Spanish Bible», *Medieval manuscripts provenance*. [En línea] https://mssprovenance.blogspot.com/2013/12/cuttings-from-13th-century-royal.html [Consulta: 13/03/2025].

Kidd, Peter, «More Initials from the *Bible of Pedro of Pamplona*», *Medieval manuscripts provenance*, 2014. [En línea] https://mssprovenance.blogspot.com/2014/09/more-initials-from-bible-of-pedro-of.html [Consulta: 13/03/2025]. [a]

Kidd, Peter, «Yet More About the Cuttings From the *Bible of Pedro of Pamplona*», *Medieval manuscripts provenance*, 2014. [En línea] https://mssprovenance.blogspot.com/2014/10/yet-more-about-cuttings-from-bible-of.html [Consulta: 13/03/2025]. [b]

Laguna Paúl, Teresa, «Biblia Vulgata Latina», en *Metropolis Totius Hispaniae: 750 aniversario incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Alfredo J. Morales, coord., Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1998, págs. 294-295.

Laguna Paúl, Teresa, «Pedro de Pamplona (*scriptor*): Biblia Vulgata latina (B.C.C. 56-5-1)», en *Las Maravillas de la España Medieval. Arte Sagrado y Monarquía Sacra*, Isidro Bango Torviso, coord., Valladolid: Junta de Castilla y León, 2000, págs. 457-458.

Light, Laura, «French Bibles c. 1200-30: A New Look at the Origin of the Paris Bible», en *The Early Medieval Bible: Its Production, Decoration and Use*, Richard Gameson, ed., Cambridge: Cambridge University Press, págs. 155-176.

Mariethoz, Geneviève, «Les fragments retrouvés de la Bible de Séville», *Cahiers archéologiques*, 47 (1999), págs. 159-176.

Mariethoz, Geneviève, «L'histoire mouvementée de la *Bible de Pierre de Pampelune*», *Histoire et civilisation du libre*, 17 (2021), págs. 237-250.

Martínez Santamarta, H. Salvador, *Berenguela la Grande y su época: 1180-1246*, Madrid: Polifemo, 2012.

Murcia Nicolás, Fuensanta, «Maternidad, heráldica y poder. Las matriarcas bíblicas y las reinas capetas en el siglo XIII», *Imafronte*, 30 (2023), págs. 48-61.

Ocón Alonso, Dulce M., «La recepción de las corrientes artísticas europeas en la escultura monumental castellana en torno a 1200», en *El arte español en épocas de transición: Actas IX Congreso Español de Historia del Arte (León, 29 septiembre–2 octubre, 1992)*, Comité Español de Historia del Arte, coord., León: Universidad de León-Secretariado de Publicaciones, 1994, 2 vols., vol. I, págs. 17-26.

Pérez de Guzmán, Juan, «La biblioteca de consulta de Alfonso X», *La Ilustración Española y Americana*, 9 (1905), págs. 131-134.

Revenga, Luis, *Los Reyes bibliófilos*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1986.

Rodríguez Díaz, Elena E., «Elementos para fechar los códices castellanos y leoneses según los manuscritos datados (ss. XII y XIII)», en *La ley de los godos: estudios selectos*, Ángeles Romero Cambrón, ed., Berlin: Peter Lang, 2024, págs. 163-229.

Rubio García, Luis. «En torno a la biblioteca de Alfonso X el Sabio», en *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X, Actas del Congreso Internacional, Murcia 5-10 marzo 1984*, Fernando Carmona & Francisco J. Flores, eds., Murcia: Universidad de Murcia, 1985, págs. 531-552.

Ruzzier, Chiara, «Des bibles géantes aux bibles portatives. État de la question et pistes de recherche», *Lusitania Sacra: revista do Centro de Estudos de Historia Religiosa*, 34 (2016), págs. 17-32.

Urbina García, María M., «Escenas ilustradas del Antiguo Testamento en la *Biblia de Pedro de Pamplona*», *Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria. Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, 15 (1996), págs. 483-494.

Urbina García, María M., «Ilustraciones inéditas del Nuevo Testamento en la *Biblia de Pedro de Pamplona*», en *La Biblia en el arte y en la literatura: V Simposio Bíblico Español*, Javier Azanza, Vicente Balaguer & Vicente Collado, eds., Valencia & Pamplona: Universidad de Navarra, 2 vols., volumen II, págs. 383-400.

Valdés Fernández, Manuel, «Las artes y sus promotores en la época de Fernando III (1217-1252)», en *Fernando III y su tiempo (1201-1252): VIII Congreso de Estudios Medievales (León, del 1 al 4 de octubre de 2001)*, Ávila: Fundación Sánchez-Albornoz, 2003, págs. 235-258.

Yarza Luaces, Joaquín, «Códices iluminados en el monasterio de Las Huelgas», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 107 (1991), págs. 49-56.

Yarza Luaces, Joaquín, «Martirologio de las Huelgas», en *Vestiduras ricas: el Monasterio de las Huelgas y su época: 1170-1340*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2005, págs. 253-255.

RESUMEN: La Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla conserva dos volúmenes mútilos –identificados por las signaturas 56-5-1 y 56-5-1 bis, respectivamente– de la conocida como *Biblia de Pedro de Pamplona*. Su denominación deriva del nombre presente en la suscripción de la obra, *Petrusque vocatur Pampilonensis*, único copista reconocido de esta obra. Estos códices han suscitado numerosos debates acerca de su origen y factura, alimentados por la aparente ausencia de evidencias documentales que permitan corroborar buena parte de las hipótesis planteadas. El presente trabajo tiene como objetivo, siguiendo el camino ya trazado por la tradición historiográfica, la exposición de nuevos apuntes acerca de los interrogantes aún no resueltos: dónde y cuándo fue realizada la obra, quiénes fueron los agentes involucrados en los procesos creativos y productivos, cuál fue su vinculación con otros marcos intelectuales abiertos a influencias extranjeras o qué fue de los recortes que fueron comercializados tras el expolio en la biblioteca hispalense a finales del siglo XIX. Se propone, para tal fin, el análisis de un repertorio de testimonios de diverso tipo y procedencia que permitirán ahondar en las problemáticas presentes en el estudio de estos materiales, así como el establecimiento de nuevas vías de interpretación.

PALABRAS CLAVE: Biblia; Pedro de Pamplona; Biblioteca Capitular de Sevilla; Toledo.

ABSTRACT: The Biblioteca Capitular y Colombina in Seville holds two volumes, identified by the call numbers 56-5-1 and 56-5-1 bis, respectively, of what is known as the *Bible of Pedro de Pamplona*. Its name derives from the name present in the subscription to the work, *Petrusque vocatur Pampilonensis*, the only recognised copyist of this work. These codices have given rise to numerous debates about their origin and production, fuelled by the apparent absence of documentary evidence to corroborate many of the hypotheses put forward. The aim of this paper, following the path already traced by the historiographical tradition, is to present new notes on the questions still unresolved: where and when the work was produced, who were the agents involved in the creative and productive processes, what was its link with other intellectual frameworks open to foreign influences or what became of the clippings that were sold after the plundering of the Seville library at the end of the 19th century. To this end, we propose the analysis of a repertoire of testimonies of different types and origins that will allow us to delve deeper into the problems present in the study of these materials, as well as the establishment of new ways of interpretation.

KEYWORDS: Bible; Pedro de Pamplona; Biblioteca Capitular of Seville; Toledo.

VENCER AL DEMONIO A TRAVÉS DE LA FE EN LA OBRA DE CATALINA DE SIENA*

Miriam Rodríguez Contreras
ESERP-Madrid

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre mujer y diablo hunde sus raíces en el cristianismo, pero, sin duda, se fue fortaleciendo durante la Edad Media para explotar definitivamente en el Renacimiento. Dicha unión ha dejado una huella, tanto literaria como artística, de enorme riqueza, que merece la pena rastrear a través de las mujeres que más lucharon contra el demonio: las religiosas y las místicas. A partir del siglo XIV la imaginería infernal comenzó a estar presente en la sociedad occidental. Desde ese momento, surgieron multitudes de tentaciones que se inventaron, según Delumeau, como consecuencia de la Peste Negra (1348) para perder a los humanos y alejarlos de la mano de Dios y eso se reflejó en la iconografía bajomedieval[1]. Asimismo, la presencia de la mujer en la institución eclesial era un inconveniente para la jerarquía eclesiástica,

* Este artículo se enmarca en la producción científica generada por el grupo de investigación consolidado «Mentalidades mágicas y discursos antisupersticiosos (siglos XVI, XVII y XVIII)», reconocido oficialmente en la Universidad Autónoma de Madrid http://www.mariajesuszamora.es/grupo_MMDA.

1. Delumeau (2001: 296).

que intentó alejarla de cualquier ministerio religioso restringiéndola únicamente a un ámbito doméstico[2].

Sin embargo, algunas mujeres como Brígida de Suecia, Catalina de Siena o, posteriormente, Santa Teresa de Jesús, pudieron utilizar sus vivencias personales dentro de la religión, en su comunicación directa con la divinidad, para alejarse del modelo asignado a su sexo[3]. De esta manera, la forma más efectiva de la Iglesia para excluir a las mujeres era negarles cualquier ministerio eclesiástico. No obstante, estas y otras mujeres tuvieron una relación íntima y directa con la divinidad, que transmitieron hacia sí mismas e irradiaron hacia el exterior, contribuyendo a reforzar una autoridad femenina[4]. A pesar de ello, la Iglesia impidió el acceso a los sacramentos y a la mediación con Dios a las mujeres, reservándolo solamente al varón. En consecuencia, las mujeres se vieron empujadas, según Muñoz Fernández «a declararse simples mediadoras, emisarias de la voz divina, utilizando su propio cuerpo como texto»[5].

En el caso de Catalina de Siena no podemos decir que sus escritos han tenido una gran importancia dentro de la cultura teológica, a diferencia de Santa Teresa de Jesús, pero si marcó la espiritualidad de su tiempo. Tampoco tuvo un dominio ni de las Escrituras ni de obras filosóficas o teológicas de su tiempo, como sí lo tuvo, por ejemplo, Hildegarda. Sin embargo, la relación de Catalina de Siena con la Orden Terciaria y su vocación religiosa le otorgó la protección y el respaldo de la Iglesia, lo que le permitió disipar cualquier sospecha sobre la naturaleza demoníaca de sus visiones y éxtasis[6].

Este artículo se centra en la religiosidad femenina y, especialmente, en la figura de Catalina de Siena. El objetivo principal del estudio es analizar la presencia del demonio en la obra de Catalina de Siena dentro del contexto de la reforma de la Iglesia. En segundo lugar, queremos resaltar su capacidad para influir a dignatarios políticos y religiosos, a pesar de las restricciones impuestas a las mujeres, desafiando las normas eclesiásticas a través de su conexión directa con la divinidad. Por último, conocer el impacto de la figura de Catalina de Siena en la historia de la Iglesia y la

2. Sarrión (2003: 39).
3. Sarrión (2003: 56).
4. Botinas Montero, Cabaleiro Manzanedo & Durán Vinyeta (1994: 292).
5. Muñoz Fernández (1994: 146).
6. Kagan (1991: 139).

espiritualidad femenina. Para ello, hay que relacionar la vida de Catalina de Siena con su experiencia mística, la crisis de la Iglesia durante el siglo XIV y la religiosidad femenina dentro de su contexto.

2. MUJER Y RELIGIOSIDAD EN EL SIGLO XIV

Durante la Edad Media, las mujeres fueron confinadas principalmente al ámbito doméstico, y su papel en la sociedad estuvo marcado bajo la asociación de mujer-pecado. En este contexto ideológico, la naturaleza femenina se percibía como esencialmente transgresora, desencadenadora y depositaria del pecado y la culpa[7]. En consecuencia, la doctrina cristiana despreció a las mujeres, limitando su participación en las instituciones eclesiásticas y restringiendo su acceso a roles religiosos significativos.

Desde el siglo XI, y sobre todo a partir de la reforma gregoriana, la jerarquía eclesiástica dispuso de nuevas formas de controlar y supervisar las comunidades religiosas de mujeres con el objetivo de evitar cualquier desviación que pudiera surgir. De esta manera, la vida religiosa femenina se desarrolló con más obstáculos que la de sus homólogos varones por dos razones principales: primero, porque se esperaba que las mujeres estuvieran bajo la autoridad masculina de su familia, lo que según Del Val Valdivieso dificultaba su independencia dentro de los conventos y, en consecuencia, estos estuvieran bajo la vigilancia de la rama masculina de su misma orden[8]. Y, en segundo lugar, porque la espiritualidad femenina creaba recelo en las altas esferas de la Iglesia católica y por ello debían garantizar que las mujeres cumplieran con el rol que se les había asignado. Al mismo tiempo que se producía la marginación de la mujer dentro de la Iglesia, las críticas a la Iglesia y al papado fueron constantes. Como resultado de ello, la idea de la *Ecclesiae primitivae forma* se convirtió en el deseo obligado de la nueva espiritualidad cuyo objetivo era volver a la perfección de la Iglesia católica[9]. Este movimiento religioso comenzó a desarrollarse a partir del siglo XII y optaba por una vida de pobreza

7. Muñoz Fernández (1988: 16-17).
8. Val Valdivielso (1997: 164)
9. Sobre la vuelta al cristianismo primitivo se han centrado Vauchez (1995) y Duby (1983), entre otros.

extrema, la predicación como centro de la actividad religiosa y no llevar una vida contemplativa en el monasterio, imitando de esta forma a los Apóstoles[10].

Muchas mujeres se integraron dentro de estos nuevos movimientos religiosos, aunque el monacato continuó manteniendo el control predominante sobre la espiritualidad femenina. Otras mujeres buscaron alternativas, como los beguinatos, donde llevar una vida devota en comunidades no monásticas y en las que no se requería realizar los votos de una orden. En este sentido, la Orden Terciaria, al igual que otras nuevas comunidades religiosas surgidas durante la Edad Media, representaba un movimiento arraigado en los ideales evangélicos y apostólicos de pobreza voluntaria y predicación, unidos a la espiritual y la mística cisterciense. A través de ella, Catalina de Siena llevaba una vida recogida y realizaba tareas que la relacionaban con el mundo exterior, como ocuparse de los enfermos o los pobres. No obstante, declinó los votos tradicionales para ingresar como monja y no se sujetó a ninguna regla en concreto, optando por un itinerario distinto a las salidas que una mujer debía seguir en la sociedad bajomedieval. Estas mujeres religiosas, conocidas como *mulieres religiosae*, se dedicaban a la vida espiritual pero apostando a vivir en medio del mundo, que consideraban su verdadero monasterio[11]. Su independencia de las normas generales establecidas por la Iglesia católica fue el principal conflicto que enfrentó a estas mujeres con las instituciones eclesiásticas, sobre todo a partir de los años setenta del siglo XIII, al ser visto por la Iglesia como algo peligroso por ser ocasión de pecado o desviación[12].

3. LA VIDA DE CATALINA DE SIENA EN EL CONTEXTO DEL SIGLO XIV

Catalina di Jacopo di Benincasa o de Siena, como es más conocida, nació poco después de que Benedicto XII promulgase la bula o *Constitución Benedictus Deus* (1336), en la cual se afirmaba el carácter del infierno y dónde irían aquellos castigados por sus pecados graves con tormentos

10. Calzado Sobrino (2012: 147).

11. Para profundizar más sobre la figura de estas mujeres, véanse los volúmenes colectivos *Mulieres religiosae* (2003) y Fraeters & de Gier (2014).

12. Cirlot Valenzuela & Garí (1999: 18).

infernales[13]. La visión del infierno establecida por dicha bula se afianzó a lo largo de la Baja Edad Media, aceptándose de manera unánime. Con esta perspectiva, todos los males terrenales se interpretaban como castigo divino y tormento del diablo hacia la humanidad[14]. Además, el momento en el que nació Catalina estuvo lleno de conmoción civil, no solo en su ciudad de Siena, sino también por el doble papado, las enfermedades como la Peste Negra y sus consecuencias y, posteriormente, el Cisma de Occidente (1378-1417), que marcarán su vida pública y sus textos.

Al mismo tiempo, asistimos en el siglo XIV a una fragilidad del pensamiento teológico y una crisis interna en la Iglesia, que conllevó la proliferación del misticismo religioso, en el que destacó santa Catalina de Siena. De forma general, para los místicos el miedo al infierno era muy inferior al amor de Dios por la humanidad. Sin embargo, para Catalina de Siena el infierno estaba presente en la tierra por todos los males que se estaban desarrollando. Para ella, el único camino a Dios era resistir las diversas tentaciones que presentaba el demonio, resistiéndose al pecado, para conseguir la gracia divina. Dentro de su vida mística, el amor de Dios no era una idea sino una experiencia espiritual. Dicha experiencia espiritual se ve reflejada en su intensa actividad pública hasta su muerte en 1380.

En este marco histórico, vamos a centrarnos en la vida pública de Catalina y su relación con el demonio. Catalina nació en 1347 en el seno de una familia artesana. De manera semejante a Hildegarda de Bingen, tuvo sus primeras visiones cuando todavía era una niña, pero a diferencia de ella comenzó a vivir en su propia casa la experiencia ascética, a través de durísimos ayunos y penitencias, de oración y de flagelaciones cotidianas[15]. Pronto dejó de ser una simple penitente para convertirse en una profetisa de gran influencia que acabaría incluso interviniendo con autoridad en los asuntos de la Iglesia y de la cristiandad, al mismo tiempo que buscaba de forma constante la verdad sobre Dios y sobre sí misma[16]. Desde su infancia había sido agraciada con visiones de Cristo y desarrolló una interioridad espiritual que solamente Dios podía llenar. Una relación que se fue haciendo más íntima, llevándola a comprometerse y luego casarse con él.

13. Minois (2006: 252).
14. Minois (2006: 259).
15. Leonardi (1991: 30).
16. Vauchez (2017: 39).

A los 17 años ingresó como *Mantellate*, un grupo de mujeres, a menudo viudas y acomodadas, que se adherían como laicas a la Orden Tercera de santo Domingo[17]. De esta manera, Catalina de Siena debía seguir un régimen de vida guiada por la orden de los dominicos. Entre sus actividades estaban la limosna y la asistencia de enfermos y pobres, pero su vida religiosa la viviría al margen de la institución. Podemos decir que su vida mendicante se dividió en dos etapas: la primera, centrada en torno al auxilio de pobres, de exorcismos de demonios en Siena, o sirviendo en el hospital de Santa María della Scala, el hospital Campo-Reggi o el hospital de San Lázaro[18]. La segunda etapa, más itinerante, la llevaría a lugares como Avignon, Florencia y Roma. De esta manera, el mundo se convierte en su verdadero monasterio, buscando acercar la experiencia espiritual a la humanidad[19]. Es a partir de este momento cuando Catalina se siente guiada por Dios para enfrentarse al mundo y se involucrará en la política, se enfrentará a cardenales, soldados y señores e, incluso, al propio papa. La forma de enfrentarse a ellos incluía súplicas, ruegos, órdenes e imposiciones, que siempre hacía en nombre de Dios[20]. Este modo de vida suponía una cierta rebeldía en la Edad Media, pues su papel como mujer estaba relegado en un segundo plano, recluida a la esfera doméstica y fuera de todo ámbito público[21].

A partir de 1371, Catalina de Siena utilizó los nuevos movimientos de vida religiosa y las formas emergentes de espiritualidad que fueron como medio de actuación en el espacio público. Desde ese momento hasta su muerte en 1380, se enfrenta con la palabra a los mayores problemas del momento en el que vive, dirigiendo su mensaje directamente a la Iglesia y, especialmente al papado. A través de sus textos, de los que conservamos en la actualidad 382 cartas dirigidas a personajes influyentes tanto eclesiásticos como seglares, así como su *Diálogo* y sus *Oraciones*, reflejan su visión sobre los acontecimientos en Europa y en Italia durante el siglo XIV. Esto se debe a que, durante la Edad Media, las mujeres se apropiaron de los instrumentos de la escritura para hablar de sí mismas y sobre Dios[22]. Aunque Catalina provenía de una familia pobre y no

17. Leonardi (1991: 204).
18. Capua (*Leyenda mayor*, 127).
19. Cirlot Valenzuela & Garí (2008: 18).
20. Leonardi (1991: 211).
21. Díaz de Rábago (1999: 120).
22. Cirlot Valenzuela & Garí (2008: 13).

sabía escribir, dio su voz a otros de sus seguidores para que relatasen su experiencia mística y le redactaran sus cartas. A través de su epistolario se reflejan sus principales preocupaciones: el regreso del papa a Roma, la reforma de la Iglesia, la paz entre cristianos para comenzar una nueva Cruzada o, después de 1378, la solución al Cisma. Asimismo, en toda su obra se hace mención al demonio, tanto de forma espiritual como de su presencia en la tierra. En el apartado siguiente exploraremos cómo se representa en su obra el *Diálogo*, a pesar de que la presencia del demonio no ocupa un lugar predominante.

4. VENCER AL DEMONIO A TRAVÉS DE LA FE EN LA OBRA DE CATALINA DE SIENA

La angustia escatológica aumentó en el siglo que vivió Catalina como consecuencia de los problemas que tenía la institución de la Iglesia, además de las consecuencias socioeconómicas que trajo la Peste Negra, la guerra de los Cien Años o el problema del turco[23]. De esta manera, en Occidente el Anticristo era identificado con cualquier enemigo que combatían y esta idea no se alejaba mucho de lo que defendía Catalina. A través de las numerosas cartas que escribió podemos observar que relaciona al Anticristo con el antipapa Clemente VII tras el comienzo del Cisma, sobre todo a partir de 1379. Esta asociación le servía para incidir a los receptores de las cartas, tanto eclesiásticos como seglares, de que apoyasen firmemente al verdadero papa, Urbano VI, con el objetivo de traer la paz a la cristiandad y poder comenzar una nueva Cruzada contra los turcos[24]. Tanto es así, que a los seguidores del antipapa les denominaba «seguidores del demonio»[25]. Un ejemplo de ello se muestra en la carta que escribe al papa Urbano VI: «He oído decir que los demonios encarnados han elegido, no a Cristo en la tierra, sino hecho nacer el Anticristo contra vos que sois aquel Cristo en la tierra»[26]. Esta comparación la vuelve a desarrollar en otra misiva enviada a un monje de Vallambrosa

23. Delumeau (2001: 269).
24. Siena (1950: 28).
25. Carta 306, en Siena (1950: 222).
26. Carta 306, en Siena (1950: 213).

en la que le pide ir a Roma para ayudar a Urbano VI por la necesidad que tenía en ese momento la santa Iglesia:

> Nunca viose tanta necesidad como la que hoy vemos en la santa Iglesia, de ver a los hijos nutridos en su pecho, haberse levantado y obrar contra ella y contra el padre con tanta miseria; (esto es contra Cristo en la tierra, el Papa Urbano VI, verdadero pontífice); y han elegido al Antipapa, demonio encarnado, él y quien lo sigue[27].

El acérrimo apoyo a Urbano VI hizo que buscase apoyos en otras personas influyentes como el rey de Francia, la reina madre de Hungría o la reina de Nápoles, además de la cúpula eclesiástica. En dichas cartas, con un tono exigente en el que apelaba a las conciencias[28]. Sin embargo, no tuvo demasiado éxito puesto que todos ellos fueron firmes detractores de Urbano VI. A todos ellos, Catalina culpaba de mantener el cisma y causarlo, sembrando «tan pésimamente el veneno de la herejía»[29]. Así se lo expresaba a la reina de Nápoles, en octubre de 1378:

> «Habéis sido puestos para dilatar la fe, y la apagáis, contaminando con los cismas que por vosotros surgen; habéis sido puestos como luminarias sobre un candelabro para dar luz a los tenebrosos, y sois quienes arrojáis tinieblas en la luz. De todos estos y de otros infinitos males sois y seréis causa, si no mudáis de manera; y por el divino juicio saldréis de ello con el alma y el cuerpo destruidos»[30].

En esta misma línea se dirigió a los cardenales Corsini, Borsano y Orsini, que, aunque estuvieron en un primer momento apoyando a Urbano VI, acabaron apoyando al antipapa. A ellos les recordaba el deber que tenían como prelados y les recuerda su primera elección, echándoles la culpa de haberse vuelto las espaldas como viles y miserables caballeros, acercado a la mentira por el «veneno del amor propio», y por ello se había hecho «contaminadores de la fe, arrojando tinieblas en vosotros mismos y en los demás»[31]. Asimismo, les culpa de haber «tomado oficio de demonios», pues que de ese mal «queréis darnos, retrayéndonos de

27. Carta 322, en Siena (1950: 259).
28. Sesé (1993: 638).
29. Carta 312, en Siena (1950: 238).
30. Carta 312, en Siena (1950: 239-240).
31. Carta 310, en Siena (1950: 221-222).

la obediencia de Cristo en la tierra e induciéndonos a obedecer al Anticristo, miembro del diablo; y vosotros con él, mientras estéis en esta herejía»[32].

De otro lado, Catalina también defendía una reforma de la Iglesia, pues veía que dentro de ella había multitud de siervos del demonio. Para ella el demonio había tomado el mundo terrenal «no por sí mismo que nada puede, sino en cuanto nosotros se lo hemos dado»[33]. Aseguraba en una carta escrita al abad Gerardo de Puy que la Iglesia estaba repleta de los tres vicios más perversos: inmundicia, avaricia y soberbia, que reinaban en la mayoría de los prelados eclesiásticos, y les culpaba de ver «que los demonios infernales arrebatan las almas de sus súbditos y no se cuidan de ello, porque se han vuelto lobos y revendedores de la divina Gracia»[34]. Como si de un jardín se tratase la Iglesia, a esos malos pastores los llamaba «flores nauseabundas», las cuales el papa debía arrancarlas por estar llenas de esos vicios y plantar «flores odoríferas; pastores y gobernadores que sean verdaderos siervos de Jesucristo, que no atiendan a otra cosa sino al honor a Dios y a la salvación de almas»[35]. Así se lo expuso tanto a Gregorio XI, en 1377, como a Urbano VI un año después. Al primero le rogaba que castigase «los defectos de los pastores y oficiales de la Iglesia cuando hacen lo que no deben», favoreciendo a los buenos pastores «que vivían virtuosamente y rectamente»[36]. Al segundo, que rescatase las almas de «los ultrajes contra Dios que existen en el cuerpo universal de la religión cristiana y en el cuerpo místico de la santa Iglesia» que estaba en manos de los demonios a través del fortalecimiento del alma y la caridad divina, la cual únicamente el pontífice tenía las llaves como Vicario de Cristo en la tierra[37].

La fe, por tanto, estaba contaminada por los hombres «amadores de sí mismos, que son miembros del demonio, negando aquella verdad que ellos mismos nos han anunciado», es decir, la elección del papa Urbano VI[38]. La Iglesia necesitaba ayuda y para ello instaba en varias ocasiones al papa «de conservar este pueblo en la obediencia y reverencia de

32. Carta 310, en Siena (1950: 222).
33. Carta 270, en Siena (1950: 168).
34. Carta 109, en Siena (1950: 67).
35. Carta 206, en Siena (1950: 99).
36. Carta 285, en Siena (1982: vol. 2, 976).
37. Carta 346, en Siena (1982: vol. 2, 1176).
38. Carta 347, en Siena (1950: 312).

vuestra santidad»[39], recordándole constantemente sus obligaciones y la trascendencia de su santidad.

Además del demonio presente en el seno de la Iglesia, también aparece en el plano espiritual de Catalina. Raimundo da Capua atestigua que el demonio la atacaba constantemente con una serie de tentaciones, de las más humillantes, incluso a través de fantasmas, para desviarla del camino de la gracia. En vez de dejarse llevar por la alegría que le inundaba el corazón durante sus éxtasis, multiplicó sus ejercicios espirituales, puesto que si fuera Cristo quien la tentaba, estas estarían llenas de sufrimiento[40]. A partir de la unión mística con Cristo, los éxtasis de la santa se hicieron más frecuentes[41]. Catalina estaba convencida de que todas las tentaciones demoníacas que le incitaban eran por justicia divina y que hacerlas frente contribuían al estado de perfección y a su unión con Dios[42]. Así, según Raimundo de Capua, las torturas que le infligía el demonio «la siguieron continuamente» hasta su muerte el 29 de abril de 1380, siendo enterrada en la iglesia de Santa María Sora Minerva, en Roma[43].

Vemos por tanto un sistema dualista entre lo bueno y lo malo presente durante la Edad Media. Para Catalina es el propio Dios quien le enseña a diferenciar los espíritus buenos de los malos[44], el mismo que le enseñaba los secretos del discernimiento espiritual a través del éxtasis. De esta manera, su propio confesor y hagiógrafo, Raimundo de Capua, determinaba que las revelaciones y momentos de éxtasis en los que entraba la santa no eran engaños del demonio sino un lenguaje directo con Dios[45]. Según Catalina, era Dios mismo quien permitía las tentaciones del demonio, cuya finalidad era conseguir la virtud, mientras que si procedían directamente del demonio era para caer en la desesperación. De esta manera, escribía a Bartolomea della Seta, monja del convento de San Stefano de Pisa, en un tono familiar y como guía espiritual, que para ser esposa de Cristo considerase que «el demonio tentará al que se ha decidido a servirme, no porque crea que esa alma va en realidad a caer en el pecado, pues ya que antes preferiría la muerte», sino llevarla a

39. Carta 370, en Siena (1950: 357).
40. Capua (1947: I, cap. X, p. 47).
41. Capua (1947: II, cap. II, 56).
42. Capua (1947: II, cap. IV, 86).
43. Capua (1947: III, cap. II, 204).
44. Siena (1955: 174).
45. Campagne (2013: 29).

la desconfianza bajo el pretexto de virtud. Por ello le exige que siga los pasos de Cristo crucificado, como esposa que es de él[46]. En este sentido, Catalina seguía el modelo de mujer medieval, a pesar de negarse a asumir el papel de esposa y madre, pues como si fuera un matrimonio, debía obedecer al marido que en este caso era Cristo[47].

En ese campo de batalla entre el bien y el mal, Catalina aconseja armarse con fortaleza y caridad para que los demonios no puedan tentar de ninguna forma, puesto que con dicha resistencia del alma el demonio se verá vencido[48]. La misión de Catalina no era otra cosa sino «comer y saborear almas y arrancarlas de las manos de los demonios»[49]. Es decir, su cometido era la salvación de las almas para conseguir la exaltación de la Santa Iglesia y promover una nueva cruzada contra el infiel, que era el verdadero enemigo. Sin embargo, eso no se podía conseguir si no se conseguía primero la pacificación de la Iglesia, incitando en primer lugar a Gregorio XI y, luego, a Urbano VI de ser el instrumento mediante la Gracia de Dios, de llevarlo a cabo[50]. El triunfo de la Iglesia solo vendría a través de la unión, como reflejó en una visión a Raimundo de Capua, pues de esta manera, «aunque estuvieran en contra todos los demonios del infierno con todas sus maldades, no os podrían alejar de tan dulce amor y unión»[51]. El demonio será vencido, como explicaba a Gregorio XI en enero de 1377, con el amor al Verbo (a Jesús), con humildad y benignidad[52]. Con todo ello no solamente se acabará con el demonio sino también Catalina defendía que se vencería a la soberbia del hombre.

En definitiva, en todas las intervenciones que realiza Catalina de Siena hace protagonista al propio papa como el pilar que debe dar inicio a la renovación eclesiástica. A través de su experiencia profética y sus compromisos políticos donde expone la presencia del demonio, intenta condicionar a los dignatarios políticos y eclesiásticos y amonestar a los pontífices romanos.

46. Carta 221, en Siena (1982: vol. 2, 811).
47. Vauchez (2017: 34).
48. Carta a fray Mateo Tolomei, en Siena (1992: 230).
49. Carta 121, en Siena (1950: 74).
50. Carta 206, en Siena (1950: 98).
51. Carta 219, en Siena (1982: vol. 2, 801).
52. Carta 285, en Siena (1982: vol. 2, 975).

5. CONCLUSIONES

Durante la Edad Media, la presencia de las mujeres en la institución eclesiástica fue vista como problemática por la jerarquía de la Iglesia, que intentó relegarlas a un segundo plano y alejarlas de cualquier ministerio religioso. No obstante, muchas mujeres, entre las que se encontraba Catalina de Siena, buscaron alternativas para mantener una relación íntima y directa con la divinidad, que irradiaron hacia el exterior, reforzando una autoridad femenina. Esto fue posible gracias a la crisis generalizada que hubo entre 1378-1450, donde las mujeres consiguieron ejercer un papel que por lo normal no les había sido reconocido en la Iglesia y en la sociedad de la época. Su mensaje no era revolucionario ni innovador, solo era recordar las verdades olvidadas: Dios es amor y Cristo murió por los pecados[53].

De esta manera, Catalina de Siena, del mismo modo que anteriormente lo habían hecho Hildegarda de Bingen o Angela de Foligno, se declaró como mediadora y emisaria de la voz divina, invadiendo el espacio público e invertir en beneficio propio la relación de dependencia con respecto a los hombres y las potencias del mundo de su tiempo. En el caso de Catalina de Siena, su vida espiritual no se puede disociar de su compromiso político-religioso, puesto que su amor por Cristo fue la fuente de su fervor por la reforma de la Iglesia y de la sociedad de su tiempo. A través de sus escritos, que muestran su actividad profética y de reforma de la Iglesia, Catalina utiliza el binomio bien-mal para enfatizar su cruzada por la salvación del mundo. De esta manera, la aparición del demonio en sus textos es esencial para influir a los políticos y al papa en sus intervenciones y en su fervor religioso, que duró hasta su muerte.

Aunque era mujer y estaba desprovista de toda autoridad, esto no le impidió establecer estrechas relaciones con religiosos, religiosas y altos dignatarios políticos. Además, intervino en los asuntos de la Iglesia, siempre inducida por Cristo, quien le inspiraba a través de los numerosos éxtasis, a la reforma de la Iglesia, la vuelta del papado a Roma o la conversión tanto de los malos cristianos como la de promover la de los no cristianos. Finalmente, aunque su cultura teológica pudo ser insuficiente, no solamente por pertenecer al sexo débil, sino también por sus orígenes humildes, marcaron junto con otras santas, como su

53. Vauchez (2017: 244).

contemporánea Brígida de Suecia o, posteriormente, santa Teresa de Jesús, la espiritualidad y la historia de su tiempo, abriéndose un camino que estaba legitimado por su relación íntima con Cristo y que otras mujeres, sobre todo a partir del siglo XV, no tuvieron la misma suerte siendo acusadas de estar bajo la influencia demoníaca.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Botinas Montero, Elena, Julia Cabaleiro Manzanedo & María del Angels Durán Vinyeta, «Las beguinas: sabiduría y autoridad femenina», en *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, María del Mar Graña Cid, coord., Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, 1994, págs. 283-294.

Calzado Sobrino, María del Pilar, «Religiosidad femenina en la Edad Media. Mujeres en las Órdenes Militares: freilas santiaguistas», *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*, 7 (2012), págs. 136-182.

Campagne, Fabian, «Profecías escandinavas, visiones toscanas: usos curiosos del discernimiento de espíritus en la "praxis" místico-visionaria de Brígida de Suecia y Catalina de Siena», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, 45 (2013), págs. 20-33.

Capua, Raimundo de, *Vida de Santa Catalina de Siena*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947.

Cirlot Valenzuela, Victoria y Blanca Garí, *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*, Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1999.

Delumeau, Jean, *El miedo en Occidente (siglos XIV-XVIII): una ciudad sitiada*, Madrid: Taurus, 2001 (Original, *La peur en Occident, XIVe-XVIIIe siècle*, París: Fayard, 1978).

Díaz de Rábago, Carmen, «De vírgenes a demonios: las mujeres y la Iglesia durante la Edad Media», *Dossiers feministes*, 2 (1999), págs. 107-130.

Duby, Georges, *Tiempo de catedrales: el arte y la sociedad 980-1420*, Barcelona: Argot, 1983.

Fraeters, Veerle & Imke de Gier, dirs., *Mulieres religiosae. Shaping Female Spiritual Authority in the Medieval and Early Modern Periods*, Turnhout: Brepols (Europa Sacra, 12), 2014.

Kagan, Richard L., *Los sueños de Lucrecia: política y profecía en la España del siglo XVI*, Madrid: Nerea, 1991 (Original, *Lucrecia's Dreams: Politics and Prophecy in Sixteenth-Century Spain*, California: University of California Press, 1990).

Leonardi, Claudio, «Catalina la mística» en *La mujer medieval*, Ferruccio Bertini, ed., Madrid: Alianza, 1991, págs. 203-226 (Original, *Medioevo al femminile*, Roma: Gius. Laterza & Figli Spa, 1989).

Minois, Georges, *Historia de los infiernos*, Barcelona: Paidós, 2005 (Original, *Histoire de l'enfer*, Paris: Presses Universitaires de France, 1994).

Mulieres religiosae et leur univers. Aspects des établissements béguinaux au Moyen Âge tardif, Amiens: CAHMER, 2003.

Muñoz Fernández, Ángela, *Mujer y experiencia religiosa en el marco de la santidad Medieval*, Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, 1988.

Muñoz Fernández, Ángela, *Beatas y santas neocastellanas: ambivalencia de la religión y políticas correctoras del poder (ss. XIV-XVI)*, Madrid: Universidad Complutense, 1994.

Sarrión, Adelina, *Beatas y endemoniadas. Mujeres heterodoxas ante la Inquisición, siglos XVI a XIX*, Madrid: Alianza, 2003.

Sesé-Alegre, Francisco J., «El ideal femenino en las *Cartas* de Santa Catalina de Siena (1347-1380)», *Anuario filosófico*, 26 (1993), págs. 635-652.

Siena, Catalina de, *60 cartas políticas*, Giselda Zani, ed., Buenos Aires: Editorial Losada, 1950.

Siena, Catalina de, *Obras de Santa Catalina de Siena. El Diálogo*, Ángel Morta & Francisco Barbado Viejo, eds., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.

Siena, Catalina de, *Epistolario de Santa Catalina de Siena: Espíritu y doctrina*, José Salvador y Conde, ed., Salamanca: San Esteban, 1982, 2 tomos.

Val Valdivieso, María Isabel del, «Las instituciones religiosas femeninas», *Acta histórica et archaeologica mediaevalia*, 18 (1997), págs. 161-178.

Vauchez, André, *La espiritualidad del Occidente medieval (siglos VIII-XII)*, Madrid: Cátedra, 1995 (Original, *La spiritualité du Moyen Age occidental (VIIIe-XIIe siècles)*, Paris: Presses Universitaires de France, Collection Sup-L'historien, 1975).

Vauchez, André, *Catalina de Siena. Vida y Pasiones*, Barcelona: Herder, 2017.

RESUMEN: El siguiente artículo analiza la figura de Catalina de Siena, centrándose en su relación con el demonio y su papel en la reforma de la Iglesia antes del surgimiento del Cisma de Occidente. Todo ello analizando sus escritos, especialmente su obra principal, el *Diálogo*, y su epistolario, y vinculándolo a su experiencia mística, donde la presencia del demonio es vista como pruebas de la divinidad para alcanzar la virtud. El texto enfatiza su espiritualidad, caracterizada por una intensa experiencia del amor de Dios, pero también el poder que ejerció a través de la palabra escrita para expresar sus preocupaciones sobre la situación de la Iglesia y la sociedad, influyendo tanto a dignatarios políticos como religiosos.

PALABRAS CLAVE: Catalina de Siena; Experiencia mística; Religiosidad femenina; Espiritualidad; Demonio.

ABSTRACT: The following article analyzes the figure of Catherine of Siena, focusing on her relationship with the devil and her role in the reform of the Church before the rise of the Western Schism. This is done by analyzing her writings, especially her main work, the *Dialogue*, and her epistolary works, and linking them to her mystical experience, where the presence of the devil is seen as proof of divinity that leads to virtue. The text emphasizes her spirituality, characterized by an intense experience of God's love, but also the power she wielded through the written word to express her concerns about the state of the Church and society, influencing both political and religious dignitaries.

KEYWORDS: Catherine of Siena; Mystical experience; Female religiosity; Spirituality; Devil.

EL DIÁLOGO EN EL SIGLO DE ORO Y LAS ARTES DE LA GUERRA*

Marcial Rubio Árquez
Università degli Studi «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara

Quizás convenga comenzar estas páginas llamando la atención sobre el oxímoron que contiene el título que encabeza este trabajo, pues nada más alejado del diálogo –en cualquiera de sus acepciones– que la guerra en la que, por definición, cualquier forma de comunicación civilizada desaparece[1]. Es, sin embargo, en el período cronológico elegido, los siglos XVI y XVII, cuando en Europa se produce –y quizás ya solo esto bastaría para definir el fenómeno de la «Revolución militar» que se desarrolla en este período y que la crítica ha venido acotando y explicando desde hace decenios– un extraordinario momento de belicosidad. Parker señala que «nel Cinquecento vi furono meno di dieci

* Este trabajo se realiza dentro del proyecto PRIN 2022 dirigido por Felice Gambin (Università di Verona) «The Spanish Dialogue of the Golden Age and Italian Models: Translations, Rewritings, Forms, and Evolution of the Genre» (2022BCCNBJ; Università di Pescara) y del Gruppo di ricerca BIdialogyca-Biblioteca digitale dei dialoghi spagnoli tradotti in italiano (Università di Verona).

1. En efecto, el *Diccionario de la Lengua Española*, siguiendo la etimología del término, define 'diálogo' como: «1. Plática entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos. 2. Obra literaria, en prosa o en verso, en que se finge una plática o controversia entre dos o más personajes. 3. Discusión o trato en busca de avenencia», esto es, haciendo obviamente siempre hincapié en el carácter dialéctico del término, alejado de la confrontación física o violenta.

anni di pace completa e nel Seicento soltanto quattro. Secondo uno studio recente sull'incidenza della guerra in Europa, gli anni compresi fra il 1500 e il 1700 furono 'i più bellicosi in termini di anni di guerra (95 % del totale), frequenza dei conflitti (circa uno ogni tre anni), durata media in anni, vastità e dimensioni dei conflitti'»[2]. Las causas de dicha asombrosa belicosidad y, paralela y consecuentemente, los cambios en el arte de la guerra fueron ya señaladas en el clásico trabajo de Roberts:

a) La introducción de las armas de fuego.
b) La grandeza de los ejércitos.
c) El desarrollo de nuevas y más complejas estrategias, tanto defensivas como ofensivas
d) El impacto de la guerra sobre la economía de las naciones, sobre su población, que hizo que iniciar una guerra fuera más costoso y problemático, tanto para los gobernantes como para la población[3].

Pese a que las ideas de Roberts son ampliamente aceptadas por la crítica, considero, sin embargo, muy interesante el posterior enriquecimiento que de las mismas hace Campillo[4], para quien, sin excluir las anteriores, convendría añadir o puntualizar las siguientes:

a) Hay una indiscutible «vinculación entre la reforma moral y la reforma física, tal y como se dio en las prácticas militares de la época».
b) «el paso del caballero valeroso al soldado obediente, de la ética aristocrática del honor a la ética estatal de la disciplina»[5].
c) «el paso de la fuerza humana y animal a la fuerza de las máquinas, de la destreza personal del guerrero medieval al saber matemático y técnico codificado por los artilleros, ingenieros, navegantes, estrategas modernos».
d) «la relación de mutua constitución y mutuo refuerzo entre las nuevas formas de poder político y económico (el Estado soberano y la economía capitalista, que hicieron posible la aparición de los grandes ejércitos nacionales, con su correspondiente red

2. Parker (1999: 11-12).
3. Roberts (1956).
4. Campillo (2008: 17).
5. Sobre este particular, Puddu (1982).

de fortificaciones, arsenales, explotaciones mineras, fundiciones, academias militares, etc., y que al mismo tiempo se desarrollaron gracias a ellos) y las nuevas formas de saber científico y técnico (en las que se impuso el recurso sistemático a la matemática y al experimento como procedimientos metódicos para el conocimiento teórico y el dominio práctico, tanto de los procesos naturales como de los artefactos mecánicos fabricados para facilitar ese conocimiento y ese dominio)».

Todos estos cambios hicieron pensar a muchos militares y estrategas que el arte de la guerra no tenía ya nada que aprender del pasado, pues las mutaciones habían sido tantas y tan radicales que nada era ya parangonable con el que se entendía como primitivo pasado. Pero, como nos recuerda de nuevo Paker, no todos pensaban así[6], y la prueba de ello es que durante este período fueron traducidos y reeditados en numerosas ocasiones los tratados clásicos de la Antigüedad, especialmente los redactados durante el que venía siendo considerado, sin apenas discusión, el más excelso momento del arte militar: el Imperio Romano que, como es de sobra sabido, acabó en Occidente en 476, esto es, más de un milenio antes de la redacción de los nuevos tratados. Evidentemente, a la vista de esto, es fácil pensar que para muchos adeptos al belicismo, las enseñanzas de los clásicos, también en este campo, y con todas las actualizaciones o modificaciones necesarias, seguían siendo válidas.

Y, en efecto, los dos principales –aunque no únicos– textos militares de ese período que tuvieron una importancia trascendental en la tratadística de los siglos XVI y XVII –pero no solo– fueron dos obras clásicas: los *Strategemata* de Frontino[7], traducidos varias veces a las lenguas ibéricas durante el período medieval y dados finalmente a la imprenta en Salamanca, 1516 en la traducción de Diego Guillén de Ávila, y el *Epitoma Rei Militari* (*De Re Militari*) de Flavio Vegecio, muy difundido en latín en la península a través de varios manuscritos y finalmente traducido al castellano por Alonso de San Cristóbal para Enrique III[8],

6. Parker (1999: 23).
7. Frontino (2005).
8. González Rolán & Saquero Suárez-Somonte (1987-1988).

aunque solo impresa a finales del siglo XVIII[9]. Estas obras, como digo, son los dos textos clásicos que durante todo el período que nos interesa servirán como modelos, y no solo de autoridad sobre el argumento tratado, sino también narrativos, de acuerdo con los principios del Humanismo[10]. Y es que, sin lugar a duda, ambos ensayos, cada uno a su manera, proporcionan al período analizado la retórica y la perspectiva sobre cómo tratar el argumento. Frontino, por ejemplo, que afronta su labor en el siglo I, presenta su obra como una «trattazione sistematica», aportando así en un «agile compendio quelle azioni che sono frutto dell'ingegno dei generali e che i Greci definiscono con un unico termine: 'stratagemmi'», para posteriormente argüir que su intento no es otro que «illustrare ciò che serve, così come l'occasione lo richiede, come se fosse la risposta a un quesito, perciò, dopo aver esaminato le categorie, ho allestito un prontuario di esempi sotto forma di consigli»[11]. Vegecio, por su parte, al dedicar su obra al Emperador, en realidad el único interlocutor de la obra, exclama que «Desde la deferencia de mi lealtad y devoción hacia ti, ¡oh, invencible emperador!, he sintetizado en este pequeño libro estos contenidos extrayéndolos de todos los autores que trataron por escrito la disciplina de la técnica militar»[12]. Son, pues, dos manuales prácticos, de técnica militar, que funcionan como recopilaciones de cuanto sobre el argumento se sabía hasta entonces. Obsérvese también el fuerte carácter dialéctico de ambas propuestas, pues tanto la una como la otra imaginan un interlocutor-lector del texto y, a la vez, se proponen como punto de partida de ulteriores discusiones sobre el argumento, siempre partiendo, claro está, de la sabiduría que sobre el argumento proporcionan los textos anteriores.

Pues bien, ya desde estas dos obras capitales se evidencia, como sabiamente postuló Giufrè, una doble perspectiva en las obras que configuran el género[13]. De esta manera, encontramos las centradas en el *ars militaris*, esto es, los textos que se ocupan de la técnica militar, poniéndose como objetivo la victoria y, por tanto, englobando en su materia la estrategia, las armas utilizadas, el reclutamiento de los soldados, su

9. Vegecio (1764).
10. Sanz Herrero (2012: 61).
11. Frontino (2023: 3).
12. Vegecio (2023: 181).
13. Giuffrè (1974: 64).

entrenamiento, etc.; mientras que otras obras abordan el argumento desde la *ius militaris*, que consiste en «la asunción por parte de todos los integrantes del ejército de un código de comportamiento en la esfera militar que regula las relaciones entre los distintos miembros y jerarquías militares, las infracciones y patrones de conducta no permitidos en esa esfera y los méritos y premios que recompensan la actitud correcta en el ejercicio del deber militar»[14]. La nitidez en la frontera entre esta doble perspectiva clásica se perderá lógicamente con el paso del tiempo y el ulterior desarrollo de ambas ciencias, pero, como veremos, es relativamente fácil y factible encontrarlas en los textos de los que pienso ocuparme.

Si bien el análisis diacrónico no deja lugar a dudas sobre el indiscutible éxito de esta revolución, que ha configurado y formado Occidente y, posteriormente, a través de las ventajas bélicas que le otorgó, el mundo entero, no debe olvidarse que la misma provocó, ya desde sus inicios, si bien de una forma tan tímida como casi insignificante, una cierta polémica sobre su legitimidad y, sobre todo, su finalidad. Y es que en fechas tan cercanas como 1518 y 1521, esto es y como ya hemos visto, solo algunos años antes del inicio oficial de la «revolución bélica», aparecen dos obras no solo centradas en la guerra, sino que además –y es lo que aquí más nos importa– se presentan en forma de diálogo. Me refiero, por un lado, a los *Coloquios* de Erasmo de Rotterdam, que ven su primera edición –no autorizada– en 1518[15]. El holandés manifestó públicamente su repulsa a la guerra, pudiéndose definir los horrores que la misma provocaba, como ya ha hecho algún crítico, como uno de sus argumentos más tratados. Propugnaba, por el contrario, una fraternidad entre todos los cristianos que se impusiera sobre los patriotismos y sobre los intereses privados de reyes y grandes señores, que promocionaban la guerra sin ser conscientes de lo que esta representaba para la civilización. Nos interesan fundamentalmente tres coloquios en los que Erasmo expone de manera clara su pensamiento: «Las confesiones de un soldado», «El soldado y el monje» y «Caronte»[16]. No tengo ahora tiempo para detenerme en analizar los mismos, labor esta, por lo demás, amplia y profundamente realizada por la crítica. Baste entonces señalar cómo estos

14. Paniagua Aguilar en Vegecio (2023: 64).
15. Rey Quesada (2013).
16. Erasmo (2000: 12-15; 65-71 y 334-339).

tres textos no son solo interesantes para lo que venimos diciendo por su argumento, absoluta y radicalmente antibelicista o pacifista, ofreciendo una visión trágicamente diversa a la oficial sobre la guerra, sino también porque podrían ser la fuente de alguno de los castellanos a los que pienso dedicar las siguientes páginas. Como sea y como ha señalado Gómez, los *Colloquia* de Erasmo, junto con la influencia del humanismo italiano, son los causantes de la floración del género dialógico que se produce entre 1517 y 1555[17].

En el otro extremo ideológico y conceptual aparece Niccolò Machiavelli quien con *L'Arte della guerra* publicado en 1521 –solo tres años después de los textos de Erasmo que acabamos de ver– y traducido al castellano en 1536[18], representa la institución del arte militar en la creación y en el mantenimiento del estado moderno[19]. Sin embargo, como nos recuerdan las iluminantes páginas que Foucault dedicó al autor y a la obra, la importancia de esta no reside tanto en su aportación al arte del gobierno, del que por lo demás encontramos pocas huellas en su tratado, sino en el discurso político que habría generado en los autores que, por una razón o por otra, intentaban confutar su propuesta política[20]. En este sentido, quizás su mayor originalidad fue la «affermazione del nesso tra scienza militare e política», siendo así el ejército «l'emanazione della nazione»[21]. Por lo demás, en los aspectos más prácticos, una de las tesis más importantes del libro, esto es, que

17. Gómez (2000: 72).
18. Botella Ordinas (2000).
19. Winter (2014: 165).
20. Foucault (2004).
21. Machiavelli (2001: X y XI). Conviene también recordar, entre los muchos méritos de la obra, los que apuntaba Verrier, cuando reivindicaba que la «singolarità te della guerra, misurabile solo se confrontata colla trattatistica coeva ove il trattato dialogo del Machiavelli campeggia solitario la prima metà del '500. Se il Machiavelli non inventò né il trattato militare né il dialogo, l'applicazione della forma dialogata alla materia militare non era così scontata» (Verrier 1999: 406). Es, sin embargo, imprescindible situar la obra del florentino, tanto en su función de obra dialógica, como en su dimensión de tratado militar, en el preciso contexto que delinean, respectivamente, Sacco Messineo (1998) y Pretalli (2020). En cualquier caso, para un mayor conocimiento de la obra, sus modelos, innovaciones y consecuencias teóricas sobre el arte de la guerra resulta imprescindible la consulta de Masi (2014) y el reciente volumen que recoge la conmemoración de los primeros quinientos años del tratado: Bilancia & Rossi (2022). Para la influencia del florentino y su tratado en la política

la caballería debe ser sustituida por la infantería, con el cambio social revolucionario que ello implica, al pasar de la nobleza guerrera al ciudadano militarizado, supondrá para muchos estudiosos el principio teórico de la revolución militar[22]. Se debe recordar, para ser honestos, que será justamente Machiavelli quien avisará de los peligros de los ejércitos profesionales que, poco tiempo después, se instalarán en toda Europa, pero también corresponde al florentino la despiadada idea de que las guerras se hacen para ganarlas, a cualquier precio y de cualquier manera. Como sea, y pese haber pasado a la historia como un innovador en el arte de la guerra, haciendo de esta, como la define Derla «una opera d'arte»[23], Machiavelli confiesa su profunda identificación con los textos clásicos citados anteriormente, particularmente con Vegecio[24], hasta tal punto que se imagina entre sus autores cuando finalmente llega al final de su jornada, como confesará en una de sus cartas en 1513:

> Venuta la sera, mi ritorno in casa, et entro nel mio scrittoio; et in su l'uscio mi spoglio quella veste cotidiana, piena di fango e di loto, e mi metto i panni reali e curiali; e rivestito condecentemente entro nelle antiche corti degli antiqui uomini, dove, da loro ricevuto amorevolmente, mi pasco di quel cibo, che solum è mio, e che io nacqui per lui; dove io non mi vergogno parlare con loro, e domandarli della ragione delle loro actioni; e quelli per la loro umanità mi rispondono…[25]

Su deuda con los clásicos grecolatinos, por lo demás, no es solo temática, sino también formal, pues, por un lado, en su diálogo utilizará la técnica ciceroniana al hacer contemporáneos a sus interlocutores y, además, que estos sean suficientemente conocidos por los lectores, mientras que, por otro lado, la influencia del diálogo platónico se reflejará en la técnica dramática de los mismos y en su evolución lógica[26].

---

castellana resultan fundamentales los trabajos de Maravall (2001) y Rodríguez de la Flor (2015).

22. Martelli (1958).
23. Derla (1996: 617).
24. Formisano (2002).
25. Squarotti (1968: 282, n. 3).
26. Colish (1998: 1151).

Entre estos dos extremos –el pacifista Erasmo y el estratega Machiavelli– y para completar un elemental e imprescindible panorama que me permita abordar el tema de mi comunicación, se debe citar también el *Democrates primus* de Juan Ginés de Sepúlveda, que vio su primera traducción al castellano en Sevilla, en la imprenta de Juan Cromberger, en 1541. Castilla Urbano, su editor moderno, resume magistralmente la posición del cordobés con respecto a la cuestión belicismo/pacifismo cuando expone que la obra

> se ofrece como una reivindicación de la vida del hombre sobre la tierra, sin que esto obligue a Sepúlveda a mostrar desprecio alguno por la vida ultraterrena. Consigue este objetivo moviéndose a medio camino entre el humanismo cívico, con su apego a la virtud militar, y el humanismo cristiano, con su énfasis en los valores evangélicos y éticos, a la vez que se distancia de sus representantes contemporáneos más distinguidos: de Maquiavelo por su inmoralismo y ausencia de religiosidad, y de Erasmo por su utopismo religioso[27].

Siguiendo este objetivo, Ginés de Sepúlveda propagará el concepto de «guerra justa», que permite al cristiano participar en la misma y cuyas condiciones para poder ser denominada tal el mismo Sepúlveda enumera: «en primer lugar, tener como finalidad la paz; en segundo lugar, debe estar encaminada a defenderse de los que atacan, a resarcirse de los robos y a castigar a los que han cometido algún delito; en tercer lugar, debe ser hecha con la autoridad del príncipe o de quienes tienen autoridad para ello»[28]. En el transcurso del diálogo, sin embargo, la anterior interpretación del editor se amplía de manera muy significativa y con importantes repercusiones históricas cuando uno de los personajes, Alonso de Guevara, el tertuliano español, después de haber escuchado la docta perorata del griego Demócrates, el sabio que lleva adelante la tesis del diálogo, para contrarrestar las hipotéticas réplicas del alemán Leopoldo al respecto, añade: «Antes yo nunca dudé que muchas guerras se hagan justísimamente y conforme a la religión cristiana, no solo para resistir a los agravios e injurias y satisfacerse de los robos y cosas injustamente tomadas y para castigar a los culpados y malhechores, pero para sujetar a los infieles y enemigos de nuestra religión que perturban

27. Sepúlveda (2012: XXXVI).
28. Sepúlveda (2012: XLIX).

nuestra paz y quieren destruir o poner en servidumbre los cristianos»[29], configurándose así, con esta ampliación de las condiciones de la guerra justa a las controversias religiosas, en uno de los principales resortes del Imperio español para ejercitar, en un principio, su poder militar y provocar su derrumbe posteriormente[30].

Pues bien, esta necesaria introducción propedéutica tiene como objetivo enmarcar conceptualmente el argumento que querría afrontar: los diálogos españoles de tema bélico escritos durante los siglos XVI y XVII. Se debe empezar aclarando que tras el marbete «tema bélico» entiendo estudiar obras que tratan argumentos en apariencia tan dispares como el camuflado elogio de una noble familia cordobesa por su quehacer bélico o el soporífero tratado sobre los distintos grados del ejército, sus funciones e importancia, sin olvidar tampoco analizar las obras de argumento exclusivamente técnico sobre construcción de fortalezas o desarrollo técnico de las innovadoras y revolucionarias armas de fuego. Añádase que, a las diferencias argumentales y temáticas apenas apuntadas, se debe añadir que sus respectivas estructuras dialogales son a menudo diferentes entre ellas[31]. Por todo esto se debe declarar honestamente el aparente batiburrillo que se propone, si bien para delimitar e intentar aclararlo resulta muy útil la distinción ya apuntada entre *ars militaris* e *ius militaris*, comúnmente aceptada por la crítica justamente para intentar aglutinar un material excesivamente amplio y a todas luces heterogéneo. Obviamente, es fácil deducir que el verdadero *fil rouge* que une obras tan dispares e intereses tan contrastantes no es otro que la centralidad de la actividad que llamamos «guerra», declinada a través de su práctica, su teoría, su historia, su importancia social, etc. El otro punto de unión, claro está, es que todas se presentan literariamente bajo la forma de diálogo.

Pues bien, lo que ahora presento es un estudio preliminar de un argumento que presenta, como es sabido, un corpus sorprendente e increíblemente amplio[32]. De dicho corpus he seleccionado un pequeño pero representativo grupo de obras que me permitan tratar solo tres

29. Sepúlveda (2012: 57).
30. Martínez Ruiz (2008); García Hernán & Maffi (2006).
31. Gómez (2000: 67).
32. González Castrillo (2002); Merino Peral (2002); Martínez Oyarzábal (2004).

cuestiones de las muchas y necesarias que las mismas exigen. Las obras son las siguientes:

1536	Diego de Salazar, *Tratado de Re Militari*[33].
1539	Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*[34].
1541	Juan Ginés de Sepúlveda, *Diálogo llamado Demócrates*[35].
1550-1600	Gonzalo Lozano, *Coloquio y diálogo militares*[36].
1552	Diego Núñez Alba, *Diálogos de la vida del soldado*[37].
1555	Fray Francisco Mexía, *Diálogo del soldado*[38].
1566	Jerónimo Jiménez de Urrea, *Diálogo de la verdadera honra militar*[39].
1583	Bernardino de Escalante, *Diálogos del arte militar*[40].
1583	Diego García de Palacio, *Diálogos militares*[41].
1593	Baltasar de Morales, *Diálogos de las guerras de Orán*[42].
1622	Bernardino Barroso, *Teoría, práctica y exemplos*[43].
1654	Román Montero de Espinosa, *Diálogos militares y políticos*.

Pues bien, como decía, en esta ocasión, me propongo analizar solo tres aspectos: la autoría, el espacio y el tiempo en el que se desarrollan las obras seleccionadas.

Como resulta previsible por la temática afrontada en los mismos, casi todos los autores de los diálogos bélicos áureos son militares, expertos y veteranos combatientes que, generalmente al final de su carrera, deciden poner por escrito sus experiencias, pensamientos o, en general y de forma abstracta, la filosofía de su oficio. Se va de los viejos y experimentados soldados –Gonzalo Lozano, Diego Núñez Alba o Román Monero de Espinosa–, pasando por capitanes como Diego de Salazar, Baltasar de Morales, Jiménez de Urrea o Bernardino Barroso, y llegando incluso

33. Salazar (2000).
34. Villalón (1898).
35. Sepúlveda (2012).
36. Lozano (s. f.).
37. Núñez Alba (2003). De esta obra preparo edición crítica que verá la luz próximamente.
38. Mexía (s. f.). Será editada próximamente por Leonardo Coppola.
39. Jiménez de Urrea (1992). Está a punto de publicarse la edición preparada por Marta Galiñanes Gallén.
40. Escalante (2002).
41. García de Palacio (2003).
42. Morales (2021).
43. Barroso (2004).

a Capitán General de infantería, como es el caso de Bernardino de Escalante. Pero tampoco faltan los intelectuales atraídos por el argumento, como son los casos de Cristóbal de Villalón o Juan Ginés de Sepúlveda, ni los religiosos –fray Francisco Mexía– o incluso el simple letrado sin ninguna experiencia militar, como es el caso de Diego García de Palacio. Obviamente, la formación intelectual del escritor y su experiencia sobre el argumento marcan de forma bastante clara la elección del tema y su tratamiento. Aunque quizás no convenga generalizar en exceso, me aventuraría a decir que el simple soldado casi siempre utiliza el diálogo para contar su particular experiencia militar, sin permitirse alejarse en exceso de la experiencia personal o de las lecturas realizadas sobre el tema, pasadas, claro, por el tamiz de su propia experiencia más o menos directa. Por ejemplo, Lozano –como ya he señalado– utiliza los tres diálogos que componen su obra para ensalzar la experiencia militar como una de las propiedades fundamentales del buen combatiente, del soldado raso al general, considerándola un factor fundamental para el buen resultado de las campañas militares. Núñez Alba, por su parte, además de hacer la crónica histórica de la campaña de Carlos V en la guerra contra la Liga de Esmalcalda que se concluirá con la batalla de Mühlberg, aprovecha su narración para ponderar la experiencia guerrera del duque de Alba y de los Tercios españoles. En ambas obras, pero sobre todo en esta última, hay una crítica de la corrupción del ejército actual, alabando por el contrario el que ellos conocieron. Como sea, ya desde las primeras y clásicas obras del género –me refiero a las ya citadas de Vegecio y Frontino– se repetía la legitimación del discurso a partir de la experiencia de los autores, a la vez que tampoco faltaba la crítica de un presente mediocre en aras de un pasado más glorioso para ejercer la milicia.

Quizás un ejemplo paradigmático de esta importancia que los autores dan a la experiencia militar lo ofrezca Diego de Salazar quien, traduciendo a Machiavelli, cuando llega al prólogo del original italiano, allí donde el florentino utiliza como criterio de autoridad los clásicos antes citados, el español, por el contrario, exclama:

> Mas juzgando por lo que he visto que sería imposible apartar a los presentes guerreros de la común usanza, he deliberado (porque no parezca que el tiempo que yo he militado se me ha pasado ignorando las cosas necesarias a la milicia) colegir de las órdenes antiguas para de lo que he hallado escrito, y de las modernas parte de lo que he experimentado, y

> copilar el presente tratado imitando a muchos autores antiguos y modernos, siguiendo más que a los otros el parecer de Machavelo, porque imita él a Vegecio, y casi como intérprete de los otros autores, escribir en nuestra castellana lengua este diálogo […] en el cual se tratan y disputan todas las cosas necesarias a la guerra[44].

A la, pese a todo, indiscutible autoridad de las «órdenes antiguas», por tanto, se le ha de añadir la «de las modernas partes de lo que he experimentado», aplicando así, quizás sin saberlo, el principio humanístico de actualizar a los clásicos, a la vez que se formaliza el concepto de perfección militar en una teoría que ha de encontrar ulteriormente su ratificación y actualización en la práctica guerrera, en los campos de batalla.

Por lo que respecta a la ubicación de los diálogos[45], hay una predilección en situarlos en huertas, jardines o florestas que, obviamente y aunque no se diga expresamente, representan el *locus amoenus* tan habitual en la lírica y en las narraciones bucólicas. En una «secreta y sombrosa parte de una huerta» del Palacio del duque de Nájera sitúa Diego de Salazar a sus contertulios[46]; Ginés de Sepúlveda, por su parte, desarrolla su diálogo en el jardín llamado el Belveder del palacio del Papa en Roma[47]; en los maravillosos jardines de su casa de campo a las afueras de Córdoba dialogan los protagonistas de Baltasar de Morales[48], mientras que el más parco Villalón tan solo nos indica que el diálogo transcurre en el campo[49]. Lozano, a su vez, sitúa su diálogo en un bosque protector de la Razón. Paseando es como los protagonistas del diálogo de Bernardino de Escalante desarrollan su charla en una fortaleza[50]. A manera de «alivio de caminantes», esto es, utilizando el diálogo como recurso para aliviar las fatigas del viaje, es como se desarrollan los *Diálogos de la vida del soldado* de Núñez Alba[51] y también el *Diálogo del soldado* fray Francisco Mexía, por más que en ambos se den puntuales pausas en el camino. Pero quizás el lugar más atípico para el desarrollo del diálogo sea el de los *Diálogos*

44. Salazar (2000: 102).
45. Gómez (1988: 36).
46. Salazar (2000: 106).
47. Sepúlveda (2012).
48. Morales (2021).
49. Villalón (1898).
50. Escalante (2002: 100).
51. Núñez Alba (2003).

militares y políticos de Román Montero de Espinosa, que se desarrolla en una caballeriza bebiendo cerveza[52]. Por último, tampoco faltan los diálogos en los que no hay ninguna referencia espacial. Así ocurre, por ejemplo, en Diego García de Palacio y en Bernardino Barroso.

A la vista de lo expuesto y recordando siempre que la limitación de los casos estudiados impone la cautela, se podría aventurar que la ubicación más utilizada por los autores son espacios naturales como jardines, huertas, campo, etc., rindiendo así homenaje a una larga tradición literaria –narrativa, poesía, etc. – que obviamente encuentra esos lugares absolutamente ideales para la razonada exposición dialogada de un argumento. Sin embargo, la temática bélica de estos textos quizás debería traer consigo la elección de espacios más acordes a los mismos, como cuarteles, fuertes, castillos, campamentos o, incluso, campos de batalla, selección que, como hemos visto, no ocurre con la frecuencia que sería previsible. Se podría aventurar que esto es debido a que en estas obras se impone el género literario, el diálogo, sobre la temática, la guerra y sus derivados, por lo que el supuesto decoro argumental que aconsejaría ambientar los relatos en espacios congruos se sacrifica en aras de la retórica del género en el cual estos se exponen.

Por lo demás y como es sabido, estas características coinciden con las habituales en los diálogos, sobre todo en los didácticos, como en el fondo son muchos de los que ahora estudiamos, y para los que Gómez ha establecido que «la topografía y la cronología son accesorias, convenciones retóricas perpetuadas por la tradición literaria y que no determinan el proceso dialéctico de la conversación», añadiendo que cuando existe referencia espacial, como en algunos de los que se estudian aquí, «hay una preferencia marcada por los entornos bucólicos, por el *locus amoenus* de la preceptiva literaria»[53].

Por lo que respecta a la ubicación temporal de los diálogos, la mayoría de los que he analizado se desarrollan en una única sesión a la hora de la siesta (Salazar, Lozano [solo el primero], Núñez Alba, Villalón) o en sus alrededores (Jiménez de Urrea comienza antes de la comida y se prolonga un poco después de la siesta), pero tampoco faltan los que se desarrollan en varias jornadas ocupando las mañanas y las tardes (Ginés de Sepúlveda, Mexía, Escalante y Morales). Nada tiene de especial, pues,

52. Montero de Espinosa (1654).
53. Gómez (1988: 30).

la elección temporal porque, como sabemos, las horas de la sobremesa como período propicio para la narración o el diálogo tiene una larga tradición literaria que abarca diversos géneros. Sí se debe apuntar, sin embargo, que en ciertas ocasiones parece faltar el debido respeto a la verosimilitud, pues parece difícil que determinados diálogos puedan ocupar solo el tiempo que se indica. El caso más claro quizás sea el de Salazar, que difícilmente puede haberse desarrollado en el breve tiempo de una siesta. Quizás en este como en otros casos la razón pueda deberse a que una vez cumplida la obligación retórica y genérica de indicar el tiempo en el que se desarrolla el diálogo y, además, habiéndolo hecho respetando la poética de ubicarlo a la hora de la siesta, lo que prima es el desarrollo dialógico del argumento tratado y mucho menos o casi nada el cronotopo, pues, como hemos visto, tampoco a la ubicación espacial se le presta una gran atención. Curiosos son los casos en los que no se hace absolutamente ninguna indicación del tiempo en el que se desarrolla el diálogo. Tal es el caso de García de Palacio, Barroso, Montero de Espinosa y en los dos diálogos de Lozano. Si lo que acabo de decir es cierto, esto es, que la ubicación espacial es casi siempre solo una deuda que se paga a la tradición literaria, se podría decir, quizás simplificando en exceso, que en estos casos los autores entienden que el tiempo es absolutamente prescindible y que lo que intentan es narrar un proceso dialógico atemporal[54]. Me inclina a pensar esto el que en numerosos casos encontrados el argumento es absolutamente técnico y el proceso dialógico es casi inexistente, pues se trata de una convención literaria que en realidad esconde un ensayo o incluso un manual. El caso del doctor Diego García de Palacio y sus *Diálogos militares de la formación, e información de personas, instrumentos y cosas necessarias para el buen uso de la Guerra* es prototípico pues incluso tipográficamente se remarca el título de «Pregunta» para cada uno de los argumentos tratados, siendo el interlocutor que la hace absoluta y argumentativamente inútil. Algo parecido ocurre en la obra de Bernardino Barroso, *Teoría, practica y exemplos*, donde el aparente diálogo entre las personificaciones de la Paz y la Guerra no es otra cosa que una estratagema para exponer lo que anuncia el título. Para entender esto quizás sea útil recordar la fecha de ambos diálogos: el de García de Palacio es 1583 y el de Barroso 1622, es decir, un tanto tardíos y alejados quizás de las preceptivas

54. Gómez (1988: 37-43).

genéricas de principios del XVI. Caso particular y que aparentemente contradice cuanto vengo diciendo son los *Diálogos militares y políticos discurridos por Eráclito y Demócrito sobre las campañas y exércitos de Flandes*, pues lejos de afrontar un argumento técnico, exponen con lenguaje barroco y ambientación literaria el tema que anuncia el título y, sin embargo, tampoco hay ninguna indicación temporal. Ahora bien, por un lado, lo tardío de su publicación, 1654, y por otro el carácter simbólico de los interlocutores (desde los *Diálogos* de Luciano Heráclito era llamado «el filósofo del llanto» mientras que Demócrito era «el filósofo de la risa») apoyarían una narración mítica y, por lo tanto, atemporal.

Para concluir, algunas conclusiones a la vista de lo expuesto. Incluso habiendo elegido tres aspectos no demasiado complicados para estudiar los diálogos bélicos seleccionados, se evidencia que la supuesta simplicidad formal o genérica, la casi ancilar sumisión a los preceptos genéricos, camufla, si no en todas, sí en numerosas ocasiones, una intrincada red de cuestiones que van de la imitación de modelos clásicos a la despreocupación formal por cuestiones que se consideran insignificantes con respecto al tema elegido, la guerra.

Por su parte, el argumento afrontado en los diálogos, la guerra declinada en todas sus variantes y acepciones, supera lógicamente con mucho los límites de lo literario, por más que venga tratado, obviamente, con los recursos propios de dicha arte. Esto hace que para el cabal entendimiento y, en consecuencia, para la edición crítica de estos textos, sea imprescindible el acopio de otras ciencias como la Historia, la Economía, la Geografía, etc., lo que no excluye que, en puridad, los principios de la ecdótica deban regir las elecciones el editor moderno.

Por último, y como ya se ha apuntado, los diálogos de temática bélica presentan una enorme porosidad entre el autobiografismo y el tratado técnico, basculando entre ambos extremos en función del autor, el tema y la cronología de la obra, ya que, aunque ahora no pueda argumentarlo mejor, parece evidente que, a medida que la datación se hace más moderna, los diálogos tienden a una arquitectura más técnica en detrimento de la experiencia personal. Como sea, tanto lo uno como lo otro coadyuvan en incrementar su autoridad, pues ya sea por experiencia directa, ya por conocimiento teórico, el discurso debe apoyarse en el conocimiento del tema tratado, la guerra.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Barroso, Bernardino, *Teoría, práctica y exemplos*, ed. Antonio Espino López, Madrid: Ministerio de Defensa, 2004.

Bilancia, Elena & Andrea Salvo Rossi, eds., *L'Arte del dialogo, il mestiere della guerra. Studi per il quinto centenario dell'Arte della guerra di Niccolò Machiavelli,* Milano: Franco Angeli, 2022.

Botella Ordinas, Eva, «Redención de la virtud. La primera traducción castellana del *Arte de la Guerra* de Maquiavelo», *Espacio, tiempo y forma*, 13 (2000), págs. 183-219.

Campillo, Antonio, *La fuerza de la razón. Guerra, estado y ciencia en el Renacimiento*, Murcia: Universidad de Murcia, 2008.

Colish, Marcia L., «Machiavelli's Art of War: A Reconsideration», *Renaissance Quarterly*, 51 (1998), págs. 1151-1168.

Derla, Luigi, «Machiavelli: La guerra come opera d'arte», *Aevum,* 70 (1996), págs. 597-617.

Erasmo de Rotterdam, *I colloqui*, a cura di Gian Piero Brega, Milano, Garzanti, 2000.

Escalante, Bernardino de, *Diálogos del arte militar*, ed. Raquel Martín Polín, Madrid: Ministerio de Defensa, 2002.

Formisano, Marco, «Strategie da Manuale: *L'Arte della guerra*, Vegezio e Machiavelli», *Quaderni di Storia*, 55 (2002), págs. 99-127.

Foucault, Michel, *Sécurité, territoire, population: Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris: Gallimard, 2004.

Frontino, Sexto Julio, *Los cuatro libros de los enxemplos, consejos e avisos de la guerra (Strategematon)*, ed. Ángel Gómez Moreno, Madrid: Ministerio de Defensa, 2005.

Frontino, Sexto Julio, *Stratagemmi*, ed. e trad. Immacolata Eramo, Santarcargelo di Romagna: Rusconi Libri, 2023.

García de Palacio, Diego, *Diálogos militares*, ed. Laura Manzano Baena, Madrid: Ministerio de Defensa, 2003.

García Hernán, Enrique & Davide Maffi, eds., *Guerra y sociedad en la Monarquía Hispánica: Política, estrategia y cultura en la Europa Moderna (1500-1700),* Madrid: Ediciones del Laberinto, 2006, 2 vols.

Giuffrè, Vincenzo, *La letteratura «de re militari». Appunti per una storia degli ordinamenti militari*, Napoli: Jovene, 1974.

Gómez, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid: Cátedra, 1988.

Gómez, Jesús, *El diálogo renacentista,* Madrid: Ediciones del Laberinto, 2000.

González Castrillo, Ricardo, *El arte militar en la España del siglo XVI: estudio histórico-bibliográfico*, Universidad Complutense de Madrid: Tesis doctoral, 2002.

González Rolán, Tomás & Pilar Saquero Suárez-Somonte, «El *epitoma rei militaris* de Flavio Vegecio traducido al castellano en el siglo xv. Edición de los 'Dichos de Séneca en el acto de la caballería' de Alfonso de Cartagena», *Miscelánea Medieval Murciana*, 14 (1987-1988), págs. 101-150.

Jiménez de Urrea, Jerónimo, *Diálogo de la verdadera honra militar*, prólogo de Domingo Ynduráin, Madrid: Ministerio de Defensa, 1992.

Lozano, Gonzalo, *Coloquio y diálogo militares*, BNE, Ms. 9364. [En línea] https://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000100322&page=1 [Consulta: 19/08/2024].

Machiavelli, Niccolò, *L'Arte della guerra. Scritti politici minori*, a cura di Jean-Jacques Marchand, Denis Fachard & Giorgio Masi, Roma: Salerno Editrice, 2001.

Maravall, José Antonio, «Maquiavelo y el maquiavelismo en España», en *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 2001, vol. II, págs. 41-76.

Martelli, Mario, «Riflessioni su *L'Arte della Guerra*», *Belfagor*, 13 (1958), págs. 451-456.

Martínez Oyarzábal, Elena, «La tratadística militar hispana en las bibliotecas particulares del Siglo de Oro», *Revista de Historia Militar*, 96 (2004), págs. 219-254.

Martínez Ruiz, Enrique, *Los Soldados del Rey. Los ejércitos de la Monarquía Hispánica (1480-1700)*, Madrid: Editorial Actas, 2008.

Masi, Giorgio, «*Arte de la guerra*», en *Enciclopedia Machiavelliana*, Giorgio Masi *et al.*, coords., Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, págs. 108-122.

Mexía, fray Francisco, *Diálogo del soldado*, Valencia, Juan Navarro, s. f., BNF, Res. Z 4200.

Merino Peral, Esther, *El arte militar en la época moderna: los tratados «de re militari» en el Renacimiento: 1536-1671. Aspectos de un arte español,* Madrid: Ministerio de Defensa, 2002.

Montero de Espinosa, Román, *Diálogos militares y discursos*, Bruselas: Humberto Antonio Velpio, 1654, BNE, R/7328.

Morales, Baltasar de, *Diálogos de las guerras de Orán*, ed. Luis Gómez Canseco, Córdoba: Editorial Almuzara, 2021.

Núñez Alba, Diego, *Diálogos de la vida del soldado*, ed. Ignacio Mª Vicent López, Madrid: Ministerio de Defensa, 2003.

Parker, Geoffrey, *La Rivoluzione Militare,* Bologna: Il Mulino, 1999.

Pretalli, Michel, «*L'Arte della guerra* di Machiavelli e la letteratura militare del Cinquecento», *Nuova Antologia Militare. Rivista Interdisciplinare della Società Italiana di Storia Militare*, 1 (2020), págs. 3-83.

Puddu, Raffaele, *Il soldato gentiluomo: autoritratto d'una società guerriera, la Spagna del Cinquecento*, Bologna: Il Mulino, 1982.

Rey Quesada, Santiago del, «Reflexiones sobre la traducción en los traductores de los *Coloquios* de Erasmo», *1611. Revista de Historia de la traducción*, 7 (2013). [En línea] https://www.traduccionliteraria.org/1611/art/reyquesada.htm [Consulta: 17/08/2024].

Roberts, Michael, *The Military Revolution, 1560-1660*, Belfast: M. Boyd, 1956.

Rodríguez de la Flor, Fernando, «La razón de Estado en Flandes. Lecturas de Maquiavelo en el polo septentrional del Imperio hispano», *eHumanista,* 31 (2015), págs. 471-488.

Sacco Messineo, Michela, «La funzione del dialogo *nell'Arte della Guerra*», en *Cultura e Scrittura di Machiavelli. Atti del Convegno di Firenze-Pisa, 27-30 ottobre 1997,* Roma: Salerno Editrice, 1998, págs. 597-624.

Salazar, Diego de, *Tratado de Re Militari*, ed. Eva Botella Ordinas, Madrid: Ministerio de Defensa, 2000.

Sanz Herrero, Jorge, «Humanismo militar en el siglo XVI: Sancho de Londoño y su *Discurso sobre la forma de reducir la disciplina militar a mejor y antiguo estado*», *Berceo*, 163 (2012), págs. 59-82.

Sepúlveda, Juan Ginés de, *Diálogo llamado Demócrates*, edición preliminar y estudio de Francisco Castilla Urbano, Madrid: Tecnos, 2012.

Squarotti, Giorgio B., «*L'Arte della guerra* o l'azione impossibile», *Lettere Italiane*, 20 (1968), págs. 281-306.

Vegecio, Flavio, *Instituciones Militares*, ed. Jaime de Viana, Madrid: J. Ibarra, 1764.

Vegecio, Flavio, *Compendio de técnica militar*, ed. David Paniagua Aguilar, Madrid: Cátedra, 2023.

Verrier, Frédérique, «*L'Arte della guerra*, trattato militare dialogato del Machiavelli: un felice ibrido retorico», *Lettere Italiane*, 51 (1999), págs. 405-417.

Villalón, Cristóbal de, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente,* Madrid: Sociedad de Bibliófilos españoles, 1898.

Winter, Yves, «The Prince and His Art of War: Machiavelli's Military Populism», *Social Research*, 81 (2014), págs. 165-191.

RESUMEN: No son pocos los diálogos renacentistas que tienen como tema central la guerra, entendida como actividad que debe ser estudiada con una metodología científica y que, por ello, adquiere en ocasiones características artísticas. Obviamente, todo esto es debido en parte al exponencial desarrollo de los aparatos bélicos y de las estrategias militares durante el Renacimiento, sobre todo en Italia, de donde provienen de forma directa o indirecta algunas de las obras más representativas del corpus. Mi contribución intentará exponer cuáles son las principales obras adscribibles a este subgénero y cómo pueden ser

definidas sus características genéricas a partir del estudio del espacio, el tiempo y el narrador en varios diálogos escogidos.

PALABRAS CLAVE: Diálogos; Guerra; Renacimiento.

ABSTRACT: There are many Renaissance dialogues that focus on war, understood as an activity that must be studied using scientific methodology and which, as a result, sometimes takes on artistic characteristics. Obviously, this is partly due to the exponential development of military equipment and strategies during the Renaissance, especially in Italy, where some of the most representative works in the corpus originated, either directly or indirectly. My contribution will attempt to outline the main works that can be ascribed to this subgenre and how their generic characteristics can be defined based on the study of space, time and the narrator in several selected dialogues.

KEYWORDS: Dialogues; War; Renaissance.

¿MELANCOLÍA RENACENTISTA O MELANCOLÍA JUDÍA? EL PASTOR MELANCÓLICO EN LA «ÉGLOGA BALTEA» DE ALONSO NÚÑEZ DE REINOSO

Caterina Russo
Università di Pisa & Universidad Complutense de Madrid

En la obra de Alonso Núñez de Reinoso, Marcel Bataillon vislumbró –como luego ratificó Costance Hubbard Rose– una melancolía psicoantropológica[1]. Retomamos la interrogativa lanzada por el célebre hispanista sencillamente a modo de arranque, sin ninguna pretensión de exhaustividad sobre la cuestión, en particular porque es de reconocer que bastante tinta se ha vertido sobre el asunto.

A la luz de sus manifestaciones heterogéneas, se considera que la melancolía puede funcionar como dispositivo hermenéutico en la tópica del tema del destierro en la poesía aurisecular. Toparíamos, pues, con una vertiente más del patrón melancólico, la melancolía de exilio, la de la pérdida de la patria chica, que Guillermo Díaz-Plaja imputaba a los latigazos de la Historia: «la melancolía de la ausencia, del desgarrón en la carne del hombre arrancado de su contorno natural»[2]. En pro de evaluar si resulta valedera esta tipificación, me centraré en la tematización de una anomalía psico-fisiológica vinculada tanto a la pérdida amorosa como al destierro

1. Bataillon (1964a).
2. Díaz-Plaja (1975: 65).

del pastor Balteo, en la «Égloga Intitulada Baltea o el triste lamentar de los dos pastores, Balteo y Argasto», como se lee en el mismo epígrafe.

No parece ágil a nivel hermenéutico deslindar entre una melancolía renacentista, judía, y otra de destierro, tratándose de un objeto poliédrico e irreductible. Sin embargo, para no eludir la cuestión, cabe hacer una pequeña cala en el acervo médico-ideológico que subyace a una posible ramificación y especificidad judía. En la Europa renacentista, con el auge de la melancolía, la literatura empieza a pulular de figuras destempladas. Aunque es cierto que la melancolía se consideraba como una enfermedad más exacerbada en los judíos, por el atavismo de su desdicha y la consecuente saturación de una sensibilidad jeremiaca, ciñéndonos a las fuentes veterotestamentarias (piénsese en las *Lamentaciones*, en los *Salmos* 42 y 43, y sobre todo en el 137, el *Super flumina Babylonis* que de tanta boga gozó[3]. Al melancólico se le conoce por la manifestación de signos unívocos como el temor, el insomnio, la destemplanza y sucesiva alteración de la *imaginatio*, a partir de los estudios hipocráticos y galénicos, como se aprende de la *summa* barroca de Robert Burton (1621). Además, a los judíos se les reconocían también ciertos atributos intelectuales, entendiéndose la melancolía, en ese sentido, ficinianamente, como genio[4]. Vale la pena remontarse, por ello, al capítulo décimo segundo del *Examen de ingenios para las ciencias* (1575):

> El pueblo de Israel estuvo cuatrocientos y treinta años en la servidumbre de Egipto. Y aunque la habitación de doscientos y diez años bastaba para que al pueblo de Israel se le pegasen las calidades de Egipto, pero lo que estuvo fuera de él no fue tiempo perdido para lo que toca al ingenio. Porque los que viven en servidumbre, en tristeza, en aflicción y tierras ajenas, engendran mucha cólera requemada por no tener libertad de hablar ni vengarse de sus injurias; y este humor, estando tostado, es el instrumento de la astucia, solercia y malicia. Y, así, se ve por experiencia que no hay peores costumbres ni condiciones, que las del señor esclavo, cuya imaginación está siempre ocupada en cómo hará daño a su señor y se librará de la servidumbre[5].

3. *Cf.* Blecua (1988).

4. Bartra (2001). El estudioso menciona dos tratados para respaldar su tesis, a saber, el *De verbo mirifico* (1494) de Johannes Reuchlin y *La excelencia de los hebreos* (1679) de Isaac Cardoso.

5. Huarte de San Juan (1989: 528).

Asimismo, el doctor Huarte hace hincapié en el ingenio fino y requemado de los judíos; un ingenio del que podían hacer alarde, como sigue argumentando, por vivir en el desierto, comer maná, beber aguas limpias y respirar aire puro. De hecho, de acuerdo con Galeno, los estómagos rudos y calientes al ingerir comida liviana la convertían en cólera adusta. A esta cuestión fisiológica, le sumamos sus desgracias. El temperamento melancólico y el ingenio acentuado, observa el doctor Huarte, lo heredaban también sus descendientes, pese a que cambiaran sus condiciones vitales, porque «tanta es la fuerza de la simiente humana cuando recibe en sí alguna calidad bien arraigada». En este sentido, es imposible eludir el posible criptojudaísmo del doctor Huarte.

Al hilo de lo comentado, en la *Égloga Baltea*, más allá de la supuestamente defectuosa limpieza de sangre y de la sinceridad o insinceridad del sentir del yo autoral –aunque es verdad que Núñez de Reinoso fue un poeta que vivió entre la antropología de la errancia y la retórica del regreso[6]– resulta patente el manoseo de la tópica del discurso poético sobre el destierro, en particular, a la luz de la formalización ovidiana y de la transcodificación de la elegía amatoria. Efectivamente, en sus casi 1700 versos, se verbaliza un sentido elegíaco: el de la conciencia actuante del destierro, donde el espacio pastoril y el molde eglógico funcionan como marco de la melancolía, con palabras de Ruiz Pérez[7].

El argumento es el *dolorido sentir* de Balteo quien, rechazado por Delia, ha venido de Guadalajara y, abandonado, deambula en la sierra portuguesa de Basto donde, en búsqueda de consolación, recibe la visita del soriano Argasto, desairado por Corina. Los dos se despiden y Balteo se dirige hacia sierras menos hostiles. Es este un canto de amor plagado de alusiones al destierro forzado de los pastores, de añoranza y peregrinación, donde también aparecen comentarios de índole político-moral[8]. Mantiene Rose que la querella amorosa, en realidad, oculta una interpretación religioso-social, como aludiría el mismo yo lírico en unos versos que conforman el trecho que se ha considerado entre los más metapoéticos de la égloga: «Pero mi desasosiego/ en la leche lo mamé/ sin dudar»; se trataría, en ese caso, de una tendencia no ajena a la tematización del destierro en la lírica aurisecular, ni a la formalización ovidiana, cuya

6. Asensio (1972); Cruz Casado (1988).
7. Ruiz Pérez (1996: 337).
8. Schnabel (1996: 229)

operación más reconocible estriba en un transvase sistemático de *topoi* de la cantera amorosa[9]. Empero, ¿cuál es el eslabón entre la melancolía y el destierro como tema y cómo se vino incorporando paulatinamente el destierro al mundo pastoril? Es preciso hacer hincapié en que el protocolo pastoril es permeable al discurso poético sobre el destierro. De hecho, ya a la altura de la I y de la X *Bucólicas* virgilianas penetran dos casos exílicos. En concreto, si en la célebre égloga de Gallo se presenta un destierro amoroso, en la égloga que abre la obra el destierro de Melibeo es el resultado de los reveses de Fortuna (Virgilio alude a la época de las expropiaciones de las tierras del 42). Entonces se detectan, ya a partir del architexto genérico, una aspiración metapoética y una serie de conceptos extrabucólicos (verbalizados, estos últimos, por medio de lexemas como *patria*, *finis* y *miles*[10].

Tanto Enrico Fenzi como Antonio Gargano alegaron la necesidad de privilegiar una lectura ético-política en la Arcadia de Sannazaro[11], sobre todo fomentada por las máscaras pastoriles y por el desasosiego por «l'allontananza della cara patria»[12]. En suma, por la capacidad peculiar del mundo pastoril de velar el trasfondo histórico, como ocurrirá, relativamente al tema del destierro, en la *Arcadia* de Lope de Vega y en *Academias Morales de las Musas* de Antonio Enríquez Gómez.

Para volver a la égloga, huelga decir que el caso elegíaco es evidente: el pastor Balteo es a la vez desdeñado y desterrado, aunque reincidimos, el arranque es siempre un mal de amor, con la tópica dialéctica entre ausencia relativa y presencia *in mentis*.

Con vistas a analizar las manifestaciones de la sintomatología melancólica en la caracterización del pastor Balteo, cabe hacer hincapié en que la melancolía se tematiza ahí tanto en calidad de correlato de la *aegritudo amoris* como del destierro. Como se desprende del *Argumento,* Balteo es un «desdichado pastor naçido en negro día» y «criado a la sombra de las sombrías arboledas».

> Autor
> Cuando la noche venía
> reposando a los mortales,

9. Labate (1987); Galasso (1987).
10. Cucchiarelli (2017: 140).
11. Fenzi (2013); Gargano (2017).
12. Vecce en Sannazaro (2013: 107).

no reposando a mis males,
y la Luna alta regía
los caballos noturnales,
Baltheo, triste pastor,
lamentaba sus querellas;
es Amor causa dellas
y la pena es su dolor,
son testigos las estrellas.
Solo llora y sin consuelo,
solo sin consuelo viene,
solo lamenta su duelo,
los ojos tiene en el cielo
y el alma con Delia tiene.
[…]
Los ojos tiene despiertos,
despiertos par llorar.
Todos los otros pastores
en sus cabañas están
contentos con sus amores,
pero él con sus dolores
que vienen y nunca van.

Con su copioso llanto debido a una avasalladora pasión, el pastor inicia su lamentación al anochecer, por medio de una *regressio* que provoca una ininteligibilidad de la realidad circunstante. Es más, para hacer hincapié sobre la fuerza visual del trasfondo, también echa mano del mitologema de los caballos nocturnos, aludiendo al mito de Selene, la diosa de la noche que ilumina la tierra con su luz plateada, conduciendo un carro guiado por dos corceles. Efectivamente, se trata de un elemento inusual del género; sin embargo, recuérdese que la noche y el influjo saturnino intensifican la melancolía. De hecho, de acuerdo con Luis Vives, la noche posee «complexión melancólica»[13], porque los melancólicos no descansan y por su excesiva actividad intelectual se les seca el humor. Topamos con esta inversión, otra vez en la estela de Sannazaro, precisamente vinculada con el trecho donde en la Arcadia se tematiza el destierro y, más concretamente, en una canción de soledad modulada por

13. Vives (1948: 1303).

Sincero solo «ne la pura notte». A este respecto, cabe traer a colación lo argumentado por Carlo Vecce:

> 'Sincero solo' non è il canto bucolico di un pastore d'Arcadia, ma la canzone di un petrarchista napoletano esule in Arcadia, un canto delle tenebre che rovescia l'illusione di armonia e di sospensione della morte che sembrava regnare nell'utopia arcadica. Sincero, disperato d'amore, vive ormai come un uccello notturno, rifugiandosi nelle grotte di giorno e piangendo di notte: e solo l'immagine dell'amata, apparendogli in sogno, sembra riportarlo alle illusioni della vita e dell'amore[14].

Asimismo, insistiendo en el trasfondo nocturno, si, por un lado, como apunta Orobitg con respecto a la melancolía garcilasiana en la *Égloga II,* la noche es, en cierta medida, acogedora porque acompaña al pastor en su ausencia y duelo: «la nuit devient accueillante parce qu'elle partage avec le moi l'absence et le deuil»[15], por otro, como cristaliza el virgiliano «solet esse gravis cantatibus umbra» (*Bucólicas*, X, 74), la sombra es dañina para el canto bucólico[16] porque es caliginosa y, por ello, distorsiona la realidad circunstante que, al tornarse borrosa, altera el estado físico a la vez que anímico del cantor bucólico.

Empero, si admitimos el origen judeoconverso de nuestro autor, la ocurrencia del elemento lunar y del trasfondo nocturno podrían proceder de la tradición cabalística, sobre todo por la doctrina de la Chékhina, décima y última de las Sefiras, concibiéndose el exilio, en la parábola del pueblo judío, como pérdida de la luz divina[17]; aunque es un dato que, a falta de información segura, ponemos en entredicho. Lo cierto es que todo ocurre de noche: el lamento de Balteo y la contemplación del simulacro de la amada, la tormenta y el naufragio y, por último, la despedida con Argasto.

> BALTHEO
> ¡Ay Delia!, nunca sentiste
> mi dolor ni mi tristura

14. Vecce (2017: 285).
15. Orobitg (1997: 43).
16. Vecce en Sannazaro (2013: 285). Por otro lado, señala Vecce, la vigilia nocturna del amante desesperado era ya un tópico virgiliano (piénsese en el desvelo angustioso de Dido en el libro IV de la *Eneida*).
17. Scholem (2001).

desigual
porque si te vi quesiste
que mirase tu hermosura
por mi mal.
Por mi mal que me partí
por contino triste ser
en ausençia,
pero si a mí ofendí,
partieme por no ofender
tu presençia.
Así con pena cresçida
viven mis males presentes
y cuidados.
Si puede llamarse vida
la vida de los ausentes
desterrados.
Así van las penas mías,
metidas en athaúd,
donde veo
ir sepultados los días
desta triste juventud
que poseo.

Como se desprende, el atributo «desigual» apunta a la discrasia humoral, o sea, a la destemplanza. Empero, el yo lírico hace hincapié en el núcleo temático más íntimamente vinculado con el destierro, por medio de la *correctio*: «si puede llamarse vida, la vida de los desterrados» y, a renglón seguido, de una hipálage, pues, nada más aparecer, se presenta como un muerto en vida que asiste a la sepultura de sus días (léase, de su vida civil). Se trata del motivo por antonomasia de la poesía de destierro, es decir, el exilio como muerte en vida. De hecho, ese pensamiento melancólico rebosa de visiones mortíferas, propiciadas tanto por una propensión del temperamento atrabiliario como, en el nivel de la contigüidad metonímica, por el *recessus* intrínseco a la noche. Por lo que atañe al motivo clásico del exilio como muerte y de la consecuente sepultura en tierra ajena, es un *topos* de matriz trágica, al que se recurría con fines patéticos. La asimilación con la muerte se relaciona con la particular concepción del exilio en la Antigüedad. Tanto es así que, para el yo lírico ovidiano, enfrentar su nueva situación como exiliado implicaba

reconocer su propia identidad en términos de una clara dicotomía entre la vida (representada por Roma) y la muerte (representada por Tomis). Por si fuera poco, el desterrado es un muerto en la sociedad civil, una sombra, como atestigua el ritual que le acompaña fuera de la vida civil; incluso es una malasombra porque como el *homo sacer* es un excluido de la comunidad y puede contaminar con su mancha. En ese sentido, recuérdese también que, para los representantes de las capas más elevadas, esa medida era una forma de evitar a la muerte física[18].

Así que, cabe destacar no solo la afinidad entre melancólicos e *imaginatio mala*, sino que también la filiación clásica, sobre todo ovidiana, más allá del trastorno del deseo debido al afán de abrazar lo inasible (el objeto del deseo, en ese caso, la patria chica) y al límite dialéctico que se le presenta[19]. Parece evidente, a estas alturas, el estudiado recorrido hacia la construcción del yo lírico desterrado que desemboca en la sublimación patética del sepultado en vida (como la mítica Antígona, personaje en el que se identificará María Zambrano, la exiliada por excelencia). Volvamos, entonces, a la idea de metamorfosis del melancólico pastor desterrado:

> ARGASTO
> Mas Baltheo está durmiendo,
> y no duerme su cuidado
> ni su fe;
> ni a él ni a mí entiendo,
> ¡oh pastor triste, cuitado!
> ¡Oh cuán flaco y triste veo
> al cuitado que no tiene
> […]
> ¡Oh Baltheo, amigo amado!
> ¡Oh Baltheo, ay de ti!
> ¿Qué es aquesto?
> ¿Cómo te veo mudado?
> ¿Cómo te mudaste así,
> tan de presto?
> Tan ajeno de los bienes,
> ¿cómo podrá tu cuidado
> encubrillo?

18. Claassen (1999).
19. Agamben (1993: 48).

La barba cumplida tienes,
el gesto todo arrugado
y amarillo.
¡Oh Baltheo! Como feno,
después que de nos partiste,
te secaste

He aquí una manifestación a nivel fisiognómico del morbo melancólico, cristalizada en la metamorfosis repentina del pastor, cuyo humor se ha retostado por falta de descanso nocturno, como evidencia el verso «te secaste». El decaimiento es general, físico, como en la autofiguración ciceroniana de la *Epistula ad Atticum*, donde el desterrado se define «sollicitudine macieque» (*Ad Att.* 3, 15); el pastor es flaco y triste, con la barba cumplida (téngase en cuenta que los melancólicos se caracterizan también por tener mucho vello, debido a un exceso de apetito sexual). Es más, el gesto de Balteo es arrugado y amarillo. Tratase, otra vez, de una *imitatio* sannazariana, en concreto, de la prosopografía del pastor Eugenio, con su cabeza erizada, el rostro flaco y amarillo y la barba arrebujada (*Arcadia*, prosa VIII).

Donde mi vida no entiendo
la muerte buena sería
siendo así,
pero pienso que muriendo,
sepultura faltaría
para mí.
Ando así de sierra en sierra
con mi pensamiento vano
y sin camino,
de una tierra en otra tierra,
como si fuese gitano,
peregrino.

Por lo tanto, donde su vida no entiende, donde le falta la discreción gracianesca –pues al melancólico se le altera el discernimiento– más le vale convertirse en un trotamundos o, mejor dicho, en un «gitano peregrino». Acto seguido, se interpola un segmento (vv. 897-962) que se aleja de las convenciones pastoriles de la época y donde parece que el autor echa mano del motivo ovidiano de la travesía marítima hacia el Ponto (*Tristia* I, 3), tal vez para restituir la imagen de un yo poético errante y menesteroso, víctima de una tormenta y del consiguiente naufragio. No

es sino otra forma de ensalzar, casi épicamente, la estatura de su figura, a la manera de un moderno *fato profugus* arrastrado por diversos mares «diversa per aequora vectos» *(Eneida* 1, 376), en el diseño alusivo del yo autoral, donde el náufrago, al igual que el desterrado, es un sobreviviente.

En el clímax de la manifestación patológica, el amigo Argasto, conforme al dechado de la reciprocidad pastoril, concluye su *consolatio* tildando de desmedida a la actitud de Balteo y arguye: «En tu mal no veo modo», a la vez que le insta a no vivir en soledad. De hecho, alegamos, Balteo es un melancólico a la merced de una aflicción desmedida, precisamente porque es falto de la *metriopatheia* estoica. Finalmente, la égloga se clausura con un abrazo de los dos amigos que lloran, suspiran y gimen para enfriar el humor y, sobre todo, con la continuación de la *visio* sepulcral en el cierre epifonemático: «Que el partir no es partir/ sino muerte a mi pensar», poniendo el sello final a su condena, a saber, la partida forzosa.

Para concluir, en lo referente a la condición enciclopédica de la melancolía, cabe preguntarse cuál es el principio de integridad de cuanto acabamos de comentar. Precisamente, afirmamos, la pervivencia del aliciente de esa «musa vestida de negro», por decirlo con el propio poeta, una pervivencia que aflora, con claridad meridiana y por lo que nos atañe, en el crisol de motivos de la poesía sobre el destierro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Agamben, Giorgio, *Stanze: la parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Einaudi, 1993.

Asensio, Eugenio, «Alonso Núñez de Reinoso, 'gitano peregrino' y su égloga *Baltea*», en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid: Gredos, 1972, I, págs. 119-136.

Bartra, Roger, *Melancolía y cultura. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Anagrama, 2001.

Bataillon, Marcel, «¿Melancolía renacentista o melancolía judía?», en Marcel Bataillon, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964, págs. 39-54. [a]

Bataillon, Marcel, «Alonso Núñez de Reinoso y los marranos portugueses en Italia», en Marcel Bataillon, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos, 1964, págs. 55-80. [b]

Berardinelli, Alfonso, «Lo sguardo da fuori. Malinconia e misantropia», en *Arcipelago malinconia: scenari e parole dell'interiorità*, Bianca Frabotta, ed., Roma: Donzelli, 2001.

Blecua Teijeiro, José Manuel, «Sobre el Salmo *Super Flumina*», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid: Gredos, 1988, págs. 113-126.

Claassen, Jo-Marie, *Displaced persons: the Literature of Exile from Cicero to Boethius*, London: Duckworth, 1999.

Cruz Casado, Antonio, «Exilio y peregrinación en el *Clareo y Florisea* (1552) de Alonso Núñez de Reinoso», *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 6-7 (1988), págs. 29-35.

Cucchiarelli, Andrea, «La nave e l'esilio (allegorie dell'ultimo Ovidio)», *Materiali e discussini per l'analisi dei testi classici*, 38 (1997), págs. 215-224.

Díaz-Plaja, Guillermo, *Tratado de las melancolías españolas*, Madrid: Sala, 1975.

Fenzi, Enrico, «L'impossibile *Arcadia* di Jacopo Sannazaro», *Per leggere*, 15 (2008), págs. 157-178.

Galasso, Luigi, «Modelli tragici e ricodificazione elegiaca: appunti sulla poesia ovidiana dell'esilio», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 18 (1987), págs. 83-99.

Gargano, Antonio, «La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso», en *La poesía del siglo de Oro. Géneros y modelos*, Begoña López Bueno, ed., Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008, págs. 57-76.

Huarte de San Juan, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, Guillermo Serés, ed., Madrid: Cátedra, 1989.

Labate, Mario, «Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria», *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, 19 (1987), págs. 91-129.

Núñez de Reinoso, Alonso, *Obra poética*, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, ed., Cáceres: Universidad de Extremadura, 1997.

Orobitg, Christine, *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2020.

Rose, Constance Hubbard, *Alonso Núñez de Reinoso: The Lament of a Sixteenth-Century Exile*, Vancouver: Fairleigh Dickinson University Press, 1971.

Ruiz Pérez, Pedro, «El discurso elegíaco y la lírica barroca, pérdida y melancolía», en *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Begoña López Bueno, ed., Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996, págs. 317-368.

Sannazaro, Jacopo, *L'Arcadia*, Carlo Vecce, ed., Roma: Carocci, 2013.

Schnabel, Doris, *El pastor poeta: Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*, Kassel: Reichenberger, 1996.

Scholem, Gershom, *La Kaballah e il suo simbolismo*, Milano: Einaudi, 2001.

Vecce, Carlo, «Sincero solo. Iacopo Sannazaro, lezioni di tenebra», *Italique*, 20 (2017), págs. 279-291.

Vives, Luis, *Obras completas*, Lorenzo Riber trad., Madrid: Aguilar, 1948.

RESUMEN: A partir del ensayo de 1952 del hispanista francés Marcel Bataillon, titulado «¿Melancolía renacentista o melancolía judía?», se propone una posible respuesta a la interrogativa, a través del comentario de una selección de versos de la «Égloga Baltea» (1552) del poeta sefardí Alonso Núñez de Reinoso. El análisis de las manifestaciones de la sintomatología melancólica en la figura del pastor Balteo desvela la consonancia con el paradigma médico-científico de la época, a la vez que permite observar la heterogeneidad del motivo literario, de la degeneración patológica de la pasión amorosa (*aegritudo amoris*) a una melancolía que se considera, más propiamente, de exilio y que parece remontarse a la plurisecular melancolía del pueblo judío, criado en la amargura del destierro.

PALABRAS CLAVE: Melancolía renacentista; Exilio; Alonso Núñez de Reinoso; Literatura sefardí.

ABSTRACT: Building upon the 1952 essay by the French Hispanist Marcel Bataillon, entitled «Renaissance Melancholy or Jewish Melancholy?», this study proposes a possible answer to that question through a commentary on a selection of verses from the *Égloga Baltea* (1552) by the Sephardic poet Alonso Núñez de Reinoso. The analysis of the manifestations of melancholic symptomatology in the figure of the shepherd Balteo reveals a consonance with the medical–scientific paradigm of the time, while also allowing us to observe the heterogeneity of the literary motif: from the pathological degeneration of amorous passion (*aegritudo amoris*) to a form of melancholy that may be more properly defined as one of exile, seemingly rooted in the age-old melancholy of the Jewish people, nurtured in the bitterness of banishment.

KEYWORDS: Renaissance melancholy; Exile; Alonso Núñez de Reinoso; Sephardic literature.

¿HAY VIDA MÁS ALLÁ DEL CID? TEMAS ÉPICOS MEDIEVALES HISPÁNICOS Y HEAVY METAL

Amaranta Saguar García
Universidad Complutense de Madrid

A principios del siglo XXI vio la luz la primera referencia académica a la relación entre la épica hispánica medieval y la música heavy metal: un comentario de Montaner Frutos a la canción de Tierra Santa «Legendario»[1], publicada apenas dos años antes (*Legendario*, Locomotive Music, 1999). En 2013, durante el XV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Alfonso Boix Jovaní leyó la comunicación «Transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el heavy metal»[2] y, en 2016, la sesión «Literatura medieval en el heavy metal» del XIX Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas acabó de normalizar la presencia del tema en el entorno académico español. Desde entonces, y especialmente a partir del volumen *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing down the Gauntlet*[3], la recurrencia de la épica hispánica medieval en el heavy metal se ha convertido en materia de discusión tanto dentro de los Metal Music Studies como de la investigación literaria e histórica[4].

1. Montaner Frutos (2001: 83-84).
2. Boix Jovaní (2015).
3. Barratt-Peacock & Hagen (2019).
4. Véase Saguar García (2021; 2019; 2017; 2026); Escoto Pérez (2017).

La producción académica resultante tiene un protagonista innegable: el Cid. Su predominio como objeto de investigación refleja su preponderancia en la propia escena musical del heavy metal: de las cincuenta y siete composiciones no instrumentales sobre temas épicos medievales hispánicos que conforman el corpus en el que se fundamenta este trabajo, dieciocho tratan de Rodrigo Díaz de Vivar[5]. Esto no es extraño, dado que el Cid forma parte de la cultura pop occidental y el heavy metal se alimenta tradicionalmente de esta: películas, series, videojuegos, libros, cómics, etc. De hecho, casi todas las canciones sobre el Cid compuestas por bandas no hispanohablantes y casi la mitad de las demás se pueden remontar a alguna de estas fuentes de la cultura de masas[6]. El resto acude a fuentes bien literarias, bien históricas; elabora sobre lecturas difundidas del personaje o, en el caso de los alemanes Metalium, practican el arte popularmente conocido como «oír campanadas y no saber dónde»[7].

Indistintamente de las fuentes, en el heavy metal Rodrigo Díaz de Vivar funciona como cualquier otro héroe medieval pop: lo que aporta

5. Por razones de espacio no se proporciona la lista de las canciones que componen el corpus, que aparecerá publicado en el próximo libro de Saguar García (en prensa). Para las que tratan sobre el Cid, pueden consultarse los trabajos previos de la misma autora (Saguar García 2021 y 2019), en los que se analizan dieciséis de las dieciocho canciones relevantes. Para el resto de temas épicos hispánicos medievales, véase el dosier de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval «Repercusión de la Edad Media hispánica en la música popular contemporánea» (Saguar García 2018), aunque está desactualizado.

6. La película *El Cid* de Anthony Mann (1961) es la fuente con más presencia en el heavy metal, pero también su continuación extraoficial *La spada del Cid* de Miguel Iglesias (1962) inspiró «El Cid» de los italianos Dragonharp (*Let the Dragon Fly*, autoproducido, 2016). Aunque no hay evidencia de ello, es posible que los cómics de Antonio Hernández Palacios (1971-1973 y 1984), incluso los libérrimos de Budd Lewis y Gonzalo Mayo (1975-1976), que del Cid apenas tienen el nombre del personaje, hayan influido a la hora de popularizar al personaje. No deben perderse de vista tampoco los videojuegos con el Cid como personaje o como protagonista, especialmente la campaña protagonizada por Rodrigo Díaz de Vivar en *Age of Empires II: The Conquerors* (Ensemble Studios, 2000), pues su auge es contemporáneo a las primeras canciones heavy metal sobre el Cid. En los próximos años habrá que prestar atención a la influencia que puedan tener el cómic *El Cid the Conqueror* de Reid Waine y Reed Gary (2018) y la serie *El Cid* de Amazon (2020), incluso la película animada *El Cid, la leyenda* de José Pozo (2003) y la novela histórica *El Cid* de José Luis Corral (2000), adaptada al cómic por Alberto Valero en 2020.

7. Más en Saguar García (2019; 2021).

es su carácter épico, al que luego, como veremos, pueden superponerse otras capas de significado. El heavy metal es, como implicara Weinstein y reiterara Walser[8], un estilo musical que busca compensar la sensación de pérdida del poder masculino transformando el poder en sonido, letras y actitud, y qué mayor manifestación del poder masculino que las hazañas de los héroes medievales tal cual nos las ha transmitido la cultura de masas. Además, al público del heavy metal le gusta identificarse con este tipo de héroe pop «who defends goodness against evil forces, often those who control society»[9]. Solamente las bandas militantes en la extrema derecha pervierten este principio. En estas, la natural inclinación por lo heroico del heavy metal se contamina con la que también manifestaban los fascismos, transformando este tipo de heroicidad masculina en un mensaje de superioridad sexual, cultural, nacional y/o racial. Así, el Cid deja de ser un héroe pop para convertirse en el héroe de la raza española o la raza blanca, y en un icono de masculinidad y españolidad u occidentalidad.

Las otras treinta y nueve canciones del corpus que no tratan sobre el Cid responden fundamentalmente a las mismas motivaciones. Se reparten entre el rey Rodrigo (3), la batalla de Covadonga (6), el Cantar de Roncesvalles (1), la Batalla de Clavijo (1), el ciclo de los Condes de Castilla (4), el ciclo del cerco de Zamora (10), Alfonso I de Aragón el Batallador (1), el Cantar de la campana de Huesca (2), la batalla de las Navas de Tolosa (2), la guerra de Granada (2) y, en general, la Reconquista[10] (7). A estas habría que sumar las cuatro canciones de tema épico medieval portugués sobre la toma de Lisboa (1), la batalla de Aljubarrota (2) y la Batalla de Toro (1), que no pueden separarse del todo de la historia de los otros reinos peninsulares, pero a las que no podemos prestar atención en esta ocasión. En cualquier caso, las conclusiones a las que llegaremos se les aplican igualmente.

El tema que más similitudes guarda con el del Cid es el de la Reconquista. Esta también forma parte de la cultura pop occidental, sobre todo como escenario de las hazañas del Cid pero también como una

8. Weinstein (1991: 102-106); Walser (1993: 53).

9. Weinstein (1991: 219).

10. En este trabajo se usa «Reconquista» no como categoría histórica, sino como el tópico popularizado bajo ese nombre. Para un estado actual de la discusión en torno a este término, véase el volumen editado de Porrinas González (2024).

especie de trasunto de las Cruzadas: una guerra en la que un bando cristiano reclama para sí un territorio dominado por un bando musulmán, contada con mucha más simpatía por la causa de los primeros, con los que incluso se promueve una identificación. Esto es lo que encontramos mayoritariamente en películas, cómics, novelas históricas y juegos[11], y también en el heavy metal, con la canción «Reconquista» de Tierra Santa (*Legendario*, Locomotive Records, 1999) como prototipo (la cursiva es mía).

> Mas de ocho siglos
> intentando poder recuperar
> una tierra que fue nuestra.
>
> Y en el camino
> muchos de ellos quedarán,
> intentando echar al enemigo
> de su hogar.
>
> Reconquista.
> La batalla comenzó.
> Reconquista.
> *Han luchado por su tierra,*
> *por su pueblo y por su Dios;*
> han dejado en el camino
> su vida y su valor.
> […]

Pero la Reconquista existe en la cultura pop, lo mismo que las Cruzadas, como símbolo del oscurantismo y el atraso de la Edad Media en general. Así en «Reconquista 1492», de los belgas Iron Mask (*Fifth Son of Winterdom*, AFM Records, 2013), donde la interferencia de las Cruzadas es especialmente evidente en la utilización del sintagma «Holy Land» (la cursiva vuelve a ser mía):

11. La Reconquista es popularizada como el contexto de la historia del Cid, pero también lo es de otras películas épicas como *I cento cavalieri* de Vittorio Cottafavi (1964) o de los cómics del Guerrero del Antifaz de Manuel Gago García (1944-1966) y multitud de juegos de estrategia, tanto de vídeo (p. ej. el reciente *Field of Glory II. Medieval. Reconquista* de Byzantine Games, 2021) como de mesa (p. ej. *Reconquista. The Struggle for Moorish Spain* de White Dog Games, 2014). Para la novela histórica, baste con señalar la trilogía de la Reconquista de José María Pérez, Peridis (2019).

Glory and honor for God and country.
Middle Ages, darkest tales.
Christian kingdoms reconquered.
Jesus saves, I will pray.
All invaders must be out!
We will never pay again
For the right to believe in our own Lord.

Reconquista, Reconquista, Reconquista.
In the name of God and my Holy Land.
Reconquista, Reconquista, Reconquista.
In the name of God and my Holy Spain.

Pero también en «Idade das trevas», de los brasileños Cruzadas (*Idade das trevas*, autoproducido, 2010), que quiere ser una acumulación de tópicos sobre la oscuridad de la Edad Media (la cursiva sigue siendo mía):

Batalhas travadas em nome de Deus,
morte e castigo dos pobres plebeus.
Império de sangue reduto das feras,
Cruzadas malditas, idade das trevas.

Espadas forjadas no suor da batalha, terras distantes, glória e rancor,
velha Jerusalém, sepulcro sagrado, Oriente perdido, mundo devastado.

Miséria e peste ganância sacerdotal,
o poder da igreja, Europa medieval.
Sangue infiel, Santa Inquisição.
Profundas feridas, grandes devastações.

Mouros armados, Ibéria invadida, Ocidente lidera guerra de reconquista.

En la cultura pop existe también una lectura de la Reconquista, que por razones prácticas voy a llamar «negrolegendaria»[12], como símbolo del extremismo religioso y la maldad españoles en particular, sobre todo de los Reyes Católicos. Esto es lo que encontramos en «Nocturnal», de

12. Lo mismo que arriba con «Reconquista», utilizo la Leyenda Negra como el tópico popularizado bajo ese nombre, no como concepto histórico. Aun así, por su relación con la cultura pop, es interesante a este efecto el libro de Boisseau (2022), en el que se encuentran varios ejemplos de la lectura «negrolegendaria» de los Reyes Católicos.

los estadounidenses Ritual Aeon, en donde la Reconquista figura como una más de las acciones malvadas y deliberadas de Isabel y Fernando:

> The monarchs, shall claim the throne of rancor,
> the power is bestowed upon them
> to spread their propaganda.
> La Reconquista empeçar.
> The Unholy Brotherhood is brought forth,
> the Royal Council to destroy.
> Darkness impends this land for doom,
> an eternal, nocturnal nightmare.
>
> Cast out the heathens
> and their oh-so desolate ways.
> Inquisition
> to torture and slaughter those
> who refuse conversion
> and threaten our profound enlightenment
> through horrific
> means of obliteration.

En estos casos, la inclinación por lo épico del heavy metal se complementa o se sustituye con su fascinación por lo oscuro, que se revela así como la otra gran vía de acceso de los temas épicos hispánicos.

El resto de motivos no tiene una presencia comparable en la cultura pop occidental, por lo que su proyección internacional es casi inexistente y su presencia se limita casi por completo a bandas de la península ibérica. De hecho, las cuatro canciones de bandas internacionales que no se dedican ni a la Reconquista ni al Cid pueden justificarse por circunstancias particulares de cada formación. Así, aunque satisface el gusto por lo oscuro del heavy metal recién mencionado, la versión de la leyenda de la «Campana de Huesca» de los rusos Zaslon (Алтарь отчаяния, autoproducido, 2023) probablemente responda al presumible trasfondo hispano, quién sabe si aragonés, de su bajista en este álbum, Salazar, pues no se trata de un relato tan popularizado como para que haya podido llegar a Rusia sin intervención de alguna casualidad de este tipo (la traducción es automática).

> Бей сильней, страшный колокол
> Ты призыв моего языка!

Бей сильней, смерти колокол
Пусть говорит голова мертвеца!
Кровью залиты двор и усадьба
Что ты увидишь? Казнь виноватых
Что ты увидишь? Жестокость от сердца
Бога зловещего вечно молчащего

Golpea más fuerte, terrible campana.
¡Eres el llamado de mi lengua!
Golpea más fuerte, campana de la muerte.
¡Que hable la cabeza del muerto!
El patio y la finca están cubiertos de sangre.
¿Qué vas a ver? Ejecución de los culpables.
¿Qué vas a ver? Crueldad desde el corazón.
Dios de lo siniestro, eternamente silencioso.

Lo mismo ocurre con la canción dedicada a la Isabel la Católica de la guerra de Granada de A Sound of Thunder, «Calat Alhambra» (*Out of the Darkness*, Nightmare Records, 2012).

Emerged from royal blood,
a vicious queen who reigned with steel.
Warring in the name of God,
Isabella de Castile.

The Nasrid dynasty was gone,
she burned it to the ground.
Isabella's royal psalms,
a sweet and bloody sound.

Amidst the triumph of her rule
none denied her wrath.
The screams of thousands led her way,
their bodies paved her path.

La gente elogió a su reina.
Para ellos, era una santa.

Aunque fusione citas extraídas de Wikipedia de la novela juvenil *Isabel: Jewel of Castilla* (Carolyn Meyer, 2000) con la caracterización romántica de *Gonzalve de Cordoue ou Grenade reconquise* (Jean-Pierre Claris

de Florian, 1791), *History of the Reign of Ferdinand and Isabella, the Catholic* (William H. Prescott, 1800) o la ópera *La conquista de Granada* (Emiliano Arrieta, 1850), presentando a una reina guerrera empoderada, su caracterización como despiadada («vicious») y, sobre todo, admirable, pero solo para sus seguidores, invita a ver una influencia de la ascendencia catalana de la cantante, Nina Osegueda. En algunos sectores del nacionalismo catalán se considera a Isabel la Católica responsable del declive económico de Cataluña y se abraza el retrato que antes he llamado «negrolegendario» de los Reyes Católicos[13]. Esto, unido a que A Sound of Thunder tiene una versión del himno de Cataluña, «Els segadors» (*Els segadors*, autoproducido, 2107), hace pensar en una influencia de los planteamientos nacionalistas catalanes en el tratamiento de la letra, además de en la elección del tema.

Finalmente, tanto «Of Eagles and Lions Rampant We Are» de los canadienses Martial Barrage (*Call of the Serapeum*, Sinister Sounds Inc., 2005) como «Reconquista (Pelagius of Asturias)» de los estadounidenses Alocer 88 (*Dark Medival Reich*, Barbatos Productions, 2023) recurren, respectivamente, a la guerra de Granada y la batalla de Covadonga como mitos heroicos del supremacismo blanco y la islamofobia que promueven con su música. En su caso, la cultura pop y el trasfondo cultural son reemplazados por la cultura del llamado «nacionalismo blanco», que ha adoptado como suyos los iconos islamófobos occidentales sin importar su procedencia. En este sentido, el uso de los temas épicos hispánicos por estas bandas no es diferente al que hizo el responsable de los atentados de Christchurch de 2019 al colocar en sus armas el nombre de don Pelayo.

Entre las bandas peninsulares, el reparto de temas está muy estrechamente ligado a la proveniencia. Ni las bandas españolas ni las portuguesas se interesan por los temas épicos medievales del país vecino, y, en España, solo El Cid y la Reconquista son abordados por bandas de todo el país. Esto es así porque, a raíz de la instrumentalización de aquellos para la creación de una identidad nacional española desde el siglo XIX y, muy especialmente, durante el Franquismo, el Cid y la Reconquista se entienden como temas españoles[14]. Además, como ya se ha mostrado, son los únicos que han trascendido a la cultura pop occidental, haciéndolos más

13. Travalia (2022: 332); Rovira i Virgili (1917: 79-82).
14. Vicente Sánchez (2023); Ríos Saloma (2017).

útiles para atraer un público internacional, luego más comerciales. También son comunes a la cultura española, tanto de masas como popular y letrada, compartida por lo tanto con el público español. Sin embargo, la perspectiva ante esta españolidad y el uso que se le da es muy diferente.

Por un lado, tenemos bandas como Tierra Santa que se limitan a nacionalizar el tópico del tema épico medievalizante del heavy metal. En este caso, el color local tiene indudable valor identitario –recordemos el uso de «nuestra» en «Reconquista», más atrás–, pero está orientado sobre todo a introducir un poco de variedad en el patrimonio de temas épicos medievales del heavy metal (Tierra Santa y Avalanch fueron los primeros en tratar estos temas en sendos discos de 1999), incrementar la autenticidad de la banda (el heavy metal da más credibilidad a las bandas que hablan de lo que se les presupone propio) y apelar al público español dándole un tema en el que se ve culturalmente representado.

Por otro, tenemos bandas que, aun nacionalizando también el tópico del tema épico medievalizante del heavy metal y usándolo para apelar al público español e incrementar su credibilidad, muestran una clara conciencia de sus implicaciones bien nacionalistas, bien islamófobas o ambas. Estas intentan neutralizarlas por medio de la objetivación, el perspectivismo, la relativización, la selección, etc., no siempre de manera satisfactoria. Así, las que se parapetan tras un relato historicista distanciado y/o escogen un tema aparentemente no connotado a veces no saben ver otros sesgos de sus fuentes (véanse, por ejemplo, las dos canciones dedicadas a la batalla de Golpejera de Heid y su perspectiva castellanista); las que intentan deconstruir el mito nacionalista fracasan, poniendo de manifiesto cuán honda es su influencia (el caso de los dos discos dedicados a la Reconquista de, respectivamente, Legendaria y Nidhögg); las que buscan una posición intermedia acaban blanqueando el problema o soslayándolo, como ocurre con «Cid» de Avalanch (*Llanto de un héroe*, Flame Records, 1999) y las que exponen abiertamente el problema no llegan a ninguna solución, como es el caso de «Mio Cid mercenario» de Purgatory's Troop (*Iron Wild [Oh, Mad Axeman]*, The Sound of the Kings, 2012).

Finalmente, nos encontramos con canciones que son una celebración abiertamente nacionalista –y, por lo general, también islamófoba– del pasado medieval español. Este es el caso de las bandas de RAC, para las que el Cid y la Reconquista –y, en general, cualquier tema épico medieval hispánico, sin restricción geográfica–, valen más por su lectura

ideológica nacionalista española y/o de supremacía blanca que por el tema en sí mismo. Esta interpretación se superpone a cualquier lectura regionalista que pudiera admitir el tema. Así, en la canción «Covadonga 722», Brigada Totenkopf (*Legado Eterno*, Distrito 38, 2018) no canta a don Pelayo tanto como héroe asturiano como como icono de la Reconquista y la españolidad, por mucho que la banda sea asturiana. Del mismo modo, cuando los madrileños Estirpe Imperial usan el cuadro de Marceliano Santa María Sedano «El triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa» (1892) en la portada de su disco *Sin miedo* (Rata – Ta Ta Tá…, 2007) lo hacen para celebrar la victoria sobre los musulmanes y el valor simbólico de dicha batalla como hito de la Reconquista, sin tener en cuenta la relación con el mito de cómo las cadenas llegaron al escudo de Navarra. Y lo mismo con el uso de «Entrada de Roger de Flor en Constantinopla» (1888) de José Moreno Carbonero como portada de *Himnos de gloria* (Rata – Ta Ta Tá…, 1997), donde los almogávares son despojados de su significado nacionalista catalán para figurar como azote de los turcos y símbolo de la superioridad militar hispánica.

A menos que se trate de romances, que disfrutan del estatus de género tradicional español por excelencia y, como el Cid y la Reconquista, no se perciben como limitados a una región, el resto de temas épicos medievales hispánicos solamente son abordados por bandas de la zona correspondiente. Los temas aragoneses de la leyenda de la campana de Huesca y los hechos heroicos de Alfonso I de Aragón son tratados por la banda aragonesa Rosslyn, la leyenda de cómo Sancho IV obtuvo las cadenas que figuran en el escudo de Navarra en la Batalla de las Navas de Tolosa es relatada por los navarros Taken, la leyenda de la intercesión divina en la batalla de Covadonga recibe atención de los asturianos Avalanch y Arenia, el cerco de Zamora inspira a los zamoranos Klanghör todo un disco conceptual y una canción a los salmantinos Llvme y, aunque no figura en la estadística por su falta de epicidad, el tema andalusí atrae sobre todo a las bandas andaluzas.

Este panorama corrobora el fuerte componente identitario de los temas épicos medievales hispánicos más allá del Cid y la Reconquista. La existencia de movimientos regionalistas en España vinculados a determinados de estos hace, además, que se repita la situación descrita para los temas vinculados al nacionalismo español: bandas que obvian la lectura regionalista para dar color local y autenticidad a sus canciones (p. ej. Arenia), bandas que se desvinculan de la interpretación regionalista

pero sin dejar de explotar el factor de identidad cultural (p. ej. Avalanch, Taken y Rosslyn) y bandas que adoptan el mensaje político, como el leonesismo de Llvme y, en mucha menor medida, Klanghör.

Llegados a este punto y para no seguir repitiendo una y otra vez el mismo análisis, es posible concluir que, si bien existen temas épicos hispánicos medievales distintos al del Cid en el heavy metal, se comportan exactamente de la misma manera y reciben el mismo tratamiento, hasta el punto de que podrían ser intercambiables si su difusión dentro de la escena no estuviera condicionada por su alcance geográfico. Todos ellos llegan a la producción de las bandas analizadas porque satisfacen los requisitos estéticos de su género, bien lo épico, bien lo siniestro, a excepción de las bandas militantes de extrema derecha, donde es requisito indispensable que el tema tenga una lectura nacionalista, nacionalista blanca y/o islamófoba. En lo que es la escena musical, procuran variedad y, si se quiere, la renovación de los tópicos del género mediante la introducción de temas poco tratados o poco conocidos. Finalmente, las versiones son mayoritariamente las de la cultura pop, con todos los sesgos e imprecisiones que esto conlleva, y, cuando hay una voluntad historicista, refleja la convicción de que la historia es objetiva y no se molesta en abordar sus sesgos.

Sin embargo, la relación del heavy metal con los temas épicos medievales hispánicos también está definida por las teorías etnonacionalistas que transformaron la Edad Media y la épica en el repositorio de las identidades nacionales. En consecuencia, concede a lo épico medieval un valor identitario que, en el caso de los temas que nos ocupan, pasa por la identificación con lo occidental, con lo español y/o con lo regional español, cuyo alcance depende de la nacionalidad y el trasfondo cultural de las bandas. Se establece, igualmente, una correlación entre identidad y credibilidad: a mayor relación cultural con el tema, mayor autenticidad de la banda. Pero también se reacciona ante las implicaciones ideológicas etnonacionalistas que conllevan estos postulados, algo que se ha hecho más visible a medida que la apropiación de la Edad Media por la extrema derecha se ha ido haciendo cada vez más evidente en el siglo XXI. Como resultado, a menos que simpaticen con dicha ideología, las bandas se mueven entre el cultivo de los tópicos del género, la identificación cultural con los temas tratados y las estrategias para rehuir sus lecturas etnonacionalistas. Y esta tensión afecta especialmente a los temas épicos medievales hispánicos, pues, dadas las circunstancias históricas

y políticas recientes de España, en ellos la carga ideológica es especialmente evidente, y mucho más para un público y para músicos españoles.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Barratt-Peacock, Ruth & Ross Hagen, eds., *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing Down the Gauntlet*, London: Emerald, 2019.

Boisseau, Esteban Vicente, *Hollywood contra España: Cien años perpetuando la Leyenda Negra*, Barcelona: Espasa, 2022.

Boix Jovaní, Alfonso, «Transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiano en el heavy metal», en *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, Carlos Alvar, ed., San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2015, págs. 303-315.

Escoto Pérez, Pablo, «Héroes y temas medievales en el heavy metal en castellano», en *Storyca. Edad Media Contemporánea*, Antonio Huertas Morales, ed., *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), págs. 60-74.

Hassemer, Simon Maria, «Metal-Alter. Zur Rezeption der Vormoderne in Subgenres des Heavy Metals», en «*Metal matters*». *Heavy Metal als Kultur und Welt*, Rolf F. Nohr & Herbert Schwaab, eds., Münster: Lit, 2011, págs. 247-261.

Montaner Frutos, Alberto, «De don Rodrigo Díaz al Cid: el surgimiento de un mito literario», en *El Cid: historia, literatura y leyenda*, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001, págs. 83-105.

Peters, Christian, «Vom Blutgericht an der Aller zur Einhorninvasion von Dundee. "Dark Medieval Times" im Heavy Metal», en *Bilder vom Mittelalter: Vorstellungen von einer vergangenen Epoche und ihre Inszenierung in modernen Medien*, Tobias Enseleit & Christian Peters, eds., Münster: MV Wissenschaft, 2017, págs. 171-227.

Porrinas González, David, ed., ¡Reconquista! ¿Reconquista? Reconquista, Madrid: Desperta Ferro Ediciones, 2024.

Ríos Saloma, Martín F., «La reconquista en el primer franquismo: relecturas tras la nueva cruzada», en *El franquismo y la apropiación del pasado: el uso de la historia, de la arqueología y de la historia del arte para la legitimación de la dictadura*, Francisco José Moreno Martín, ed., Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2017, págs. 137-158.

Rovira i Virgili, Antoni, *El Nacionalismo catalán: su aspecto político, los hechos, las ideas y los hombres*, Barcelona: Minerva, 1917.

Saguar García, Amaranta, «Presencia del Cid en el Heavy Metal en relación al auge y al declive de algunos de sus subgéneros», en *Storyca. Edad Media Contemporánea*, Antonio Huertas Morales, ed., *Monografías Aula Medieval*, 6 (2017), págs. 75-90.

Saguar García, Amaranta, *Repercusión de la Edad Media hispánica en la música popular contemporánea*, dossier, Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2018. [En línea] http://www.ahlm.es/Dossiers/Saguar_Repercusion.pdf [Consulta: 26/02/2020].

Saguar García, Amaranta, «The Return of El Cid: The Topicality of Rodrigo Díaz in Spanish Heavy Metal», en *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing Down the Gauntlet*, Ruth Barratt-Peacock & Ross Hagen, eds., London: Emerald, 2019, págs. 93-106.

Saguar García, Amaranta, «Spanish and Non-Spanish Perspectives on El Cid in Heavy Metal: Identity Vindication, Cultural Appropriation and Islamophobia», en *Multilingual Metal Music: Sociocultural, Linguistic and Literary Perspectives on Heavy Metal Lyrics*, Riitta-Liisa Valijärvi, Charlotte Doesburg & Amanda DiGioia, eds., London: Emerald, 2021.

Saguar García, Amaranta, *Medievalism, Popular Culture and Politics in Metal Music: the Case of Hispanic Epic Themes*, Bristol: Intellect, 2026.

Spracklen, Karl, *Metal Music and the Re imagining of Masculinity, Place, Race and Nation*, London: Emerald, 2020.

Travalia, Caroline, «The Legend of Isabel la Católica, Founder of Spain», en *A Companion to the Queenship of Isabel la Católica*, Hilaire Kallendorf, ed., Leiden: Brill, 2022.

Vicente Sánchez, Diego, *La Edad Media franquista: el pasado medieval hispánico en la memoria histórica del franquismo y la legitimación del nuevo régimen*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2023.

Walser, Robert, *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover: Wesleyan University Press, 1993.

Weinstein, Deena, *Heavy Metal: A Cultural Sociology*, New York: Lexington Books, 1991.

RESUMEN: En la música heavy metal, lo medievalizante desempeña una función estética y ética a la que la floreciente disciplina de los Metal Music Studies ha dedicado varios estudios en los últimos años (Spracklen 2020; Barratt-Peacock y Hagen 2019; Hassemer 2011; Peters 2017). Los temas épicos medievales hispánicos también han recibido atención en los trabajos de Boix Jovaní (2015), Escoto Pérez (2017) y, sobre todo, Saguar García (2021, 2019, 2017), en los que la figura de Rodrigo Díaz de Vivar ocupa un lugar central. Esta contribución completa el panorama esbozado por estos investigadores con un repaso de los temas épicos medievales hispánicos no cidianos que han inspirado a diferentes bandas de heavy metal. Asimismo, ofrece una explicación para su recurrencia, identifica sus fuentes potenciales y justifica su presencia desde la perspectiva de

las convenciones del género musical. Finalmente, evidencia cómo, en el heavy metal, lo épico medieval existe en constante tensión con la apropiación de la Edad Media por la extrema derecha y las lecturas etnotradicionalistas de la épica de los siglos XIX y XX.

PALABRAS CLAVE: Épica; (Neo)medievalismo; (Neo)tradicionalismo; Heavy metal; Etnonacionalismo.

ABSTRACT: In heavy metal music, the medieval plays an aesthetic and ethical function to which the burgeoning discipline of Metal Music Studies has devoted several studies in recent years (Spracklen 2020; Barratt-Peacock and Hagen 2019; Hassemer 2011; Peters 2017). Hispanic medieval epic themes have also received attention in the works of Boix Jovaní (2015), Escoto Pérez (2017) and, above all, Saguar García (2021, 2019, 2019, 2017), in which the figure of Rodrigo Díaz de Vivar occupies a central place. This paper completes the panorama sketched by these scholars with a review of non-Cidian Hispanic medieval epic themes that have inspired different heavy metal bands. It also offers an explanation for their recurrence, identifies their potential sources, and justifies their presence from the perspective of the conventions of the musical genre. Finally, it shows how, in heavy metal, medieval epicism exists in constant tension with the appropriation of the Middle Ages by the extreme right and nineteenth and twentieth century ethno-traditionalist readings of epics.

KEYWORDS: Epics; (Neo)Medievalism; (Neo)Traditionalism; Heavy Metal; Ethnonationalism.

«COPLAS Y CHISTES MUY GRACIOSOS PARA CANTAR Y TAÑER AL TONO DE LA VIHUELA»: DISPARATES DEL COPLERO POPULAR GASPAR DE LA CINTERA (SIGLO XVI)

María Sánchez-Pérez
Universidad de Salamanca & IEMYRhd

1. INTRODUCCIÓN

Gaspar de la Cintera fue uno de los copleros populares más destacados de la segunda mitad del siglo XVI. Para los estudiosos e investigadores de la literatura popular impresa de dicha centuria, su nombre es bastante conocido y su obra debe asemejarse a la de otros copleros del momento, como Mateo de Brizuela, Benito Carrasco, Cristóbal Bravo o Juan de Mesa, entre otros[1]. De Gaspar de la Cintera hemos conservado un número bastante destacado de pliegos sueltos poéticos –desconocemos los que pueden haberse perdido–, de muy diferente tono y carácter, por lo que se convirtió en su época en un afamado coplero andaluz en cuyas obras se nos dice que era «privado de la

1. Existen algunos estudios y acercamientos a la obra de estos autores; así, por ejemplo, para Mateo de Brizuela, véase Cátedra (2002); para Gaspar de la Cintera, como estudio de conjunto, véase Sánchez-Pérez (2003); para Cristóbal Bravo, véase Rodríguez Moñino (1976: 255-283); para Benito Carrasco, véanse Izquierdo (1998) y Ferrer (2004: 87-123); y para Juan de Mesa, véase Carro Carbajal, Cátedra y Sánchez-Pérez (2008).

vista, natural de Úbeda y vezino de Granada». En este trabajo queremos centrarnos en un par de composiciones suyas, aparecidas en una obra de la que conservamos dos ediciones, y cuya descripción tipobibliográfica incluimos a continuación[2]:

> RM 149
> Coplas y chistes muy graciosos, | para cantar, y tañer al tono de la vihuela. Agora nueuamen- | te hechas por Gaspar de la Cintera, priuado de la vista, na- | tural de Ubeda, y vezino đ Granada. Con licēcia impresos. | [*Grabado de caballero arrodillado ante dama, en habitación de un palacio, y cuatro personajes más*; orlado de barras]. [*Al final*: Impresso con licencia, en Burgos en casa de | Phelippe de Junta].

> RM 150
> Coplas y Chistes muy graciosos para can | tar y tañer al tono de la viguela. Ahora nueuamen- | te hechas por Gaspar de la Cintera, priuado | de la vista, natural de Ubeda, y vezino de | Granada. | ¶ Impresso en Valladolid, por diego Fernandez đ | Cordoua. Año de M.D.Lxx. | [*Cuatro grabados: torre con mujer asomada a una ventana; doncella; dueña; árbol*].

Además de dicha descripción, incluimos los siguientes datos en tabla:

	Lugar de impresión	Impresor	Fecha
RM 149	Burgos	Felipe de Junta	*c.* 1563
RM 150	Valladolid	Diego Fernández de Córdoba	1570

Si tenemos en cuenta, por un lado, que el fenómeno de la literatura popular impresa es –al menos en sus inicios– de marcado carácter levantino-andaluz[3] y, por otro, que nuestro ciego coplero era de procedencia andaluza, podría llamar la atención que ambas ediciones saliesen de dos imprentas de la meseta castellana –las más prolíficas, por otro lado, por lo que se refiere a la difusión de pliegos poéticos del Quinientos–; sin embargo, si atendemos a la totalidad de la obra de Cintera, cabe destacar que se imprimió y difundió a lo largo de nuestra geografía. Véase, a continuación, la tabla ilustrativa ordenada cronológicamente:

2. Seguimos la descripción teniendo en cuenta dos obras: Rodríguez-Moñino (1997) –en adelante citamos como RM junto al número de entrada–; así como las correcciones incluidas en Askins & Infantes (2014).

3. García de Enterría (1983: 41).

	Referencia	Fecha	Categoría / temática	Impresor y lugar de impresión
1	RM 147	1562	Relación de sucesos: milagroso	
2	RM 148	1566	Relación de sucesos: milagroso	Hugo de Mena Granada
3	RM 149	*ca.* 1570	Ameno y burlesco	Felipe de Junta Burgos
4	RM 150	1570	Ameno y burlesco	Diego Fernández de Córdoba Valladolid
5	RM 142	Entre 1570 y 1572	Didáctico-moral y burlesco	Viuda de Sabastián Trujillo Sevilla
6	RM 141.8	1571	Relación de sucesos: histórico	Tomás Porralis Pamplona
7	RM 143	¿1572?	Relación de sucesos: histórico	Juan Bautista Escudero Córdoba
8	RM 144	1572	Relación de sucesos: histórico	Miguel Ferrer Toledo
9	RM 145	¿1572?	Relación de sucesos: histórico	Hugo de Mena Granada
10	RM 146	1572	Relación de sucesos: histórico	Miguel Ferrer Toledo
11	RM 148.5	Anterior a 1580	Relación de sucesos: milagroso	¿Claudio Bornat o Hugo Gotard? ¿Barcelona?
12	RM 151	1582	Relación de sucesos: milagroso	

Es evidente, por tanto, la amplia difusión que tuvieron sus obras a lo largo de nuestra geografía, así como la prolífica producción de Gaspar de la Cintera en la segunda mitad del XVI, con piezas de temática variada, pero que responden, no obstante, a los gustos y modas de la literatura popular impresa de la época[4]. Con todo, la mayor parte de sus obras responde, como puede verse, al género de las denominadas relaciones de sucesos, sin duda uno de los más característicos desde los inicios de esta literatura

4. García de Enterría (1983: 35-37).

de cordel hasta su extinción[5]. Sin embargo, pretendemos centrar ahora nuestra atención en una obra de carácter muy distinto, en esas «coplas y chistes para tañer al tono de la vihuela», que señalábamos anteriormente.

2. «COPLAS Y CHISTES MUY GRACIOSOS PARA CANTAR Y TAÑER AL TONO DE LA VIHUELA»

En este caso, Gaspar de la Cintera ofrece a sus lectores/oyentes una pieza de entretenimiento, fundamentalmente, y algunas de sus composiciones se insertan dentro de una corriente muy clara, como veremos a continuación. Estas son las coplas que integran la pieza –indicamos los dos primeros versos y, tras los dos puntos, el contenido temático de cada una–:

- A bodas soy combidada, | quiero ir con alegría: composición burlesco-humorística, vinculada al *disparate*.
- La muger | que de suyo no es hermosa: composición de tono burlesco-humorístico.
- Bras muere de amores de Anna, | Joana le tira el sayo: composición de tono amoroso y jocoso.
- Bras por Anna padeciendo, y Juana le está rogando: composición de tono amoroso y jocoso, con pequeñas reformulaciones y variantes, resulta muy similar a la anterior.

5. En junio de 1995 se celebró el primer coloquio internacional sobre relaciones de sucesos. Desde entonces hasta ahora han sido muchos los avances en este terreno. Se creó la Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos (SIERS) y bajo su amparo se han celebrado periódicamente varios coloquios con el fin de estudiar estas obras. Estos encuentros han dado lugar a las siguientes publicaciones: García de Enterría *et al.* (1996); López Poza y Pena Sueiro (1999); Paba (2003); Civil, Crémoux y Sanz (2008); Bégrand (2009); Cátedra y Díaz Tena (2013); García López y Boadas (2015); Ciappelli y Nider (2017); Torres, Tropé & Espejo Surós (2021); Crémoux *et al.* (2025). Puede consultarse un estudio panorámico sobre las relaciones de sucesos en verso del Quinientos en Sánchez-Pérez (2012). No obstante, no es la única producción bibliográfica que se ha publicado sobre el tema hasta el momento, por lo que no podemos incluirla aquí de manera exhaustiva, para ello debe consultarse la web de la Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos (SIERS) [<https://siers.es/siers/principal.htm>]. Allí pueden consultarse los diferentes boletines informativos –BORESU (Archivo) y E-BORESU– de la SIERS que contienen «novedades bibliográficas sobre repertorios, ediciones y estudios, así como noticias sobre congresos, Tesis Doctorales, etc.», y que se encuentran disponibles en la siguiente dirección en línea: <https://siers.es/boletin/listar.htm> [consulta 09/12/2024].

- Dizen que está malo Antón | de amores de Mirabella: composición de tono amoroso que recuerda a la égloga pastoril.
- De Pascuala soy amado, | y Menga ya busca esposo: composición de tono amoroso.
- Mal consejo me parece, | enamorado zagal: composición de tono amoroso.
- Zagala de ojos morenos | no te muestres desabrida: composición de tono amoroso.

Lo que pretendía Gaspar de la Cintera con esta obra era ofrecer unas coplas para animar y servir de distracción a su público. Como se expresa en el título, estaban destinadas al canto, acompañadas por la vihuela. En total se incluyen ocho composiciones de diferente carácter: de tono amoroso y jocoso, otras que recuerdan a la égloga pastoril, coplas de tono burlesco-humorístico, que estaban vinculadas, además, al *disparate*, etc. En este sentido, nuestro propósito en este trabajo es analizar las dos primeras composiciones.

En 1916 decía Alfredo Cazabán respecto a este pliego con «coplas y chistes»:

> Este curiosísimo papel, compuesto de ocho hojas, contiene varias composiciones muy bien rimadas y medidas y en las que la poesía popular se ofrece graciosa, ingenua y característica […] Las composiciones que integran este papel son […] todas expresión de muy delicados sentimientos y de una facilidad poética extraordinaria[6].

Dejando a un lado sus elogiosas palabras, cabe destacar que Alfredo Cazabán se basó para su análisis en una de las reproducciones fotolitográficas que hizo Sancho Rayón de este pliego[7]. Nos hallamos ante una copia de la edición de Burgos, de Felipe de Junta:

> Rayón ha limitado su manipulación a la cubierta. En la cara anterior […] altera la disposición, suprime las primeras estrofas del texto y coloca en su lugar un motivo ornamental ajeno al pliego original. En la cara posterior […] incluye un grabado localizado en la portada de la edición sevillana de la *Coronación* de Juan de Mena (Juan Cromberger, 1512) y

6. Cazabán (1916: 179-180).
7. Infantes (1982).

en la del pliego de Pedro de Palma, *Romance nuevamente glosado* –s.l., s.i., s.a.– de la Biblioteca de Praga[8].

La existencia de esta reproducción hizo que varios manuales equivocaran los datos y tomaran por ciertas estas ediciones facsimilares. Sin duda, el *Nuevo Diccionario* de Rodríguez-Moñino corrigió estas equivocaciones, por lo que solo concede dos entradas diferentes para cada una de las dos únicas ediciones del siglo XVI que sobre las «coplas y chistes» de Gaspar de la Cintera se han conservado en la actualidad.

2.1. *Primera composición: «A bodas soy combidada, | quiero ir con alegría»*

Incluimos a continuación la composición completa para pasar, posteriormente, a su análisis[9]:

[a1r] A bodas soy combidada,
quiero ir con alegría,
pues que no me falta nada
cúmplase la honra mía.

Una gorguera polida 5
tengo allá dentro en Valencia,
y en la ciudad de Plasencia
una saya guarnescida[10].
Y una camisa texida
tengo en Córdova la llana, 10
y apretador en Triana
y el peine dentro en Turquía.

8. Infantes (1982: 34-35).

9. Para la transcripción y edición hemos seguido el texto RM 149 y nos basamos en las mismas normas que aparecieron recogidas en el Proyecto de investigación «Cultura popular y cultura impresa: corpus, edición y estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII» [BFF2003-00011]. *Guía para los miembros del equipo y colaboradores*, SEMYR: Salamanca, 2003, pp. 8-9. Anotamos las variantes con respecto a RM 150 al final del verso que corresponda. No hemos tenido en cuenta la variación mayúsculas/minúsculas.

10. RM 150 guarnecida

Entre Áffrica y Europa[11]
tengo un polido fustán,
y el manto tengo en Milán 15
y en Arcos tengo la toca.
Y en la ciudad de Daroca[12] [a1v]
tengo una ropa esmaltada,
de seda y oro bordada,
y el espejo en Almería. 20

En Burgos una cadena
tengo de mucho valor,
y allá dentro[13] en Peñaflor
una esmeralda muy buena.
Y en la villa de Lucena[14] 25
una buxeta de algalia[15],
y el cofre tengo en Italia
y el affeite en Berbería.

Los guantes tengo en Toledo,
las manillas en Pamplona, 30
los anillos en Carmona,
el collarejo en Laredo.
Çarcillos tengo en Oviedo,
y en Madrid ricos chapines,
en Granada los botines, 35
y el arrebol en Gandía.

En Jaén tengo alfileres[16],
y en essa villa de Utrera
una rica alcoholera
con quatro o cinco papeles. 40
Y en essa villa de Vélez
tengo un sillón muy dorado,

11. RM 150 África
12. RM 150 cibdad
13. Enmendamos, pues se lee 'deutro'.
14. RM 150 Luzena
15. RM 150 bujeta
16. RM 150 alfiletes

y en Antequera el estrado,
y las damas en Buxía.

Tengo un muy rico laúd 45
con que música me dan,
las cuerdas en Perpiñán,
y la caxa en el Perú.
Y aunque le sobra salú,
en Roma están los cerrojos, 50
que me quitan mil enojos,
y en Xerez quien le tañía.

Un palacio adereçado
tengo al modo del vestido,
y aunque está bien repartido 55
dello nada me ha pesado,
porque al fin lo avré juntado
como otra vez lo junté,
cada y quando que querré
lo juntaré cada día. 60

Los vancos tengo en Damiel[17],
y el çarço tengo en León,
y en Murcia te[n]go el colchón,
y la lana allá en Argel.
Y allá junto en Canastel, 65
tengo ricas almohadas,
las quales están sembradas
de piedras de gran valía.

Sávanas tengo en Cañete,
y en Vizcaya una fraçada, 70
y una alhombra muy labrada,
en la villa de Alcaudete.
Y allá junto a Navarrete,
un rico guadamecil[18],
y entre Cáliz y Coín, [a2r] 75
paños de corte tenía.

17. RM 150 bancos
18. Enmendamos, puesto que en el pliego aparece 'gnadamecil'.

Dentro allá en Fuen Ovejuna[19],
tengo el paño de la cama,
y la colcha en Guadar[r]ama[20],
las esteras en Porcuna. 80
Y en essa villa de Osuna[21],
tengo seis arcas cerradas,
de ropas muy atestadas,
y en Ronda llaves tenía.

Y otra arca de ropa llena, 85
tengo dentro en Tetuán,
y otra tengo en Maçagán,
y otra tengo en el Erena[22].
Y otra tengo allá en Villena,
y otra tengo allá en Tejada, 90
y otra en Túnez bien cerrada
con la moneda que avía.

Tengo ropas guarnecidas
de muy polido galán,
y según son de polidas 95
las damas me mirarán.
Çapatos tengo en Carmona,
camisa rica en Valencia,
y la gorra en Olivencia,
y el sayo está en Barcelona. 100

La pretina en Tarragona[23],
y el jubón en Almería,
y capa en Grecia tenía,
y la espada tenía en Milán[24].
Los tiros tengo en Tesalia[25], 105

19. RM 150 Fuenovejana
20. RM 150 doña Rama
21. RM 150 Ossuna
22. Desconocemos a qué lugar puede referirse, quizá Llerena. En RM 149 figura 'enel Erena' y en RM 150 'enel erena' (en RM 150 todas las localizaciones aparecen en minúscula).
23. RM 150 petrina
24. RM 150 está
25. RM 150 Tessalia

pañizuelos en Vélmez[26],
guantes cerca de Aranjuez[27],
y en Ocaña está el algalia.

Calças tengo allá en la Galia,
bordadas con seda y oro, 110
y en Venecia mi thesoro,
que muy presto me traerán.
Fin

Esta primera composición se encuadra dentro de la poesía sin sentido, irracional o del absurdo, que fue un fenómeno que gozó del favor popular tanto en España como en otros países de Europa, como por ejemplo, Francia e Italia. Este tipo de poesía recibe en España el nombre de *disparate*[28] y, dentro de la tradición hispánica, enlazaría con los rasgos y procedimientos propios de las cantigas de escarnio y maldecir, con sus caricaturescas y grotescas descripciones:

> Hilos sutiles lo enlazan además con la literatura misógina, con la tradición de las carnavalescas batallas entre hortalizas y viandas, con el sector de las injurias, de las pullas y maldiciones, sobre todo antisemitas, con los encarnizados debates entre trovadores en sus luchas verbales por las limosnas de los protectores, y en fin, con la parcela de las canciones de *opposita* y *adynata* –de lejano origen clásico– en cuanto extremadas expresiones de la crueldad del sentimiento amoroso[29].

Es difícil discernir si las composiciones que podemos encuadrar dentro del género del *disparate* surgieron o no de la mentalidad popular. Quizá haya también que pensar en un ambiente universitario y suponer así que estamos ante unos comienzos propios de los juegos estudiantiles, fiestas, debates, torneos, etc. –piénsese por ejemplo en toda la poesía goliárdica anterior como manifestación festiva–, lo que nos llevaría a un terreno que podríamos calificar de semiculto, pero que poco a poco

26. RM 150 pañuelos tengo en
27. RM 150 cerca Aranjuez
28. Periñán (1979).
29. Periñán (1979: 24).

gozó mayoritariamente del gusto general. En este sentido, debe recordarse lo ya expuesto por Cátedra[30], tal y como señalaba Blay Manzanera:

> El hombre medieval no descartaba la risa. Catártica y liberadora, era concebida como un rasgo diferencial del género humano, lo mismo que las lágrimas […] Paradójicamente, sin embargo, –y salvo raras excepciones– hasta fecha bien tardía es difícil encontrar humorismo en obras vernáculas en prosa […] En el terreno del verso, la presencia de rasgos cómicos en las *cantigas* de escarnio, o en las de amigo, en los *fabliaux* o en el *Libro de Buen Amor* no desmiente ni suple en suficiencia la escasez de poesía festiva y de entretenimiento […] Un cambio de orientación se produce, no obstante, con el advenimiento del prehumanismo a finales de Cuatrocientos español […] Tal fenómeno no surge *ex vacuo*. Al mismo contribuye, entre otras cosas, la incidencia de la atmósfera reinante en el ámbito paraescolar universitario, según estudia Pedro Cátedra. Habrase de observar, por esta vía, el exclaustramiento de ciertos ejercicios literarios, que en pos de un público nuevo difunden una literatura efímera humanística y humorística en buen grado. En ámbito semejante cabe alinear modalidades dispares de parodia, como eran el *disparate* y la *fatrasie*, las *pullas*, las *bernardinas* y los *gallos*, –con otros tipos frecuentes de vejamen o vilipendio. […] Un *ludi vitandi*, en definitiva, que acaso pueda remontarse a siglos[31].

Añadimos también las siguientes palabras de Martínez Pérez, refiriéndose a las *Coplas de Disparates* de Juan del Encina: «los *Disparates* se adornan […] con el matiz de lo grotesco y lo imposible. Se caracterizan por su absurdo total o parcial, por la falta de coherencia semántica a nivel de la proposición o entre ésta y la siguiente»[32].

Para poder realizar un acercamiento fructífero al género del *disparate* debemos tener en cuenta varios niveles de análisis: el nivel métrico, las transgresiones semánticas y los paradigmas compositivos. Atendiendo al primero, debemos destacar que las características métricas y rítmicas de estas composiciones son fundamentales para su estudio. La variedad sin duda predomina en todas las composiciones, de ahí que las características propias del *disparate* –como son las contradicciones, las anomalías, las anulaciones de sentido, etc.– encuentren su reflejo también en las formas

30. Cátedra (1989).
31. Blay Manzanera (1994: 45-46).
32. Martínez Pérez (1995: 261-262).

estróficas que las sustentan. Blanca Periñán distingue seis grupos diferentes atendiendo a esas características métricas y rítmicas.

La composición que ahora nos ocupa, «A bodas soy combidada», cabe encuadrarse en el grupo II, pues estos textos «resultan plasmados en las formas tradicionales y populares de las canciones con villancico inicial más glosa con vuelta y represa parcial de versos a la cabeza»[33]. Nos hallamos ante una estructura circular dentro de los parámetros de un rígido esquema estrófico ya que las leyes acentuales y rítmicas se respetan a lo largo de todo el texto, de ahí que la apariencia de normalidad que observamos en este texto es mayor con respecto a otras composiciones similares de la época. En este caso, estaríamos ante una canción con villancico de versos octosilábicos, cuya cabeza está formada por cuatro versos y, por tanto, el esquema métrico sería el siguiente: xyxy abbaaccy.

Si prestamos ahora atención a las transgresiones semánticas, debemos considerar que el *disparate* en España no llega jamás a configurarse única y exclusivamente con palabras en libertad, por ello, junto a la «normalidad estrófica», el desorden propiciado por el absurdo no llega tampoco a descomponer los mecanismos básicos del lenguaje: «La poderosa llave que cierra las puertas últimas de la racionalidad, con violación de todo tipo de lógica, funciona a condición de que las infracciones sean siempre expresadas mediante una sintaxis, una morfología y un léxico perfectamente respetados y 'leíbles'»[34]. Este tipo de poesía debe verse de forma paralela a otras tantas composiciones españolas relativas al tema de la locura: «La locura del mundo se refleja así en las locuras del texto»[35], de ahí las composiciones en torno al mundo al revés, las fiestas carnavalescas, etc. Sin duda, la literatura burlesca fue muy cultivada en la Edad Media, como lo demuestran los diversos textos de la poesía goliárdica, los *fabliaux* franceses, las obras anticlericales de tono carnavalesco, ciertos poemas que aparecen en la obra de Juan Ruiz –recuérdese, por ejemplo, el episodio de Pitas Payas–, los textos de sátira política, como las *Coplas de ¡Ay panadera!* o las de *Mingo Revulgo*, etc., que, no olvidemos, se transmitieron a través de pliegos de cordel.

Atendiendo ahora a la tipología de los paradigmas compositivos, Blanca Periñán agrupó el género del *disparate* en una serie de modalidades

33. Periñán (1979: 30).
34. Periñán (1979: 40).
35. Periñán (1979: 43).

teniendo en cuenta características propias para cada una de ellas. Encontramos así: la *perogrullada*, los *pronósticos*, la *visión*, la *venta*, el *testamento*, la *fiesta* –bodas o bautizos burlescos–, la *ensalada* o glosas disparatadas. Para la composición de nuestro pliego debemos tener en cuenta dos de estas modalidades, por una parte el *testamento*, y por otro, la *fiesta*. Respecto al primero hemos de decir que se caracteriza básicamente por servir como pretexto para concatenar toda una serie disparatada de objetos. Se trata de un tipo de *disparate* que podría calificarse como el de «la 'hipérbole numérica', consistente en exagerar programáticamente el número de los objetos testados, expresados siempre con gran juego de las dislocaciones geográficas»[36], así podemos ver como ejemplo:

Entre Áffrica y Europa
tengo un polido fustán,
y el manto tengo en Milán
y en Arcos tengo la toca.
Y en la ciudad de Daroca
tengo una ropa esmaltada,
de seda y oro bordada,
y el espejo en Almería (vv. 13-20).

La *fiesta*, por su parte, y en este caso, la boda –«A bodas soy combidada, | quiero ir con alegría»– le sirve al autor de nuestro pliego como pretexto para justificar en adelante la serie casi infinita de objetos necesarios a esta dama para su ajuar:

Una gorguera polida
tengo allá dentro en Valencia,
y en la ciudad de Plasencia
una saya guarnescida.
Y una camisa texida
tengo en Córdova la llana,
y apretador en Triana
y el peine dentro, en Turquía (vv. 5-12).

Estaríamos ante la descripción minuciosa de un ajuar imposible constatando así:

36. Periñán (1979: 63).

> una macroscópica anulación de sentido que se verifica, no el interior de cada sintagma, que de por sí pudiera ser verosímil, sino en el conjunto de las unidades desde el momento en que van referidas a un objeto único. Tal técnica, que podría llamarse de la 'hipérbole desmembradora', queda convertida en único eje compositivo del texto en su totalidad[37].

Así pues, la composición de este pliego de Gaspar de la Cintera se dedica a la enumeración de todos los elementos precisos para el ajuar de una dama:

> Los guantes tengo en Toledo,
> las manillas en Pamplona,
> los anillos en Carmona,
> el collarejo en Laredo.
>
> Çarcillos tengo en Oviedo,
> y en Madrid ricos chapines,
> en Granada los botines,
> y el arrebol en Gandía.
>
> En Jaén tengo alfileres,
> y en essa villa de Utrera
> una rica alcoholera […] (vv. 29-39).

Ante una composición de este tipo, cabe señalar:

> No es este el espacio más adecuado para trazar un panorama de conjunto de esta poesía y de esta literatura –pues también ha habido, y hay, teatro y prosa de disparates–, de la que todavía no existen inventarios, ni clasificaciones, ni interpretaciones suficientes ni convincentes. Sí vendrá muy a propósito recordar que, entre sus modalidades más representativas, singularizó Blanca Periñán […] varias […]; Maxime Chevalier distinguió, por su parte, categorías como «el testamento burlesco», «el inventario heteróclito» o «el desfile incoherente de personajes», junto con otros como «la pragmática burlesca», «el delirio de los adynata», «la carta en refranes», «la carta jocosa», «la poesía germanesca», «el retrato del monstruo», «la genealogía de la necedad» y «la paradoja del pecador»[38].

37. Periñán (1979: 67).

38. Pedrosa (2015: 581). Para el trabajo de Maxime Chevalier que se menciona en la cita, véase Chevalier (1992), así como también Chevalier y Jammes (1962).

Precisamente en el trabajo de José Manuel Pedrosa encontramos varios ejemplos de esta literatura de disparates, tomando como punto de partida los denominados *ajuares de la frontera*, característicos en su caso por el «inventario de objetos pobres y ridículos»[39]. Así, señala como algunos de ellos: el ajuar de Centurio que aparece en *La Celestina*; el *Combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra*; o la *Almoneda trovada por Juan del Enzina*, entre otros[40].

2.2. *Segunda composición: «La muger | que de suyo no es hermosa»*

Nuevamente incluimos a continuación las coplas para pasar, posteriormente, a su análisis:

La muger
que de suyo no es hermosa,
poco le aprovecha
affeitarse ni otra cosa[41].

La muger que no nació
en sino de hermosura[42],
pues no le otorgó ventura
lo que a otras concedió,
si se affeita, digo yo[43],
que la ternán por donosa.

Poco le aprovecha
ponerse passillas[44],
ni unto de gato,
ni otras blandurillas[45],
ni exundias manidas, [a2v]
que es muy suzia cosa[46].

39. Pedrosa (2015: 574).
40. No es el único trabajo de Pedrosa sobre estos aspectos, aunque destacamos ahora solamente los siguientes: Pedrosa (1996; 1998; 2013).
41. RM 150 afeitarse
42. RM 150 signo
43. RM 150 afeita
44. RM 150 pasillas
45. RM 150 baldirilias
46. RM 150 qu'es

Poco le aprovecha
el agraz sacado,
ni los vinagrillos,
ni el vino adobado, 20
ni agua de rasuras,
que es cosa rabiosa.

Poco le aprovecha
si es descolorida,
los polvos del río[47], 25
ni la cochinilla,
ni la salserilla,
que es cosa costosa
si es corcovada
y no anda derecha. 30

Poco le aprovecha
andar entonada,
que será llamada
muger sospechosa,
poco le aprovecha 35
affeitarse ni otra cosa[48].

Fin

Ya desde tiempos prehistóricos el ser humano se preocupó por los cuidados estéticos, y las civilizaciones posteriores fueron mejorando y desarrollando diversos cosméticos para hermosear el aspecto. Diferentes perfumes, ungüentos y afeites fueron desarrollándose a lo largo de los siglos. Desde la civilización egipcia hasta el mundo grecolatino, pasando por las culturas orientales, islámica y judía, el cuidado por la higiene y la apariencia personal no fue sino acrecentándose en todas ellas. Por lo que se refiere a la Edad Media castellana, algunas de las obras más destacadas de nuestra literatura, como el *Libro de buen amor* o las serranillas del Marqués de Santillana, dan ya buena cuenta de la belleza femenina; o también de la costumbre de embellecer y hermosear el cuerpo, en especial el

47. RM 150 de
48. RM 150 afeitarse

rostro, fundamentalmente entre las mujeres[49]. Desde entonces no pasó desapercibido el registro y apunte de algunas de estas costumbres en muchos de nuestros géneros literarios. Así, podemos destacar el famoso parlamento de Pármeno en *La Celestina*, donde describe, pormenorizadamente, no ya solo los diferentes oficios de la vieja alcahueta, sino también los perfumes y ungüentos que preparaba con diferentes medios y fines –presentados mediante una magnífica *digressio*–:

> Hacía solimán, afeite cocido, argentadas, bujeladas, cerillas, lanillas, unturillas, lustres, lucentores, clarimientes, albalinos y otras aguas de rostro, de rasuras de gamones, de cortezas de espantalobos, de taraguntía, de hieles, de agraz, de mosto, de estiladas y azucaradas. […] Y los untos y mantecas que tenía es hastío de decir: de vaca, de oso, de caballos y de camellos, de culebra y de conejo, de ballena, de garza y de alcaraván y de gamo y de gato montés y de tejón, de arda, de erizo, de nutria. Aparejos para baños, esto es una maravilla de las yerbas y raíces que tenía en el techo de su casa colgadas: manzanilla y romero, malvaviscos, culantrillo, coronillas, flor de saúco y de mostaza, espliego y laurel blanco, bistorta rosa y gramonilla, flor salvaje y higueruela, pico de oro y hojatinta. Los aceites que sacaba para el rostro no es cosa de creer: de estoraque y de jazmín, de limón, de pepitas, de violetas, de menjuí, de alfócigos, de piñones, de granillo, de azufaifas, de neguilla, de altramuces, de arvejas y de carillas y de yerba pajarera[50].

Cabe recordar también algunos sonetos de Quevedo, en especial, el soberbio e insuperable «Pinta el 'aquí fue Troya' de la hermosura»:

Rostro de blanca nieve, fondo en grajo,
la tizne presumida de ser ceja,
la piel que está en un tris de ser pelleja,
la plata que se trueca ya en cascajo;

habla casi fregona de estropajo, 5
el aliño imitado a la corneja;
tez que con pringue y arrebol asemeja
clavel almidonado de gargajo.

49. Pueden verse como estudios de conjunto breves, pero reveladores Martínez Crespo (1993); Manero Sorolla (1999).
50. Rojas (2011: 57-60).

En las guedejas vuelto el oro orujo,
y ya merecedor de cola el ojo, 10
sin esperar más beso que el del brujo.

Dos colmillos comidos de gorgojo,
una boca con cámaras y pujo,
a la que rosa fue, vuelven abrojo[51].

Como vemos, Gaspar de la Cintera –sin parangón obviamente frente al virtuosismo de Quevedo– se une a esa eclosión crítica –que se observa en especial a partir del Renacimiento– hacia los adornos y afeites de las mujeres. Volvemos a encontrarnos con el tipo de *disparate* que veíamos anteriormente, bajo la denominación de *testamento*, pues hallamos aquí, de nuevo, todo un inventario de afeites y objetos, en este caso destinados a hermosear la estética o belleza femenina.

3. CONCLUSIONES

Atendiendo, por tanto, al estudio de estas composiciones que encabezan el pliego de Gaspar de la Cintera, cabe señalar que los humildes creadores de esta literatura menor, los conocidos ciegos copleros, se valieron de sus diferentes capacidades y habilidades –mejores o peores– para componer una serie de obras que, sabían, correspondían a las modas del momento. De esta forma, en los ejemplos más marginales de nuestra producción literaria, como es el caso de la literatura popular impresa, encontramos también el gusto por la poesía irracional, el disparate y lo grotesco, un género que comenzó a fraguarse en la Edad Media y que gozó de enorme popularidad durante los siglos XVI y XVII.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Askins, Arthur L.-F. y Víctor Infantes, *Suplemento al Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, ed. Laura Puerto Moro, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2014.

51. Quevedo (2008: 389-390).

Bégrand, Patrick, ed., *Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos, publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*, Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2009.

Bennassar, Bartolomé, *La España de los Austrias (1516-1700)*, Barcelona: Crítica, 2001.

Blay Manzanera, Vicenta, «El humor en *Triste Deleytación*. Sobre unas originales coplas de disparates», *Revista de Literatura Medieval*, 6 (1994), págs. 45-78.

Carro Carbajal, Eva Belén, Pedro M. Cátedra & María Sánchez-Pérez, *Literatura popular impresa en La Rioja en el siglo XVI*, San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2008.

Cátedra, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

Cátedra, Pedro M., *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002.

Cátedra, Pedro M., dir., & M.ª Eugenia Díaz Tena, ed., *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, Salamanca: SIERS & SEMYR, 2013.

Cazabán, Alfredo (1916) *Don Lope de Sosa*, págs. 179-180 [En línea] http://www.vbeda.com/Donlope/ [consulta 10/12/2024].

Chevalier, Maxime & Robert Jammes, «Supplément aux *Coplas de disparates*», *Mélanges offerts à Marcel Bataillon*, *Bulletin Hispanique*, 64bis (1962), págs. 358-393.

Chevalier, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona: Crítica, 1992.

Ciappelli, Giovanni & Valentina Nider, eds., *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información*, Trento: Università degli Studi di Trento, 2017.

Civil, Pierre, Françoise Crémoux & Jacobo Sanz, eds., *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

Crémoux, Françoise *et al.*, eds., *La transmisión de las noticias. Las relaciones de sucesos como espacio de mezclas, transformaciones y contaminaciones (siglos XVI-XVIII)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2025.

Crosby, James O., ed., Francisco de Quevedo, *Poesía varia*, Madrid: Cátedra, 2008.

Ferrer, David, *Ávila y la Literatura del Barroco*, Ávila: IMCODÁVILA, S.A. e Institución «Gran Duque de Alba» de la Excma. Diputación de Ávila, 2004.

García de Enterría, M.ª Cruz, *Literaturas marginadas*, Madrid: Playor, 1983.

García de Enterría, M.ª Cruz *et al.*, eds., *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del I Coloquio Internacional*, Paris & Alcalá de Henares: Publications de La Sorbonne & Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996.

García López, Jorge & Sònia Boadas, eds., *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*, Girona: Studia Aurea Monográfica, Universitat Autònoma de Barcelona & Universitat de Girona, 2015.

Infantes, Víctor, *Una colección de burlas bibliográficas: las reproducciones fotolitográficas de Sancho Rayón*, Valencia: Albatros Ediciones, 1982.

Izquierdo, Juan Carlos, «Un acercamiento a la obra de Benito Carrasco: autor en pliegos sueltos», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso de la AISO*, María Cruz García de Enterría & Alicia Cordón Mesa, eds., Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998, págs. 857-868.

López Poza, Sagrario & Nieves Pena Sueiro, eds., *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, Ferrol: Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999.

Manero Sorolla, M.ª Pilar, «El retrato femenino en la poesía medieval castellana. Cánones retóricos y rasgos poéticos», *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), págs. 547-559.

Martínez Crespo, Alicia, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo XV», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11 (1993), págs. 197-221.

Martínez Pérez, Antonia, «Las *Coplas de Disparates* de Juan del Encina dentro de una tipología intertextual románica», en *Medioevo y literatura: actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Juan Paredes, coord., Granada: Universidad de Granada, 1995, vol. 3, págs. 261-274.

Paba, Antonina, ed., *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar*, Alcalá de Henares & Cagliari: Universidad de Alcalá & Universitá degli Studi di Cagliari, 2003.

Pedrosa, José Manuel, «Canciones disparatadas y rimas frustradas: notas sobre un recurso poético del cancionero popular (siglos XVII al XX)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 72 (1996), págs. 39-67.

Pedrosa, José Manuel, «La siega accidentada: una canción disparatada del siglo XVII y sus supervivencias folclóricas modernas», *Revista de Folklore*, 215 (1998), págs. 162-163.

Pedrosa, José Manuel, «El género lírico de las perogrulladas en verso: entre la poesía de los trovadores y la tradición oral», en *Palabras al aire: discursos sobre oralidad*, Silvia Hamui Sutton & Isabel Contreras Islas, eds., México: Universidad Iberoamericana, 2013, págs. 39-88.

Pedrosa, José Manuel, «El ajuar de Centurio (*Celestina* 18), el *Convite* de Manrique y la *Almoneda* de Encina, con otras dotes, testamentos y disparates», *eHumanista*, 31 (2015), págs. 574-625. [En línea] https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/31 [Consulta 08/01/2025].

Periñán, Blanca, *Poeta ludens. Disparate, perqué y chiste en los siglos XVI y XVII*, Pisa: Giardini, 1979.

Rodríguez Moñino, Antonio. *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro. Doce estudios, con poesías inéditas o poco conocidas*, ed. Edward M. Wilson, Barcelona: Ariel, 1976.

Rodríguez Moñino, Antonio, *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Sueltos Poéticos. Siglo XVI*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins & Víctor Infantes, Madrid: Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997.

Rojas, Fernando de (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Francisco J. Lobera *et al.*, eds., Madrid: Real Academia Española, 2011.

Sánchez-Pérez, María, *La obra de Gaspar de la Cintera: «ruiseñor» popular del siglo XVI*, Trabajo de Grado inédito, Universidad de Salamanca, 2003.

Sánchez-Pérez, María, «Panorámica sobre las Relaciones de sucesos en pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)», *eHumanista*, 21 (2012), págs. 336-368. [En línea] https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/21 [Consulta 8/01/2025].

RESUMEN: Uno de los copleros populares más destacados de la segunda mitad del siglo XVI fue Gaspar de la Cintera. De él se conservan una docena de pliegos sueltos poéticos –desconocemos los que pueden haberse perdido– de muy diferente tono y carácter –relaciones de sucesos históricas, milagros, un pliego didáctico-moral, etc.–, por lo que se convirtió en su época en un afamado coplero andaluz en cuyas obras se nos dice que era «privado de la vista, natural de Úbeda y vezino de Granada». En este trabajo queremos centrar nuestra atención en una obra de carácter muy distinto a las anteriores, pues en estas «coplas y chistes para tañer al tono de la vihuela» Gaspar de la Cintera ofrece a sus lectores/oyentes una pieza de entretenimiento, fundamentalmente, que se inserta dentro de la corriente de disparates, esa poesía del sinsentido que tuvo una amplia difusión tanto en España como en otros países de Europa –como por ejemplo, Francia e Italia–.

PALABRAS CLAVE: Gaspar de la Cintera; Pliegos sueltos poéticos; Literatura popular; Siglo XVI.

ABSTRACT: Gaspar de la Cintera was one of the most outstanding popular *copleros* of the second half of the 16th century. Among his work, a dozen individual sheets of poetry have been preserved –although those which may have been lost are unaccounted for– each one varying dramatically in tone and character (accounts of historical events, miracles, works of a didactic or moral nature, etc.). Through his writings, which made him a famous Andalusian *coplero* of his time, we are told he was 'blind, a native of Úbeda, and a resident of Granada'. In the present work, we wish to focus our attention on a publication of a very different character from previous ones, since in these 'coplas and jokes made to play to the tune of a vihuela' Gasper de la Cintera offers his readers/listeners a piece of entertainment, fundamentally, which falls within the trend of absurdity, this nonsensical poetry which was widely disseminated both in Spain and in other European countries such as France and Italy.

KEYWORDS: Gaspar de la Cintera; Spanish poetic chapbooks; Popular literature; 16th century.

SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA, MÁRTIR SABIA, EN LOS SANTORALES HISPÁNICOS ANTERIORES Y POSTERIORES A TRENTO*

Blanca Soto-Martínez
Universidad de Alicante

1. INTRODUCCIÓN

En el marco histórico del Concilio de Trento (1545-1563), se impulsaron profundas transformaciones religiosas en respuesta a la Reforma Protestante. La Iglesia Católica emprendió una significativa labor de reafirmación doctrinal, con la que consolidó particularmente su postura teológica respecto al culto de los santos. El proceso conciliar derivó en una declaración institucional de vital importancia para el catolicismo. Mediante un decreto de naturaleza eminentemente dogmática, la institución eclesiástica reafirmó la legitimidad y la relevancia de la veneración santoral. El texto oficial del decreto conciliar prescribía de manera taxativa la necesidad de instruir sistemáticamente a los fieles sobre la función intercesora de los santos en el plano celestial. Textualmente, el documento manifestaba: «manda el Concilio, que enseñen

* Esta investigación se enmarca en el proyecto de investigación «Itinerarios de la hagiografía hispánica en la Edad Moderna: evolución y difusión del legado devocional» (PID2022-139820NB-I00) financiado por el MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE y del contrato predoctoral PREP2022–001089.

al pueblo con grande diligencia, que los santos en el cielo ruegan por los hombres, y que es útil invocarlos y recurrir a sus oraciones».

Esta disposición normativa no se circunscribió únicamente al reconocimiento de la intermediación espiritual, sino que se extendió también a la veneración de las representaciones iconográficas y las reliquias sagradas asociadas a estos santos. De este modo, se reafirmaban las tradiciones católicas frente a los embates del protestantismo. La formulación conciliar representó, en consecuencia, una respuesta teológica que consolidaba prácticas devocionales milenarias y proporcionaba un marco interpretativo para la comprensión del culto santoral en la Iglesia católica:

> Deben tenerse en los altares de los templos, y tributárseles el honor debido, no porque en ellas esté la divinidad ó alguna virtud, sino porque el honor redunda en la cosa que representan; y encarga á los Obispos que enseñen que por medio de las historias de nuestra redención representadas en pintura, se instruye y confirma al pueblo recordándole los artículos de la fe, los beneficios y dones que Dios le ha concedido, los saludables ejemplos de los Santos y los milagros que Dios ha obrado por ello[1].

No obstante, de manera simultánea, el Concilio enfatizó la imperativa necesidad de implementar una orientación pastoral apropiada y metodológicamente rigurosa. Este mandato se materializó en la exigencia durante la sesión XXV de regular las prácticas devocionales mediante la eliminación de elementos considerados supersticiosos, deshonestos, profanos y desordenados en el culto a los santos.

Sumado a ello, en la Iglesia católica se evidenció la necesidad de una revisión textual por la relajación en la transmisión y difusión de la literatura hagiográfica, la cual frecuentemente incorporaba elementos de naturaleza apócrifa y legendaria[2], si bien en el Concilio no se elaboraron unas directrices específicas para ello. La proliferación de elementos sobrenaturales en estos relatos había generado entre los fieles una fascinación que desviaba la atención de la dimensión espiritual esencial. Dicha desviación resultaba en una veneración excesiva de las figuras santas, a quienes frecuentemente se les atribuía la autoría directa de prodigios,

1. López de Ayala (1847).
2. Véanse García de Enterría (1992); Garau (2017); Baños (2019; 2020); Arronis (2021; 2023).

en lugar de reconocer su función primordial como intercesores ante la divinidad[3].

En el marco del movimiento contrarreformista, los hagiógrafos emprendieron una labor meticulosa de examen y análisis de las vidas de los santos, entre las que se incluyen aquellas correspondientes a las figuras más paradigmáticas del canon eclesiástico, como Santa Catalina de Alejandría, cuya trayectoria vital, legado e iconografía han sido objeto de exhaustivas investigaciones académicas[4].

En este sentido, esta investigación realiza un análisis comparativo pormenorizado de las diversas narrativas hagiográficas de Santa Catalina de Alejandría en el contexto hispánico, contenidas en la *Leyenda de los santos* (1497), el *Flos sanctorum renacentista* (1516), el *Flos sanctorum* de Villegas (1578) y el *Flos sanctorum* de Ribadeneyra (1599)[5]. Se prestará particular atención a las singularidades presentes en los textos en los períodos anterior y posterior al Concilio de Trento. El objetivo fundamental de este estudio consiste, pues, en identificar y analizar los elementos constantes y las variaciones significativas presentes en las hagiografías de Santa Catalina de Alejandría a partir del contraste entre las narrativas pretridentinas y postridentinas, así como examinar la implementación e influencia de las disposiciones teológicas emanadas del Concilio. Desde una perspectiva retórico-estética, esta investigación se propone, asimismo, evaluar las transformaciones estilísticas condicionadas por el contexto histórico-temporal, además de situar las evoluciones conceptuales en

3. Esto se muestra, por ejemplo, en el tercer decreto de la XXII sesión del Concilio, celebrada el 17 de septiembre de 1562, en el que se establece: «Que aunque la Iglesia celebra algunas veces Misas en honra y memoria de los santos, el sacrificio siempre se ofrece á solo Dios que los ha coronado, implorando únicamente su protección» (López de Ayala 1847). Sin embargo, tan importante es para la Iglesia católica recalcar que la misa en honor a los santos se puede y debe celebrar, que en el Concilio también se dice: «Si alguno dijere, que es impostura celebrar Misas en honor de los santos, y con el fin de obtener su intercesión para con Dios, como intenta la Iglesia; sea escomulgado» (López de Ayala 1847). También se insiste en que la veneración de reliquias e invocación de los santos para procurar su intercesión ante Dios son prácticas católicas, y que se equivoca aquel que las considere idolatría.

4. Véanse Delgado Gómez (1989); Lewis (2000); Jenkins & Lewis (2003); Delenda (2011); Hernando (2012); Muñoz (2014); Walsh (2017); Zubillaga (2018; 2023); Carosi (2022).

5. Para conocer la historia de estas obras, véanse Albisson (2019); Aragüés Aldaz (2000; 2006; 2012; 2014; 2016).

torno a la santidad femenina y el martirio. De manera complementaria, se abordará el análisis de la evolución iconográfica de Santa Catalina de Alejandría en correlación con las transformaciones experimentadas por los testimonios textuales.

Tras presentar los rasgos generales de la hagiografía de santa Catalina de Alejandría aceptados en el catolicismo, se examinará la tradición manuscrita del texto, y se realizará un análisis comparativo exhaustivo que identificará tanto los elementos convergentes como divergentes entre las distintas versiones. Este análisis textual se complementará con un estudio sistemático de las representaciones pictóricas asociadas a la santa, con el fin de establecer una correlación entre las manifestaciones escritas e iconográficas.

2. SINOPSIS DEL RELATO

Santa Catalina de Alejandría, también referenciada en las fuentes históricas como Caterina o Katherina, constituye una figura paradigmática en el martirologio cristiano temprano. Es venerada por la Iglesia en su triple condición de mártir, virgen y predicadora. Su festividad litúrgica, establecida el 25 de noviembre, conmemora su martirio acaecido en el año 307 d. C.

Su hagiografía documenta que, a la edad de dieciocho años, la santa se presentó en el templo de Alejandría, donde el emperador imponía la realización de sacrificios rituales a las deidades paganas. Su propósito fundamental consistía en amonestar al gobernante e instruir a los presentes en los fundamentos doctrinales del cristianismo. Ante la imposibilidad de refutar su argumentación teológica, el emperador convocó a cincuenta eruditos a su palacio para establecer un debate dialéctico con la joven. No obstante, estos resultaron derrotados en la confrontación argumentativa, y experimentaron una transformación espiritual que los condujo a la conversión al cristianismo.

Como consecuencia de este acontecimiento, el emperador decretó la ejecución de los sabios mediante la hoguera y ordenó el encarcelamiento de Santa Catalina. Durante su período de reclusión, la santa recibió las visitas de la emperatriz y del capitán del ejército imperial, quienes, tras recibir el sacramento del bautismo, fueron sometidos igualmente al

martirio por disposición imperial. El relato culmina con la decapitación de Santa Catalina, ordenada por el propio emperador.

Si bien esta estructura narrativa constituye el núcleo fundamental de su relato hagiográfico, es pertinente señalar la existencia de variaciones significativas entre las distintas versiones textuales que han sido objeto de análisis en esta investigación.

De acuerdo con el estudio llevado a cabo por Zubillaga, la primera documentación textual de la narrativa hagiográfica de Santa Catalina de Alejandría se encuentra en un manuscrito griego fechado en el año 976, el cual constituye la fuente primaria de las subsecuentes traducciones y adaptaciones al latín[6]. No obstante, es pertinente señalar que existen referencias documentales que atestiguan el conocimiento de esta figura santa desde el siglo VIII. La transmisión de esta narrativa experimentó una evolución significativa en el siglo XII, período en el cual se efectuó la transición del texto desde el latín hacia las lenguas vernáculas. Si bien esta traducción no implicó modificaciones sustanciales en el contenido temático de la obra, es notable que la misma experimentó una considerable expansión en términos de su estructura y elaboración formal.

3. TESTIMONIOS MANUSCRITOS

Ya en el contexto hispánico, el estudio de Zubillaga se centra en una de las primeras manifestaciones en romance de la historia de santa Catalina, específicamente el códice h-I-13 de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, datado a mediados del siglo XIV. En este documento, santa Catalina se presenta como una figura excepcional, conocedora temprana de las artes liberales –un currículo básico establecido a partir del siglo XII. Según Zubillaga, la erudición de la santa constituye un rasgo distintivo dentro de la hagiografía medieval, particularmente por su contraste con la ignorancia, irracionalidad e impulsividad de Majencio[7].

La dinámica narrativa se articula en torno a un debate intelectual caracterizado por una manifiesta desigualdad de condiciones. Tras reconocer su propia limitación mental, Majencio convoca a los filósofos

6. Zubillaga (2018: 170).
7. Zubillaga (2018: 171).

más doctos de su imperio para enfrentar a santa Catalina, ofreciéndoles una recompensa. En contraste, la santa únicamente compite por preservar su vida, lo que se evidencia tanto en la disparidad discursiva como en la desproporción numérica: cincuenta sabios frente a una única doncella.

Durante la disputa, santa Catalina despliega una estrategia discursiva que equilibra el saber dogmático cristiano con el conocimiento filosófico clásico. Sus referencias a Aristóteles y Platón no son meramente ornamentales, sino que las concibe como un tránsito epistemológico necesario hacia la comprensión de la fe cristiana. El núcleo argumentativo se centra en la doble naturaleza, humana y divina, de Cristo –un elemento que se perpetuará en narraciones posteriores–, y es la dimensión humana el punto de mayor resistencia para los filósofos.

El desenlace del debate resulta significativo: tras ser refutados intelectualmente por santa Catalina, los sabios sufren martirio en la hoguera, y sus cuerpos se conservan milagrosamente intactos, lo que añade una dimensión sobrenatural al relato.

La elocuencia de santa Catalina se configura como un instrumento de conversión que trasciende el debate inicial. Mediante su capacidad retórica, logra convertir no solo a la emperatriz y al capitán del ejército, sino también a parte de las tropas imperiales. Este episodio, como señala Zubillaga, simboliza el «debilitamiento del poder imperial frente al crecimiento del poder cristiano»[8].

El relato concluye con un intento de tortura por parte del emperador, quien somete a santa Catalina a una rueda que milagrosamente se destruye, provocando conversiones masivas en el pueblo. No obstante, de acuerdo con la estructura narrativa hagiográfica tradicional, la santa será finalmente degollada, y se consuma así su martirio. Esta versión se llevará a las prensas con especial fidelidad en el texto de la *Leyenda de los santos*.

8. Zubillaga (2018: 176).

4. CONSTANTES TEMÁTICAS DE LOS RELATOS

Con el objetivo de analizar la evolución narrativa y la recepción del relato medieval de Santa Catalina durante la transición de la Edad Media a la Moderna, se ha realizado un estudio comparativo de cuatro impresos fundamentales. Este corpus documental permite examinar las transformaciones textuales y conceptuales experimentadas por la hagiografía de Santa Catalina durante un período crítico de cambio histórico e intelectual. El análisis comparativo abarca las modificaciones estilísticas, teológicas y narrativas que reflejan las evoluciones culturales y religiosas de finales del medievo y el inicio de la modernidad. La selección cronológica de estas obras permite observar las sutiles pero significativas variaciones en la representación de la santa, y proporciona una perspectiva diacrónica sobre la recepción y reinterpretación de su historia.

En el análisis de los relatos hagiográficos de Santa Catalina, emerge una característica distintiva fundamental: la elocuente sabiduría de la santa, que funciona como eje central de la narrativa. Esta particularidad resulta extraordinaria en el contexto medieval, donde, según Lacarra, la religiosidad y la sabiduría parecían ser conceptos mutuamente excluyentes[9]. En la literatura medieval castellana, la representación de mujeres sabias era excepcional. Lacarra destaca a la doncella Teodor como el paradigma de mujer erudita, significativamente una figura laica. En contraste, las mujeres religiosas generalmente se caracterizaban solo por su castidad, lo que hace de Santa Catalina una singularidad notable. La excepcionalidad de Santa Catalina radica en su capacidad para enfrentarse a cincuenta filósofos, utilizando con maestría referencias tanto clásicas como bíblicas. Esta habilidad la posiciona como una excepción que confirma la regla de escasa representación intelectual de las mujeres en la época. Aunque no sean las más antiguas, las pinturas que la presentan con un libro simbolizan metafóricamente su conocimiento, y refuerzan de manera visual su estatus como figura intelectualmente extraordinaria en el contexto hagiográfico medieval:

9. Lacarra (1993: 12).

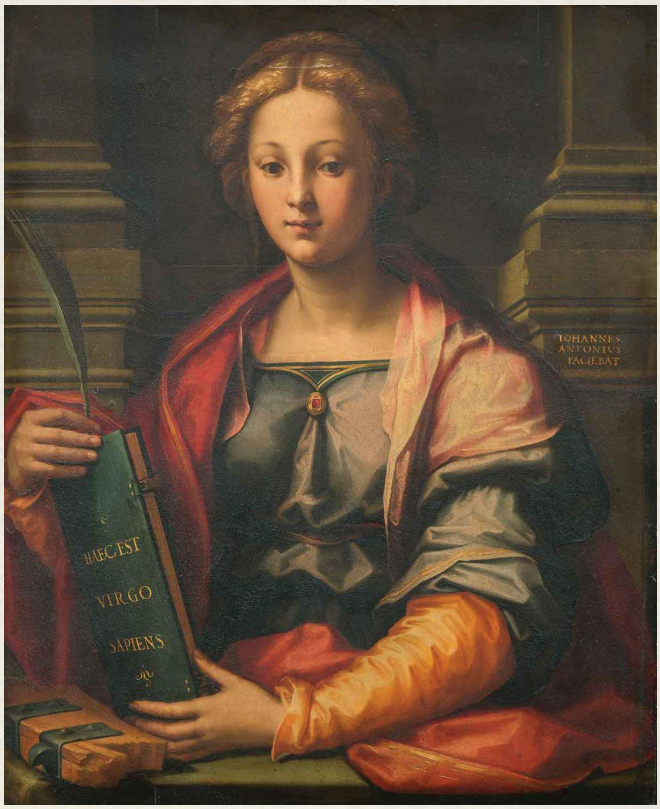


Fig. 1. Giovanni Antonio Sogliani, siglo XVI.

En relación con esto, observamos en las cuatro narraciones sobre Santa Catalina un patrón consistente en su aproximación al conocimiento. A pesar de su formación exhaustiva en artes liberales, con un énfasis particular en filosofía y retórica, la santa jerarquiza sistemáticamente el conocimiento divino por encima de la sabiduría académica. Su posicionamiento refleja un principio hermenéutico característico de la tradición piadosa tardomedieval. La santa se enorgullece más de su condición de esposa de Jesucristo que de sus logros intelectuales, manifestando un deliberado menosprecio de las artes liberales en favor de la edificación espiritual. Este enfoque no es una peculiaridad individual, sino un lugar común ampliamente difundido en la espiritualidad de la época. La tendencia, que se consolida durante la *Devotio* moderna y mantiene su

vigencia en el período postridentino, constituye una estrategia discursiva que subordina el conocimiento humano a la experiencia religiosa:

> aun que yo sea nacida e criada en purpura y enseñada medianamente enlas artes liberales conosci ser vanas e sin prouecho todas estas cosas e no aprouechar cosa alguna para los gozos celestiales sino para una vanidad dela gloria transitoria y perecedera e porende desprecie las todas e fuy con todo desseo al defendimiento e amparo de jesu christo[10].

> Llamome Catherina y he gastado mi vida en estudios de Rhetorica, Philosophia, y otras facultades. Y delo que yo me precio y estimo en mucho es, auer venido en conocimiento de Iesu Christo verdadero Dios, y verdadero hombre, a quien tengo por esposo[11].

Por otro lado, la presencia de lo sobrenatural se manifiesta como otra constante en las distintas versiones que se conservan del relato, constituyendo un elemento central que subraya el carácter extraordinario de los eventos narrados. Un episodio particularmente relevante en este sentido es inmediatamente anterior al enfrentamiento entre Santa Catalina y los filósofos. Según el relato, un ángel se aparece a la santa en un momento decisivo para fortalecer su espíritu y reafirmar su misión. Durante esta aparición, el mensajero divino no solo le ofrece consuelo, sino que también le transmite una profecía significativa: Catalina triunfará en el debate contra los sabios, pero además logrará convertirlos al cristianismo. Una vez los sabios han abandonado el paganismo, serán condenados a muerte, alcanzando así el martirio como prueba última de su fe recién adquirida:

> Vino el dia señalado de la disputa, y al tiempo que la Sancta donzella Catherina era llamada para salir a ella, hizo oracion a nuestro Señor. Y apareciole vn Angel, que le dixo:
> –No temas esposa de Iesu Christo. Sabe que a tu sabiduria humana, y que por tus estudios y trabajos has adquirido, se te añadira otra infusa, y sobrenatural, con que venceras a estos Philosophos, y los traeras con otros muchos al conocimiento de Dios, en cuya compañía, precediendo te ellos en tiempo has de ser coronada con la corona del martyrio[12].

10. *Flos sanctorum renacentista* (1516: 487).
11. Villegas (1578: 330).
12. Villegas (1578: 330).

Otro elemento milagroso que se conserva de manera consistente en las cuatro versiones del relato es el estado incorrupto de los cuerpos de los filósofos tras ser ejecutados. Según la narración, después de que el emperador, enfurecido por la conversión de los sabios al cristianismo, ordene que sean quemados en el fuego como castigo por su nueva fe, ocurre un hecho extraordinario: sus cuerpos permanecen indemnes ante las llamas que debían consumirlos. Este fenómeno no solo se interpreta como un signo tangible de intervención divina, sino también como una confirmación de la santidad que los filósofos alcanzaron al aceptar el cristianismo y al sacrificarse por su creencia recién abrazada. Al conservarse los cuerpos en perfecto estado, los cristianos pudieron recoger sus restos y venerarlos como reliquias sagradas: «Fueron algunos Christianos ya tarde, a recoger sus sanctas reliquias, y hallaron que ni cabello de sus cabeças les faltaua, permitiendo lo assi Dios, para que fuesse señal de la amistad contrayda con el»[13].

Después de ser flagelada y encarcelada, Santa Catalina experimenta una serie de intervenciones sobrenaturales que subrayan su santidad y el favor divino que la acompaña. En las cuatro versiones del relato, se detalla cómo los ángeles descienden para curar las heridas infligidas durante los crueles castigos. Junto con los ángeles, se le aparece una paloma celestial que la alimenta durante los doce días de su cautiverio, asegurando su sustento de manera milagrosa. La paloma, tradicionalmente asociada con el Espíritu Santo en la iconografía cristiana, añade un nivel de profundidad teológica al relato, sugiriendo una comunión directa entre lo humano y lo divino. Por último, el propio Jesucristo se manifiesta ante la santa en su prisión, lo cual culmina su experiencia mística durante este período de prueba. La presencia de Cristo no solo fortalece su espíritu, sino que también actúa como una confirmación absoluta del papel de la santa como mártir y como instrumento de la voluntad divina, consolidándola como un modelo de fe, resistencia y virtud inquebrantable:

> Pero en doze dias que alli estuuo, el Señor la proveyó, embiandole Angeles que la visitassen, curassen, y regalassen, y vna paloma que le trahia cada dia lo que auia menester para su sustento. Aqui en la carcel apareció Iesu Christo a su dulce esposa Catalina, y le dixo, que no temiesse porque el estaua con ella y el tormento no le empeceria, y que

13. Villegas (1578: 331).

> despues de auer traido a muchos con su exemplo a su conocimiento, ella recebiria el galardon de la retribucion eterna[14].

Tras su liberación de la cárcel, el emperador, movido por la frustración ante la firmeza inquebrantable de Santa Catalina en su fe, y generalmente aconsejado por uno de los miembros de su gobierno, ordena la creación de un nuevo instrumento de tortura: una rueda cubierta de cuchillos y clavos diseñada específicamente para infligirle un sufrimiento atroz y llevarla a la muerte. Este macabro artilugio, cuidadosamente ideado para quebrantar su resistencia física y psicológica, simboliza la crueldad del poder imperial frente a la fortaleza espiritual de la mártir. Sin embargo, cuando Catalina es atada a la rueda y el tormento está a punto de comenzar, ocurre un milagro que marca un punto culminante en el relato. En las cuatro versiones de la historia, se describe cómo un ángel desciende para intervenir de manera directa. Este mensajero celestial libera a la santa, desatando las ataduras que la sujetan a la rueda, pero también destruye el instrumento de tortura, desbaratándolo por completo en un acto que demuestra la supremacía divina frente al poder humano. En el proceso, la rueda provoca la muerte de un gran número de gentiles que presenciaban la escena:

> Ataron a sancta Catherina a la rueda. Començose el mouimiento, mas succedio bien al contrario delo que pensauan, porque vn Angel baxo de lo alto, que rompio las ataduras con que la Sancta estaua ligada, y cayo en elsuelo sin lision alguna. Desasio assi mismo las ruedas vnas de otras, y dando bueltas por si mismas entre aquellos paganos, murieron muchos dellos dando grandes vozes[15].

Finalmente, en el instante previo a su ejecución, santa Catalina pronuncia una oración que se presenta como su acto final de entrega a Dios. Durante este momento solemne, el relato describe cómo una voz celestial responde a sus plegarias, concediéndole aquello que ha solicitado. Este intercambio entre la santa y lo divino refuerza su carácter excepcional como intermediaria directa de la gracia divina y legitima su martirio como parte de un plan trascendental. Tras ser degollada, ocurre un milagro que destaca por su carga simbólica: en lugar de sangre, de la

14. Ribadeneyra (1599: 816).
15. Villegas (1578: 332).

herida de su cuello mana leche, un fenómeno que la tradición cristiana interpreta como una manifestación de su pureza y virtud. Este detalle, recurrente en la narrativa hagiográfica, establece un poderoso contraste entre la brutalidad del acto físico y la santidad de la mártir, acentuando su elevación espiritual por encima de la violencia terrenal. Posteriormente, según el relato, su cuerpo es trasladado por ángeles al monte Sinaí, un lugar con profundas connotaciones religiosas en la tradición judeocristiana, al haber sido el escenario de revelaciones divinas como la entrega de las tablas de la Ley a Moisés. Allí, su sepulcro se convierte en fuente de un óleo con propiedades curativas, consolidando su figura como una presencia activa y milagrosa incluso después de su muerte.

Este conjunto de elementos sobrenaturales pone de manifiesto la continuidad y relevancia de lo milagroso dentro de las distintas versiones de la vida de Santa Catalina. Como han señalado estudios recientes[16], los relatos postridentinos de su vida no atenuaron la dimensión sobrenatural que rodea a la figura de la santa, pese a los cambios teológicos y culturales promovidos por el Concilio de Trento, que buscaban una mayor sobriedad en las expresiones de piedad. Sin embargo, es importante destacar que cuatro milagros *post mortem* solo se documentan en la versión del *Flos sanctorum renacentista*.

5. CAMBIOS SIGNIFICATIVOS ENTRE LOS RELATOS

En el análisis de los cuatro relatos hagiográficos, el texto del *Flos sanctorum renacentista* despliega una estrategia narrativa que supera la mera exaltación intelectual de Santa Catalina. Mediante la exploración etimológica de su nombre, el texto amplía la caracterización de la santa y destaca dimensiones adicionales de su personalidad que complementan su reconocida sabiduría. La narrativa pone especial énfasis en cualidades como la castidad, manifestación de su compromiso espiritual; la hermosura, entendida en un sentido tanto físico como moral; la valentía, expresada a través de su resistencia ante desafíos religiosos; la nobleza, tanto por su linaje como por su conducta ética; y la humildad, virtud fundamental en la espiritualidad de la época:

16. Arronis (2017; 2019); Baños (2020).

> Santa Catalina fue virgen prudentissima e por muchas obras buenas hizo para si cadena (según la declaracion de su nombre) por donde subiesse al cielo. Y esta cadena o escala tiene quatro gradas que son la pureza de la conciencia, la limpieza del cuerpo, el desprecio dela vanidad y la habla de verdad[17].

Esto se debe a que, a partir del siglo XVI, los hagiógrafos llevan a cabo un proceso de resignificación caracterizado por la intencionalidad de configurar a determinados santos como arquetipos de conducta social, de manera que trasciendan la mera exaltación de su martirio. En este contexto, se promueve una representación integral de los santos como modelos de virtudes específicamente contextualizadas, cuya ejemplaridad pretende orientar normativamente el comportamiento de los fieles. En este marco, se produce una reinterpretación del origen de la sabiduría santa que incorpora una dimensión teológica trascendental. Un ejemplo paradigmático lo constituye Ribadeneyra, quien argumenta que la sabiduría de Santa Catalina sobrepasa lo meramente cognitivo humano, al postular un componente de inspiración divina cuasi angélica[18]. En su discurso, se explicita esta condición mediante una construcción retórica que enfatiza la naturaleza sobrenatural del conocimiento: «se echaua bien de ver que aquel era negocio de Dios, y que la sabiduría de santa Catalina no era humana, sino divina, a la qual no se puede resistir». De esta manera, la sabiduría de la santa ya no se fundamenta exclusivamente en la erudición adquirida, sino que se concibe como una manifestación de la gracia divina. Esto dota al modelo de santidad de una dimensión epistemológica superior.

En esta misma época, la producción hagiográfica experimenta una transformación metodológica significativa caracterizada por la incorporación sistemática de referencias bíblicas en los relatos de santos. Los hagiógrafos postridentinos desarrollaron una estrategia narrativa que iba más allá de la mera descripción biográfica, con la que presentaban a los santos como hermeneutas vivientes, necesarios para la interpretación y comprensión de los textos sagrados. Esta innovación editorial respondía a un propósito fundamentalmente pedagógico y teológico. Los hagiógrafos entendían que cada vida santa podía funcionar como un dispositivo interpretativo que permitía, mediante analogías y referencias

17. *Flos sanctorum renacentista* (1516: 486).
18. Ribadeneyra (1599: 815).

escriturarias, facilitar la comprensión de pasajes bíblicos complejos. De este modo, las biografías de los santos se transformaban en instrumentos didácticos que establecían puentes interpretativos entre la experiencia hagiográfica y el texto sagrado. Como recuerda Baños, el propio Villegas (1578) hacía notar en su prólogo la defensa de la divulgación de «las vidas de santos, porque son instrumento para llegar a Dios, a modo de gafas para verlo», y «cada santo es como un Evangelio vivo»[19].

Una consecuencia directa de esta perspectiva es que las hagiografías comenzaron a incluir elaboradas exégesis bíblicas que establecían complejas redes de significación. Estas interpretaciones vinculaban sistemáticamente las biografías de los santos con figuras y pasajes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, y configuraban un sistema de lectura tipológica que enriquecía la comprensión tanto de la vida del santo como de los textos bíblicos. La estrategia no solo consistía en citar pasajes bíblicos, sino en construir intrincadas analogías que permitieran al lector comprender los textos sagrados a través de la ejemplificación biográfica. De esta manera, cada vida santa se convertía en un texto hermenéutico que expandía y profundizaba en los pasajes bíblicos, a la vez que establecía conexiones simbólicas y teológicas que trascendían la mera narración histórica. Esta transformación representó un cambio fundamental en la concepción de la hagiografía, que pasó de ser un relato meramente testimonial a convertirse en un instrumento complejo de interpretación teológica y pedagógica:

> Estos quatro escalones pone por orden el propheta David diziendo: Quien subira al monte del señor/o quien estara en su sancto lugar. Respondese el mesmo e dize: El innocente de manos, conviene a saber, el que bien ha obrado, y el que tiene limpio coraçon y no recibio su anima en vano/ni juro a su primo en engaño[20].

> El qual dize: «Destruyre la sabiduria delos sabios, y destruyre la prudencia delos prudentes, porque toda sabiduria y prudencia humana, comparada conla que yo enseñare, es de ningun peso y momento»[21].

De entre estas exégesis, en el relato de santa Catalina destaca especialmente la analogía trazada por Villegas al inicio de su relato, en la

19. Baños (2018: 39).
20. *Flos sanctorum* renacentista (1516: 486).
21. Villegas (1578: 330).

que se establece una comparación entre el rey Salomón y Jesucristo, así como entre la hija del Faraón y Santa Catalina. Esta analogía tiene como objetivo principal subrayar la relevancia de la unión mística entre Jesucristo y Santa Catalina. Villegas introduce esta relación con la siguiente afirmación: «Del Sapientissimo Rey Salomon cuenta la diuina Escriptura en el Tercero libro delos Reyes, que tenia muchas mugeres»[22]. Tras esta introducción, se explica que la poligamia era una práctica común entre los patriarcas antiguos y que Salomón, en particular, se distinguió como el que más mujeres poseía. No obstante, entre estas mujeres se establecían dos categorías: las reinas, consideradas esposas propiamente dichas, y las concubinas, que ocupaban una posición subordinada frente a las primeras. En este contexto, Villegas señala que, entre todas las mujeres de Salomón, destacaba una figura excepcional: la hija del Faraón. Sobre ella afirma: «Excedia en linage a las de mas, y deuia exceder las en discrecion, y hermosura, por esto la preciaua, y la estimaua en mucho. Labro le casa particular, apartandola de las otras todas»[23]. De este modo, Villegas subraya no solo la posición preeminente de la hija del Faraón, sino también la singularidad y el valor que Salomón le atribuía. Es a partir de esta caracterización que Villegas procede a desarrollar la analogía propiamente dicha, y establece un paralelismo simbólico entre las figuras de la hija del Faraón y Santa Catalina que destaca la trascendencia espiritual de la unión mística entre esta última y Jesucristo:

> Historia bien a proposito es esta, de la gloriosa y bienauenturada Virgen y Martyr Sancta Catherina de Alexandria. Por que Salomon siendo figura de Iesu Christo, assi como el tiene muchas doncellas Sanctas, esposas suyas, pudiendo se llamar vnas de menos nombre, que son las que estan en este mundo en gracia suya, y le siruen: otras de mas alto nombre, que son las que ya reynan en el cielo. Entre todas estas prius con el la hija del Rey de Egypto Pharaon, figura de la gloriosa y bienauenturada Sancta Catherina. Por que assi como ella era de linage Real: era de Alexandria, que es en Egypto: era auissada, de alto entendimiento, y hermosissima por todo estremo, y la que absolutamente se puede llamar Esposa de Iesu Christo nuestro Señor[24].

22. Villegas (1578: 329).
23. Villegas (1578: 329).
24. Villegas (1578: 329).

Por otra parte, una de las novedades introducidas por el *Flos sanctorum renacentista* en la tradición hispánica del relato es el episodio del desposorio místico[25]. Este episodio comienza con una descripción de la vida de la santa antes de su conversión al cristianismo, en la que su familia insiste en que debe buscar un esposo. Entre los pretendientes propuestos, destaca el hijo del emperador, pero Santa Catalina rehúsa a contraer matrimonio a menos que encuentre a alguien que la iguale en linaje, sabiduría y belleza. En un intento por resolver este conflicto, su madre la lleva a visitar a un ermitaño, quien, además de ser el primero en hablarle a la santa acerca de Jesucristo, le entrega una imagen de la Virgen María, que más tarde será clave en una visión que Catalina experimenta. Cabe destacar que Ribadeneyra es el único autor que menciona la procedencia de este episodio, remitiéndose al obispo Equilino como su fuente. Sin embargo, en las principales referencias declaradas por Ribadeneyra, como Surio y Lippomano[26], dicho episodio no se encuentra registrado. Tras una primera visión en la que el Niño Jesús se niega a mostrarle su rostro, Santa Catalina despierta y solicita ser bautizada. Es después de este bautismo cuando, en una segunda visión, tiene lugar el desposorio místico: Jesucristo, en un gesto simbólico, coloca un anillo en la mano de la santa. Este anillo, según la narrativa, permanece en su mano incluso al despertar, de manera que refuerza la dimensión sobrenatural y mística del episodio[27].

En relación con este pasaje, Ribadeneyra ofrece indicaciones sobre las dos principales representaciones pictóricas de Santa Catalina, señalando lo siguiente:

> Y assi algunos suelen pintar a santa Catalina con Christo en los braços de su madre, que le pone el anillo en el dedo y la toma por esposa. […]

25. *Flos sanctorum renacentista* (1516: 486-487). Este es un motivo recurrente del siglo XIV, que se hace eco de una espiritualidad mística de unión con Cristo muy popular en la época. Procede de otra tradición textual distinta de la *Legenda aurea* probablemente de tipo legendario, que Calvelli (2014: 376) atribuye a un monje franciscano llamado «frater Petrus». En el texto de frater Petrus (ed. 1500, 28-35) aparece el episodio de forma muy similar a como aparece en el *Flos sanctorum* renacentista, aunque, en el primero, sin los diálogos entre la Virgen María y Jesucristo.

26. En Lippomano (1551: 580-587); en Surio (1570: 844).

27. Para un análisis del motivo del matrimonio místico entre las santas vivas de Castilla, y su relación con santa Catalina de Alejandría, véase Sanmartín Bastida (2023: 168-172).

> Suelenla comunmente pintar con vna espada en la mano, y debaxo de sus pies la cabeça de vn Emperador, para denotar que por la espada alcançó la corona del martirio, y vitoria del tirano que la martirizó[28].

De este modo, se observa que desde el siglo XIV ya existen representaciones pictóricas que ilustran el desposorio místico de Santa Catalina con Cristo. Estas representaciones no solo tuvieron un impacto significativo en la iconografía religiosa, sino que también contribuyeron a la preservación de este episodio en los textos hagiográficos posteriores, y enfatizaron su carácter simbólico y espiritual.

Fig. 2. Lorenzo Veneziano, s. XIV.

28. Ribadeneyra (1599: 818).

Fig. 3. Maestro della Madonna di Palazzo Venezia, s. XIV.

En el siglo XVI se encuentran representaciones de Santa Catalina con el anillo en el dedo, símbolo de su desposorio místico con Cristo. Asimismo, existen obras en las que aparece sola, con la mirada dirigida al cielo, y que probablemente evoquen el momento de su última oración antes de sufrir el martirio. Estas imágenes reflejan tanto su dimensión espiritual como su sacrificio, y se consolidan como elementos clave en la iconografía asociada a la santa durante este período.

Fig. 4. Mazzola Francesco Detto Parmigianino, siglo XVI.

Fig. 5. Raffaello Sanzio, siglo XVI.

La representación tradicional de Santa Catalina como mártir guarda una notable similitud con la iconografía de otros mártires, de acuerdo con la descripción que ha dado arriba Ribadeneyra. No obstante, lo que distingue particularmente a la figura de Santa Catalina en este contexto es la frecuente inclusión del instrumento de su martirio: la rueda. Este elemento no solo actúa como un símbolo identificativo, sino que también refuerza la narración visual de su sacrificio, evocando tanto su sufrimiento como su fortaleza espiritual. La rueda, por tanto, se convierte en un atributo icónico que la diferencia y enfatiza la singularidad de su testimonio de fe dentro del conjunto de los santos mártires

Fig. 6. Artemisia Gentileschi, siglo XVII.

Fig. 7. Caravaggio, siglo XVI.

Por otro lado, la referencia explícita a fuentes por parte de los autores constituye una de las principales diferencias entre los santorales de Villegas y Ribadeneyra respecto a los anteriores. Este cambio responde a las directrices emanadas del Concilio de Trento, que estableció la necesidad de que la hagiografía fuese autorizada y adoptara un mayor rigor tanto filológico como histórico. En este contexto, ambos autores señalan a Simeón Metafraste como su principal fuente. Sin embargo, también incluyen referencias adicionales que reflejan un esfuerzo por respaldar sus relatos con autoridades reconocidas en el ámbito hagiográfico. Villegas, por ejemplo, menciona a Eusebio de Cesarea, mientras que Ribadeneyra alude a Lippomano, Surio y otros autores destacados que documentaron esta vida, como se evidencia en su mención de los «Martirologios Romano, el de Beda, y Adón, y Molano en las adiciones de Usuardo, así como el Cardenal Baronio en las anotaciones del Martirologio y en el tercer

tomo de sus Anales»[29]. Este énfasis en citar fuentes específicas no solo refuerza la legitimidad de sus relatos, sino que también demuestra una intención de responder a las demandas de mayor precisión y autenticidad promovidas por la reforma tridentina.

La discrepancia entre las fuentes consultadas ha generado, desde la época del *Flos sanctorum renacentista*, un debate en torno a la identidad del emperador responsable del martirio de Santa Catalina. En dicho texto, se introduce por primera vez la duda sobre si el emperador en cuestión fue Majencio o Maximino, fundamentando la confusión en la localización geográfica de sus respectivos gobiernos: mientras Majencio residió principalmente en Roma, Maximino se estableció en Oriente.

Esta incertidumbre es recogida también por Villegas, quien explica que la confusión se origina en la costumbre de las escrituras latinas de abreviar los nombres de los emperadores utilizando únicamente sus tres primeras letras, las cuales coinciden en ambos casos. Sin embargo, Villegas presenta esta información como una advertencia marginal, ya que opta por seguir llamando al emperador Majencio, en coherencia con su fuente principal, Simeón Metafraste. No obstante, al final del relato, Villegas introduce una ambigüedad al escribir: «Imperando Maxencio y Maximino», dejando constancia explícita del conflicto historiográfico que enfrenta a ambos nombres[30].

Por su parte, Ribadeneyra toma una postura más definida y directamente identifica al emperador como Maximino, considerando que esta opción es la más rigurosa y verosímil desde un punto de vista histórico. Además, en su esfuerzo por conferir mayor historicidad y credibilidad al relato, Ribadeneyra incluye la transcripción literal del edicto imperial que ordenaba el sacrificio a los ídolos. Este gesto no solo fortalece la autoridad de su narración, sino que refleja el compromiso tridentino de enriquecer la hagiografía con elementos documentales que refuercen su precisión histórica:

> El emperador Maximino, a todos los que estan debaxo de nuestro Imperio, Salud.
> Aviendo nosotros recebido grandes beneficios de la benignidad de los dioses, juzgamos que en reconocimiento de su gran liberalidad deuemos ofrecerles sacrificios, y por tanto os exhortamos, y mandamos,

29. Ribadeneyra (1599: 818).
30. Villegas (1578: 332).

> que vengais a nuestra presencia, para que mostreis con las obras el amor y reuerencia que teneis a nuestros grandes dioses. Auisando os, que el que no obedeciere a este nuestro mandato, y siguiere otra religion contraria a la nuestra, de mas de perder la gracia de los dioses inmortales, caera en nuestra indignacion, y lo pagará con la vida[31].

Una de las principales diferencias entre los santorales de Ribadeneyra y Villegas respecto a sus predecesores radica, de manera significativa, en el estilo empleado por ambos autores. Aunque Villegas mantiene la tendencia dialógica característica del *Flos sanctorum renacentista*, introduce además un uso notable de figuras retóricas, tales como metáforas y comparaciones, que contribuyen a embellecer el texto y hacerlo más ameno para el lector. Este enfoque estilístico acerca su obra a la literatura profana de la época, un recurso deliberado que parece orientado a competir con ella en atractivo y accesibilidad:

> Donde sus carnes, que antes eran blancas como nieue, ya se matizauan de su roxa sangre, causando en los presentes tanta lastima que no pocas lagrimas les hazia derramar. Estatua la Sancta donzella con tanto esfuerço y animo, que parecia ser su cuerpo de piedra mas que de carne, aunque desengañauan deste engaño los arroyos de sangre que del corrian[32].

Por otro lado, Ribadeneyra (1599) adopta un enfoque predominantemente narrativo, diferenciándose así de Villegas, pero complementa su relato con el uso estratégico de interrogaciones retóricas e hipérboles. Estas figuras discursivas no solo dotan al texto de una intensidad emocional particular, sino que también tienen como objetivo suscitar fervor en el lector, fortaleciendo su experiencia devocional. En ambos casos, el estilo de los autores no es un mero ornamento literario, sino una herramienta clave para conectar con su audiencia y cumplir con los objetivos espirituales y pastorales de la hagiografía en el contexto postridentino:

> Pues quien no vee en este hecho la sabiduria, poder y grandeza de nuestro Dios? Y como por vna muger flaca humilló a los soberuios, y confundio a los Emperadores, y derribó la altiuez del mundo, alumbró a los ciegos, y hizo que los que antes persiguen la verdad, fuessen

31. Ribadeneyra (1599: 814).
32. Villegas (1578: 331).

> perseguidos y muriessen por ella con alegria y contento? […] Que coraçon ay tan duro que no se ablandara con este milagro? Y que tigre tan fiero que no se amansara con estas maravillas? Pero Maximino era mas fiero que el tigre, y mas duro que la piedra y que el diamante[33].

La disputa entre santa Catalina y los filósofos también experimenta cambios en los diferentes relatos. Las autoridades citadas por santa Catalina en el *Flos sanctorum* renacentista, que son Platón y las sibilas, se amplían añadiendo a Homero, Orfeo, Sófocles en el *Flos sanctorum* de Villegas. Asimismo, si bien en un primer momento se centraba únicamente en desmantelar la creencia en muchos dioses y cambiarla por la creencia en un solo Dios, ya en el *Flos sanctorum* renacentista vemos una intención por demostrar a los filósofos la doble naturaleza, divina y humana, de Cristo. La explicación de esto puede ser la siguiente:

> Este énfasis en la naturaleza humana de Cristo, más propio del siglo XVI que del XIV, se relaciona con una devoción a la humanidad del Salvador que equiparó la concentración en los aspectos humanos de la divinidad, en particular su sufrimiento, con el ideal y el camino de vida cristiano, resaltando el deseo de participar de alguna forma de ese sufrimiento como un tema central de la espiritualidad tardo-medieval[34].

Otra de las diferencias entre los relatos es la considerable mayor crueldad que el emperador muestra conforme avanzamos en el tiempo, hasta llegar a una animalización que lo deja «tan encarnizado, y relamiendose en la sangre de su muger y de sus criados, que auia derramado»[35]. Finalmente, cabe destacar que en el *Flos sanctorum* renacentista aparecen cuatro milagros *post mortem* que no se presentan en ninguno de los otros relatos.

6. CONCLUSIONES

A partir de lo expuesto, se constata que la historia de Santa Catalina de Alejandría experimenta una evolución significativa en el período, y

33. Ribadeneyra (1599: 816-817).
34. Zubillaga (2018: 174).
35. Zubillaga (2018: 174).

que pasa de ser un relato centrado exclusivamente en el martirio a convertirse también en una expresión de nueva espiritualidad. Como señala Albisson, «la paulatina transformación del santoral castellano se caracterizó por una doble dinámica de continuidad y ruptura, entre la presencia de una tradición común y la continua revisión de la misma»[36].

En este sentido, los cuatro relatos analizados presentan cuatro elementos narrativos constantes. En primer lugar, la referencia a la sabiduría de la santa se constituye como un pilar fundamental en estas narraciones, manifestándose no solo a través de su profundo conocimiento teológico, sino también mediante su capacidad para articular argumentos convincentes en defensa de la fe cristiana. En segundo lugar, la inclusión de episodios sobrenaturales valida la santidad de Catalina al mostrar que Dios aprueba su misión como predicadora y mártir. En tercer lugar, la derrota de los sabios representa un momento crucial en estos relatos, pues simboliza el triunfo de la fe sobre el conocimiento secular y la filosofía pagana. Además de destacar la superioridad del mensaje cristiano, este enfrentamiento dialéctico establece un precedente histórico-literario sobre la capacidad de las mujeres santas para desafiar y superar las estructuras intelectuales dominantes de su época. Finalmente, los cuatro martirios (el de los sabios, el de la emperatriz, el del general y el de la propia santa) se presentan como eventos de sufrimiento físico, que testifican la convicción religiosa y conceden a los mártires la victoria espiritual sobre la persecución terrenal.

En cuanto a los cambios que hemos observado, en primer lugar el *Flos sanctorum renacentista* introduce una innovación relevante al incorporar la tradición del matrimonio místico entre Santa Catalina y Jesucristo, tradición que posteriormente fue reflejada en el arte, y que es un motivo preservado en las obras de Villegas y Ribadeneyra, pese a no proceder de fuentes autorizadas. Asimismo, el *Flos sanctorum renacentista* incluye cuatro milagros ocurridos tras la muerte de la santa, los cuales no se repiten en ninguno de los santorales posteriores, a pesar de conservar el resto de elementos sobrenaturales. Salvo en la *Leyenda de los santo*s, se evidencia un esfuerzo por ensalzar las otras virtudes teologales de Santa Catalina. Para acabar, los relatos elaborados tras el Concilio de Trento se caracterizan por la inclusión de citas bíblicas, la identificación explícita de las fuentes empleadas y un incremento en el uso de recursos retóricos y estilísticos.

36. Albisson (2019: 54).

En suma, la transformación del relato de Santa Catalina en los cuatro santorales analizados constituye un claro ejemplo de las dinámicas de cambio que afectan a la hagiografía a partir del siglo XVI, especialmente tras las directrices emanadas del Concilio de Trento, que pretenden acentuar el carácter edificante de este tipo de obras. Sin embargo, resulta especialmente significativo que los episodios de carácter sobrenatural se mantengan inalterados a lo largo del tiempo.

Bibliografía citada

Albisson, Mathilde, «El *flos sanctorum* castellano: de las compilaciones medievales a los legendarios postridentinos. Evolución de un subgénero hagiográfico entre continuidad y ruptura», *Perspectivas actuales del hispanismo mundial: Literatura–Cultura–Lengua*, 22.1 (2019), pp. 53-65.

Aragüés Aldaz, José, «El santoral castellano en los siglos XVI y XVII. Un itinerario hagiográfico», *Analecta Bollandiana*, 118.3-4 (2000), pp. 329-386.

Aragüés Aldaz, José, «Para el estudio del *Flos Sanctorum Renacentista* (I): la conformación de un género» en *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro. (Biblioteca Aurea Hispánica, 34)*, Marc Vitse, ed., Madrid & Frankfurt: Universidad de Navarra & Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 97-147.

Aragüés Aldaz, José, «Los *Flores sanctorum* medievales y renacentistas. Brevísimo panorama crítico», en *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Natalia Fernández Rodríguez & María Fernández Ferreiro, eds., Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, pp. 349-361.

Aragüés Aldaz, José, «La difusa autoría del *Flos sanctorum*: silencios, presencias, imposturas», en *El autor oculto en la literatura española. Siglos XIV a XVIII*, Maud Le Guellec, comp., Madrid: Casa de Velázquez, 2014, pp. 21-40.

Aragüés Aldaz, José, «La *Leyenda de los santos*: orígenes medievales e itinerario renacentista», *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, 18 (2016), pp. 133-188.

Arronis Llopis, Carme, «Nuevos tipos de milagros marianos en colecciones catalanas del final de la Edad Media: del milagro clerical al milagro laico», en *Doiro antr'o Porto e Gaia: Estudos de Literatura Medieval Ibérica*, José Carlos Ribeiro Miranda, org., & Rafaela da Câmara Silva, ed., Porto: Estratégias Criativas, 2017, pp. 211-224.

Arronis Llopis, Carme, «El milagro mariano en el siglo XVI: entre las polémicas reformistas y la revalidación católica», en *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, Isabella Tomassetti, dir., San Millán de la Cogolla: Cilengua, 2019, vol. 1, pp. 673-682.

Arronis Llopis, Carme, «Sever de Barcelona en la primera hagiografía reformada», *Specula: Revista de Humanidades y Espiritualidad*, 1 (2021), pp. 153-182.

Arronis Llopis, Carme, «La revisió de l'hagiografia en la Contrareforma: Pere Gil i Antoni Vicenç Domènec», en *El món d'Ignasi de Loiola. Religió, cultura i societat als segles XVI i XVII: Actes del IX Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, Jaume Dantí i Riu, Xavier Gil Pujol, Ida Mauro & Diego Sola, coords., Universidad de Barcelona: Departament d'História Moderna, 2023, pp. 86-106.

Baños Vallejo, Fernando, «Lutero sobre la hagiografía y los hagiógrafos sobre Lutero», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro,* 13 (2019), pp. 7-40.

Baños Vallejo, Fernando, «'Lanzarían grandes carcajadas': Lo apócrifo del *flos sanctorum* y la burla de los protestantes», *RILCE: Revista de filología hispánica,* 36.2 (2020), pp. 428-452.

Baños Vallejo, Fernando & Isabel Uría Maqua, eds., *La leyenda de los santos* (*Flos sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca Menéndez Pelayo)*, Santander: Asociación Cultural Año Jubilar Lebaniego, 2020.

Beatie, Bruce A, «Saint Katharine of Alexandria: Traditional Themes and the Development of a Medieval German Hagiographic Narrative», *Speculum,* 52.4 (1977), pp. 785-800.

Calvelli, Lorenzo, «Cypriot Origins, Constantinian Blood: The Legend of the Young St Catherine of Alexandria», en *Identity/Identities in Late Medieval Cyprus. Papers given at the ICS Byzantine colloquium, London, 13-14 June 2011*, Tassos Papacostas & Guillaume Saint-Guillain, eds., Nicosia: King's College London & Centre for Hellenic Studies, 2014, pp. 361-390.

Carosi, Michele, «Lo sposalizio mistico di Santa Caterina da Siena tra fonti agiografiche e modelli narrativi e iconografici», *Antonianum*, 4 (2022), pp. 827-853.

Delenda, Odile, «Los desposorios místicos de Santa Catalina de Alejandría, reaparición de un lienzo de temática inédita en la obra de Zurbarán», *Archivo Español de Arte*, 84.336 (2011), pp. 379-389.

Delgado Gómez, Jaime, «La pasión épica de Santa Catalina de Alejandría en dos relieves del Medioevo», *Porta da aira: revista de historia del arte orensano*, 2 (1989), pp. 9-26.

Garau, Jaime, «El tratamiento de la hagiografía en Castillo Solórzano a la luz de la Contrarreforma», *Edad de Oro*, 36 (2017), pp. 75-91.

García de Enterría, María Cruz, «La hagiografía popular barroca: entre lo maravilloso y lo fantástico», *Draco: Revista de literatura española*, 3 (1992), pp. 191-205.

Hernando, Irene González, «Santa Catalina de Alejandría», *Revista digital de iconografía medieval*, 4.7 (2012), pp. 37-47.

Jenkins, Jacqueline & Katherine J. Lewis, eds., *St Katherine of Alexandria: Texts and Contexts in Western Medieval Europe*, Turnhout: Brepols Publishers, 2003.

Lacarra, María Jesús, «El arquetipo de la mujer sabia en la literatura medieval», *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 5 (1993), pp. 11-21.

Lewis, Katherine J., *The cult of St Katherine of Alexandria in late medieval England.* Woodbridge: Boydell and Brewer Ltd., 2000.

Lippomano, Luis, *Sanctorum priscorum patrum vitae, numero centum sexagintatres, per gravissimos et probatissimos auctores conscriptae*, Venecia: Ad Signum Spei, 1551.

López de Ayala, Ignacio, ed. y trad., *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento.* Barcelona: Ramón Martín Indar, 1847.

Muñoz, Nuria Mampel, «Iconografía de Santa Catalina de Alejandría en la pintura valenciana del siglo XV», *Fòrum de Recerca*, 19 (2014), pp. 107-123.

Ocaña, Gonzalo de, *La vida y passion de Nuestro Señor Jesucristo y las historias de las festividades de su Sanctissima Madre, con las de los santos apostoles, martires, confessores y virgines,* Zaragoza: Jorge Coci, 1516.

Petrus, Frater, *Legenda de vita S. Catharinæ*, Strasbourg (Bas-Rhin, France): Johann Grüninger, 1500.

Ribadeneira, Pedro de, *Flos sanctorum, o libro de las vidas de los santos* [Primera parte], Madrid, Luis Sánchez, 1616 [1ª ed. 1599].

Sanmartín Bastida, Rebeca, *Staging Authority: Spanish Visionary Women and Images (1450-1550)*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2023.

Surio, Lorenzo, *De probatis sanctorum historiis*, Colonia: Gervino Calenio y herederos de Quentelio, 1570, vol. 1.

Villegas, Alonso de, *Flos sanctorum y historia general de la vida y hechos de Jesuchristo, Dios y Señor nuestro, y de todos los Santos de que reza y haze fiesta la Iglesia Católica, conforme al Breviario Romano, reformado por decreto del Santo Concilio Tridentino*, Madrid: Pedro Madrigal, 1588, vol. 1 [1ª ed. 1578].

Walsh, Christine, *The Cult of St Katherine of Alexandria in Early Medieval Europe*, London: Routledge, 2007.

Zubillaga, Carina, «La sabiduría como santidad en la leyenda tardo-medieval de Catalina de Alejandría (Ms. Esc. h-I-13)», *Letras*, 78 (2018), pp. 169-178.

Zubillaga, Carina, «Tortura del cuerpo e identidad comunitaria cristiana en el martirio de santa Catalina de Alejandría», *Bulletin of Hispanic Studies*, 100.3 (2023), pp. 275-287.

RESUMEN: La historia de Santa Catalina de Alejandría (su vida, martirio y milagros) ha circulado ampliamente en la literatura medieval desde época temprana, principalmente a través de la *Legenda Aurea* de Jacobo de Vorágine, donde su figura se consolidó como un modelo de santidad y virtuosidad cristiana. Sin

embargo, el Concilio de Trento marca un punto de inflexión en la representación de las vidas de santos, transformando y acomodando estas narrativas a las nuevas demandas de la espiritualidad postridentina. En este contexto, la vida de Santa Catalina de Alejandría sufre una reconfiguración significativa, con una estructura principal que ya se vislumbraba en obras como la *Leyenda de los santos* (1497). Este artículo tiene como objetivo analizar los cambios que se producen en las sucesivas reescrituras de su hagiografía en castellano durante el final de la Edad Media y el inicio de la Edad Moderna, atendiendo especialmente a las digresiones, analogías y episodios omitidos o añadidos en las versiones posteriores al Concilio. Además, se busca explorar cómo estos cambios reflejan la evolución de la percepción de la santidad y el martirio en el imaginario colectivo. Finalmente, el análisis incluye una revisión de las representaciones iconográficas de Santa Catalina, considerando su relevancia como una de las santas con mayor tradición pictórica dentro de la cultura hispánica.

PALABRAS CLAVE: Santa Catalina; *Flos sanctorum*; Villegas; Ribadeneyra; Sabiduría; Martirio.

ABSTRACT: The story of St. Catherine of Alexandria (her life, martyrdom and miracles) has circulated widely in medieval literature since early times, mainly through the Legenda Aurea of Jacobus of Voragine, where her figure was consolidated as a model of Christian sanctity and virtuousness. However, the Council of Trent marks a turning point in the representation of the lives of saints, transforming and accommodating these narratives to the new demands of post-Tridentine spirituality. In this context, the life of St. Catherine of Alexandria undergoes a significant reconfiguration, with a main structure already glimpsed in works such as the Legend of the Saints (1497). This article aims to analyze the changes that occur in the successive rewritings of her hagiography in Castilian during the late Middle Ages and the early Modern Age, paying special attention to the digressions, analogies and episodes omitted or added in the versions after the Council. In addition, it seeks to explore how these changes reflect the evolution of the perception of sanctity and martyrdom in the collective imagination. Finally, the analysis includes a review of the iconographic representations of Saint Catherine, considering her relevance as one of the saints with the greatest pictorial tradition in Hispanic culture.

KEYWORDS: St. Catherine; *Flos sanctorum*; Villegas; Ribadeneyra; Wisdom; Martyrdom.

ALFONSO DE CARTAGENA (,) ILUSTRADO*

Juan Miguel Valero Moreno
Universidad de Salamanca – IEMYRhd

Nuestra percepción del pasado y de aquellos cuyas vidas obraron en el tiempo ya ido es necesariamente fragmentaria y lagunosa. No conviene que todo sea objeto de memoria (como es ejemplo el Funes de Borges), y el olvido es una parte esencial, de hecho, de aquello que se selecciona como memorable. El pasado se manifiesta, al respecto, por claros de bosque, donde aquel *lichtung* ilumina momentáneamente una presencia que cobra sentido, también, al delimitar las sombras que la rodean. Al claro conduce un camino de tanteos, donde apenas nos es concedido seguir las huellas de los antiguos. Aquello que alcanzamos de la impronta resulta, una vez llegados al claro, donde el camino adquiere significación, aleccionador: nos ilustra.

Atendamos por un momento al baqueteado recurso de la definición de diccionario. En este caso, claro, el *Diccionario de la lengua castellana* de la Real Academia Española en su tomo cuarto, publicado en 1734 durante el reinado del primer Borbón en el trono español, Felipe V, *a cuyas expensas se hace* (*s. v.*):

> ILUSTRADO, DA. part. pass. del verbo Ilustrar en sus acepciones. Lat. *Illustratus*.

* Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Alfonso de Cartagena. Obras Completas* (ACOC): PID2021-126557NB-I00 (Ministerio de Ciencia e Innovación y Agencia Estatal de Investigación. Gobierno de España. Fondos FEDER).

> ILUSTRAR. v. a. Dar luz ò aclarar alguna cosa, ya sea materialmente, ya en sentido espiritual de doctrina ò ciencia. […] Se usa tambien por inspirar, ò alumbrar interiormente, con luz sobrenatural y divina. […] Vale tambien engrandecer, ò ennoblecer alguna cosa. Lat. *Illustrare. Magnificare.*

La primera entrada parece la típica broma de los lexicógrafos, cuya ausencia de definición nos deja en ayunas. Nos conduce al verbo activo *ilustrar* en su doble acepción de alumbrar en lo exterior y lo interior. Un documento, hasta ahora virtualmente desconocido, nos dice de Alfonso de Cartagena: «Fue gran letrado, y las letras ilustradas con su santidad resplandescen mucho y fueron de grande importanzia en la iglesia de Dios, por lo qual le honrraron y premiaron los Pontífizes y Prínzipes cristianos» (*Casa de Cartagena*)[1].

El texto fue elaborado en un periodo crítico en que los herederos del padre de don Alfonso, esto es, Pablo de Santa María, rabino mayor de Burgos primero, obispo de Burgos después, se jugaban su continuidad en la república cristiana entre finales del siglo XVI y principios del XVII[2]. Se trataba, en breve, de lograr la exclusión de los llamados estatutos de limpieza de sangre, que podían bloquear el desempeño de cargos eclesiásticos y civiles esenciales para el futuro de la familia. Se encuentran, tras este texto y propósito, que supondrá un gran movimiento de textos (y en parte de tierras), Juan Juárez/Suárez Figueroa y Velasco, arcediano de Valpuesta, dignidad y canónigo de la santa Iglesia de Burgos, por un lado; y Pedro de Osorio, por otro. De no conocer la genealogía de estos personajes, su identificación con el linaje Santa María-Cartagena resultaría oscura. Ambos proceden de una larga serie de matrimonios ventajosos que emparentaron a los antiguos conversos con algunas de las casas y apellidos más ilustres de Castilla. A todos los efectos, se habían ennoblecido, pero su nobleza y posición no se daban por descontadas, dada su inocultable prosapia hebrea.

No me extenderé en los valiosos datos que aporta la memoria de los Cartagena, pero importa tenerla como parada de fonda pues, con el fin de legitimar la estirpe, se va a compilar un amplio dosier histórico,

1. Valero Moreno (2024: 67).
2. Una reciente evaluación de la figura de Pablo de Santa María en el contexto burgalés, en Cañas Gálvez (2024). Fuera del ámbito estricto de la *scholarship* la trayectoria de don Pablo ha renovado su interés, como se ve en Jiménez-Blanco (2025).

jurídico y doctrinal en torno a 1590 y años sucesivos, en especial 1594-1596, que desembocará en un Breve de Clemente VII (1603) y una cédula de Felipe III (1603) en la que la familia (y todos sus allegados) quedará exenta/(os) de las limitaciones impuestas por los estatutos de limpieza de sangre. Se recopiló para la ocasión todo un catálogo de informes escritos y orales de la más varia tipología: en el rastreo se exhumaron crónicas, epitafios, testamentos, viejos recuerdos. Los reinados de Enrique III, Juan II, Enrique IV y los Reyes Católicos se hicieron de nuevo presentes, en especial a través de la *Crónica de Juan II*, impresa en 1517, y de nuevo en 1591, las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán, los *Claros varones* de Pulgar, y otros textos posteriores que, como los de Garibay, Zurita o Mariana, reintegraban materiales de peso para la *historia de España*[3].

Fuera de las crónicas particulares y de casos muy destacados no era frecuente contar con una presencia como aquella de la que gozaron los miembros inaugurales de la estirpe. No era ajeno a ello el que Alvar García de Santa María fuera el responsable (aunque los documentos de los que hablo callan) de buena parte de la *Crónica de Juan II* y de sus intenciones, el que Fernán Pérez de Guzmán fuera el amigo querido de Alfonso de Cartagena, el que Pulgar (y otros) resultaran agradecidos discípulos, en una u otra medida, del obispo de Burgos: las letras engendraron a las letras y, casi podría decirse, los hijos a los padres. Fernán Pérez de Guzmán había realizado la semblanza de Pablo de Santa María, Pulgar la de Alfonso de Cartagena. Eran retratos escritos, muy bien perfilados.

Es lástima que Lorenzo Galíndez de Carvajal (1472-1527), responsable de la edición impresa de la *Crónica de Juan II*, y que tuvo acceso a la obra de Alfonso de Cartagena, no llegara a escribir (o bien no se han conservado) las adiciones que más nos habrían interesado a las *Semblanzas* de Pérez de Guzmán o a los *Claros varones* de Pulgar. Estas eran, sobre todo, de carácter genealógico, y habrían resultado de gran interés. Algunos de los historiadores y, sobre todo genealogistas más reconocidos, José Pellicer (1602-1679) y, desde luego, Luis de Salazar y Castro (1658-1734), responsable de la copia autógrafa de la *Casa de Cartagena* que acabo de referir, se interesaron por esta dinastía, para la que se elaboraron, también, los preceptivos ramos o árboles genealógicos.

3. De todo ello doy pormenorizada cuenta en Valero Moreno (2024).

Con todas las lagunas que queramos, desde principios del siglo XV se habían ido acumulando estratos de información a las obras propias de los *letrados* de la familia, con fragmentos autorreferenciales, prólogos, glosas y otros paratextos. La fuerza de la transmisión de algunos de estos textos es arrolladora y se prolonga durante siglos, aunque su periodo de acmé ocurrió entre la segunda mitad del XV y la primera del XVI. Se sumaban a los textos de *creación* las numerosas piezas de archivo que procedían de la presencia de la familia en altos cargos de la administración regia y eclesiástica.

Pero insistiré de nuevo en los años en torno a 1590. En 1591, como dije, se reimprime, aunque con defectos, la *Crónica de Juan II* en Pamplona por Tomás Porralis y a costa de Juan Boyer. Retomaba el texto de Galíndez de Carvajal que, según declaraba, vio sus originales en el monasterio de San Juan de Burgos[4]. La *Crónica* tendría una imponente y justamente alabada sucesora en una joya de la tipografía valenciana de Benito Monfort (1779), por mucho que el texto y sus prolegómenos recibieran críticas[5]. En Burgos, también, pudo consultar abundante documentación quien fue testigo de cargo, o de descargo, según se mire, en el *Informe* promovido por el arcediano de Valpuesta, esto es, el agustino burgalés Cristóbal Santotis, que en Amberes, Juan de Junta, 1591, editó el *Scrutinium Scripturarum* de Pablo de Santa María, junto a una biografía de su *vita praeclara*: un texto a todas luces apologético pero muy bien nutrido de documentos, entre ellos varios que hacen referencia a la actividad letrada y bibliográfica de don Pablo y su entorno familiar. Por ambos libros, la *Crónica* y el *Scrutinium*, se interesó Rafael Floranes (1743-1801), cuyos juicios críticos manifiestan un conocimiento seguro de la materia y un manejo personal de las fuentes[6], como cuando nos informa de la posesión de un ejemplar manuscrito del *Scrutinium* «hermosamente escrito en Nápoles en el año de 1458, fol. mayor»[7], «formado en Nápoles año 1458»[8], y su cotejo con la primera edición de Maguncia en 1478.

Quienes se acercaron por interés o necesidad a la obra de los Cartagena tuvieron acceso a sus libros y archivos, y así lo vamos viendo, o

4. Rosell (1953: 273a).

5. Como las de Floranes (1852: 358-359, n. 1; 391-393), uno de los más significativos suscriptores de la edición de Monfort.

6. Floranes (1851: 237-247).

7. Floranes (1851: 247).

8. Floranes (1852: 533).

así lo declaran, Galíndez de Carvajal, Zurita o Santotis, mientras otros trabajan de segunda mano.

El primer autor que, de forma sistemática, pretende dar cuenta de la obra de Alfonso de Cartagena, se situará ya hacia finales del siglo XVII. En el tomo II de la *Bibliotheca Hispana Vetus*, Nicolás Antonio (1617-1684) recoge datos de fuentes antiguas y de propia cosecha para ofrecer un trabajo pionero que contribuiría a sentar las bases de una futura historia literaria[9], como aquella que ya sirve de marco a quien, en el siglo ilustrado, Francisco Pérez Bayer (1711-1794), estaría al cuidado de la edición, revisada y anotada, de aquella *Bibliotheca Hispana* en 1788[10]. El interés por lo judío en quien compuso una *Gramática hebrea* y estudió el origen judaico de Nuestra Señora del Tránsito de Toledo, mientras estudiaba los archivos de la catedral toledana junto al jesuita Andrés Marcos Burriel (1719-1762), bogaba por un reconocimiento profundo de la labor de los Santamaría. Pérez Bayer cultivó además una biblioteca extraordinaria y una sensibilidad por los libros y su historia, lo que le hizo prestar especial atención a completar las referencias específicas de los testimonios que de la obra de Cartagena refleja en sus notas[11].

Esta labor había sido realizada ya en parte por quien recorrió varias de las bibliotecas madrileñas y la de El Escorial en busca de libros *judíos*. Se trata de la discutida obra de José Rodríguez de Castro, la *Biblioteca Española*, que en su tomo primero contiene «la noticia de los escritores rabinos españoles desde la época conocida hasta el presente», que se publicó con el apoyo del conde de Floridablanca. La atención que presta Rodríguez de Castro a Alfonso de Cartagena y a los testimonios manuscritos de su obra es sin duda extraordinaria para su tiempo y amerita un trabajo detenido[12]. En el siglo XVIII no se puede decir que fuera desenfrenado el proceso de copia de textos de Alfonso de Cartagena, pero pueden darse por seguros una buena quincena de manuscritos, entre los que destacan las copias de uno de los textos que más interesaron entonces por asuntos propios de la política internacional, la célebre *Propositio* pronunciada por Alfonso de Cartagena en

9. Antonio (1696: 172-175).

10. Puede leerse el texto, con las adiciones de Pérez Bayer, en la sección Documenta de la *Biblioteca Cartagena* [enlace].

11. Pérez Bayer en Antonio (1788: 261-265).

12. Rodríguez de Castro (1781: 235-265).

Basilea sobre la precedencia del rey castellano ante el inglés[13]. El mismo Floridablanca anduvo más que ocupado con Gibraltar o Menorca, cosechando éxitos y fracasos.

Pero conviene ya, mediada esta exposición, tomar las de Villadiego y detenernos por unos momentos en una obra crucial, en sí misma y para la presencia de los Cartagena en la historia española. Es, de nuevo, la obra de un burgalés, Enrique Flórez y Huidobro (1702-1773), que dedica un espacio amplio (inusual para otros personajes del mismo periodo o anterior), a Pablo de Santa María y Alfonso de Cartagena (aunque no solo). A estos les tocó en suerte ingresar con honores en el tomo XXVI de la *España Sagrada*, que contiene «el estado antiguo de las Iglesias de Auca, de Valpuesta, y de Burgos» (1771). Es bien sabido, gracias a la biografía del padre Francisco Méndez[14], ayudante de Flórez, que este se desplazó en persona a numerosas ciudades y pueblos de España en busca de la información que necesitaba para la monumental *España Sagrada*. Como es natural, viajó a Burgos y alrededores, donde tuvo acceso sin restricciones al archivo y biblioteca de su catedral y de otras instituciones. Con todo, la estancia en tierras burgalesas no fue tan larga que le permitiera un trabajo detenido de estudio, anotación y copia, de modo que pudo disponer, por gracia especial, de textos de la propia sede con los que daría cumbre a los volúmenes XXVI y XVII de *España Sagrada*. En el manuscrito 9550 de la BNE se encuentra todavía una *Colección de documentos copiados para el P. Enrique Flórez (OSA)*. Se transcribieron ahí documentos de vario tipo sobre la catedral de Burgos y, entre ellos, el relato de la traslación del cuerpo de Santa Juliana, por el obispo Alfonso de Cartagena (pp. 513-520)[15].

13. Un repertorio de los manuscritos e impresos de obras de Alfonso de Cartagena se encontrará en el portal *Alfonso de Cartagena* de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, elaborado por en el marco del proyecto ACOC: [enlace]. Entre los textos con copias manuscritas de nuestro *setecento* se encuentran la *Propositio super altercatione praeminentia sedium inter oratores Castellae et Angliae* mencionada, las *Allegationes super conquesta Insularum Canariae contra portugalenses*, la *Respuesta a la qüestión fecha por el Marqués de Santillana*, el *Doctrinal de los cavalleros*, el *Tractatus questionis ortolanis* o la *Pastoral sobre las reliquias de santa Juliana*.

14. Méndez (1780; 1860).

15. *Cf.* Flórez y Huidobro (1771, 393, §15): «El cuerpo de S. Juliana (hoy Santillana) le trasladó en su Iglesia Colegiata á sepulcro más honorífico, como diremos en el Tomo siguiente».

El Padre Flórez reunió una gran biblioteca o librería, y recibió permisos y privilegios especiales, tanto regios como pontificios, que le permitieron trabajar, en horario espartano, en la confección de los 29 volúmenes de los que fue directamente responsable (de los 56 que conforman la colección)[16]. Es de nuevo una lástima que una colección tan rica, tanto por los libros propios como por los prestados, acabara desapareciendo entre la francesada y otros accidentes, conociéndose hoy pocos ejemplares. Como compensación, en la *España Sagrada* da cuenta Flórez de algunas de sus fuentes (no siempre y no de todas), ante las que suele manifestar una posición ponderadamente crítica. Una de ellas, que se reveló sustancial para la historia de la diócesis de Burgos, fue la *Genealogía* o *Anacephaleosis* de Alfonso de Cartagena, de la que hace uso constantemente como autoridad principal.

Así lo aclara en su primer uso:

> El Señor Obispo de Burgos, D. Alfonso de Cartagena dió en su obra de *Anacephaleosis*, ó Compendio, de los Reyes de España, la serie de los Obispos que le precedieron: pero no conoció, ó no quiso mencionar Prelado alguno antes del Rey D. Alfonso VI, / en cuyo tiempo entró la Sede Episcopal en Burgos, y desde entonces dice empezó el Obispado. Esto fue así atendiendo á la residencia de Prelados en la Ciudad: pero no acerca de haber Prelado en aquel territorio, que usase Titulo de *Burgense*: (…)[17].

Flórez, asumiendo y celebrando en la mayor parte de las ocasiones la autoridad del Sr. Cartagena, como habitualmente menciona al prelado, en cuestión de exactitud cronológica, mantiene una actitud que podríamos llamar histórico-filológica, recurriendo, cuando es necesario, a la comparación de textos y documentos. Véase, por ejemplo: «…como escribió el Sr. Cartagena: pues aunque las ediciones ponen *Qui decem annis*; es errata en lugar de *Quindecim annis*, y un Ms. de mi estudio dice

16. Los tomos I-XXVII fueron publicados en vida de Flórez, los tomos XXVI-II-XIX, póstumos, con supervisión del Padre Risco. Sobre la *Historia sagrada* véase Sainz de Baranda (1853); los tomos XXVI y XXVII son referidos en pp. 47-48 con sus datos bibliográficos y la posición que ocupan las estampas correspondientes a los mismos; y el *Índice* elaborado por González Palencia (1946). Téngase en cuenta, también, Salvador y Barrera (1914), Custodio Vega (1950: 2-94) y Sainz Rodríguez (1975: 47-70).

17. Flórez y Huidobro (1771: 176, §35).

XV annis: y estos son puntualmente desde el 82 al 97»[18]. En otro lugar asegura sobre la veracidad del texto que «Asi consta al fin de su Obra del Arbol de la Genealogia de los Reyes de Castilla y Leon, que tengo primorosamente escrito en carta magna, con algunas Adiciones de otra mano en el mismo cuerpo de la Obra, y acaba asi:…»[19]. Las adiciones, puede postularse, serían las de Juan de Villafuerte[20].

Cuando Flórez llega a los episcopados de los Santa María se demora con evidente gusto. Ahí recurre, más que en otros lugares de la obra, a otras fuentes, ya sean textos (Pérez de Guzmán, Santotis, Marineo Sículo, *Crónica de Juan II*), ya documentos, como varios privilegios que se citan puntualmente para el caso de don Pablo; mientras que para Alfonso de Cartagena, además de citar las palabras del padre al hijo en el prólogo de las *Aditiones*, comparecen los *Claros varones* de Pulgar (al que corregirá sobre la fecha de la muerte de Cartagena), la omnipresente *Crónica de Juan II*, las entonces inevitables epístolas de Gómez de CibdaReal, Eneas Silvio o Garibay. Punto de singular importancia es cuando Flórez llega al repertorio de los libros de don Alfonso. Ahí se sirve del *Valerio de las estorias escolásticas* de su criado y discípulo Diego Rodríguez de Almela, del que también menciona las *Batallas campales*. Flórez añade algunas noticias que no pudo conocer Almela, como la edición de la *Genealogía* de Granada, 1545, manifiesta conocer y usa la bibliografía de Nicolás Antonio, indicando, por ejemplo, que «añade el Sermon que predicó en el Concilio de Basilea, conservado en la Vaticana Ms. 232»[21]; menciona un manuscrito de Juan Lucas Cortés del *Defensorium* o las ediciones del Boccaccio de Ayala-Cartagena de 1495 (Sevilla) y 1552 (Alcalá). También da cuenta de cómo para entonces los libros de su capilla, la de la Visitación, habían desaparecido en casi su totalidad: «Si hoy perseve[ra] ran, supieramos quanto se puede desear: pero hecha la diligencia no parecen»[22]. Sí que vio Flórez el manuscrito que contiene la *Lex Gallus*. Vio también ejemplar del texto del Sínodo celebrado por Cartagena en el Real Monasterio de San Juan de Burgos (junto a la vida de San Lesmes), así como un misal impreso en Burgos en el siglo XVI en cuyo folio 298

18. Flórez y Huidobro (1771: 227, §30).
19. Flórez y Huidobro (1771: 398, §30).
20. Para el texto de la *Genealogía*, su tradición textual, y la intervención de Juan de Villafuerte, es fundamental ahora el trabajo de Rodríguez López (2025).
21. Flórez y Huidobro (1771: 396, §25).
22. Flórez y Huidobro (1771: 397, §29).

consta «que dejó fundada en el primer viernes de cada mes la Misa *de Pasion y de Cruz,* alli impresa a este fin, y para particulares devotos, con tres Epistolas y tres Evangelios»[23]. También se toma el placer y la molestia de editar las *Coplas* de Fernán Pérez de Guzmán a la muerte de su amigo[24], que constituyen un retrato intelectual y espiritual del mismo, edición que no pasó desapercibida a Floranes[25], y que también reproduce Rodríguez de Castro, esta vez según el texto copiado en el manuscrito escurialense h-II-22[26].

Ahora bien, a pesar de la importancia de los textos de o sobre Alfonso de Cartagena, acaso el legado más visible de don Alfonso sea el patrocinio de las dos agujas que culminan las torres de la catedral de Santa María de Burgos, huella y signo de su personalidad para el futuro. Dice Flórez:

> Débese á D. Mauricio todo el cuerpo de la Iglesia, y el principio de las dos torres principales de la puerta Real, continuadas por el sucesor D. Alfonso de Cartagena en el siglo decimo quinto, como éste refiere (cap. 83) diciendo que D. Mauricio labró el cuerpo de la Iglesia, mas no el claustro, ni la Capilla de Santa Catalina, ni el remate de las torres que se concluyeron despues, / como iremos diciendo. En el Señor Cartagena propondremos la vista exterior de la fábrica, porque aunque D. Mauricio fue el autor principal, la continuación fue del expresado: y otros añadieron despues: y así el citado sitio, es como el medio de unos y de otros[27].

Para ilustrar este punto, cuando llegue a Cartagena, hará una comparación con Reims de Francia y propondrá dos estampas[28], esto es, gra-

23. Flórez y Huidobro (1771: 400, §34).

24. Flórez y Huidobro (1771: 400-402, §36).

25. Floranes (1852: 365-366), especialmente en la nota 1, donde da crítica cuenta del origen de la transcripción de Flórez en el *Cancionero General*, según él, a partir del impreso sevillano de 1540.

26. Rodríguez de Castro (1781, I: 256-257). Edición crítica y bibliografía sobre estas *Coplas* en la sección Documenta de la *Biblioteca Cartagena* [enlace].

27. Flórez y Huidobro (1771: 308, §19).

28. De manera explícita menciona Flórez las dos estampas de la catedral (Flórez y Huidobro 1771: 393, §16; 404, § 6). La primera estampa se encarta entre las páginas 394 y 395; la segunda entre las páginas 404 y 405. En la numeración de los grabados se indica p. 393 para la colocación de la primera (esto es, después de esta página), y p. 404 para la segunda, en ambos casos con especificación del tomo XXVI.

bados, que ilustran todavía hoy los ejemplares del volumen de la *España Sagrada*, cuando la codicia no los ha arrancado, lo que tan a menudo sucede [Figuras 1-4]. Flórez fue un apasionado de todas las letras y las ciencias, pero, de manera destacada, de la numismática, cuya tradición de estudio a través del grabado resultaba un estímulo. Ciertamente, la *España Sagrada* no es una obra profusamente ilustrada, pero no faltan los grabados, muchos de ellos de interés, porque trasladan inscripciones antiguas y otros auxilios para la historia que ya tenían tradición consolidada en Italia o Francia, ejemplos para lo que se hará en España en la centuria décimo-octava.

El dibujo preparatorio para el grabado destinado a la *España Sagrada* fue obra del burgalés Romualdo Pérez Camino (*ca.* 1740 - *ca.* 1810), y en él se muestra la fachada de la catedral de Burgos con sus portadas anteriores a la reforma de 1790, así como el estado antiguo de la vista meridional del templo, en otro grabado[29]. Fue el zamorano Jerónimo Antonio Gil (1732-1798) quien, por su parte, realizó el grabado (*Romual Camino delineavit*; *Gil incidit*).

El grabado se había convertido en esas décadas en un exponente de la revolución tecnológica que se estaba produciendo en la imprenta y las artes gráficas y, por tanto, se consideraba un signo inequívoco de progreso y modernidad.

Así cumple entenderlo en el último ejemplo al que me voy a referir en esta excursión telegráfica, otro magno proyecto, el de la Real Calcografía o Calcografía Nacional, que se concretó en la serie *Retratos de los españoles ilustres*, Madrid, Imprenta Real, 1791. La serie de los *Retratos* fue un proyecto nacional, fruto de los esfuerzos del último siglo de erudición. De algún modo cerraba el periodo y se proyectaba, en sus últimos trabajos, al XIX. El último retrato del volumen es el de uno de los grandes promotores del conjunto, Floridablanca, fallecido en 1808. En los *Retratos* no figuran ni reyes ni mujeres, sino solo hombres ilustres en las distintas facetas de la vida pública. Entre las figuras del siglo XV comparecen Íñigo López de Mendoza y Álvaro de Luna y, en relación, aunque algo posterior, tanto con el Marqués de Santillana como con Alfonso de

29. Sobre Pérez Camino, del que se conocen intervenciones en la Capilla de la Visitación, fundada por Alfonso de Cartagena, véase Payo Hernanz (1997), con tratamiento específico (495-496) sobre el dibujo de la catedral de Burgos para la *España Sagrada* y su fortuna.

Cartagena, Pedro Fernández de Velasco, II Conde de Haro, casado con doña Mencía, hija de Santillana y promotor de la capilla de los Condestables de la catedral de Burgos. La familia Cartagena estará excepcionalmente representada por dos de sus integrantes, Pablo de Santamaría y Alfonso de Cartagena.

El grabado (*ca.* 1804) que muestra de perfil a Alfonso de Cartagena (y que fue elegido como imagen de la BC) se realizó a partir de lámina de cobre con la técnica del aguafuerte y buril (o talla dulce) y formó parte del décimo séptimo cuaderno (de un total de 19 que se realizaron). Lo llevó a cabo uno de los artistas más relevantes de España y Europa en su campo, hombre de finas relaciones, como la que mantuvo con Nicolás de Azara, esto es, el vallisoletano Manuel Salvador Carmona (1734-1820), director de grabado de la Academia de San Fernando y coordinador de los más de cien grabados que hasta el año 1819 se imprimieron[30]. Ahora bien, el dibujo a partir del que se realizó el grabado [Figuras 5-6] fue obra del zaragozano Manuel Eraso Álvarez (1742-1813), nombrado primer director de la Academia de Dibujo del Consulado de Burgos (1786). Manuel Eraso fue el responsable de los dibujos de Nuño Rasura y Laín Calvo, fray Juan de Jesús María, fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, Pedro Fernández de Velasco, Pablo de Santa María, Alfonso de Cartagena y Francisco de Mendoza y Bobadilla, todos ellos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Como se puede apreciar, los personajes vinculados a Burgos, y a sus tradiciones visuales, abundan.

Más allá de la posibilidad de que en el maravilloso óleo sobre tabla de la *Fuente de la Gracia* (Madrid, Museo Nacional del Prado) el obispo representado sea o no Alfonso de Cartagena[31], el grabado de Manuel

30. Cabe mencionar que Carmona retomó (pero de nueva mano) en 1773 un dibujo y grabado de 1760 del Padre Flórez realizado por Jerónimo Antonio Gil: el trabajo de Carmona figura al inicio de la *Vida* de Méndez (1780). Véanse en el fondo «Carderera» la BNE: IH/3250/1/1; IH/3250/2. La ficha de la BNE indica que existe otra prueba en un ejemplar de la quinta edición de la *Clave historial de Flórez* (Madrid: Oficina de Antonio Marín, 1765): parece tratarse de un posible añadido, en este volumen de la Nacional, a la vista de otros ejemplares que no lo contienen. Sobre Carmona es importante la biografía (1950) de Valentín Carderera y Solano (1796-1880), así como Carrete Parrondo (1978; 1989). La actividad de Carderera como artista, coleccionista y bibliófilo se encuentra íntimamente relacionada con sus antecedentes. Véanse, para Castilla y León, sus *Viajes artísticos* (2017), así como Lanzarote Guiral (2019: 143-205 y 249-325).

31. Pérez Preciado (2018).

Salvador Carmona fijará para las generaciones posteriores la imagen de Alfonso de Cartagena. Falta por decir que a cada una de las láminas correspondía otra de texto, donde se glosaban los principales logros del personaje. De todo ello se da cuenta en el prólogo que redactó, posiblemente entre 1790 y 1791, otro natural de Burgos, Pío Ignacio Lamo y Palacios, conde de Castañeda. La tarea de realizar aquellas escuetas biografías no fue sencilla: de algunos epígrafes o epítomes se ocupó el secretario de la Real Academia de la Historia, Antonio Capmany (1742-1813), en cuyo *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española* se hallarán, por ejemplo, fragmentos de la vida de Cartagena por Pulgar[32]. Otras biografías, y con probabilidad alta la de Pablo de Santa María y la de Alfonso de Cartagena, serían obra del conde de Castañeda que, aunque no menciona sus fuentes (como es habitual en este tipo de textos) empleó aquello que tuvo a mano, como el *Teatro eclesiástico* de González Dávila[33].

Las historias cruzadas de literatos, artistas, historiadores, políticos y otras personalidades relevantes de entre las que vamos desgranando darían para un apasionante relato, del cual aquí apenas se ha esbozado el esqueleto. Confiamos en que la presencia de todos estos textos y datos en la sección *Documenta* de la Biblioteca Cartagena contribuya a ilustrar la historia de quien, como Alfonso de Cartagena, ilustró a sus contemporáneos y a quienes le sucedieron.

32. Capmany (1786, I: escrito x).
33. González Dávila (1650, III: 78-81).

FIGURAS

Fig. 1. Estampa preparatoria o de prueba del grabado de la *Vista meridional de la catedral de Burgos*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, Estampas, INV/19471

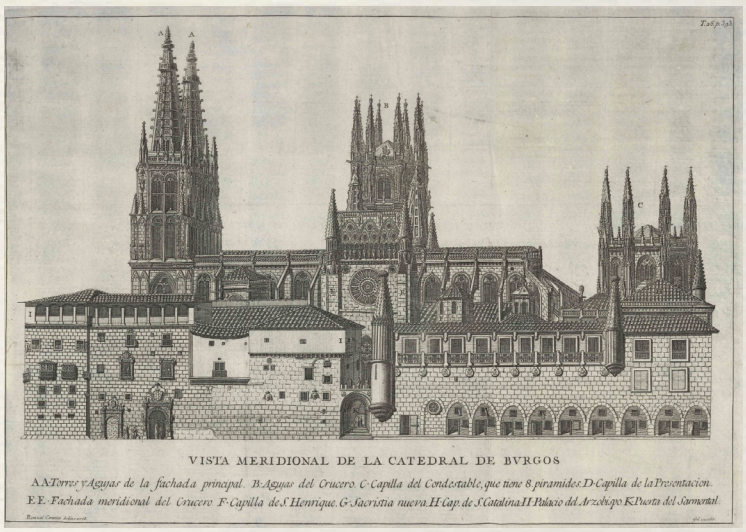


Fig. 2. *Vista meridional de la catedral de Burgos*. Dibujo de Romualdo Camino, grabado de Jerónimo Antonio Gil Flórez, *España Sagrada*, 1771, tomo XXVI

Fig. 3. Dibujo preparatorio de Romualdo Camino. *Vista de las torres y fachada principal de la catedral de Burgos*
Madrid, BNE, DIB/18/1/214

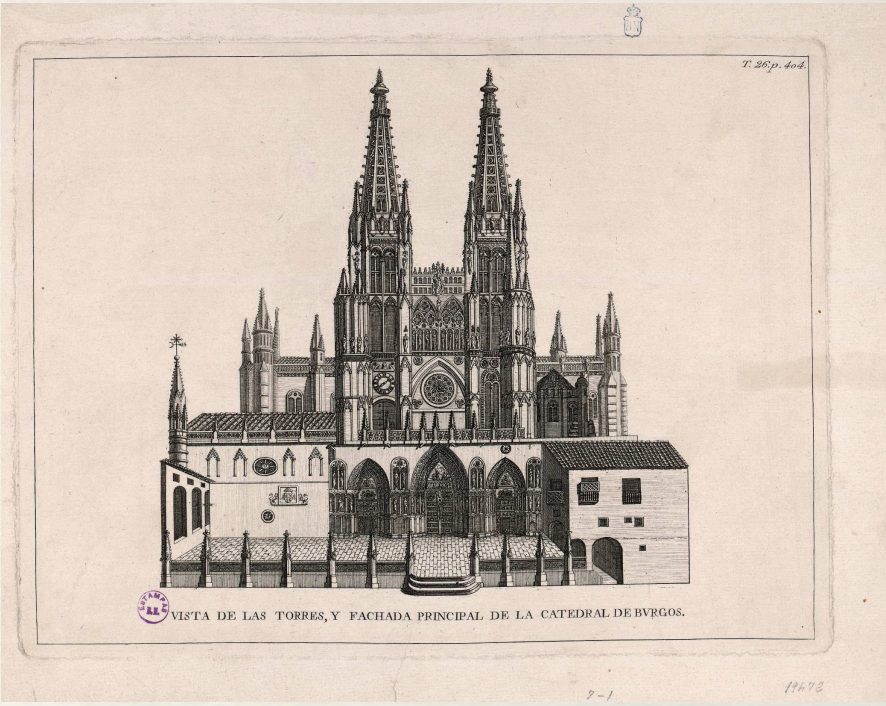


Fig. 4. *Vista de las torres y fachada principal de la catedral de Burgos*
Madrid, BNE, Estampas, INVENT/19472

Modelo del encarte en Flórez, *España Sagrada*, 1771, tomo XXVI, p. 404. Su autor más probable es Jerónimo Antonio Gil. En la reimpresión de 1816 aparece firmado por Manuel Navarro. *Cf.* Antonio Ponz, *Viage de España*, Madrid: Joaquín Ibarra, 1783, tomo XII, con encarte entre pp. 24-25.

Fig. 5. Manuel de Eraso, *Alfonso de Cartagena*, *ca.* 1804
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, DG-0085bis

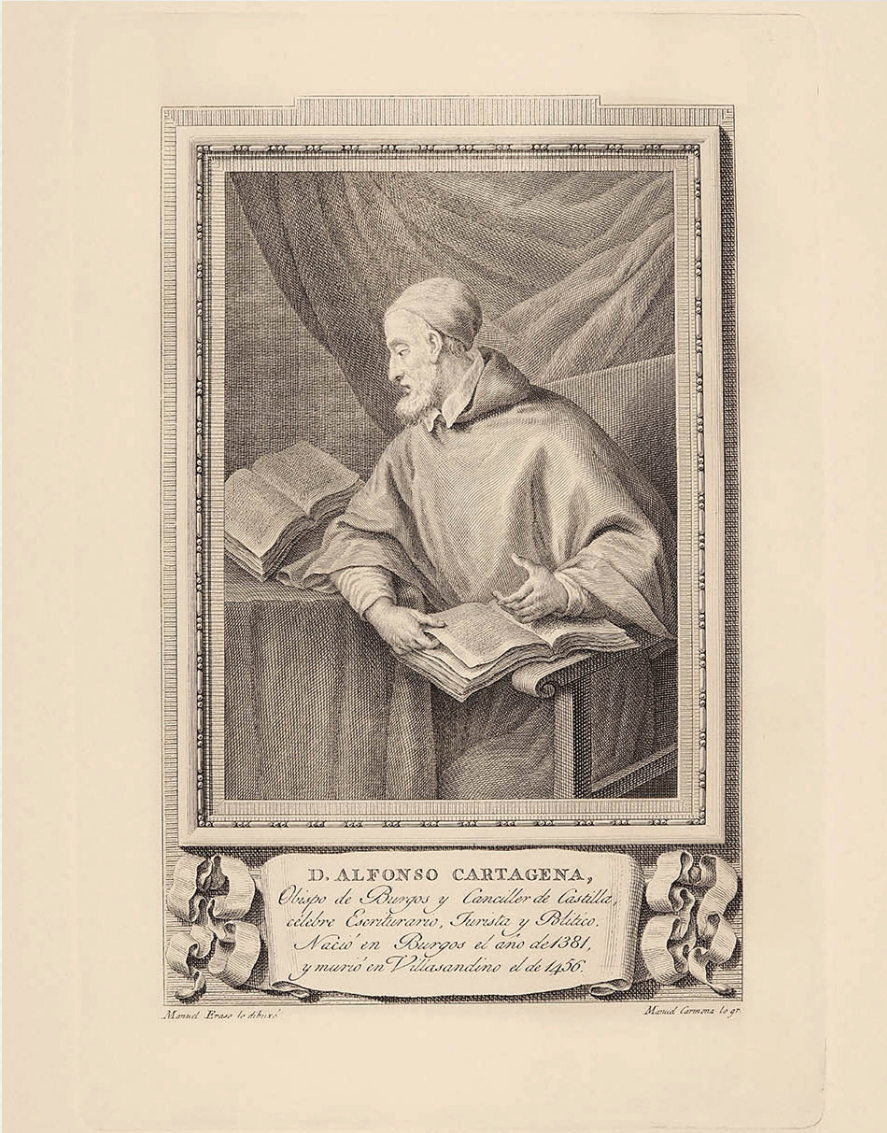


Fig. 6. Manuel Salvador Carmona, *Alfonso de Cartagena*
Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, R-2864

APÉNDICE

Retratos de los españoles ilustres con un epítome de sus vidas, Madrid: Imprenta Real de Madrid, 1791. Don Pablo de Santa María, p. 100, y Don Alfonso de Cartagena, p. 105. Se regulariza la ortografía según la norma actual y aspectos mínimos de la puntuación y la *mise en page*. No se incluyen estas biografías en la antología coordinada por Rodríguez Sánchez[34]. Una transcripción rigurosa del impreso puede consultarse en la entrada correspondiente de la BC.

DON PABLO DE SANTA MARÍA

Don Pablo de Santa María, de linaje hebreo, y de la tribu de Leví, nació en Burgos el año de 1352, según algunos escritores que se acomodan a las datas de su sepulcro, y según otros, no menos autorizados, el de 1350. Su padre, llamado Simón Leví, sabio en confundir el sentido de las Santas Escrituras, y muy instruido en las ciencias naturales, le crio conforme a sus principios; pero aprovechándose D. Pablo de su talento, y conociendo los errores de la Sinagoga por las luces de la razón, ilustrada con la doctrina de santo Tomás de Aquino, los detestó, y se redujo a la verdadera creencia el año de 1390.

Dúdase si D. Pablo se llamaba Saulo antes de su conversión, aunque puede deducirse de sus escritos; pero sea que en realidad se llamase así, o que el haber imitado a San Pablo en los extravíos de la razón le moviese a imitarle ya convertido, lo cierto es que en memoria del apóstol tomó el nombre de Pablo, y a su ejemplo trabajó con ardor en propagar el Evangelio. El apellido Santa María le adoptó por veneración a esta Señora, de cuya familia blasonaba descender; y el renombre de Burgense derivado de su patria, y con que comúnmente es conocido, se le adquirieron sus virtudes heroicas.

Al ejemplo de D. Pablo, y a la fuerza de sus persuasiones, se convirtieron, entre multitud de judíos, su madre y sus hermanos, que también lo eran, y cinco hijos que tenía de legítimo matrimonio; a saber: D. Gonzalo, obispo de Plasencia y Sigüenza, D. Alfonso, que lo fue de Burgos, D. Álvaro, cronista del rey D. Juan II, D. Pedro, capitán famoso, y doña María; todos recibieron el bautismo en la Catedral de Burgos de mano de D. García de Covarrubias, tesorero y abad de Covarrubias en aquella

34. Rodríguez Sánchez (1988).

iglesia. Pasado algún tiempo se convirtió también su mujer; y se convino en dejarle en libertad para que siguiese su vocación al sacerdocio, que perfeccionó con el estudio de la teología sagrada, en la que, según la opinión más común, se graduó de doctor por la Universidad de París, célebre en aquellos días.

Dispuesto D. Pablo para el sacerdocio, y vencidos algunos obstáculos que la legislación oponía a los conversos para ser elevados a tan alta dignidad, pasó a la corte de Aviñón, en donde entonces residía el Papa, y logró de S. S. el arcedianato de Treviño, y una canonjía en la Catedral de Burgos, y otra en la de Sevilla, que renunció. Obtenidas estas prebendas se volvió a su patria, y recibió los órdenes sagrados de mano de su obispo, D. Juan de Villacreces, cumplidos ya cuarenta y tres años de edad.

Siempre había sido respetable la conducta de D. Pablo; pero desde su colocación en el santuario fue edificante y ejemplar. La caridad y el estudio eran sus delicias, y alternaban en ocupar su tiempo libre. Me sería fastidiosa la vida, decía en una ocasión a su prelado, si me faltasen estas dos ocupaciones. Más hubiera perdido la religión y el estado sin ellas: su fruto, en pocos años, fue, por una parte, la conversión de más de 40 familias de moros y judíos y, por otra, sus preciosos escritos, entre ellos, las *Adi-*[100r]*ciones a las Apostillas de Nicolas de Lira*, los tratados de *Coena Domini, y de Genealogía J. C.*, el *Escrutinio de las Escrituras*, y la *Suma de las crónicas de España*.

Nueve años llevaba D. Pablo de residencia en Burgos cuando sus virtudes le sacaron para el obispado de Cartagena. Pocos más a propósito para tan sagrado carácter: su sabiduría, su caridad ardiente, su celo apostólico y su prudencia salían garantes de su elección. Feliz su diócesis con tal prelado: extendió su fama por toda la nación; y D. Enrique III, convencido de sus eminentes prendas, le nombró canciller mayor del reino, su consejero privado, y en el testamento, que otorgó en Toledo el año de 1406, su principal cabezalero, y ayo de su primogénito el príncipe D. Juan.

Muerto al año inmediato D. Enrique III, y precisado el infante D. Fernando, gobernador de Castilla, y tutor de su sobrino D. Juan II, a coronarse en Aragón, dejó a D. Pablo el gobierno del reino, y la tutela del rey. Aunque no era fácil en estas circunstancias el desempeño de cargos tan graves, los llenó no obstante D. Pablo, haciendo respetable con el suyo el nombre de su dueño. Sin desatender al cuidado de su iglesia, se ocupaba en los negocios políticos con tanto interés como si no tuviera

otro objeto; pero siéndole preciso muchas veces desamparar a sus ovejas por asistir al lado del rey, y conociendo este soberano la violencia con que D. Pablo se prestaba a esta necesidad, para hacer compatibles sus obligaciones de áulico y de prelado, le trasladó del obispado de Cartagena al de Burgos, en donde residía la corte.

El gusto de verse en su patria, como él mismo dice en una carta escrita a Benedicto XIII, le mitigó el dolor que esta translación le había causado; y aún más, como también le añade, la satisfacción de no tener que abandonar su rebaño para cuidar de otros negocios que el rey había querido fiarle. Sin embargo, este placer le duró poco: el interés de la iglesia y del estado le llevaron en calidad de embajador al Concilio de Constanza, y después a requerir con el mismo carácter a Benedicto XIII para que renunciase el Pontificado y diese lugar a la paz de la Iglesia, escandalosamente turbada.

Concluidas estas misiones se regresó a Burgos: conoció la necesidad en que su ausencia le había puesto de visitar su diócesis: dio principio a esta santa empresa con el fervor que le era propio; pero sus muchos años y quebrantada salud detuvieron su celo apostólico y edificante. La decadencia de sus fuerzas le avisó de la proximidad de su muerte; y deseoso de que su silla se ocupara según sus ideas, la renunció, recomendando a su hijo D. Alfonso para que le sucediese. Admitiósele la renuncia conforme a su propuesta; y para darle el Papa nuevo testimonio de aprecio, le condecoró con el título de Patriarca de Aquileya [*i.e.* Aquilea]. Disfrutó poco de este honor D. Pablo: apenas le hubo recibido cuando, oprimido de sus males, terminó sus días en la Fosa de S. Clemente, pequeño pueblo de su diócesis, dejando fama de santidad. Murió el 20 de agosto de 1435, y se mandó enterrar en la nave mayor de la iglesia de los dominicos de Burgos, construida a sus expensas. Nombró herederos de la cuarta parte de sus bienes a sus hijos, declarando que era porción de su patrimonio, y no adquirida por otro título. [100v]

DON ALFONSO DE CARTAGENA

Don Alfonso de Cartagena, hijo legítimo de D. Pablo de Santa María, nació en Burgos el año de 1381, y no el de 1396, como sientan algunos con poco fundamento. Heredero de su padre en la carne y en el espíritu, no solo siguió sus huellas en el negocio importante de su conversión a la fe católica, sino que le imitó también en el amor a la sabiduría y en la vocación al sacerdocio. Aplicado a todo género de lectura se decidió por

el estudio de los libros sagrados y por el de la historia y jurisprudencia, en que se hizo famoso. No tenía veinte años aún cuando se buscaba su dictamen; y cuando, si no se le hubiera visto resuelto a consagrarse al santuario, se le hubiera conferido un alto puesto en la magistratura: en cambio se le recomendó de orden del rey a la Santa Sede y obtuvo, con un canonicato de la Catedral de Burgos, los deanatos de Segovia y de Compostela.

Sin embargo de que en aquellos tiempos se miraba con harta indiferencia la incompatibilidad de beneficios, D. Alfonso renunció el deanato de Segovia, y pasó a recibir el de Santiago. Tardó poco en conocerse en aquella Iglesia su grande ilustración: fiáronsele negocios graves que había pendientes en ella; y el cabildo quedó tan satisfecho de su desempeño que, en recompensa, envió una comisión particular al rey, sin otro objeto que el de recomendar su mérito.

No era el ánimo del Cabildo de Santiago que se premiase a D. Alfonso fuera de su iglesia; pero S. M., que ya contaba con este eminente sujeto para asuntos de mucha importancia, le envió con uno a Lisboa, y después al Concilio de Basilea en calidad de consultor del conde de Cifuentes, D. Juan de Silva, embajador nombrado para asistir en aquella sagrada Junta. La religión y la España no olvidarán jamás lo que don Alfonso trabajó en honor suyo en este concilio. No omitió fatiga para cortar el cisma que habían levantado en la Iglesia algunos cardenales, deponiendo al papa Eugenio IV de la silla apostólica, y colocando en ella a Félix V, o Amadeo de Saboya; y sufrió contradicciones violentas para asegurar al rey de Castilla la preferencia de asiento que en la Cámara Pontificia le disputaba el de Inglaterra, y asimismo para hacer que se declarase que correspondía a Castilla y no a Portugal la conquista de las Islas Canarias.

Durante su mansión en Basilea fue nombrado D. Alfonso embajador al emperador de Alemania, Alberto, a la sazón que este estaba metido en una guerra sangrienta con el rey de Polonia: ninguna mediación había podido acordar las pretensiones de ambos príncipes: trató no obstante de hacerlo D. Alfonso al tiempo crítico de darse una batalla decisiva cerca de Brecella [*i.e.* Breslau]; y además de conseguirlo, aseguró una paz sólida, inspirando y concluyendo el matrimonio del rey de Polonia con una hija del emperador.

Desde Alemania volvió D. Alfonso a Basilea; y disuelto el Concilio siguió al papa Eugenio en sus peregrinaciones hasta Roma. Era tal el

aprecio que este Sumo Pontífice hacía de su mérito, que al paso que no se hallaba sin tenerle cerca, se le oyó decir [105r] más de una vez, que *se cubría de rubor al sentarse en su presencia en la silla de San Pedro*. Este era el predicamento de D. Alfonso en Roma, cuando su padre, anciano ya, y achacoso, renunció el obispado de Burgos, y le recomendó para que le sucediese en él. Admitió el Papa la renuncia de D. Pablo, y convino en darle por sucesor a su hijo; pero sintió en extremo su separación, y la sintió no menos toda Roma, que en su ausencia temía hallar un vacío bien difícil de que le pudiese llenar otro.

Vuelto a España D. Alfonso, y entrado apenas en su diócesis, se encontró con la noticia de la muerte de su padre. Este golpe le hubiera sido insoportable, si no le hubiera recibido al mismo tiempo que una preciosa carta, que poco antes de morir le había escrito D. Pablo, llena de importantes documentos, y que, como él propio dice en otra a su hermano D. Álvaro, fue la regla de su vida pública y privada. En efecto, gobernado en todo por ella D. Alfonso, no conocieron sus ovejas la mudanza del pastor: humano, liberal, celoso por el bien de las almas y por la gloria de la religión, era una copia fiel de su digno padre. No faltó, no obstante, quien le tuviese por de mal corazón, y por enemigo de la privanza de D. Álvaro de Luna; pero los testimonios que la historia ofrece más autorizados lo son no de rivalidad, sino de obediencia y de respeto a su Soberano. Si como canciller mayor del reino, y como consejero privado, en cuyos honores sucedió también a su padre, tuvo que intervenir en la causa de D. Álvaro, ni la lisonja ni la envidia envilecieron su alma generosa, ni corrompieron su carácter íntegro.

Casi siempre ocupado D. Alfonso en el ejercicio de sus funciones políticas y apostólicas, era poco el tiempo que había podido dedicar al estudio; con todo, entre otras obras que cita su criado Hernán Pérez de Guzmán (*sic*), en su *Valerio de las historias*, merecen estimación sus *Homilías sobre los Evangelios*, la *Genealogía de los Reyes de España*, dedicada a su Cabildo de Burgos, y la *Traducción de los doce libros de Séneca*. Nombrado embajador extraordinario para transigir con la corte de Portugal algunas diferencias, que comprometían demasiado a la de Castilla, y que logró componer a gusto de ambos gabinetes, tuvo que abandonar una paráfrasis del Génesis, que se sabe había emprendido: acaso la concluiría o continuaría después; mas por desgracia se ignora, y también el paradero de este trabajo, cualquiera que fuese.

Vuelto de Portugal, se desembarazó de los empleos políticos que tenía, y se dedicó a reformar la disciplina de su Iglesia, y a concluir algunas obras y fundaciones que había comenzado: construyó y dotó la Capilla de la Visitacion de la Catedral, en donde yace; y deseoso de purificar su alma por medio de una vida penitente, dio principio a ella por visitar, cubierto de cilicio, el sepulcro del apóstol Santiago. Salió de Burgos en el mes de mayo de 1456; cumplió de un modo edificante esta santa peregrinación; y a su regreso le acometió una enfermedad aguda en un pueblo de su diócesis, llamado Villasandino, de la que murió el 12 de julio del mismo año; coronando con su paciencia y sufrimiento las demás virtudes que habían sido el ornato de su vida. [105v]

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alfonso de Cartagena, portal de investigación de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [En línea] https://www.cervantesvirtual.com/portales/alfonso_de_cartagena/.

Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Vetus*, Roma: Ex Typographia Antonii de Rubeis, 1696. [BC]

Antonio, Nicolás, *Bibliotheca Hispana Vetus*, ed. Francisco Pérez Bayer, Madrid: Viuda y Herederos de Joaquín Ibarra, 1788.

Biblioteca Cartagena (BC) [En línea] https://bibliotecacartagena.usal.es/informacion/alfonso-de-cartagena.

Cañas Gálvez, Francisco de Paula, *Un prelado y sus curiales. Gobierno, Corte y promoción eclesial en la Domus Pontifical de Pablo de Santa María, Obispo de Burgos (1415-1435)*, Madrid: Dykinson, 2024.

Capmany, Antonio, *Teatro histórico-crítico de la eloquencia española*, Madrid: Antonio de Sancha, 1786-1794, 5 vols.

Carderera, Valentín, *Manuel Salvador Carmona*, prólogo de Antonio Rodríguez Moñino, Valencia: Castalia, 1950.

Carderera, Valentín, *Viajes artísticos por Castilla y León. Dibujos de la colección Carderera en el Museo Lázaro Galdiano*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 2017.

Carrete Parrondo, Juan, *El grabado calcográfico en la España ilustrada. Aproximación histórica: estampas de Manuel Salvador Carmona. Repertorio de grabadores españoles del siglo XVIII*, Madrid: Club Urbis, 1978.

Carrete Parrondo, Juan, *El grabado a buril en la España ilustrada: Manuel Salvador Carmona*, Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1989.

Colección de documentos copiados para el P. Enrique Flórez (OSA), Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 9550.

Custodio Vega, Ángel, *La «España Sagrada» y los Agustinos en la Real Academia de la Historia*, El Escorial: Imprenta del Real Monasterio [Real Academia de la Historia], 1950. [Discurso leído en su recepción el 11 de junio de 1950. Contestación de González de Amezúa.]

Diccionario de la lengua castellana, Madrid: Real Academia Española, 1734.

Floranes, Rafael, *Vida literaria del canciller mayor de Castilla D. Pedro López de Ayala*, Madrid: Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, 1851, tomo XIX.

Floranes, Rafael, *Vida y obras del Dr. D. Lorenzo Galíndez de Carvajal*, Madrid: Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, 1852, tomo XX, págs. 279-406.

Floranes, Rafael, *Notas manuscritas, por la mayor parte genealógicas, que puso a las márgenes de un ejemplar de la Crónica de D. Juan II de la edición de Logroño, año 1517, en fol. Lope Bravo de Rojas, sevillano en el año 1555*, Madrid: Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, 1852, tomo XX, págs. 503-551.

Flórez y Huidobro, Enrique, *España Sagrada. Tomo XXVI. Contiene el estado antiguo de las iglesias de Auca, de Valpuesta, y de Burgos*, Madrid: Pedro Marín, 1771.

Flórez y Huidobro, Enrique, *España Sagrada. Tomo XXVII. Contiene las iglesias colegiales, monasterios, y santos de la Diocesi de Burgos: conventos, parroquias y hospitales de la ciudad*, Madrid: Antonio de Sancha, 1772.

González Dávila, Gil, *Teatro eclesiástico*, Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1650, tomo III. [BC]

González Palencia, Ángel, *Índice de la España Sagrada*, Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, 1946 (1918, 1ª ed., Nueva York: Hispanic Society of America).

Galíndez de Carvajal, Lorenzo, *Memorial o registro breve de los Reyes Católicos*, ed. facsímil, Segovia: Patronato del Alcázar, Academia de Artillería, 1992. Introducción de Juan Carretero Zamora.

Jiménez-Blanco, David, *Conversos. De Salomón Leví, rabino, a Pablo de Santa María, obispo*, Córdoba: Almuzara, 2025.

Lanzarote Guiral, José María, *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2019.

Méndez, Francisco, *Noticias de la vida y escritos del Rmo. P. Mro. Fr. Henrique Florez,* Madrid: Imprenta de Pedro Marín, 1780.

Méndez, Francisco, *Noticias sobre la vida, escritos y viajes del Rmo. P. Mtro. Fr. Enrique Florez,* segunda edición que con notas y adiciones publica la Real Academia de la Historia, Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1860.

Méndez, Francisco, *Índice-Catálogo de la Biblioteca del Padre E. Flórez o España Sagrada*, ed. Ángel Custodio Vega, Madrid: Real Academia de la Historia, 1952.

Molina, Álvaro, «*Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas*. Orígenes y gestación de una empresa ilustrada», *Archivo Español de Arte*, 89.353 (2016), págs. 43-60.

Payo Hernanz, René Jesús, «La pintura en Burgos a finales del siglo XVIII: el pintor dorador Romualdo Pérez Camino», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 63 (1997), págs. 485-510.

Pérez Preciado, José Juan, ed., *La fuente de la Gracia. Una tabla del entorno de Jan van Eyck*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2018.

Retratos de los españoles ilustres, Madrid: Imprenta Real, 1791.

Rodríguez de Castro, José, *Biblioteca Española, I. De los escritores rabinos españoles desde la época conocida de su literatura hasta el presente*, Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1781.

Rodríguez López, Pablo, *La «Genealogía de los reyes de España» de Alfonso de Cartagena. Estudio y edición crítica de la traducción castellana y glosas de Juan de Villafuerte*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2025. Tesis doctoral.

Rodríguez Sánchez, Arturo, coord.; Carrete Parrondo, Juan, com., *Retratos de los españoles ilustres. Memoria histórica del siglo de las luces*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1988.

Rosell, Cayetano, ed., *Crónica de Juan II de Castilla*, en *Crónicas de los reyes de Castilla*, Madrid: Atlas, 1953, tomo II, págs. 273-695.

Sainz de Baranda, Pedro, *Clave de la España Sagrada*, Madrid: Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España, 1853, tomo XXII.

Sainz Rodríguez, Pedro, «La España Sagrada», en *El Padre Flórez*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975, págs. 47-70.

Salvador y Barrera, José María, *El padre Flórez y su España Sagrada*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1914. (Discurso leído en el acto de su recepción el 1 de marzo de 1914. Contestación de Francisco Fernández Béthencourt.)

Valero Moreno, Juan Miguel, «El linaje Santa María-Cartagena ante los estatutos de limpieza de sangre, II: la *Relación del hecho* y la *Casa de Cartagena*», *Iberia Judaica*, 16 (2024), págs. 19-80.

RESUMEN: Las grandes empresas individuales y/o colectivas de la Ilustración promovieron una remoción de pasado que procuró los primeros estudios de crítica histórica, literaria y bibliográfica de la vida y obra de Alfonso de Cartagena, en el marco de una recuperación colectiva y patrimonial del pasado hispánico. Se estudian a algunos de sus principales autores (Antonio, Flórez,

Castro) revelando las conexiones entre ellos, sus fuentes y conocimiento directo o indirecto de las mismas. Por otro lado, se conecta esta exploración con el establecimiento de una iconografía y *galería* de autoridades, característica, en el ámbito de las artes gráficas, de los proyectos ilustrados.

PALABRAS CLAVE: Alfonso de Cartagena; Historiografía; Iconografía; Ilustración; Patrimonio.

ABSTRACT: The large individual and/or collective enterprises of the Enlightenment promoted a collective and patrimonial recovery of the Hispanic past, which led to the first historical, literary and bibliographical critical studies of the life and work of Alfonso de Cartagena. Some of its main authors (Antonio, Flórez, Castro) are studied, revealing the connections between them, their sources and their direct or indirect knowledge of them. On the other hand, this exploration is connected with the establishment of an iconography and gallery of authorities, characteristic, in the field of graphic arts, of Enlightenment projects.

KEYWORDS: Alfonso de Cartagena; Historiography; Iconography; Enlightenment; Heritage.

TIPOGRAFÍA, ICONOGRAFÍA Y ORTODOXIA EN LA OBRA DE SAN JUAN DE ÁVILA (1499-1569)

Julio C. Varas García
Universidad Autónoma de Madrid

«En ediciones diferentes, los libros dicen cosa distinta».
Juan Ramón Jiménez[1]

1. DEL ARTE TIPOGRÁFICA COMO ARTE LIBERAL

En este breve estudio me gustaría analizar la relación existente entre algunas de las motivaciones y circunstancias de la obra literaria de Juan de Ávila y varias características formales relacionadas con su imagen tipográfica, como la composición o la iconografía impresa en sus obras.

Entiendo la Tipografía no como «arte mecánica» o manual, sino como una de las artes liberales, tal y como los impresores madrileños (representados por el corrector Gonzalo de Ayala y el abogado Juan de Valdés) hubieron de reivindicarla en el pleito ante el Corregidor de la villa de Madrid, que los había igualado a los mercaderes de libros a la

1. Jiménez (1990).

hora de pedir su contribución económica para las fiestas de beatificación de san Isidro:

> Aunque tenían poca necessidad los del arte de la Impressión de dar razones y fundamentos de su justicia a quien tan conocida la tiene como este supremo Consejo, con todo esso han querido hacer unos breves apuntamientos della. Y dizen que el averles pedido el Corregidor desta villa que contribuyan cierta cantidad para las Fiestas de la Beatificación del bienaventurado san Isidro entre los gremios y oficios, en compañía de los mercaderes de libros, ha nacido de reputarlos por oficiales o tratantes, siendo meramente artífices; o entender que impressor y librero es todo un ministerio. A lo qual se responderá concluyendo que es la Impressión arte ingenua y liberal, como la Architectura y las demás y, en cierta manera, más excelente[2].

Invocando argumentos y autoridades teológicas, insiste en esta misma consideración Juan Caramuel en su *Syntagma de arte typographica* (1664), donde llega, incluso, a diferenciar a los distintos operarios de un taller de imprenta al tratar sobre la licitud moral de trabajar durante los días festivos o de ayunar en los tiempos obligados a ello: «Con buen criterio dividen los teólogos a quienes trabajan en la imprenta en dos clases: cajistas e impresores. Les parece que los cajistas ejercen un arte liberal, los impresores mecánico. Como los trabajos liberales no están sujetos a prohibiciones, permiten que los cajistas trabajen y se lo prohíben a los impresores»[3].

Por ello, no resultará baladí advertir que Gonzalo de Ayala era corrector en la imprenta madrileña de Luis Sánchez –de cuyas prensas había salido a la luz algún tiempo atrás la *Segunda parte de las Obras* de Juan de Ávila (1595)–, subrayando ya desde el principio de este estudio que los accidentes tipográficos de estas y otras obras del Maestro Ávila tuvieron una repercusión conceptual que va más allá de la consideración de libro como mero objeto físico, en esta senda de reivindicación del arte de la imprenta que aparece en los textos barrocos de Ayala y Caramuel.

Mi análisis se ceñirá sobre todo a las implicaciones literarias e ideológicas que la tipografía, entendida en nuestros días como una más de las artes liberales, ha tenido en la obra de san Juan de Ávila (1499-1569)

2. Infantes (2006: 200).
3. Caramuel (2004: 143-144).

en un momento histórico condicionado por la aplicación de los decretos del Concilio Tridentino. En definitiva, quisiera mostrar aquí cómo el cambio de paradigma teológico que transformó el *Audi, filia* (1556) del Maestro Ávila en una obra radicalmente diferente –el *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes* (1574)– afecta también a la composición tipográfica del nuevo libro impreso por sus discípulos después de su inclusión en el *Catálogo de libros prohibidos* de 1559.

Para ello, en primer lugar, voy a exponer brevemente la historia editorial de *Audi, filia*. Tras ello, presentaré comparativamente las características de la tipografía e iconografía de ambas obras, subrayando los aspectos formales que podrían responder a las restricciones que la ortodoxia impuso en la cultura impresa y el arte de la Reforma católica. Finalmente, quisiera mostrar cómo este mismo paradigma ideológico se relaciona con los elementos tipográficos e iconográficos de otras obras devotas coetáneas a las de san Juan de Ávila.

2. BREVE HISTORIA EDITORIAL DE *AUDI, FILIA* (1556)

Audi, filia aparece en Alcalá de Henares en 1556 con el título de *Avisos y reglas christianas para los que desean servir a Dios aprovechando en el camino espiritual*. Apenas tres años más tarde, en 1559, los *Avisos y reglas christianas* se encuentran incluidos en el *Catálogo de libros prohibidos* de la Inquisición española junto a otras obras literarias y espirituales, como los *Colloquios* de Erasmo, los *Comentarios sobre el Cathecismo christiano* de Bartolomé Carranza, la *Guía de pecadores* y el *Libro de la oración* de fray Luis de Granada o las *Obras devotas* de Francisco de Borja, por no mencionar más que algunas[4].

El texto de una censura anónima de fechas muy próximas a la publicación del *Catálogo* –descubierta por Tellechea Idígoras entre los papeles del «Proceso de Carranza»[5]– testimonia que el veto de *Audi, filia* estaba teológicamente motivado y guardaba estrecha relación con algunos de los decretos del Concilio Tridentino, que es citado expresamente: el censor ponía el foco en la inoportunidad de algunas proposiciones o

4. Martínez de Bujanda (2016: 42-44).
5. Tellechea Idígoras (1963).

expresiones y, sobre todo, en el tratamiento del tema de la Justificación por la fe y las obras[6].

Como buen hijo de la Iglesia, Juan de Ávila se aplicó a corregir el texto de los *Avisos* realizando una aplicación drástica de las anotaciones de esta censura hasta transformar el breve tratado de 1556 en una nueva obra, cuyo manuscrito circulaba ya por Córdoba en 1565. Sin embargo, la obra es secuestrada por el Santo Oficio cordobés en 1568. Muerto el Maestro Ávila en 1569, sus discípulos debieron de realizar una segunda revisión del texto que, finalmente, hacen imprimir en la Corte (Toledo y Madrid) en 1574.

Aunque el autor haya tomado como texto-base los *Avisos y reglas christianas* de 1556, el nuevo tratado modifica drásticamente la estructura original del libro, suprime amplios pasajes, corrige palabras y expresiones de prácticamente todos los folios y amplifica el texto hasta el punto de convertirlo en una nueva obra que lleva por título *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes del mundo, carne y demonio*[7]. El cotejo de ambos textos permite concluir que no solo su composición tipográfica, sino su estructura y contenido son esencial y conceptualmente diversos.

Esta nueva obra, en la que no es posible discernir con nitidez hasta dónde llegó la intervención de los discípulos del Maestro Ávila, fue editada en cinco ocasiones hasta su incorporación definitiva en la edición de las *Obras* de 1588, haciendo patente, en la práctica, el triunfo del «plan

6. «En la foja 38, ca. 1ª, adonde dize 'Esta fe es fundamento, etc.'; más llano será para etos tiempos: 'Es principio'; porque el fundamento spiritual presupone charidad. También en la coluna que se sigue en la misma consecuencia hablando de la fe se le atribuyen los efectos de la gracia y charidad. Son proposiciones en estos tiempos peligrosas y, por esto, en las Biblias que se mandaron enmendar se borraron semejantes proposiciones; porque en el sentido que las ponen los hereges hablan de 'sola la fe', lo qual es herético dezir que la fe –en el sentido que la toman los hereges– 'nos encorpora en Christo, etc. ' […] Ase, pues, de hablar con gran cautela en esta materia, de manera que cuando se hablare de Justificación, nunca se atribuya a fe sin juntar con ella la charidad […] En el Concilio Tridentino, se difinió que 'fides mortua est vera fides et, per consequens, quod habitus fidei qui est donum Dei, manet in peccatoribus' [*Cfr. Sessio VI, Canon 28*]. De manera que la fe muerta es verdadera fe, como el cuerpo muerto es verdadero cuerpo aunque no vivo, y esta es la comparación que puso Santiago: 'Sicut corpus sine anima, etc.' [*Iac 2, 26*] Esta anotación baste en este capítulo para buen entendedor, y advierta que lo principal que ay que enmendar en este libro es esto» (Tellechea 1963: 316-317).

7. Varas (2021).

editorial» del Santo Oficio en el que podríamos llamar «*Audi, filia* castigado» de 1574 y certificando *de facto* la «muerte editorial» de los *Avisos y reglas christianas* de 1556, que no vuelven a ser reeditadas hasta 1963 (por Sala Balust). Todavía hoy, el *Audi, filia* de 1556 continúa siendo preterido por el prestigio teológico del *Libro espiritual* de 1574, que se convirtió en uno de los tratados de segura ortodoxia católica durante toda la Contrarreforma.

Hasta aquí lo que podríamos denominar historia editorial de los dos libros que la tradición ha denominado «Audi, filia». Fijémonos, a continuación, en la morfología de ambas obras a fin de relacionar su composición tipográfica con las transformaciones religiosas y culturales que han tenido lugar en España y en el ámbito católico entre ambas. Entre ellas, tres agentes de cambio pueden ser destacados: la *Pragmática* sobre impresión de libros (1558), el *Catálogo de libros prohibidos* (1559) y la Sesión XXV sobre la veneración de los santos y las sagradas imágenes del Concilio Tridentino (1563).

3. ENSAYO DE UNA BREVE DESCRIPCIÓN TIPOGRÁFICA DE «AUDI, FILIA»

3.1. *Avisos y reglas christianas (1556)*

Los *Avisos y reglas christianas* (1556) se imprimen en 8º y constan de 143 folios numerados, más una hoja, repartidos en 18 cuadernillos (signados A-S[8]): el primero de ellos contiene dos textos preliminares y la *Breve regla de vida christiana*, texto independiente del resto del tratado[8]; los 17 cuadernillos restantes están consagrados al tratado espiritual propiamente denominado *Audi, filia* en atención al comentario del Sal 45 (Vulg. 44), 11-12: *Audi, filia, et vide, et inclina aurem tuam; et obliviscere populum tuum, et domum patris tui.* | *Et concupiscet rex decorem tuum.* Como es habitual en los libros anteriores a la *Pragmática* de 1558, se han reservado al colofón algunas informaciones técnicas, como el año y el taller de impresión: la imprenta de Juan de Brocar, fallecido hacia 1552, que por entonces

8. La *Breve regla de vida christiana* es un conjunto de diez «avisos espirituales» que aparecieron impresos también en la *Guía de pecadores* (1556 y 1559) de fray Luis de Granada.

debía de regentar ya su cuñado Andrés de Angulo, hermano de su mujer, Francisca de Angulo[9].

En cuanto a la portada, observamos en ella los usos de la «arquitectura tipográfica» que con tanto acierto aplicó Torné al análisis de la *editio princeps* del *Quijote* de 1605[10]: el texto del título, compuesto como un párrafo en triángulo invertido, en el que se utilizan letras de cuerpos de mayor a menor tamaño (mayúscula, versales, redonda) en sentido decreciente; en ella, el nombre del autor apenas está destacado: en su composición ha primado la «geometría tipográfica» sobre el «criterio semántico», que impediría dividir palabras como «Maes-tro»[11]. De hecho, una parte de la cita de la Sagrada Escritura a la que se dedica el tratado –sin indicación de la fuente y sublimada por la singularidad que le proporciona la letra cursiva– se convierte en el elemento central de toda la portada. Tanto la libertad en la citación de la Sagrada Escritura como su uso preeminente se corresponden plenamente con el tratamiento que las palabras de la Biblia van a tener en la obra del Maestro Ávila en un momento en el que todavía no estaban prohibidos los comentarios no académicos de la Sagrada Escritura en lengua vernácula y su uso no despertaba las suspicacias que encontrará a partir de 1559.

El grabado de la portada, que representa la maternidad de María Inmaculada, puede hacer alusión a la interpretación tradicional de las palabras del Salmo 45 (que identifican a la «hija» con la Virgen María, al menos, desde san Atanasio), aunque hay que tener en cuenta que su presencia puede estar condicionada por necesidades del propio taller de imprenta, antes que por la voluntad del autor o del librero-editor.

Como es frecuente en los libros impresos anteriores a la aplicación de la *Pragmática* de 1558, el de los *Avisos* (1556) carece de textos preliminares legales, a pesar de que la *Pragmática* de los Reyes Católicos (1502) había establecido ya la censura previa y la prohibición de imprimir libros sin licencia real o de otras autoridades eclesiásticas[12]. Por los años previos a la *Pragmática* de 1558, algunos libros incluyen ya una licencia de impresión o se refieren a él en las portadas, pero esta referencia legal no

9. Martín Abad (1991: I, 104-106).
10. Torné (2012: 93-94).
11. Torné (2012: 90-93).
12. Reyes Gómez (2000: I, 96-104).

parece haber llegado a ser norma común en los impresos de la época[13]. Así pues, esta ausencia del privilegio o de la tasa no convierte en una edición pirata al *Audi, filia* (1556), pues la exigencia ni se generalizó ni duró muchos años antes de 1558[14].

En cualquier caso, la referencia comercial al librero Luis Gutiérrez en las dos últimas líneas de la portada remite, desde el inicio, a su iniciativa como editor de la obra. Según Martín Abad, Luis Gutiérrez Maldonado «el Rico» está activo en Alcalá desde 1549 hasta 1570 y participa en la edición de muchas obras, la mayoría de espiritualidad, para las que en muchas ocasiones escribe prólogos y dedicatorias de su propia mano, entre otros de Agustín Esbarroya, Luis de Granada, Felipe de Meneses y Domingo de Valtanás, entre los dominicos; Francisco Tenorio y Luis Escobar (los autores de *Passio duorum*), Antonio de Aranda y Diego de Estella, entre los franciscanos; el agustino Alonso de Orozco; el jerónimo Diego de Zúñiga; o, en fin, el jesuita Francisco de Borja, además de Juan de Ávila[15]. Tanto el librero –posiblemente, de origen neoconverso– como algunas de las obras que promueve tendrán frecuentes problemas con la Inquisición, como también ocurrió con las *Obras* de Francisco de Borja, impresas en el taller de Brocar en 1551 y 1552[16].

Volviendo a la composición de los *Avisos y reglas christianas* (1556), el primero de los cuadernillos, como se ha indicado, contiene los dos únicos textos preliminares de la obra: una dedicatoria de Juan de Ávila dirigida a don Luis Fernández Portocarrero, II conde de Palma del Río († 1574), y las palabras de «Luis Gutiérrez, librero, al devoto lector». Poco se sabe de la relación del conde de Palma con Juan de Ávila, de la que no ha quedado ninguna referencia en el *Epistolario* avilino, pero en 1553 el médico y humanista Fernando de Mena le dedica dos de sus traducciones de Claudio Galeno –que probablemente ha patrocinado el conde– impresas, como *Audi, filia*, en el taller de Juan de Brocar. Es posible, incluso, que su familia tuviera una relación cercana con doña Sancha Carrillo, destinataria primera del tratado avilino. En cualquier caso, su presencia en la obra la vincula directamente con la «vía del recogimiento»

13. Lucía Mejías (2000: 199-203).
14. Martín Abad (2003: 158).
15. Martín Abad (1991: I, 138-140).
16. Cátedra (2001: 107-117).

promovida por los franciscanos y drásticamente castigada por el *Catálogo* de 1559[17].

El proemio de Luis Gutiérrez, por otra parte, declara su iniciativa en la edición de un texto preparado para la imprenta –como señaló certeramente Blecua[18]–, que llegó hasta sus manos:

> Estoy tan confiado, devoto lector, que ha de agradar y aprovechar muy mucho esta obra a quien con buen desseo y ánimo affectuoso en las cosas de Dios la leyere, que me pareció –presupuesta la voluntad de su autor– que hazía yo algún servicio a nuestro Señor y ayuda a mis próximos, en hazer imprimir obra tan espiritual y tan excelente, y de muchos y muy grandes juizios muy estimada. Que, cierto, yo no me fiara en esta parte del mío, si no viera a muchos hombres muy sabios y muy espirituales tener en tanto las obras de un tan santo varón como es el padre Ávila, que no ay ninguno dellos que no las aya hecho trasladar para tenerlas, siendo ellos tales que podían escrevir otras muchas[19].

El texto del editor ha sido diferenciado mediante la letra cursiva, empleada únicamente para destacar las palabras de la Sagrada Escritura que Juan de Ávila va a exponer en el tratado. A iniciativa del librero-editor se debe también la decisión de completar el primer cuadernillo con el texto de la *Breve regla de vida christiana*, como se ha indicado más arriba.

La última página de este primer cuadernillo contiene el segundo grabado xilográfico de *Audi, filia* (el primero se encuentra en la portada): una imagen que representa el *Stabat Mater* o la crucifixión en el Calvario, con san Juan y la Virgen María al pie de la cruz, bajo el cartel de un INRI invertido. La contemplación de la Pasión de Cristo es uno de los momentos culminantes de *Audi, filia* y, tal vez, el grabado no se limitaba únicamente a separar los textos preliminares del texto del tratado, sino que ofrecía una imagen para la contemplación del lector, ya que muestra la humanidad de Cristo en consonancia con la «vía del recogimiento» a la que la obra está por varios medios vinculada y como recomienda expresamente el Maestro Ávila en la obra:

> Por esso, hazed este exercicio con todo el mayor sossiego que pudierdes y, con una simple atención que tengáis a aquel passo que consideráis,

17. Martínez de Bujanda (2016: 42-44).
18. Alberto Blecua (2001: 199-200).
19. Ávila (1963: 84).

> fundaos más en el pensamiento spiritual de la grandeza de quien padecía y la baxeza vuestra, con otros pensamientos devotos, que no en meter mucho vuestra ánima en la imaginación y figura del Señor […] Y para esto sirve mucho tener algunas imágines de los passos de la Passión bien proporcionadas en las quales miréis muchas vezes, para que después sin mucha pena las podáis vos sola imaginar[20].

La importancia de las imágenes en los libros devotos está relacionada, en este momento previo a la conclusión del Concilio Tridentino, con la promoción de la oración mental entre el pueblo llano en muchos textos de esta espiritualidad no intelectualista que el *Catálogo* de 1559 cercenó de forma drástica.

Como es bien conocido por la influencia que tuvo en las artes plásticas del Barroco, en la Sesión XXV del Concilio Tridentino (1563) se promulgó el «Decreto sobre las sagradas imágenes» que también tendrá consecuencias muy importantes en los libros impresos, como ha estudiado Zafra Molina para los «Catecismos» de Pedro Canisio[21]. Y un testimonio de la recepción del citado decreto se encuentra en una de las adiciones al texto-base de los *Avisos* (1556) que Juan de Ávila o sus discípulos introdujeron en el Cap. 73 del *Libro espiritual* de 1574, entre las recomendaciones sobre la necesidad de rezar con imágenes que ofrece la «versión castigada» de *Audi, filia*:

> Y a este intento nuestra madre la sancta Iglesia, y con mucha razón, nos propone imágines del cuerpo del Señor para que despertados por ellas nos acordemos de su corporal presencia y se nos comunique algo mediante la imagen de lo mucho que se nos comunica con la presencia. Y pues me trae provecho una imagen pintada en un palo fuera de mí, también lo traerá la que fuere pintada en mi imaginativa, dentro de mí, tomándola por escalón para passar adelante. Porque todo lo de nuestro Señor, y lo que le toca y representa, tiene virtud maravillosa para llevarnos a Él[22].

Mas, si retornamos todavía al texto de *Audi, filia* de 1556, ha de llamar la atención de nuestra mirada la parquedad tipográfica con la que se presenta el texto, únicamente enmarcado entre el reclamo y un titulillo

20. Ávila (1963: 169).
21. Zafra Molina (2014: 59*-70*).
22. Ávila (2007: I, 693).

invariable en toda la obra –«Audi filia | Del maestro Auila»–, a pesar de la presencia de algunas iniciales xilográficas (11). Abundando en esta austeridad, el texto apenas está subdividido por 15 epígrafes y unas marcas de párrafo que quizá respondan a alguna división del manuscrito original[23]. Tampoco aparece ninguna apostilla marginal que identifique las múltiples referencias y alusiones a la Sagrada Escritura lo que, como veremos, será una de los cambios morfológicos y conceptuales más importantes de las ediciones de la nueva obra que los discípulos del Maestro Ávila propagan a partir de 1574. Como tantas «ediciones de librero», la composición tipográfica presenta el breve tratado de forma efectiva y sobria, sin intervenir apenas en el proceso de recepción del mensaje –entre la epístola y el manual de vida cristiana– del Maestro Ávila.

3.2. *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes (1574)*

Si, de alguna manera, estos *Avisos y reglas christianas* de 1556 traslucen la espiritualidad no intelectualista de la «vía del recogimiento» –que se ha ido difundiendo en los libros devotos anteriores a 1559[24]–, el *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes* (1574) permite comprobar en algunos aspectos de su composición tipográfica el cambio de paradigma teológico y cultural que se ha producido entre 1558 y 1563 (de la *Pragmática* sobre impresión de libros a la clausura del Concilio Tridentino) y que podríamos vincular directamente con la respuesta de la ortodoxia o la Reforma católica al conflicto religioso europeo, como señala Fernández Cordero[25].

En efecto, la Sesión XXV del Concilio Tridentino no hacía sino sancionar de forma oficial un recurso que la Iglesia utilizaba desde muy antiguo, utilizando las imágenes para la predicación y enseñanza del pueblo iletrado. En la que será la última sesión del Concilio se establecía:

> Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención representadas en pinturas

23. Para la descripción bibliográfica remito al repertorio de Julián Martín Abad, que ha estudiado y descrito el impreso (1991: II, 654-655, n. 496).
24. Pérez-García (2006: 101-116).
25. Fernández Cordero (2017: 177-187).

> y otras reproducciones se instruye y confirma al pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe; aparte de que de todas las sagradas imágenes se percibe grande fruto, no solo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que le han sido concedidos por Cristo, sino también porque se ponen ante los ojos de los fieles los milagros que obra Dios por los santos y sus saludables ejemplos, a fin de que den gracias a Dios por ellos, compongan su vida y costumbres a imitación de los santos y se exciten a adorar y amar a Dios y a cultivar la piedad.

Como afirma Zafra Molina al estudiar las ediciones ilustradas del *Catecismo* de Pedro Canisio, esta oficialización de la Reforma católica –secundada por un auténtico ejército de impresores y grabadores– produjo un renacimiento del empleo de las imágenes en la predicación y la catequesis[26]. Y, aunque en el Decreto no se mencionaran expresamente ni a la tipografía ni a la imprenta, estas van a participar muy activamente en el desarrollo de la nueva forma de presentar las verdades de la fe católica definidas en el Concilio. Este protagonismo del «ejército de soldados de plomo» fue, sin duda, aprovechado tanto por la Reforma protestante como por la católica aunque, como afirma Eisenstein, de forma diversa[27]. Algunos elementos tipográficos del «*Audi, filia* castigado» de 1574 pueden ilustrar estas afirmaciones.

El nuevo *Libro espiritual* (conformado a partir del texto-base de los prohibidos *Avisos y reglas christianas* de 1556) es llevado a la imprenta por uno de los discípulos del Maestro Ávila, el sacerdote Juan Díaz, que lo hace imprimir en Toledo y Madrid en 1574. Aunque se trate de ediciones formalmente similares (380 folios distribuidos en 40 cuadernillos; idéntico formato en octavo), ambas son tipográficamente diversas (tanto en los textos preliminares o en la composición de la portada como en el número de líneas de cada plana): el mayor esmero tipográfico de la edición de Toledo permite suponer su anterioridad respecto a la edición madrileña, más apresurada y pródiga en erratas y que, por poner tan solo un ejemplo, transmite algunas apostillas marginales con omisiones y errores.

Desde la misma portada, el nuevo libro de 1574 trata de desvincularse del *Audi, filia* prohibido en 1559, subrayando su completa ortodoxia:

26. Zafra Molina (2014: 61*-62*).
27. Eisenstein (1994: 153-176).

> *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes del mundo, carne y demonio, y de los remedios contra ellos. De la Fee y del proprio conoscimiento, de la penitencia, de la oración, meditación y Passión de nuestro Señor Iesu Christo, y del amor de los próximos*. Compuesto por el Reverendo Padre Maestro Ávila, predicador en el Andaluzía. Visto y aprovado por los señores del Consejo de su Magestad, de la Sancta General Inquisición (BNE, R. 17667).

La aplicación de la *Pragmática* de 1558 tiene consecuencias también en esta portada, que subraya cómo el libro cuenta con el preceptivo privilegio de los Reinos de Castilla y Aragón. Muy significativa es la sustitución de la cita del Salmo 45 por la del *Cantar de los Cantares*: «Mi amado es para mí y yo para él» (Cant 2, 16), que aleja definitivamente el tratado reformado del género doctrinalmente peligroso de los comentarios en lengua vulgar de la Sagrada Escritura, ya que no cabe relación entre la cita de la portada y los versículos glosados en el tratado. Además, el único grabado del nuevo libro –la imagen ocupa ahora la centralidad en la portada que en 1556 tenía la Sagrada Escritura– presenta una imagen de la Virgen María como reina y madre, figura de la maternidad de la Iglesia que la reforma católica reivindica con profusión en muchas portadas y alegorías.

Como es bien sabido, uno de los elementos que de forma más clara diferenciaron los nuevos libros editados en el marco de este paradigma teológico-tipográfico surgido entre 1558 y 1563, está constituido por los textos preliminares en los que se subrayaba el control legal e ideológico de los textos que llegaban al público lector[28]. En el caso del *Libro espiritual* (1574), además de los privilegios y licencia de impresión, la edición ha sido acompañada, quizá preventivamente, por una doble aprobación moral (del Consejo de la Inquisición y del Consejo Real) que aseguraba la sana doctrina del nuevo tratado y en la que, de paso, se exculpaba al Maestro Ávila de la impresión de los *Avisos* de 1556. Para mayor abundamiento, los editores incluyeron una «Prefación del autor al christiano lector» en la que Juan de Ávila (o quien redactara el texto) realizaba una palinodia o retractación pública del *Audi, filia* (1556) que, según afirma, se encontraba manuscrito y sin corregir antes de ser impreso:

> Y assí se avía quedado el tratado sin imprimirlo –y aun quasi sin acordarme dél–, hasta que el año pasado, vencido ya de ruegos de amigos,

28. Pedraza, Clemente & De los Reyes (2003: 207-247).

> començava poco a poco a lo corregir y añadir para que se imprimiesse, aunque sabía lo mucho que me avía de costar de mi salud. Y, a cabo de pocos días, supe que se avía impresso un tratado sobre este mesmo verso y con título de mi nombre en Alcalá de Henares, en casa de Juan de Brocar, año de mil y quinientos y cinquenta y seis. Maravilleme de que oviesse quien se atreva a imprimir libro la primera vez sin la corrección del autor y, mucho más, de que alguno diesse por autor de un libro a quien primero no preguntasse si lo es; y procuré con más cuidado entender en lo començado para que, imprimido este tratado, el otro se desacreditasse[29].

Lejana ya la época en la que los libreros e impresores podían tomar la iniciativa en la edición de los textos sin contar con la autorización de sus autores, la *Pragmática* de 1558 y los Índices de libros prohibidos han configurado una nueva estructura que favorece el control administrativo, eclesiástico y autorial de los textos que se ofrecen al pueblo.

Más allá de la enumeración de los paratextos del *Libro espiritual* de 1574 (que incluye también la preceptiva tasa, una fe de erratas y una dedicatoria de los discípulos del Maestro Ávila al marqués de Priego), me interesa ahora fijarme someramente en los aspectos formales de la composición tipográfica que separan radicalmente esta edición de 1574 del breve tratado de 1556, ya que creo que también ellos subrayan este cambio ideológico sustancial que diferencia ambos libros y ambas épocas: la que precede y sucede a la aplicación de los decretos del Concilio Tridentino.

Fijándonos en el contenido del nuevo tratado, llama la atención la segmentación de un texto que en 1556 estaba apenas estructurado en seis «palabras» o enunciados correspondientes a los versículos del Salmo 45. Por su parte, el *Libro espiritual* (1574) presenta el texto del tratado distribuido en 113 capítulos que están precedidos por sendos resúmenes; cada uno de ellos, además, está destacado tipográficamente por letras mayúsculas y una disposición en forma de pie de lámpara.

Otro elemento tipográfico que separa definitivamente ambos tratados es la presencia de apostillas marginales que identifican las referencias de la Sagrada Escritura –citada siempre a partir de la Vulgata oficial–. En el nuevo tratado, no solo se cita expresamente al Concilio Tridentino (Cap. 91), sino que se han multiplicado exponencialmente las citas de

29. Ávila (2007: 536-537).

los Padres de la Iglesia y de autores eclesiásticos ortodoxos, autorizando con su referencia las palabras del Maestro Ávila. El control ideológico del mensaje, necesario para mantener la unidad de la Iglesia, utilizó con profusión los recursos que la tipografía le ofrecía, como manifiesta también la presencia de los titulillos, que van sucediéndose dinámicamente a lo largo de la obra, en llamativo contraste con el único titulillo que presentaban los *Avisos* de 1556.

A esta misma voluntad de policía ideológica responden otros elementos que, aunque no eran del todo inexistentes en los libros anteriores a 1558, van a proliferar en la nueva configuración tipográfica del libro postridentino. De esta forma, el *Libro espiritual* (1574) enmarca el texto, dividido pedagógicamente en capítulos, entre una «Breve suma», que completa el cuadernillo reservado a los preliminares, y la «Tabla de los capítulos deste libro», que discurre por los dos últimos cuadernillos.

Quisiera finalizar este análisis con una breve referencia a una de las ediciones del *Libro espiritual* que llevó esta utilización de los recursos tipográficos a su máximo exponente: la edición salmantina, de 1575, impresa en la imprenta de Matías Gast. Esta cuidada edición, patrocinada por la Compañía de Jesús –como muestra la presencia en la portada del anagrama de Jesús entre los rayos de un sol, motivo tan frecuente en las obras jesuíticas– intentó consagrar a Juan de Ávila como autor espiritual prestigioso y, para ello, propuso una renovación del texto que tan precipitadamente había salido el año anterior en la Corte que estará respaldada formalmente por algunos elementos tipográficos, como la forma de destacar los títulos de cada capítulo mediante la letra cursiva, las apostillas marginales o los elementos paratextuales.

El cambio de título (*Libro espiritual sobre el verso Audi, filia, que trata de los malos lenguajes del mundo, carne y demonio*) y el «Aviso al christiano lector» –que insisten en la diferencia sustancial que separa el *Libro espiritual* de los *Avisos y reglas christianas* que habían sido vetados por la Inquisición–, de nuevo, aparecen como elementos diferenciadores de la renovada edición. Buen ejemplo de cómo la tipografía y el arte de la imprenta (arte liberal en sazón) saben servir a la nueva ideología, la edición impresa al abrigo de la Universidad de Salamanca destaca no solo por la corrección de erratas en la citación de la Sagrada Escritura o en las numerosas apostillas marginales que guían al lector, sino también por la presencia de dos tablas más al final de la obra: una de los lugares de la Sagrada Escritura citados en el texto y otra, temática, de las «principales sentencias» de la

obra. De esta forma, en la imagen tipográfica que se ofrece a los lectores, la nueva edición del *Libro espiritual* trata de igualar al Maestro Ávila con los escritores eclesiásticos más prestigiosos.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

El «estudio de caso» que se ha presentado en las líneas que preceden podría extenderse también a alguna de las denominadas «obras castigadas» (*Lazarillo*, *Guía de pecadores,* de fray Luis de Granada), en las que la tipografía acompaña a la nueva obra resurgida de las cenizas del drástico *Catálogo de libros prohibidos* (1559). En las portadas de estas «obras castigadas», entre otros lugares, puede verse cómo la composición tipográfica se alió como medio apologético en la incruenta batalla cultural que la Iglesia había emprendido para atraer de nuevo a los hijos extraviados a los dulces pastos de los Libros devotos que tantos escritores, como Juan de Ávila, estaban difundiendo mediante las pacíficas artes de la imprenta.

BIBLIOGRAFÍA

Ávila, Juan de, *Avisos y reglas cristianas sobre aquel verso de David: Audi, filia*, Luis Sala Balust, ed., Barcelona: Juan Flors, 1963.

Ávila, Juan de, *Obras Completas. Nueva edición crítica*, Luis Sala Balust & Francisco Martín Hernández, eds., Madrid: BAC, 2007, 4 vols.

Bataillon, Marcel, *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Blecua, Alberto, *Manual de crítica textual*, Madrid: Castalia, 2001.

Caramuel, Juan, *Syntagma de Arte Typographica*, Pablo Andrés Escapa, ed., Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

Cátedra, Pedro Manuel, *Imprenta y lecturas en la Baeza del siglo XVI*, Salamanca: SEMYR-Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001.

Eisenstein, Elisabeth L., *La revolución de la imprenta en la edad moderna europea*, Madrid: Ediciones Akal, 1994.

Fernández Cordero, M.ª Jesús, *Juan de Ávila (1499?-1569). Tiempo, vida y espiritualidad*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2017.

Infantes, Víctor, «Gonzalo de Ayala, *Apología del Arte de Imprimir* (Madrid, Luis Sánchez, 1619)», en Víctor Infantes, *Del libro áureo*, Madrid: Calambur, 2006, págs. 195-211.

Jiménez, Juan Ramón, *Ideolojía (1897-1957). Metamórfosis IV*, Antonio Sánchez Romeralo, ed., Juan Ramón Barcelona: Ánthropos, 1990.

Lucía Megías, José Manuel, «La Pragmática de 1558 o la importancia del control del Estado en la imprenta española», *Indagación. Revista de Historia y Arte*, 4 (1999), págs. 195-220.

Martín Abad, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares (1502-1600)*, 3 vols., Madrid: Arco/Libros, 1991.

Martín Abad, Julián, *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c. 1471-1520)*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.

Martínez de Bujanda, Jesús, *El índice de libros prohibidos y expurgados de la Inquisición Española (1551-1819). Evolución y contenido*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2016.

Martínez Millán, José, «Las dos ediciones de *Audi, filia* y su contexto político religioso», en *San Juan de Ávila, Doctor de la Iglesia. Actas del Congreso Internacional*, Juan Aranda Doncel & Antonio Llamas Vela, eds., Córdoba: Publicaciones de la Fundación San Eulogio, 2013, págs. 29-48.

Pedraza Gracia, Manuel José, Yolanda Clemente San Román & Fermín de los Reyes Gómez, *El libro antiguo*, Madrid: Síntesis, 2003.

Pérez García, Rafael M., *La imprenta y la literatura espiritual castellana en la España del Renacimiento, 1470-1560*, Gijón: Trea, 2006.

Reyes Gómez, Fermín de los, *El libro en España y América: legislación y censura (siglos XV-XVIII)*, Madrid: Arco/Libros, 2000, 2 vols.

Tellechea Idígoras, José Ignacio, «Censura inédita del "Audi, filia" de 1556, por Fr. Juan de la Peña, O.P. (?) Su influjo en el texto corregido por el Beato Ávila», en Juan de Ávila, *Avisos y reglas cristianas sobre aquel verso de David: Audi, filia*, Luis Sala Balust, ed., Barcelona: Juan Flors, 1963, págs. 307-320.

Torné, Emilio, «Arquitectura tipográfica del libro en el Siglo de Oro», *Erebea. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 2 (2012), págs. 77-108.

Varas García, Julio César, «Estudio de algunas diferencias textuales y literarias en las dos ediciones de *Audi, filia*», en *Juan de Ávila, unicus et multiplex. Una visión multidisciplinar*, Mª Dolores Rincón González, Ignacio Pulido Serrano & Natalia Soria Ruiz, eds., Madrid: Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca-Grupo de Investigación «Humanismo Giennense»-Universidad de Jaén-Instituto de Estudios Humanísticos, 2021, págs. 101-128.

Zafra Molina, Rafael, ed., san Pedro Canisio, *Doctrina cristiana*, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta-Universitat des Illes Balears, 2014.

RESUMEN: Se realiza en el presente artículo un «estudio de caso» de la influencia que el nuevo paradigma teológico surgido del Concilio Tridentino supuso para la composición tipográfica del *Audi, filia* de san Juan de Ávila, nombre con el que se denominan dos obras diversas: los *Avisos y reglas christianas* (1556) y el *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes* (1574). El cotejo de algunos elementos de sus respectivas composiciones tipográficas permite estudiar cómo la forma tipográfica ha respondido a las restricciones ideológicas que la Reforma católica, desde finales de la década de 1550, ha comenzado a aplicar para responder a la Reforma protestante.

PALABRAS CLAVE: Tipografía; Imprenta; Juan de Ávila; Concilio Tridentino; Reforma católica.

ABSTRACT: This article presents a case study of the influence that the new theological paradigm that emerged from the Council of Trent had on the typography of the *Audi, filia* of Saint John of Avila, the name given to two different works: the *Avisos y reglas christianas* (1556) and the *Libro espiritual que trata de los malos lenguajes* (1574). A comparison of some elements of their respective typesettings allows us to study how typographic form responded to the ideological restrictions that the Catholic Reformation, beginning to apply from the late 1550s, in response to the Protestant Reformation.

KEYWORDS: Typography; Printing Press; John of Avila; Council of Trent; Catholic Reformation.

EL TEXTO COMO IMAGEN Y LA IMAGEN COMO TEXTO; LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS DE LA *VISIO TNUGDALI* EN EL SIGLO XV

Inés Velázquez Puerto
Universidad de Salamanca

1. INTRODUCCIÓN

No es este el lugar para revindicar la trascendencia de las tres versiones latinas de la *Visio Tnugdali*, pues se evidencia en el hecho de haberse conservado en casi 200 manuscritos y de haberse traducido a más de cuarenta lenguas vernáculas, objeto, además, de numerosas retraducciones. El propósito central de esta investigación pasa por reclamar esa misma relevancia en un entorno diferente, y es que la *Visio Tnugdali* consigue traspasar el nivel textual para establecerse, también, en el de las representaciones pictóricas, de forma notable entre los siglos xv y xvi.

En las páginas siguientes se analizarán, en primer lugar, el manuscrito iluminado de *Les Visions du Chevaliere Tondal*[1], así como algunas de las iluminaciones presentes en el denominado «rey de los manuscritos iluminados»[2], *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, y, por último, el

1. Todas las iluminaciones de este manuscrito están disponibles en la página web del Museo Getty bajo licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

2. Puede consultarse el manuscrito completo a través de la página web del Instituto Château de Chantilly. Las iluminaciones pueden descargarse en la Web Gallery of Art.

grabado de la portada del impreso Toledano de 1526 de la *Visión de Túngano*[3].

El manuscrito de *Les Visions du Chevaliere Tondal*, compuesto en torno a 1475, fue encargado por Margarita de York, duquesa de Borgoña y esposa de Carlos el Temerario. Del texto se ocupa el afamado calígrafo David Aubert[4], flamenco activo entre 1453 y 1479; la iluminación del manuscrito se atribuye al artista Simón Marmion, también flamenco activo entre 1450 y 1489[5]. Dicha obra contiene veinte miniaturas que representan el Infierno y el Purgatorio con vívidos detalles inspirados, como veremos, de forma directa en los pasajes del propio texto. El manuscrito se encuentra en la actualidad en el Museo Getty.

Del libro de horas de *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* nos interesan dos iluminaciones realizadas por los hermanos Limbourg entre 1411 y 1416 que representan al mismo Lucifer en el Infierno y la expulsión de Adán y Eva del Jardín del Edén. Se trata de un libro escrito en latín e iluminado con gran maestría, confeccionado en el taller de los hermanos Herman alrededor de 1410 por encargo del duque Juan I de Berry. En la actualidad se conserva en el Museo Condé de Chantilly.

Poco se sabe del origen de la xilografía que conforma la portada del impreso toledano de 1526 de Remón de Petras de la *Historia del virtuoso cavallero don Túngano y de las grandes cosas y espantosas que vido en el Infierno y en el Purgatorio y en el Paraíso*[6]. No obstante, parece esta imagen estar directamente relacionada con la tradición del *ars moriendi*.

2. *LES VISIONS DU CHEVALIERE TONDAL*

Las iluminaciones que veremos a continuación se conforman a partir del texto francés, en cambio, al ser nuestra competencia en francés antiguo limitada, analizaremos las imágenes a partir de las traducciones

3. *Visión de Túngano* (2020).

4. Sobre esta figura y la composición del manuscrito, véase Pontfarcy (2010).

5. En el estudio de Kren (1992) se recogen varios artículos sobre este manuscrito; véanse concretamente los de Lowry (1992: 103-110), Dinzelbacher (1992: 111-118) y Palmer (1992: 157-170). Para el conocimiento específico sobre las iluminaciones de dicho manuscrito, véanse los estudios de Wieck (1992: 119-128) y Eichberger (1992: 129-140).

6. Se trata del impreso catalogado como 901 por Rodríguez-Moñino (1970: 508-509; 1997: 702-703).

castellanas (la del ms. 99-37 de la Biblioteca Capitular de Toledo o la del impreso toledano de 1526 –901–) y de las portuguesas (conservadas en dos códices alcobacenses –Alc-211 y Alc-462–), con el fin de desvelar que todas estas versiones romances, además de relacionarse a nivel textual, conforman un imaginario pictórico común.

Fig. 1. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 11r. Tondal parece estar muerto.

Los textos comienzan con la presentación de Túngano y de su vida pecaminosa por la cual sufre, de forma repentina, una suerte de muerte casi súbita; en cambio, no puede ser soterrado por una fiebre que padece en el lado siniestro del cuerpo. Comienza, entonces, su itinerario

a través del Infierno y el Paraíso en el cual será guiado por la figura de un ángel, quien le mostrará las diferentes penas que padecen los pecadores y las glorias de los bienaventurados[7].

Tras adentrarse en el abismo la primera estancia infernal aparece descrita en el pliego 901 como un

> valle muy tenebroso y espantable. Y era muy hondo y lleno de brasas ardientes, mas no luzían. Y avía una cobertura de hierro que avía seis dedos en gordo y cobría todo el valle. Y así andavan aquellas brasas, en el calor dellas arrojavan la cobertura y hendían muchas almas mezquinas que se quemavan y freían así como en sartén, y se encendían. Y después que eran quemadas y fritas, colávanlas por aquella cobertura así como cera derretida por paño, y caían en aquellas brasas encendidas[8].

Según le dice el ángel a Túngano: «Estas son las penas de los matadores y de los soberviosos, y de los que lo consentían y de aquellos que los ayudavan; y tú penas merecías, mas agora no las sofrirás».

La segunda estancia infernal, ahora según el ms. Alc-211, es un

> monte muy grande e de gram tormẽto e temor en que avia muy streyta carreyra e muy maa. E da hũa parte da carreyra era muy gran vento e muy frio, e todo o monte, assi dhũa parte da como da outra, stava todo cheo de muitos demões que stavã prestes e aparelhados pera atormẽtar almas. E estes diaboos tiinham ẽ suas mãaos gadanhos de ferro muyto agudos e outros aparelhãmẽtos cõ que enpesavan as almas e davã cõ ellas dentro no fogo. E desi er tiravã-nas do fogo e deitavã-nas na água e na neve; e assi as almas mesquinhas andavã de pena en pena.

En el manuscrito portugués esta punición se atribuye a los soberbios, mientras que en el francés es el tormento de los incrédulos y herejes.

7. Para un análisis pormenorizado de la contraposición entre el Paraíso y el Infierno en la *Visio Tnugdali*, consúltese Zierer (2002; 2015). Sobre la función de los castigos infernales, véase Zierer (2014).

8. Cito el texto a partir de las ediciones del ms. 99-37 de la Biblioteca Capitular de Toledo, del impreso toledano de 1526 o del ms. Alc-211, según los casos, realizadas en mi tesis doctoral, aún inédita.

Fig. 2. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 13v.
Tormento de los asesinos.

Fig. 3. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 14v. El tormento de los incrédulos y herejes.

El siguiente pasaje por el abismo discurre por otro valle profundo y oscuro atravesado por un río sobre el cual «era posta hũa távoa en maneyra de ponte, que chegava dhũa parte do monte aa outra. En aquela távoa avia bẽ mil passos en longo e nõ mais que hũu pee en ancho, e per

ella nõ podia passar nẽhũa cousa que nõ ouvesse de cayr ẽ fundo, salvo se fosse muyto escolheito de Deus e muito boo». Según la lección del manuscrito portugués esta pena es para quienes «teen os caminhos pera mal fazer e pera roubaren e tomaren o alheo»; en cambio, en el manuscrito francés es el tormento que padecen los orgullosos.

Fig. 4. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 15v. El tormento de los orgullosos – valle del azufre ardiente.

Tras continuar descendiendo en el abismo, Túngano y el ángel se encuentran con la primera bestia infernal:

> aquela besta era tan forte e tan espantosa que nõ há homẽ vivo em carne que o osmar nẽ consiirar podesse; ca os seus olhos pareciam outeyros accesos, e a sua boca que ella onvi aberta em poderiam per ella caber nove mil homẽes armados assũadamente. E onvi dous serventes, e hũu deles onvi a cabeça susu e os pees juso, e o outro onvi a cabeça juso e os pees susu, e syam ambos ẽ meo de duas traves muy grandes que stavam atravessadas em aquella boca. E saýam per aquela boca muy grandes chamas de fogo que se partyam per três partes, pelas quaes chamas onvinha aas almas mesquinhas que passassen e entrassen no ventre daquela besta (Alc-211).

En los textos portugueses no se indica a qué tipo de pecadores está reservada esta punición, en cambio sí se indica en las versiones castellanas: «Esta pena es de los avariciosos y de los que tienen mala voluntad contra su christiano» (901). Solo en el ms. 99-37 de la Biblioteca Capitular de Toledo se identifica a esta bestia: «es llamada Acheras, que come y atormenta todos los avarientos», denominada Aqueronte en el manuscrito francés[9].

El siguiente pasaje transcurre en un mar enfurecido, plagado de bestias aguardando para devorar a las almas que caigan desde el puente que lo atraviesa. Este episodio aparece descrito de forma idéntica en todas las traducciones; de nuevo se trata de un puente largo y estrecho, repleto de clavos agudos, el cual deben atravesar las almas de los ladrones. Túngano debe atravesarlo con una vaca que robó a un vecino y, hacia la mitad de esta se encontrará con otra alma cargada con un haz de trigo, con la que entrará en contienda por resolver quién de los dos pasará primero.

9. Lejos de ser una bestia, en la mitología griega el Aqueronte es uno de los principales ríos del Hades, considerado el río del dolor o de los lamentos, cuya presencia es fundamental en las creencias y ritos funerarios de la antigua Grecia. Se cree que es el primer obstáculo que deben enfrentar las almas después de morir.

Fig. 5. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 17r. La bestia Aqueronte.

Fig. 6. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 20v.
El tormento de los ladrones.

Después de atravesar las «puertas de la muerte», la siguiente estancia es denominada «la casa de Fristino» en el manuscrito francés, la cual en el ms. 99-37, a pesar de su mal estado de conservación, se nombra como «posada de Frianeo». Se trata de una casa «ansí fecha como forno de pan […] la llama que salíe llegava fasta mil pasadas, que quemava […] almas

fallava»[10]. En el manuscrito toledano no se indica a quién corresponde padecer este tormento, según el texto portugués de Alc-211: «Estas penas son dos gargantõoes e dos fornigadores».

Fig. 7. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 21v. La casa de Fristino.

10. Según Guglielmetti & Puleio (2021: 70) podría tratarse de la «casa di Fristino», n. 120: «Dal momento che tale 'casa' è simile al forno dove si cuociono i pani e rappresenta la pena per i golosi, il nome Phristinus potrebbe rimandare al termine pristinus, che indica appunto il forno dei panettieri: cfr. Cavagna, *La Vision de Tondale*».

Al proseguir con el itinerario infernal se encuentran Túngano y el ángel con la segunda gran bestia, la cual aparece descrita como distinta a todas las que anteriormente han visto; tanto en Alc-211 como en el pliego 901 la bestia es descrita con dos pies y dos alas, mientras que en Alc-462 y en el ms. 99-37 tiene dos pies y el cuello muy largo; resulta curioso que, a su vez, se refiera que tiene uñas agudas en el manuscrito y en el impreso toledanos. En los dos textos portugueses y en el manuscrito castellano se señala que la bestia se halla sobre un lago helado, en cambio en el pliego solo se indica que «estava sobre un grande lago, que era allí hallado». Los pecadores son devorados por la bestia y echados después al río, quedando preñados para parir con grandes dolores por todas las coyunturas de su cuerpo. Los destinatarios de tal tormento son en los textos portugueses y el impreso toledano aquellos que deberían haber sido mejores que los demás y no lo fueron y quienes, además, tuvieron las lenguas agudas en el maldecir. En el ms. 99-37 no se indica quiénes deben padecer este castigo; mientras que en el manuscrito francés son los monjes y las monjas impúdicos.

La siguiente estancia en el Infierno remite, de nuevo, a la mitología griega. En los textos portugueses y el impreso toledano se trata de una gran fragua donde se encuentra el camino de la muerte, allí las almas son torturadas por los demonios/herreros. En cambio, en el ms. 99-37 y en el manuscrito francés, esta forja se denomina como «fragua de Vulcano». Las almas de los pecadores, una vez torturadas, son enviadas a otro infierno más profundo que el que se ha descrito hasta ahora, donde se encontrarán con el «enemigo del humanal linaje», Lucifer.

Lucifer se halla tras las puertas de la muerte, situadas bajo la fragua de Vulcano. Con este enemigo del «humanal linaje» solo padecerán quienes, tras el Juicio Final, hayan sido condenados por la eternidad. El ángel explica que quienes han visto hasta ahora aún esperan salvación, en cambio, las almas que se encuentren a partir de aquí ya no son dignas de redención. Lucifer aparece descrito de manera similar en las cuatro versiones: su figura es como de hombre desde los pies a la cabeza, el negro color de su piel contrasta con sus blancos dientes, tiene un gran rabo repleto de manos con que atormenta gravemente a las almas de los pecadores. También común a todos los textos es el tópico del demonio sufriendo y cautivo: el proprio Lucifer, rey del abismo, yace encadenado a su propio lecho de hierro, situado sobre ardientes brasas. Además, en

el ms. 99-37 se indica que también es posible encontrar en esta estancia «los poderosos e los religiosos e los nobles omes».

Fig. 8. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 24v.
El tormento de los monjes y monjas impúdicos.

Fig. 9. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 27r.
La forja de Vulcano.

Fig. 10. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 30v.
Las puertas del Infierno y Lucifer.

Túngano se siente horrorizado tras contemplar la figura de Lucifer y se arrepiente de todos los pecados que ha cometido a lo largo de su vida, motivo por el cual el ángel decide comenzar la ascensión hacia el Paraíso. El primer lugar edénico se asimila a una suerte de *refrigerium*, se trata de un lugar previo al Paraíso, separado de él por un muro, donde descansan quienes no fueron del todo malos, libres del fuego y de la hediondez, pero azotados por tormentas y ventiscas, privados de cualquier tipo de ingesta sólida o líquida.

La segunda estancia se asemeja más, en las cuatro traducciones, a los motivos típicamente asociados al Paraíso: un prado repleto de vegetación y colmado de agradables fragancias. En este se localiza un motivo literario presente, ya, en la Biblia: la fuente de la vida. En el manuscrito francés, esta iluminación aparece descrita como la de los no muy buenos y la fuente de la vida[11].

11. Esta dicotomía entre quienes «no fueron del todo malos» y quienes «no fueron del todo buenos» podría estar basada en el pensamiento de San Agustín, ya que para este existen, según Le Goff (1989: 88) «cuatro suertes de hombres: los impíos (infieles o autores de pecados criminales), que van directamente al Infierno, sin apelación ni escapatoria posibles; en el otro extremo los mártires, los santos y los justos que, aun cuando hayan cometido pecados 'ligeros' irán al Paraíso inmediatamente o en seguida. Entre los dos extremos, están los que no han sido ni del todo buenos ni del todo malos. Estos últimos están de hecho también destinados al Infierno; a lo más cabe esperar para ellos, y tal vez obtener mediante sufragios […] un infierno 'más tolerable'».

Fig. 11. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 33v.
Muro de los no muy malos y su incomodidad temporal.

Fig. 12. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 34v.
Los no muy buenos y la fuente de la vida.

En el pasaje contiguo aparecen dos reyes a quienes Túngano reconoce y, según él mismo indica, habían sido adversarios entre sí y llevado una vida pecaminosa; sin embargo, habiendo cumplido ambos su penitencia correspondiente, habrían logrado alcanzar el Paraíso. Sus nombres solo aparecen en Alc-211 como «Cantubrio e Donato», en el ms. 99-37, debido a su pésimo estado de conservación, solo es legible el nombre de

«Cantabrio»[12]. En Alc-462 y en el pliego 901, al igual que en el manuscrito francés, simplemente se indica que se trata de dos reyes.

Fig. 13. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 35r. Dos reyes de Irlanda.

12. Según Alonso Navarro (2012: 309), se trata de «dos reyes irlandeses Cantaber (Conchobar, Conor O'Brien) y Donatus (Donough McCarthy). En 1138 el hermano de Conchobar (suegro del rey Cormake) mató al rey Cormake. Donough McCarthy, hermano de Cormake, fue un rey de Munster desde 1127».

Tras el encuentro con estos dos reyes llegan a una casa donde hallan a otro rey o gran señor, dependiendo de la traducción consultada, quien padece en medio del Paraíso por haber cometido adulterio y asesinato[13]. Este pasaje no es iluminado en el manuscrito francés. A continuación, se describe el primero de los tres muros celestiales, el muro de plata, cuya gloria está reservada a aquellos que no cometieron adulterio estando en matrimonio y a quienes repartieron sus bienes en limosna.

Fig. 14. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 37r.
Las felices multitudes de los fieles casados.

13. Únicamente se refiere su nombre en Alc-211: «Cormaço». Se trata del rey irlandés Cormake.

Antes de llegar al segundo de los muros celestiales, el de oro, se refiere en las cuatro traducciones el encuentro continuo con otras almas que saludan al protagonista y lo bendicen. La descripción de ese segundo muro es muy similar en los cuatro textos: en todos se indica que está labrado en oro y se señala que aquella gloria es para quienes recibieron martirio por amor a Dios, al igual que en el manuscrit francés.

Fig. 15. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 38v.
La gloria de los mártires y de los puros.

Dentro del muro de oro, de acuerdo con todos los textos, hay castillos, tiendas y tendejones de variedad de materiales preciosos; coinciden, además, en la atribución de aquella holganza, que pertenece a los hombres y mujeres que vivieron en orden bajo regla y prometieron eterna obediencia a nuestro Señor.

Fig. 16. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 39v.
La gloria de los buenos monjes y monjas.

Dentro de este muro de oro también se localiza un árbol sobre el que viven los defensores de la Santa Madre Iglesia; en cambio este pasaje tampoco aparece representado a nivel pictórico en el manuscrito francés. El siguiente pasaje transcurre en el tercero de los muros celestiales, el de piedras preciosas en el cual se sitúan las nueve órdenes angélicas y algunos santos y obispos.

Fig. 17. Los Ángeles. Museo J. Paul Getty Sra. 30 (87.MN.141), fol. 42r.
El muro de metales y joyas que rodea a Ángeles y Santos.

Tras contemplar el último muro celestial se produce el regreso del alma de Túngano al cuerpo, el caballero se arrepiente, pide la comunión y dedica el resto de su vida a predicar la palabra de Dios.

Como ha podido observarse, resulta evidente el íntimo vínculo entre texto e imagen independientemente de la traducción consultada; lo cierto es que estas iluminaciones podrían pertenecer a cualquiera de los textos en lengua vernácula de la *Visio Tnugdali*. Por otra parte, tal vez fuera interesante profundizar en lo que parecen ser errores de traducción (Acheras –Aqueronte–; Cantubrio y Donato – Cantabrio–) para intentar esclarecer la filiación de las traducciones en estudio.

3. *LES TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY*

Del que ha sido denominado como el «rey de los manuscritos iluminados» nos interesan, en concreto, dos iluminaciones. La primera representa al mismo Lucifer padeciendo en el Infierno[14]. Vila señala que «la misma tradición el Diablo concebido por el miniaturista Jean Colombe en torno a 1485 para las *Muy Ricas Horas* del *Duque* de *Berry*. Aparece –tal como describe la *Leyenda* de *Tundal* del siglo XII–»[15]. Véase la descripción que se realiza sobre esta figura en el manuscrito portugués Alc-211:

> Ca aquel Lucifer era tã grande bestia e tam fera que sobrepojava sobre todos os outros que ante viron. A ssua figura era esta: el era negro assi como carvõ e avia figura d´homẽ des os pees ata a cabeça, e avia boca ẽ que avia muitos males, e tiinha hũu rabo assy grande que era cousa muito spantável; aquel rabo avia mil mãaos e ẽ cada mãao avia ẽ ancho cem palmos, e as suas mãaos e as hunhas delas e as unhas dos pees eram tam anchas como lanças, e todo aquel rabo era cheo de agulhas muy agudas pera atormẽtar as almas. E aquel Lucifer jazia escondudo en hũu leito de ferro feyto a maneira de greelhas, e so aquel leyto jaziã carvõoes accesos e sopravã-nos e acendiã-nos muytos demões, e cercavã-no de muitas almas, quantas nõ há homẽ vivo en carne que as podesse contar, nẽ cuidar, nẽ creer, nẽ que taaes gentes nẽ tantas podessen seer criadas no mũdo depois que foy formado. As almas jaziã en aquela maa tormẽta, e quando se volviã dhũa parte pera a outra, entõ Luficer estendia aquelas mãaos

14. Consúltese Zierer (2016a).
15. Vila (2011: 68).

cõ gram sanha que avia de sy meesmo, porque padeçia. E atormentado todas aquelas almas assy como homẽ aperta o bagoo das huvas, e atormẽtava-as todas per guisa que nẽhũa delas nõ ficava sen dampno.

Fig. 18. Chantilly. Condé Musée. Les Très Riches Heures du duc de Berry, fol. 108r. La oficina de los muertos.

Recuérdese que en esta estancia infernal se encuentran los condenados para toda la eternidad y que, además, en el ms. 99-37 se indica que también es posible encontrar a algunos de «los poderosos e los religiosos e los nobles omes». Como pude apreciarse en la imagen del manuscrito francés, varios de los condenados aparecen representados con tonsura, lo cual indicaría que bien podrían pertenecer a alguna orden religiosa.

La segunda iluminación que nos interesa representa la historia de Adán y Eva dentro del Edén[16]. En la parte izquierda observamos el momento en que Eva recoge la manzana de la mano de una figura con cuerpo de mujer y cola de serpiente; seguidamente se retrata a Eva ofreciéndole la manzana a Adán. En la siguiente secuencia aparece la figura de Dios hablando con ambos y, por último, se les sitúa cruzando el muro de la salida del Paraíso. En cambio, también encontramos en esta imagen algunas de las características del Paraíso presentes en las descripciones que de él se hacen en la *Visio Tnugdali*, como pueden ser los dos muros, ambos, en este caso, de oro, la presencia de una abundante vegetación o la de la fuente de la vida, muy parecida, esta, a la que se muestra en el manuscrito francés de *Les Visions du Chevaliere Tondal*.

De acuerdo, de nuevo, con Vila:

> [El] conocimiento –quizá indirecto y debido a sermones– del Apocalipsis y de los escritos de san Agustín y Dante sale a relucir al tratar de las Ciudades del Cielo y del Infierno. A la hermosura de la primera contribuyen los enjoyados muros, las fuentes de agua viva (Ap 21-22), los coros angélicos y santos, la Virgen y la Trinidad entronizada. Por el contrario, en el Infierno habrá hambre, sed, llanto y crujir de dientes, junto con agudos cuchillos, martillos, serpientes y espíritus criados para la venganza, además de tinieblas para cuerpos y almas y «frío y fuego» eternos[17].

16. Véase Zierer (2016b).
17. Vila (2011: 71).

Fig. 19. Chantilly. Condé Musée. Les Très Riches Heures du duc de Berry, fol. 25v. El Paraíso terrenal.

4. EL GRABADO DE LA PORTADA DEL PLIEGO 901

Por último, se analizará la xilografía que forma parte de la portada del impreso toledano de 1526, del que, actualmente, se conservan tres ejemplares: uno en la biblioteca de la Universidad de Berna (Bern UB Münstergasse Magazin MUE AD 393: 2), otro en Nueva York (PMNY: PML 20959, Huth Collection) y, el último, en París, en la Biblioteca Nacional de Francia (Res. p. Y2 232, ejemplar de Salvá y Heredia). Como bien ilustra Ziererl, en el grabado

> um religioso segura a sua mão e aproxima-se dele possivelmente para ouvir a sua confissão. O cavaleiro, com um capuz na cabeça, referência à penitência, está circundado por mulheres bem-vestidas (nobres) e eclesiásticos, pois estes últimos usam vestes religiosas e são tonsurados. Um deles segura um prato com a hóstia […]. Nesta representação, após voltar regenerado de sua viagem ao Além-Túmulo, depois de sofrer por suas faltas, ser convencido pelos argumentos do anjo e de visitar locais paradisíacos, o cavaleiro pede para consumir o alimento espiritual e fazer a confissão, importante ação recomendada pela Igreja. Além disso, como prova da sua regeneração, ele dá os seus bens aos pobres[18].

Parece representar este grabado la decisión de Túngano tras esa especie de resurrección:

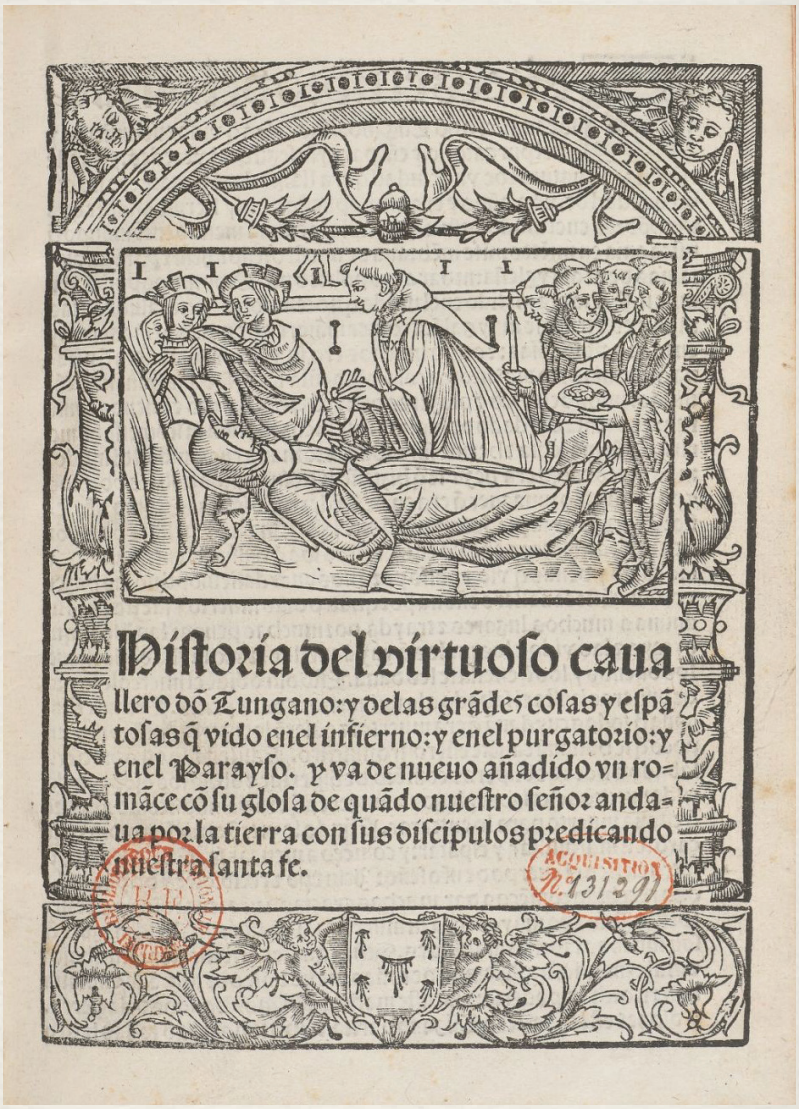
> En tal maneyra que todos cuidavã que era morto, e fora já soterrado nõ sẽedo hũa pouca de queentura que tiinha no costado seestro. Assi foy que no terçeyro dia –que era sábado como dicto hé–, começou a ssuspirar; e muitos que hy veeron, assi clérigos como leygos pera lhe fazeren honra e seu offício, assi como a passado, começarõ de sse maravilhar e espantar. E el abriu os olhos e começou-lhes a fazer sinal que lhe trouvessen o *corpus christi*, e recebeo logo e começou de dar graças a nosso Senhor Deus, dizendo:
>
> – Ay Deus, meu Senhor! Muyto hé mayor a tua merçee que a minha maldade! Ca, pero que muito grande era a minha maldade, Senhor, en mĩ fezeste gran piedade. Ay Senhor, quantas maas tribulaçõoes me mostraste e pero de todas me livraste e dos avissos me tiraste!

18. Zierer (2019: s.p.).

> Depois desto partio todas as cousas que avia e deu-as a pobres, e ordenou sua fazenda ẽ tal maneyra, e a sua vida outrosy, que ben deu aa entender que viinha muy escarmẽtado das penas e dos tormẽtos en que se viu; e muy gram talent avia de guaanhar os bẽes que vira (Alc-211, ll. 17-30).

Además de la visible relación entre texto e imagen, al analizar la xilografía no podemos evitar recordar otra serie de grabados que forman parte de la tradición del *ars moriendi* o de las artes del bien morir que, como es sabido, se trata de dos textos latinos interrelacionados datados entre 1415 y 1450 que relatan los procedimientos para una buena muerte según los preceptos del cristianismo bajomedieval. De las once imágenes xilografiadas que contienen hemos seleccionado dos que, de algún modo, guardan relación con la portada del impreso toledano de 1526, pues además de estar rodeado el «enfermo» por gentes nobles y religiosos, destaca, también, la presencia de algunas figuras demoníacas, presentes, también, en el texto de Túngano:

> En aquela hora que a alma deste cavaleyro foy fora do corpo começou de aver gram medo, ca se sentia mui peccador e nõ sabia que fezesse. E avia a alma sabor de tornar ao corpo e nõ podia ẽtrar en el, e nõ sabia a qual fosse assy soo, desemparado de todo bẽ, salvo da mãao de Deus. E el stando assi gemendo e chorando e reguardando-sse dos maaes muitos que avia feytos, viu viir muy gran companha de demões; e nõ tan sola mente a casa hu jazia o seu corpo, mais todas as ruas e plaças eran cheas deles. E ela çercada deles, de cada cabo começarõ de a espantar muy forte mẽte e diziã:
>
> – Cantemos a esta alma mesquinha cantares de morte, ca filha hé de morte e amiga de teebras e enmiiga de luz! (Alc-211, ll. 32-40).



Historia del virtuoso caua
llero dõ Tungano: y delas grãdes cosas y espã
tosas q̃ vido enel infierno: y enel purgatorio: y
enel Parayso. y va de nueuo añadido vn ro=
mãce cõ su glosa de quãdo nuestro señor anda=
ua por la tierra con sus discipulos predicando
nuestra santa fe.

ACQUISITION N.° 131291

Fig. 20. París. Biblioteca Nacional de Francia. Impreso RES. P. Y2 232, fol. 4r.

delo fuso dicho comiença de errar, en ese punto
se aparta: ⁊ desuia dela carrera dela vida: ⁊ sal-
uacion.
Capitulo. dela buena inspiratio
del angel cõtra la fuso dicha tentacion.
Cuego empero hauer por cierto que ni
en esta tentacion; ni en las siguientes:

Fig. 21. Zaragoza. Subasta de la Biblioteca Bodleiana, fol. 5v.

A modo de apunte final, aunque en la actualidad se trate de uno de los textos más olvidados, parece innegable que fue uno de los que mayor fama tuvieron durante las edades Media y Moderna en el mundo occidental. Como ya se ha mencionado, el éxito de la *Visio Tungali* no solo se revela en los más de 150 manuscritos en que se ha conservado sus tres versiones latinas ni en las casi cuarenta traducciones vernáculas a las que dieron lugar, así como en sus sucesivas retraducciones; sino que también se evidencia su fama en la composición de ese imaginario pictórico común que, a lo largo de estas páginas hemos tratado de analizar.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alonso Navarro, José Antonio, *Estudio de los «topoi» en el poema irlandés «La Visión de Tundal» y en los poemas ingleses «El Purgatorio de San Patricio» o «Sir Owain» y «El espíritu de Guy» en el marco de la literatura inglesa e irlandesa de la visión del Cielo, Infierno y Purgatorio de los siglos VIII al XV* [tesis doctoral en línea], A Coruña: Universidad de A Coruña, 2012. [En línea] chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ruc.udc.es/dspace/

bitstream/handle/2183/10066/AlonsoNavarro_JoseAntonio_TD_2012.pdf?sequence=3&isAll owed=y [Consulta: 01/08/2024].

Dinzelbacher, Peter, «The Latin *Visio Tnugdali* and its french translations», en *Margaret of York, Simon Marmion and The Visions of Tondal*, Thomas Kren, ed., California: The J. Paul Getty Museum, 1992, págs. 111-118.

Eichberger, Dagmar, «Image follows text? *The Visions of Tondal* and its relationship to depictions of Hell and Purgatory in fifteenth-century illuminated manuscripts», en *Margaret of York, Simon Marmion and The Visions of Tondal*, Thomas Kren, ed., California: The J. Paul Getty Museum, 1992, págs. 129-140.

Guglielmetti, Rossana & Giorgia Puleio, eds., *Visio Godeschalci: Il mondo e l'altro mondo di un contadino tedesco del XII secolo*, Firenze: Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2021. [En línea] chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://air.unimi.it/retrieve/dfa8b9a8-d7e4-748be0533a05fe0a3a96/Visio%20Godeschalci.pdf [Consulta: 12/07/2024].

Instituto Château de Chantilly. [En línea] https://les-tres-riches-heures.chateaudechantilly.fr/.

Le Goff, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid: Taurus, 1985.

Lowry, Martin, «Sister or country cousin? The Huntington Recuyell and the Getty Tondal», en *Margaret of York, Simon Marmion and The Visions of Tondal*, Thomas Kren, ed., California: The J. Paul Getty Museum, 1992, págs. 103-110.

Palmer, Nigel F., «Illustrated printed editions of *The Visions of Tondal* from the late fifteenth and early sixteenth centuries», en *Margaret of York, Simon Marmion and The Visions of Tondal*, Thomas Kren, ed., California: The J. Paul Getty Museum, 1992, págs. 157-170.

Pontfarcy, Yolande de, *El más allá en la Edad Media: «Las visiones del caballero Tondal» de David Aubert y su fuente «El Visio Tnugdali» de Marcus,* Berna: Peter Lang, 2010.

Rodríguez-Moñino, Antonio, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos: (siglo XVI),* Madrid: Castalia, 1970.

Rodríguez-Moñino, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos: (siglo XVI)* (Edición corregida y actualizada por Arthur Lee-Francis Askins & Víctor Infantes), Madrid: Castalia: 1997.

Vila, Margarita, «Orígenes medievales de las representaciones barrocas del Infierno y el Paraíso», en *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, Pamplona: Fundación Visión Cultural & Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, págs. 63-74.

Visión de Túngano. Digitalizado en GALLICA desde el 28/10/2020. [En línea] https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k327339c.r=Tungano?rk=21459;2#.

Web Gallery of Art. [En línea] https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/limbourg/index.html.

Wieck, Roger, «Margaret of York's *Visions of Tondal*: Relationships of the miniatures to a text transformed by translator and illuminator», en *Margaret of York, Simon Marmion and The Visions of Tondal*, Thomas Kren, ed., California: The J. Paul Getty Museum, 1992, págs. 119-128.

Zierer, Adriana, «Paraíso versus Inferno: a *Visão de Túndalo* e a *Viagem Medieval em Busca da Salvação da Alma* (séc. XII)», *Mirabilia*: *Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*, 2 (2002), págs. 150-184.

Zierer, Adriana, «A Visão de Túndalo: da danação à salvação numa viagem imaginária medieval», en *O Imaginário do Além-Túmulo na Apocalíptica e na Literatura Visionária Medieval*, Paulo A. S. Nogueira, org., S. Bernardo do Campo: Ed. Metodista-FAPESP, 2015, págs. 163-205.

Zierer, Adriana, «O Diablo e Suas Múltiplas Imagens Nas Iluminuras Do Monstro Devorador e Do Anjo Caído (século XV): Alguns Exemplos», *Antíteses*, 9.17 (2016), págs. 12-35. [a]

Zierer, Adriana, «Paraíso, salvação e cultura material na *Visão de Túndalo*», en *A Escrita e o Artefato como Textos: Ensaios sobre história e cultura material*, Alexandre Guida Navarro & João Costa Gouveia Neto, orgs., Jundiaí: Paco Editorial, 2016, págs. 179-200. [b]

Zierer, Adriana, «Alimentando o corpo e a alma no medievo. Devoração e nutrição na *Visio Tnugdali*», *Acta Scientiatum Education*, 41, 1 (2019), s.p. [En línea] chrome-extension://oemmndcbldboiebfnladdacbdfmadadm/https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7384243.pdf [Consulta: 31/07/2024].

Zierer, Adriana y Solange Pereira Oliveira, «Poder e control eclesiástico através dos castigos infernais na *Visão de Túndalo*», *História Helikon, Curitiba*, 2.2 (2014), págs. 37-54.

RESUMEN: Por la variedad de sus pasajes y narraciones la *Visio Tnugdali* ha sido considerada una de las más interesantes descripciones medievales de los tres reinos eternos. Existe un «original» latino en que se dice que la visión tiene lugar en el año de 1149, y en época muy cercana un religioso, de nombre Marcus, decide fijarla en prosa latina. Este texto latino procedería, a su vez, de otro de origen irlandés. Pero el éxito de la *Visio Tungali* no solo se evidencia en los más de 150 manuscritos en que se conservan sus tres versiones latinas, ni en las más de cuarenta traducciones documentadas a las que estas dieron lugar, sino también en las representaciones pictóricas que se originan a partir de ellas, las cuales conformarán el objeto principal de la presente investigación

a fin de desentrañar la íntima relación entre texto y representación pictórica, en este caso, indisoluble. En concreto se analizan: i) algunas de las iluminaciones presentes en *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, sin duda inspiradas en pasajes concretos de la *Visio Tnugdali*; ii) el manuscrito iluminado de *Les Visions du Chevalier Tondal* que Margarita de York encarga al afamado calígrafo francés David Aubert, y iii) el grabado de la portada del impreso toledano de 1562 de la *Historia del virtuoso cavallero don Túngado y de las grandes cosas y espantosas que vido en el Infierno y en el Purgatorio y en el Paraíso*.

PALABRAS CLAVE: *Visio Tnugdali*; Duc de Berry; David Aubert; Manuscrito iluminado; Grabados.

ABSTRACT: Owing to the variety of its episodes and narratives, the *Visio Tnugdali has been regarded as one of the most compelling medieval accounts of the three eternal realms. The Latin* «original» states that the vision took place in 1149, and shortly thereafter a cleric named Marcus recorded it in Latin prose. This Latin version is thought to derive from an earlier Irish source. The widespread success of the *Visio Tnugdali is reflected not only in the more than 150 manuscripts preserving its three Latin versions and over* fourty documented translations, but also in the rich pictorial tradition it inspired. The aim of this study is to examine the profound and inseparable relationship between text and image in these visual interpretations. The paper specifically analyzes: (i) selected illuminations from *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, clearly influenced by particular passages of the *Visio Tnugdali*; (ii) the illuminated manuscript *Les Visions du Chevalier Tondal*, commissioned by Margaret of York from the renowned French calligrapher David Aubert; and (iii) the engraved frontispiece of the 1562 Toledo edition of *Historia del virtuoso cavallero don Túngado y de las grandes cosas y espantosas que vido en el Infierno y en el Purgatorio y en el Paraíso*.

KEYWORDS: *Visio Tnugdali*; Duc de Berry; David Aubert; Illuminated manuscript; Engravings.

INJUSTICIA Y JUSTICIA EN EL «CUENTO DE CARLOS MAYNES»: '¿UNA CORTE EN CRISIS?'

María Florencia Vieira Ferrero
CIHAM-ENS Lyon

«Carlos Maynes» es el cuento que cierra la serie de nueve relatos del códice Escurialense h-I-13, confeccionado en la Castilla del siglo XIV. Esta narración presenta conexiones innegables con otras producciones del manuscrito, sobre todo con los dos relatos que lo anteceden, *Otas de Roma* y *Una santa enperatrís*, con los que comparte el tópico de la reina injustamente acusada de adulterio. Este cuento es el resultado de una calculada transición genérica que parte de la hagiografía y del protagonismo femenino hasta llegar a este relato final que es, en palabras de Heusch, «el primer relato castellano de aventuras caballerescas»[1]. Esta narración se desprende de estos orígenes hagiográficos y la relevancia femenina para enfocarse no solo en la figura masculina del caballero (como comienza a ocurrir en algunos episodios de *Otas de Roma*, donde la acción está centrada en Esmeré, representante de la buena caballería), sino también en el espacio político de la corte, un tema ausente en los textos anteriores.

Este relato narra, por un lado, las desventuras de Sevilla, esposa del rey Carlos que, acusada de adulterio por un enano, debe exiliarse de su reino y, por otro lado, a través de entrelazamientos, el cuento también pone en escena las dinámicas de esta corte convulsionada por la

1. Maier y Spaccarelli (1982); Heusch (2016: 43).

calumnia. Podemos pensar este espacio a través de la ley 27 de la *Segunda Partida*, título IX, que expresa que «la corte es el espacio en que coinciden el cuerpo del rey y el de sus oficiales con objeto de administrar justicia, [y] de atender a las reclamaciones de derecho»[2]. Y si bien la figura de rey que se nos presenta es la de un monarca preocupado por e implicado en el adecuado ejercicio de la justicia, Carlos no puede evitar cometer una injusticia atroz que pone en marcha el motor narrativo de su cuento.

Podemos decir que «Carlos Maynes» presenta dos historias paralelas, entrelazadas, que por momentos parecen tener dos objetivos distintos y, como lo señalan tanto Maier y Spaccarelli como Heusch[3], también nos muestran dos reyes muy diferentes: los episodios de la reina y su hijo Loys, con sus ayudantes, Barroquer y Griomoart, configuran un Carlos cruel, injusto, que ha cometido una falta inconmensurable hacia su esposa embarazada. El largo viaje de retorno de la reina Sevilla al trono y a su honra perdida está plagado de elementos propios del *roman* de aventuras, donde se destacan la proeza y la comicidad de sus ayudantes. Pero cuando la narración nos devuelve a la corte francesa, se observa un monarca más complejo, preocupado por impartir justicia, y un ambiente ensombrecido. Vemos un rey afligido por la supuesta infidelidad de su esposa, un proceso judicial que sigue generando interrogantes, y una nueva tragedia que azota la corte: el asesinato del leal caballero Auberí por el noble Macaire, y la disputa de cómo juzgar este crimen.

Esta crisis, desatada por uno de los mayores males que le puede acontecer a un reino, la traición, enseña al lector los pormenores de las intrigas políticas que pueden llegar a desestabilizar hasta al rey más justo. En este sentido, no es casualidad que el narrador advierta desde el principio que no hay que creer «tan aína las cosas que oyer fasta que sepa ende la verdat e para non dexar nunca alto omne nin alta dueña sin guarda»[4]. El problema aquí, como ha notado Heusch, es la «verdad engañosa» que recubre este conflicto[5]. Después de todo, el rey ve a Sevilla durmiendo en la cama junto al enano. Si bien este acontecimiento exhibe cómo un reino justo puede ser trastocado por enemigos externos, la gran advertencia del relato está enfocada en los oportunistas susceptibles de

2. *Partidas*, II, IX, 27.
3. Maier y Spaccarelli (1982: 24-25); Heusch (2016: 42).
4. Zubillaga (2008: 295).
5. Heusch (2016: 42).

volverse enemigos internos: esta primera traición de un personaje externo a la corte desencadenará una aún peor: la traición interna. La «mala nobleza» que rodea al rey, compuesta por un clan que, como recuerda constantemente el narrador, desciende del linaje de Ganelón, el gran traidor, no tardará en intentar sacar provecho de este golpe al poder real.

El personaje que sobresale de este grupo es Macaire, noble que en otras versiones del relato, como en la franco-italiana *Macario*, se confabula desde el inicio con el enano para apoderarse de la reina. En «Carlos Maynes», sin embargo, lo que observamos es un noble oportunista que se aprovecha de un momento de debilidad de su monarca. Macaire es la hipérbole de todos los vicios y crímenes en los que puede incurrir la nobleza aledaña al rey. Aparece representado una y otra vez como inescrupuloso, lúbrico y susceptible de entregarse a cualquier exceso.

Parece interesante pensar la traición en este relato a partir, una vez más, de las *Siete Partidas*, pero esta vez teniendo en cuenta uno de los apartados dedicados a ella, el segundo título de la séptima: «tanto la touieron por mala los sabios antiguos […] que la conpararon a la gafedad, ca bien asi commo la gafedad es mal que prende por todo el cuerpo, e despues que es presa no se puede tirar nin amelezinar de manera que pueda guaresçer el que la ha»[6]. Aquí la traición es entendida como la lepra, como una infección que se extiende por la corte, pero que también se recrudece, como en el caso de Macaire. En el cuento vemos un *in crescendo* de la gravedad de sus acciones: presiona a Carlos para que queme viva a Sevilla, luego va tras ella para intentar violarla y matarla, y termina asesinando cobardemente y sin piedad a Auberí, caballero de la misma corte que escolta a la reina. Por último, acepta la propuesta de otro noble traidor, Gonbaut, de intentar asesinar al rey y apoderarse de sus dominios.

Pero esta corte francesa no es absolutamente malvada. Al lado de Carlos también tenemos una «buena nobleza» que tiene como objetivo garantizar que el rey imparta justicia: le aconsejan hacer declarar al enano traidor antes de castigar a la reina, investigar a fondo la desaparición de Auberí y la agresividad de su galgo leal contra Macaire; también le explican a través de un *exemplum* por qué debe establecer el duelo jurídico entre el noble y el perro. Incluso le advierten que su oído se está

6. *Partidas*, VII, II.

inclinando demasiado hacia la «dulce palabra» de los traidores[7], que solo busca saciar deseos egoístas e individuales, como la posesión de la reina, o linajísticos, como el magnicidio de Carlos.

Sin embargo, como pone de relieve el cuento, la buena nobleza, que despliega un gran poder retórico a la hora de encaminar la ley, no puede resolver estas injusticias. Y en este aspecto hay que tomar en consideración la influencia en el códice, como lo señala Gómez Redondo, del llamado «molinismo», esta ideología caballeresca profundamente pro-monárquica y anti-linajística, que se presenta en el relato a través de la exaltación de personajes que se contraponen a la nobleza[8]. De manera fáctica, la justicia divina, la trascendencia, que en otros relatos del códice aparece a partir de lo milagroso, se manifiesta en este espacio cortesano-jurídico a través de figuras concretas, cómicas, novelescas y extremadamente singulares: es Barroquer, el villano horripilante y harapiento, y Griomoart, el ladrón que realiza encantamientos, quienes ayudan a la reina y a su hijo a sortear toda clase de obstáculos hasta regresar a los límites de la corte que los exilió, tarea que parece imposible para la buena nobleza, aunque muchos de ellos parecieran no creer realmente en las acusaciones contra la reina. Finalmente es Loys, futuro monarca, pero criado por Barroquer, quien logra la reconciliación y la redención tanto familiar como jurídica que cierra el relato.

Como en un *roman* artúrico, en «Carlos Maynes» la irrupción de un enano en la corte desencadena la aventura novelesca de Sevilla y sus ayudantes; y en simultáneo, el drama cortesano-jurídico de Carlos. Sevilla recupera su honra, su familia y su reino. El soberano también, y aprende a desconfiar de la mala nobleza, pero lo que parece fascinante es que lo que ha cambiado a partir de esta aventura, y que tendrá consecuencias inusitadas en las producciones que vendrán después, como el *Caballero de Zifar*, es la corte en sí, cuando Carlos galardona y deja entrar en este mundo a Barroquer y Griomoart, inesperados pero invaluables nuevos aliados de la justicia divina. Esta es otra de las transformaciones del h-I-13, que desprende progresivamente las capas milagrosas, resplandecientes, vaporosas, de sus primeros héroes para cerrar el códice con el enaltecimiento de los personajes de la corporalidad más tosca.

7. Zubillaga (2008: 300).
8. Gómez Redondo (1999).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999, 4 vols., vol. 2.

Heusch, Carlos, «El cuento de senderos que se bifurcan. *El Noble cuento del enperador Carlos Maynes* y sus encrucijadas genéricas», en *Las historias caballerescas breves: confines genéricos y motivos literarios, en memoria de Víctor Infantes*, *Tirant (Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries)*, 19 (2016), pp. 35-46.

Las siete Partidas, Madrid: Real Academia de la Historia, 1807.

Maier, John R. & Thomas D. Spaccarelli, «Ms. Escurialense h-i-13: Approaches to a Medieval Anthology», *La Corónica*, 11 (1982), pp. 18-34.

Zubillaga, Carina, ed. y estudio, *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. h-I-13)*, Buenos Aires: SECRIT, 2008.

RESUMEN: En el cuento del emperador Carlos Maynes con el que se cierra el códice Escurialense h-I-13, se observa una corte atravesada por la crisis producida por la calumnia de la que es víctima la reina Sevilla y sus consecuencias políticas. Ahora bien, siguiendo la definición alfonsí de la corte dada en las *Partidas*, la corte regia debe comprenderse como el espacio en que se lleva a cabo la justicia a partir de la autoridad jurídica del monarca. En «Carlos Maynes» dicha autoridad crea una crisis puesto que la injusticia empieza con la decisión del emperador. El espacio cortesano-jurídico de la corte deberá volver a hacer reinar la justicia a través de la justicia divina, solo así el emperador podrá recobrar su autoridad justiciera. En esta comunicación nos proponemos analizar cómo se configura la corte en este relato, un espacio de confabulación y crisis política, donde intervienen diferentes personajes y mecanismos cortesanos para hacer reinar la justicia, por encima incluso de las (malas) decisiones del soberano.

PALABRAS CLAVE: Nobleza; Reina acusada; Molinismo; Corte.

ABSTRACT: In the tale of Emperor Carlos Maynes, which concludes the Escurialense codex h-I-13, we find a court marked by the crisis triggered by the slander against Queen Sevilla and its political consequences. Following Alfonso X's definition of the royal court in the *Partidas*, the court should be understood as the space where justice is administered through the king's legal authority. In «Carlos Maynes», however, this authority itself creates a crisis, as injustice begins with the emperor's decision. The legal and courtly space must ultimately

restore justice through divine justice—only then can the emperor regain his authority as a just ruler.

In this presentation, we will analyze how the court is shaped in this tale: a space of intrigue and political crisis, where various characters and courtly mechanisms intervene to ensure the rule of justice, even above the (poor) decisions of the sovereign.

KEYWORDS: Nobility; Accused queen; Molinism; Court.

EN TORNO A LOS PARATEXTOS DE HUMANISTAS EUROPEOS EN LAS EDICIONES HISPANAS DE CLÁSICOS LATINOS (1551-1600)

Irene Villarroel Fernández
Universidad Nacional de Educación a Distancia*

1. LA VINCULACIÓN DE LAS EDICIONES HISPANAS DE CLÁSICOS LATINOS CON EL HUMANISMO EUROPEO

El Grupo de Investigación BECLaR (Biblioteca de Ediciones de Clásicos Latinos en el Renacimiento) ha estudiado, en los sucesivos proyectos que ha desarrollado –y que desarrolla actualmente– el patrimonio de las ediciones de clásicos latinos impresas en España en los siglos xv y xvi[1]. Esta investigación tiene como ejes fundamentales la elaboración de un corpus de estas ediciones; el análisis filológico de los textos que estas transmiten –filiación, identificación de fuentes y modelos textuales de los textos clásicos, ya sea en latín o en traducciones al castellano–; el estudio de los elementos paratextuales presentes en estas ediciones; la recensión de los ejemplares conservados actualmente

* Este trabajo se inscribe en el Proyecto de investigación PID2022-138159NB-100, financiado por MCIU/AEI /10.13039/501100011033 y por FEDER, UE, desarrollado en la Universidad Nacional de Educación a Distancia en el marco del grupo BECLaR y dirigido por el profesor Antonio Moreno Hernández.

1. *Cf.* BECLaR, donde se pueden consultar los proyectos de investigación, publicaciones y otros resultados del grupo.

–tanto en bibliotecas españolas como extranjeras– y el estudio de estos como testimonio de circulación y lectura, y, por último, el análisis de las relaciones de las ediciones de textos clásicos impresas en España con el Humanismo europeo. Todos estos objetivos se están llevando a cabo mediante el diseño e implementación de diversas bases de datos[2], así como a través de estudios específicos.

Así pues, a partir de los datos extraídos del trabajo colaborativo que se está llevando a cabo en la base de datos *Corpus de Ediciones de Clásicos Latinos en España (1551-1600)*[3], observamos la relación de las ediciones hispanas de clásicos latinos con el Humanismo europeo en diversos aspectos vinculados a los impresos: por un lado, la conexión entre la forma textual que ofrecen las ediciones hispanas y los modelos que estas utilizan[4]; por otro, la penetración de paratextos de origen europeo en las ediciones hispanas[5], y, finalmente, la presencia de ejemplares de ediciones europeas de clásicos latinos en los inventarios de los libreros y mercaderes de libros en España en los siglos XV y XVI[6].

2. CICLE: Corpus de Ediciones Incunables de Clásicos Latinos en España; CECLE: Corpus de Ediciones de Clásicos Latinos en España (1500-1550), y CECLE2: Corpus de Ediciones de Clásicos Latinos en España (1551-1600), en desarrollo.

3. Me gustaría agradecer a los miembros del grupo BECLaR todo el trabajo desarrollado, sin el cual no hubiera sido posible realizar este estudio de conjunto.

4. En ocasiones las ediciones hispanas reproducen una forma textual ya existente –como en la edición de los *Menaechmi* de Plauto impresa por Juan Pulman en Salamanca en 1583 (CECLE20429), *cf.* Villarroel Fernández (2025)– mientras que, en otras ocasiones, se utilizan modelos europeos para la creación de una nueva forma textual, como en la edición de las obras de Horacio impresa en Salamanca por Juan María de Terranova en 1560 (CECLE20294), *cf.* Ayuso García (2024: 144-154).

5. Como las *vitae* de diversos autores provenientes del *De poetis Latinis libri V* de Pietro Crinito, publicada por primera vez en Florencia en 1505 (USTC 824630), que podemos encontrar, ya sea de forma completa o parcial, en diversas ediciones, como, por ejemplo, la edición de las *Tragoediae* de Séneca impresa en Alcalá de Henares en 1552 (CECLE20423).

6. Sobre estos inventarios, véase, por ejemplo, Bécares Botas (2007). Esta afluencia de ejemplares de ediciones europeas de clásicos latinos provocaba, en ocasiones, que la producción editorial de estos en las prensas hispanas fuera escasa; así ocurre, por ejemplo, con las *Comoediae Plauti*, de las que solo tenemos constancia de cuatro ediciones del texto latino impresas en España: dos ediciones de carácter unitario de las veinte comedias publicadas en Alcalá de Henares en 1517-1518 (CECLE0204 y CECLE0207), *cf.* Villarroel Fernández (2020), una edición de la *Aulularia* impresa en Salamanca en 1554 (CECLE20428) y la ya mencionada edición de los *Menaechmi*.

En esta ocasión, nos centraremos en los paratextos de humanistas europeos insertos en las ediciones de clásicos latinos impresas en territorio hispano en la segunda mitad del siglo XVI, de los que ofreceremos unos ejemplos representativos que nos permitirán realizar una breve aproximación a la influencia del humanismo europeo en la imprenta hispana.

2. LOS PARATEXTOS DE HUMANISTAS EUROPEOS EN LAS EDICIONES HISPANAS DE CLÁSICOS LATINOS (1551-1600)

Los paratextos presentes en las ediciones de clásicos latinos en los siglos XV y XVI se han clasificado en las bases de datos del grupo BECLaR en las siguientes tipologías: anteportada, portada, paratexto legal, sumario de obras, índice o tabla, prefacio, epístola, *testimonia antiqua, medievalia et nova*[7], vida, resumen o argumento, anotación marginal, comentario, epílogo, composición poética, *dramatis personae*, didascalia, relación de erratas, glosario o vocabulario, colofón, ornamentación e ilustraciones y registro[8].

Entre estas tipologías, aquellas vinculadas a los humanistas europeos son, en general, las relacionadas con la lectura e interpretación de las obras editadas, así como con la información sobre sus autores, dejando de lado aquellas que están directamente relacionadas con la producción de la edición –como los paratextos legales, el índice o la relación de erratas, entre otros– aunque en algunos de ellos, como en la portada, se pueda hacer alusión a su presencia dentro de la edición[9]. Así pues, las principales tipologías de paratextos vinculadas con el humanismo europeo son los siguientes: prefacio, epístola, *testimonia* (en este caso, *nova*),

7. Entendemos como *testimonia antiqua, medievalia et nova* aquellos textos antiguos, medievales y humanísticos que se encuentran entre los paratextos de una edición sin estar adscritos a ninguna de las otras tipologías.

8. Sobre el análisis editorial de los elementos paratextuales en las ediciones humanísticas de los textos latinos antiguos, véase Moreno Hernández & Ayuso García (2015: 65-73).

9. Así ocurre, por ejemplo, en la portada de la edición de las *Epistulae ad Familiares* de Cicerón, impresa en Salamanca en 1572 (CECLE20504), en la que se hace alusión a unas anotaciones marginales de Paolo Manuzio: «*Marci Tulli Ciceronis Epistolae ad Familiares. […] Item Pauli Manutii annotationes breuissimae, in margine adscriptae*».

vida, resumen o argumento, anotación marginal, comentario y composición poética.

Respecto a los humanistas europeos asociados a los paratextos presentes en las ediciones hispanas de la segunda mitad del siglo XVI, según los datos que hemos recopilado hasta ahora los miembros del grupo BECLaR –puesto que es un trabajo todavía en desarrollo– podemos observar humanistas de diversas épocas –desde aquellos que vivieron en el siglo XV, como Giovanni Calfurnio (1443-1503) o Filippo Beroaldo (1453-1505), hasta humanistas coetáneos a las ediciones impresas en la segunda mitad del siglo XVI, como Marc-Antoine Muret (1526-1585) o Pietro Vettori (1499-1585)-, de distinto origen –esencialmente de Italia, Francia, Bélgica, Alemania o Países Bajos– y de diferentes corrientes del cristianismo, es decir, tanto católicos como protestantes. Entre ellos destacan grandes figuras como Erasmo de Rotterdam (1466-1536) o Barthélemy Latomus (*ca.* 1485-1570), junto a otros quizá menos conocidos como Philip Engelbrecht (*ca.* 1499-1528) o Guillaume Philandrier (1505-1565).

La recepción, inclusión y tratamiento de estos paratextos de origen europeo en las ediciones hispanas de clásicos latinos, sin embargo, no se produce de forma homogénea, sino que diverge en múltiples aspectos: 1) la autoría del paratexto puede constar de forma explícita o bien permanecer oculta; 2) el paratexto puede mantener la forma en la que fue elaborado por su autor o bien puede haber sido modificado por distintas razones; 3) si se produce alguna modificación en el paratexto, este puede conservar su tipología o transformarse en una tipología de paratexto distinta; 4) el paratexto puede constar en la lengua en la que se elaboró originalmente o puede presentarse traducido; 5) el paratexto puede formar parte de una tradición textual de carácter europeo o bien aparecer por primera vez en una edición hispana.

Por ello, mostraremos a continuación una serie de ejemplos representativos que son una buena muestra de la diversa casuística en la inclusión de estos paratextos en las ediciones hispanas y que pueden ayudarnos a vislumbrar la intensa, y a veces desconocida, relación entre el humanismo europeo y el mercado librario hispano.

3. RECEPCIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE LOS PARATEXTOS: ALGUNOS EJEMPLOS

En relación con la atribución de los paratextos a sus autores, tal como hemos indicado, hay ocasiones en las que la autoría de los mismos se refleja en la edición –ya sea al inicio del propio paratexto o en otros paratextos del impreso, como el índice o en la portada-; mientras que, en otras ocasiones, su autoría queda oculta.

Un ejemplo de la primera opción lo encontramos en un prefacio elaborado por Jacques-Louis d'Estrebay (1481-1550), humanista francés que realizó comentarios de varias obras de Cicerón y fue autor de un importante tratado de retórica denominado *De electione et oratoria collocatione verborum libri duo* publicado en París en 1538 (USTC 147373)[10].

Este prefacio, cuyo contenido se centra en explicar las razones por las que el tratado recibe el nombre de *Orator* y el destinatario y la datación de esta obra de Cicerón, consta, por primera vez, en la edición del *Orator* con el comentario de Estrebay, impresa en París en 1536 (USTC 182136), y se incluye en los fols. 41r-42r de la edición de esta obra impresa en Valencia en 1553 en los talleres de Juan Mey (CECLE20295)[11]. En esta ocasión, si bien en la edición hispana no se hace alusión en la portada al paratexto y su autoría, sí se menciona explícitamente esta en el propio paratexto en dos ocasiones: en primer lugar, introduciéndolo («*Cur hic liber vocatur Orator autore Iacobo Lodoici Strebaeo Rhemensi*») y, en segundo lugar, al final del mismo. Esto se debe a que, si bien en la edición hispana el prefacio se presenta en su forma original, al final de este, el editor del impreso, Andrés Sempere, añade nuevo contenido que introduce mediante la indicación *Haec Strebaeus. Quibus iure nobis ea videntur addenda*, y en el que inserta el pasaje 6.18.4 de la *Epistula ad Familiares* dirigida a Quinto Paconio Lepta, en la que Cicerón responde a las alabanzas sobre la obra que Lepta le envió tras haber revisado el tratado.

Aunque, como hemos visto, en ocasiones se explicita la autoría de los paratextos –e incluso este hecho puede ser un reclamo para

10. Sobre Jacques-Louis d'Estrebay, véase Meerhoff (1986: 49-64).

11. Íncipit: «*Huic libello nomen fecit Orator, κατ' εξοχήν καί αντωνομασίαν, qua figura aut partem aut speciem primae dignitatis, nomine generis appellamus*» (fol. 41r).

su comercialización[12]-, hay circunstancias que podían motivar la omisión de esta información. Este es el caso de los resúmenes elaborados por Philipp Engelbrecht (*ca.* 1499-1528), humanista y poeta neolatino alemán[13], para cada uno de los libros que componen los *Argonautica* de Valerio Flaco.

Los argumentos, incluidos al inicio de cada libro, se presentan como composiciones poéticas de alrededor de 20 versos en hexámetros dactílicos que contienen un resumen del contenido de cada uno de los libros. Estos constan, por primera vez, en la edición de la obra editada por Philipp Engelbrecht e impresa en Estrasburgo en 1525 (USTC 617655), en la que se indica, en todos ellos, al inicio, el nombre de su autor: *Philippo Engentino authore*. Sin embargo, en la edición de los *Argonautica* impresa en Osuna por Juan de León en 1553 (CECLE20459)[14] se ha omitido el primer argumento, así como la adscripción a su autor en los restantes argumentos –introducidos únicamente mediante el sintagma «*In librum* (y la indicación del libro correspondiente) *argumentum*»– y no se hace referencia a ellos ni a su autoría en la portada, en la que, sin embargo, se incluye la alusión a otros paratextos, como las *annotationes* de Alfonso Ayllón, profesor de latinidad de la Universidad de Osuna, y la *vita* de Valerio Flaco realizada por Pietro Crinito. Esta omisión de la autoría de los argumentos podría relacionarse con la vinculación de Engelbrecht con la Reforma protestante, lo que podría provocar la censura parcial o total de la obra en suelo hispano.

En cuanto a su forma, los paratextos de humanistas europeos pueden aparecer en las ediciones hispanas en su redacción original, es decir, tal como los crearon sus autores, o pueden haber sido reelaborados de

12. La referencia en la portada de las ediciones a paratextos de renombrados humanistas era una estrategia utilizada por los impresores y libreros para hacer más atractivas sus ediciones al potencial público de las mismas.

13. Philipp Engelbrecht fue compañero de estudios de Lutero en Wittemberg y en 1516 se convirtió en profesor de poesía en la universidad de Friburgo, cargo que ocupó hasta su muerte. Asimismo, mantuvo numerosos contactos con los humanistas de su época, entre ellos Erasmo, y expresó abiertamente su simpatía por los luteranos, lo que le generó algunos problemas. Sobre este humanista y su producción literaria –en la que destacan sus ediciones de Valerio Flaco y Persio, así como sus composiciones poéticas, en especial un himno de alabanza a Friburgo, véase Bietenholz (1985: 432).

14. Íncipit: «*Nauigat Aesonides Aegea per aequora uectus, emensisque urbes tandem Vulcania Lemnos apparet*» (h. sign. c7r).

diversas maneras: abreviándolos, añadiendo nuevos contenidos, seleccionando solo algunas partes, etc.

Un ejemplo de conservación de su forma original lo hallamos en una epístola de Gian Francesco Torresano d'Asola (*ca.* 1498 – *ca.* 1557), humanista italiano que se hizo cargo de la imprenta de Aldo Manuzio a partir de 1517[15]. Gian Francesco Torresano es el autor de la mayoría de las epístolas dedicatorias de las ediciones salidas de la imprenta aldina desde 1517 hasta 1529 y, entre sus cartas, encontramos una epístola dedicada a Jean Grolier de Servières[16]. Esta presenta, por un lado, un juicio crítico sobre Plauto y Terencio, reseñando los méritos de ambos, pero otorgándole la primacía a Terencio; por otro, incide en la dificultad de encontrar manuscritos que permitan corregir y restituir el texto, y, finalmente, justifica la dedicatoria de la edición a Jean Grolier. Esta epístola –introducida mediante la dedicatoria «*Ioan. Grolierio christianissimi gallorum regis Secretario et primario Insubriae Quaestori Franciscus Asulanus S.*»– se documenta por primera vez en la edición impresa en Venecia por Andrea Torresano y los herederos de Aldo en 1517 (USTC 858679) y consta en su forma original en las h. sign. A3r-A5v de la edición de las *Comoediae sex* de Terencio impresa en Valencia en 1579 por Pedro de Huete (CECLE20386)[17]. Si bien este paratexto tuvo una larga tradición a lo largo del siglo XVI en la imprenta europea, es, sin embargo, la primera y única vez que consta en un impreso hispano en todo el siglo XVI.

En cambio, podemos encontrar una muestra de reelaboración de los paratextos de origen europeo en los comentarios –incluidos bajo la denominación de «scholia»– de la edición de *Andria* y *Eunuchus* de Terencio impresa en Valencia por Pedro de Huete en 1569 (CECLE20395)[18]. Estos comentarios, que se encuentran a continuación del prólogo y detrás de cada una de las escenas de ambas comedias, son de naturaleza

15. Sobre Gian Francesco Torresano d'Asola y su trabajo en la imprenta aldina, véase Cataldi Palau (1998).

16. Jean Grolier de Servières fue vizconde de Aguisy, tesorero del gobierno francés en Milán durante la ocupación francesa de este territorio y célebre bibliófilo, que actuó en ocasiones como mecenas de la imprenta aldina y cuyo interés por los clásicos latinos era reconocido.

17. Íncipit: «*Quicumque Volcatius ille Sedigitus fuit, qui iudicium de Latinis Comicis, in his qui circumferuntur iambis…*» (h. sign. A3r).

18. Íncipit: «*Scholia. Poeta cum primum. Hic prologus poete spectatorum beneuolentiam conciliat*» (p. 41).

heterogénea y en ellos predominan las reflexiones morales y las aclaraciones léxicas y de retórica, dirigidas a la enseñanza de la lengua latina. Estos «scholia» son una reelaboración realizada por Pedro de Figueroa, editor del impreso, quien, según Castro de Castro, entreteje observaciones propias[19], no muy abundantes, con textos extraídos de los comentarios de humanistas como Johann Rivius, Adriaan van Baarland, Etienne Dolet y Pietro Marso[20], provenientes, verosímilmente, no de ediciones que contenían los comentarios de estos humanistas de manera independiente, sino de una recopilación de comentarios, como la recogida en la edición publicada en Venecia en 1545 (USTC 858729).

Esta reelaboración de los paratextos implica, a su vez, en ocasiones, un cambio en su tipología, pasando, por ejemplo, de un comentario a unas anotaciones marginales. Este cambio de tipología puede darse bien dentro de la propia edición o bien haberse producido en la fuente de la que se toma el paratexto en cuestión.

Así, el primer caso lo encontramos en las anotaciones marginales presentes en los fols. 42v-88v de la edición del *Orator* impresa en Valencia en 1553 en los talleres de Juan Mey (CECLE20295)[21]. Estas anotaciones presentan tanto breves referencias a conceptos que aparecen en el discurso como resúmenes de los distintos pasajes y variantes textuales, y su contenido se corresponde con extractos de los comentarios del *Orator* elaborados por Philipp Melanchthon (1497-1560)[22] y Jacques-Louis d'Estrebay al *Orator*, presentes en la edición de esta obra impresa en París en 1552 (USTC 154154). Sin embargo, a partir de estos paratextos europeos, Andrés Sempere, catedrático de retórica del Estudi General de Valencia y editor de este impreso[23], elaboró un nuevo paratexto, modificando la tipología del mismo, de comentario a anotaciones marginales, para adecuarlo al contexto y la finalidad de esta edición, eminentemente didáctica.

19. Castro de Castro (2007: 198).

20. Para un acercamiento a los comentarios de estos humanistas a la obra de Terencio, véase Castro de Castro (2007: 188-195).

21. Íncipit: «*Exorditur ab officio, quo beneuolentiam Bruti sibi conciliat: cum voluntatem eius difficultati rei anteponat*» (fol. 42v).

22. Acerca de Philipp Melanchthon y su contribución a la enseñanza de la lengua latina, veáse Monreal Pérez (2017).

23. Sobre la figura y la obra de Andrés Sempere, veáse Miró (1968).

En cambio, en las anotaciones marginales incluidas en la edición de los *Menaechmi* de Plauto impresa en Salamanca por Juan Pulman en 1583 (CECLE20429)[24], la modificación en su tipología no se ha producido en esta edición, sino en la fuente de la que se ha tomado el paratexto. Estas anotaciones marginales –con variantes textuales, conjeturas, lagunas textuales, cuestiones de puntuación, de métrica y de adscripción de personajes– están adscritas, ya en la portada de la edición hispana, a Denis Lambin (1520-1572), humanista francés, lector real de griego y comentarista de clásicos griegos y latinos[25]; sin embargo, el recorrido de este paratexto es algo más complicado.

La fuente textual de este impreso, tal como se ha podido comprobar, es la edición de las veinte comedias plautinas impresa en Lyon en 1581 (USTC 156381 – 158573), de la que la edición de Salamanca reproduce incluso la *mise en page*[26]. En la portada de la edición lionesa se indica que en ella se incluyen *lectiones* y *notae* de Lambin y de otros hombres muy doctos, a diferencia de la edición salmantina, en la que solo se alude a este humanista, debido a que de las aproximadamente doscientas anotaciones marginales de los *Menaechmi*, exceptuando en trece ocasiones, la fuente principal es Lambin. Sin embargo, el origen de estas *annotationes* de Lambin se encuentra, a su vez, en la edición impresa en París en 1576 (USTC 170316), que incluye el texto de Plauto preparado por este humanista, acompañado de un comentario a cada una de las comedias, de donde se han extraído los datos para elaborar las anotaciones marginales. Por ello, en este caso, la modificación en la tipología de paratexto no se produce en la edición hispana, sino en la tradición francesa, entre la edición de 1576 y la de 1581, que se tomó como fuente para la edición de los *Menaechmi* impresa en Salamanca.

En otras ocasiones, la modificación no se produce (o no solo) en el contenido o en la forma, sino que afecta a la lengua en la que se presenta. En este sentido, podemos observar paratextos que aparecen en una lengua distinta al paratexto original, tras haber sufrido una traducción.

Este es el caso de la vida de Vitruvio elaborada por Guillaume Philandrier (1505-1565), humanista francés, canónigo de la catedral de Rodez y

24. Íncipit: «*a. L. auctus a. L. Graetissat tamen. Verum non Atticissat, at Sicclissitat. b. L. quoddam c. L. nuncius redit*» (h. sign. A3r).

25. Sobre la vida y la producción editorial de Denis Lambin, véase Stevens (1962).

26. Villarroel Fernández (2025).

autor de unas *annotationes* a la obra de Vitruvio[27], que se incluye en el fol. 5r de la edición de la traducción al español del *De architectura* de Vitruvio impresa en Alcalá de Henares en 1582 en los talleres de Juan Gracián (CECLE20496). Este paratexto, en lengua latina, consta en la edición del *De architectura* comentada por este humanista, impresa por primera vez en Roma en 1544 (USTC 762290). En el caso de la edición de Alcalá de Henares, la *vita* compuesta por Philandrier ha sufrido varias modificaciones respecto a su forma original. En primer lugar, se ha seleccionado únicamente el inicio de la misma, en el que se habla sobre los posibles lugares de origen de Vitruvio, omitiendo el resto del paratexto, en el que se indica la interpretación que Alciato hace de una inscripción de Verona a este respecto, además de otros datos de su biografía extraídos de la obra de Vitruvio. Y, en segundo lugar, este paratexto no se presenta en la lengua en la que originalmente fue escrita por Philandrier, el latín, sino que consta en español, tal como el texto de Vitruvio, traducido por Miguel de Urrea[28].

Otro ejemplo de modificación respecto a la lengua de origen del paratexto lo hallamos en la traducción de la *vita Vergilii* de Pietro Crinito (1465-1504), inserta originalmente dentro de la obra *De poetis Latinis libri V* impresa por primera vez en Florencia en 1505 (USTC 824630)[29]. La *vita Vergilii* de Pietro Crinito se había transmitido de forma íntegra y en latín en las ediciones hispanas de la primera mitad del siglo XVI del texto latino de *Aeneis*; sin embargo, en las ediciones que transmiten la traducción al español de Gregorio Hernández de Velasco – cuya primera impresión fue realizada en Toledo por Juan de Ayala en 1555 (CECLE20312)-, esta no consta de forma completa ni en la lengua original, sino que incluyen solo el *Carmen Octauiani Caesari de Vergilio* –es decir, los versos atribuidos al emperador Augusto sobre la supuesta intención de Virgilio de quemar la *Eneida*– traducido en tercetos al castellano[30].

27. Acerca de la vida de este humanista y su comentario de la obra de Vitruvio, véase Lemerle (2000: 11-33).

28. Íncipit: «*La vida de Vitruvio, collegida de su obra por Philandro. Qual fuese su tierra de Marco Vitruuio Polion, no ay quien lo escriua*» (fol. 5r).

29. Para un acercamiento a la figura de Pietro Crinito y el *De poetis Latinis Libri V*, véase Navarro López (2011).

30. Íncipit: «Como que pudo el postimero acento de la fúnebre boz y despiedada dar tan seuero mandamiento?» (h. sign. P8r).

Por último, estos paratextos elaborados por humanistas europeos pueden formar parte de una tradición textual de carácter europeo o bien, aunque es menos habitual, aparecer por primera vez en la imprenta hispana.

Una muestra de un paratexto con una tradición textual de carácter europeo es la epístola dedicatoria de Erasmo de Rotterdam a Federico III de Sajonia incluida en las pp. 2-13 de la edición del *De vita Caesarum* de Suetonio impresa en Salamanca por Andrea de Portonariis en 1554 (CECLE20456)[31]. Esta carta, fechada en Amberes el 5 de junio de 1517, fue publicada por primera vez en la edición del texto latino de Suetonio preparada por Erasmo e impresa en Basilea en 1518 (USTC 655032) y en ella se destaca la importancia del texto de Suetonio, así como la forma de proceder para elaborar esta edición y algunas de las fuentes que se utilizaron para ello. Esta epístola, que en origen tenía un carácter laudatorio, es utilizada como prólogo en múltiples ediciones de esta obra, como en las impresas en Lyon por Sébastien Gryphe, y así consta en su primera aparición en la imprenta hispana en la edición de 1554.

En ocasiones, sin embargo, el paratexto elaborado por un humanista europeo no proviene de una tradición europea, sino que consta por primera vez en la imprenta hispana. Este es el caso de la composición poética realizada por Pieter Pantin e incluida en las h. sign. ¶6v-¶7v –bajo el título *Petri Pantini Belgae de Terentii in Hispanam linguam traductione Carmen*– dentro de la edición bilingüe de Terencio, con traducción de Simón Abril, impresa en Alcalá de Henares en 1583 por Juan Gracián (CECLE20393)[32]. Pieter Pantin (1556-1611), humanista belga, poeta neolatino y helenista, se refugió en territorio hispano en la década de 1580 debido a las guerras religiosas y llegó a ser profesor de griego en Toledo y capellán del rey Felipe II[33]. Es en esta estrecha vinculación con España en la que podemos circunscribir la composición poética en dísticos elegíacos dedicada a Simón Abril y su traducción al español de la obra de Terencio, realizada *ex professo* para esta edición. Es, por ello, un caso completamente distinto a los anteriores, ya que se trata de un

31. Íncipit: «*Illustrissimis Saxoniae Ducibus, Federico sacri Imperii electori et cetera eiusque patrueli Georgio*» (p. 2).

32. Íncipit: «*Romuleos inter proceres, quos palma superbos Comica per totum celebrat foeliciter orbem*» (h. sign. ¶6v).

33. Sobre la vida y obra de Pieter Pantin, véase Roersch (1901: 567-571).

paratexto circunscrito a la tradición hispana y no presente en otras ediciones europeas.

4. CONCLUSIONES

La presencia de paratextos de humanistas europeos en las ediciones hispanas de clásicos latinos en la segunda mitad del siglo XVI es amplia y es una buena muestra de la constante y estrecha vinculación entre el mercado librario hispano y el del resto de Europa, así como un claro reflejo de la circulación de ejemplares de ediciones europeas en España y del conocimiento que los editores e impresores que trabajaban en las prensas españolas tenían de ellos. Por otro lado, como se ha podido observar a través de esta pequeña muestra, la inclusión de estos paratextos europeos y la historia detrás de ellos no es homogénea, sino que la casuística de cada edición es diversa y, como tal, debe ser estudiada de forma individual.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Ayuso García, Manuel, «La primera edición española de Horacio, Juan María de Terranova, Salamanca 1560: modelos, aportaciones y repercusión», *Exemplaria Classica*, 28 (2024), págs. 139-176.

Bécares Botas, Vicente, *Librerías salmantinas del siglo XVI*, Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2007.

BECLaR = *Biblioteca de Ediciones de Clásicos Latinos en el Renacimiento*. [En línea] http://www.incunabula.uned.es/ [Consulta: 31/03/2025].

Bietenholz, Peter G. & Thomas B. Deutscher, *Contemporaries of Erasmus. A Bibliographical Register of the Renaissance and Reformation*, Toronto: University of Toronto, 1985, 3 vols., vol. 1 A-E.

Cataldi Palau, Annaclara, *Gian Francesco d'Asola e la tipografia aldina. La vita, le edizioni, la biblioteca dell'Asolano*, Genova: Sagep Editori, 1998.

Castro de Castro, José David, «El comentario a la *Andria* (1569) de Pedro de Figueroa: sus fuentes», *Myrtia*, 22 (2017), págs. 181-205.

CECLE = *Corpus de Ediciones de Clásicos Latinos en España (1500-1550)*. [En línea] http://www.incunabula.uned.es/cecle.php [Consulta: 31/03/2025].

CECLE2 = *Corpus de Ediciones de Clásicos Latinos en España (1551-1600)*. [En línea] http://www.incunabula.uned.es/cecle2.php [Consulta: 31/03/ 2025].

CICLE = *Corpus de Ediciones Incunables de Clásicos Latinos en España*. [En línea] http://www.incunabula.uned.es/cicle.php [Consulta: 31/03/2025].

Lemerle, Frédérique, *Les* Annotations *de Guillaume Philandrier sur le* De Architectura *de Vitruve. Livres I à IV*, Paris: Picard, 2000.

Meerhoff, Kees, *Rhétorique et poétique au XVIe siècle en France: Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden: Brill, 1986.

Miró, Adrián, *El humanista Andrés Sempere. Vida y obra*, Alcoy: Imprenta La Victoria, 1968.

Monreal Pérez, Juan Luis, «La contribución de Philipp Melanchthon, *Praeceptor Germaniae*, a la lengua y a la enseñanza. Entre la cultura humanista europea y la reforma alemana», *Historia de la educación*, 36 (2017), págs. 207-228.

Moreno Hernández, Antonio y Manuel Ayuso García, «Los paratextos de las ediciones humanísticas de obras latinas de la Antigüedad. El tratamiento de la portada, el prefacio y el colofón en las ediciones de Marciano Capela (ss. XV y XVI)», *Ágora. Estudos clássicos em debate*, 17 (2015), págs. 65-146.

Navarro López, Joaquín Luis, «Sobre el *De poetis Latinis* de Pietro Crinito», *Calamus renascens*, 12 (2011), págs. 63-95.

Roersch, Alphonse, «Pantin, Pierre», en *Biographie nationale de Belgique*, ed. Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles: Bruylant-Christophe et Cie, 1901, vol. 16, col. 567-571.

Stevens, Linton C., «Denis Lambin: Humanist, Courtier, Philologist, and Lecteur Royal», *Studies in the Renaissance,* 9 (1962), págs. 234-241.

USTC = *Universal Short Title Catalogue*. [En línea] https://www.ustc.ac.uk/search [Consulta: 31/03/2025].

Villarroel Fernández, Irene, «La forma textual de la primera edición hispana de las *Comoediae Plauti* (Alcalá de Henares, 1517-1518)», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 82 (2020), págs. 357-378.

Villarroel Fernández, Irene, «La edición de los *Menaechmi* de Plauto impresa por Juan Pulman (Salamanca 1583): una *rara avis* en el panorama editorial hispano», *Latomus: revue d'études latines*, 84.1 (2025), págs. 101-125.

RESUMEN: En las ediciones de clásicos latinos impresas en suelo hispano en la segunda mitad del siglo XVI, que conforman el principal objeto de estudio del *Corpus de Ediciones de Clásicos Latinos en España (1551-1600)*, desarrollado por el grupo BECLaR (Biblioteca de Ediciones de Clásicos Latinos en el Renacimiento), podemos encontrar paratextos de humanistas europeos, que son un claro reflejo de la circulación de ejemplares de ediciones europeas en España y del conocimiento que los editores e impresores que trabajaban en las prensas españolas tenían de ellos.

Estos paratextos, vinculados con la lectura e interpretación de las obras editadas, así como con la información sobre sus autores, son de diferente tipología –epístolas, comentarios, *testimonia nova*, resúmenes, prefacios, *vitae*, composiciones poéticas o anotaciones marginales– y sus autores, entre los que se encuentran Jacques Louis d'Estrebay, Philipp Engelbrecht o Gian Francesco Torresano d'Asola, pertenecen a épocas, países y confesiones diversas.

La recepción, inclusión y tratamiento de estos paratextos de origen europeo en las ediciones hispanas no es, sin embargo, homogénea, sino que diverge en múltiples aspectos (reconocimiento o no de la autoría, modificaciones en la tipología o en la lengua, etc.), que serán tratados en este trabajo a través de algunos ejemplos representativos.

PALABRAS CLAVE: Paratextos; Humanistas europeos; Clásicos latinos; Imprenta hispana; Siglo XVI.

ABSTRACT: In the editions of Latin classics printed in Spain in the second half of the 16th century –main object of study of the *Corpus de Ediciones de Clásicos Latinos en España (1551-1600*), developed by the BECLaR group (Biblioteca de Ediciones de Clásicos Latinos en el Renacimiento)– we can find paratexts by European humanists, which are a clear reflection of the circulation of copies of European editions in Spain and the knowledge that the editors and printers who worked in the Spanish presses had of them.

These paratexts, linked to the reading and interpretation of the published works, as well as to information about their authors, are of different types –epistles, commentaries, *testimonia nova*, summaries, prefaces, *vitae*, poetic compositions or marginal annotations– and their authors, including Jacques Louis d'Estrebay, Philipp Engelbrecht or Gian Francesco Torresano d'Asola, belong to different periods, countries and confessions.

The reception, inclusion and treatment of these paratexts of European origin in Spanish editions is not homogeneous but diverges in many aspects (recognition or non-recognition of authorship, modifications in typology or language, etc.), which will be dealt with in this work through the presentation of some representative examples.

KEYWORDS: Paratexts; European humanists; Latin classics; Hispanic printing; 16th century.

«SUSANA Y LOS VIEJOS»: MIRADA, VIOLENCIA Y RESISTENCIA FEMENINA EN LAS ARTES*

María Jesús Zamora Calvo
Universidad Autónoma de Madrid

Hoc non fit verbis, Marce: ut ameris, ama.
Marcial, *Epigrammata* VI, 11, 10.

1. INTRODUCCIÓN

¿Qué vemos cuando miramos a Susana? Durante siglos, la escena bíblica de «Susana y los viejos» ha sido uno de los motivos más prolíficos –y también problemáticos– de la tradición cultural occidental. Desde las miniaturas medievales hasta las pinturas barrocas, pasando por la poesía aurisecular, Susana aparece convertida en objeto de deseo, expuesta a la mirada de los jueces y, con ellos, a la del lector o espectador. Bajo la apariencia de relato ejemplarizante, el episodio ha funcionado como un dispositivo cultural que legitima el

* Esta investigación se inscribe dentro de la producción científica generada por el proyecto «Feminarium: reconstrucción con Inteligencia Artificial de narrativas femeninas en los discursos inquisitoriales hispánicos de la Edad Moderna» (PID2024-159553NB-I00), cuya investigadora principal es María Jesús Zamora Calvo, financiado por MICIU /AEI /10.13039/501100011033 / FEDER, UE; y por el grupo de investigación consolidado «Mentalidades mágicas y discursos antisupersticiosos (siglos XVI, XVII y XVIII)» de la Universidad Autónoma de Madrid.

control masculino sobre el cuerpo femenino, desplazando el eje narrativo hacia la satisfacción de la mirada patriarcal. Sin embargo, la insistencia del motivo ha permitido que, en momentos concretos, esa misma escena se cargue de significado y adquiera un potencial crítico inesperado.

En consecuencia, el objetivo principal de esta investigación aspira a analizar la evolución de dicho motivo desde la Edad Media hasta la actualidad, atendiendo a las transformaciones que experimenta en su tránsito de la tradición bíblica y moralizante a las relecturas feministas contemporáneas. En este recorrido, se presta especial atención a tres hitos fundamentales: las versiones medievales y renacentistas, que consolidan el *voyeurismo* como código de representación; la *Susana* de Artemisia Gentileschi (1610), que desplaza la atención hacia la resistencia del cuerpo femenino y constituye un punto de inflexión en la iconografía barroca; y las reescrituras actuales, como la de Marta Sanz, donde se produce una inversión radical de roles: Susana deja de ser observada pasivamente para convertirse en agente consciente, irónica y emancipada, capaz de interpelar a su lector.

Por lo cual este trabajo integra enfoques iconográficos, textuales y crítico-culturales. En primer lugar, se estudian las fuentes bíblicas, medievales y barrocas, contextualizando las convenciones visuales y literarias que convirtieron el episodio en un espectáculo para el deseo masculino. En segundo lugar, se examinan obras que, desde dentro de la tradición, introducen quiebras significativas en esta lógica, como la pintura de Artemisia Gentileschi. Finalmente, se analizan relecturas feministas contemporáneas que han recuperado el motivo no como cita pasiva, sino como ejercicio de desarticulación del dispositivo voyeurista y restitución de agencia a la protagonista[1]. Este enfoque permite trazar un arco de larga duración que evidencia tanto la persistencia de las estructuras patriarcales como la capacidad de las artistas para subvertirlas. En consecuencia, el propósito de este estudio es doble: por un lado, mostrar cómo la historia de Susana ha funcionado como espejo de las jerarquías de género en la cultura occidental; por otro, evidenciar que su reformulación contemporánea constituye un gesto político que transforma a Susana de objeto observado en sujeto con voz y poder, integrándola en una tradición feminista de larga duración.

1. Mayayo (2003); Garrard (2020).

2. ACOSO, DIFAMACIÓN Y VINDICACIÓN: LA FIGURA DE SUSANA EN LA TRADICIÓN BÍBLICA

La historia de «Susana y el juicio de Daniel» se encuentra recogida en el Antiguo Testamento, concretamente en el capítulo 13 del Libro de Daniel, en la versión griega de la Biblia, conocida por la Septuaginta. Esta narración carece de fundamento histórico y no fue considerada de inspiración divina, lo que motivó su exclusión del canon de la Biblia judía[2]. No obstante, los padres de la Iglesia y los primeros apologistas cristianos, como Orígenes, Ireneo de Lyon, Hipólito de Roma, Cipriano de Cartago y Cirilo de Jerusalén, defendieron su canonicidad. Hasta que finalmente, Jerónimo de Estridón incluyó este relato al final del Libro de Daniel en la Vulgata, hecho que lo convirtió en uno de los textos deuterocanónicos[3].

En el relato se compendia la justicia divina y la sabiduría profética, centrado en la figura de Susana[4], la mujer de Joaquín, un hombre rico, destacado miembro de la comunidad judía en Babilonia. Es una mujer joven, educada en los principios religiosos, dotada de una gran bondad y de una intensa belleza, tan increíble que llega a perturbar la razón de dos ancianos, ostentadores de la autoridad y poder judicial en esa ciudad. El núcleo de la narración se encuadra en el jardín privado de Joaquín, donde acude diariamente su esposa a pasear o mitigar el calor. Estos dos jueces se fijan en ella por separado[5]. Prende en ambos la llama de la lascivia y, en un lugar dedicado al placer que se experimenta ante la eclosión de las flores, al esplendor vegetal y la frescura del follaje. Se percibe como un espacio suspendido, íntimo, rodeado por una soledad

2. Lacocque (1990: 28-30) sugiere una explicación adicional para este rechazo: los rabinos condenaron la representación de los jueces, quienes, en lugar de ser respetables, actuaban de manera corrupta, lo que podría haber sido visto como perjudicial para la imagen del pueblo hebreo.

3. Walker Vadillo (2012: 50).

4. El nombre Susana procede del hebreo שׁוֹשַׁנָּה (*Shoshannah*), que hace referencia a la campana o pabellón que forma parte de determinados instrumentos musicales de viento, como la trompeta; su forma es cónica y es un elemento fundamental para la proyección final del sonido. También hace referencia a la corola que forman los pétalos en ciertas variedades de flores. Justo a raíz de este pasaje bíblico el antropónimo Susana comenzó a hacer referencia al lirio blanco, a la flor de la azucena, que simbolizan la pureza, la belleza, la castidad y la integridad sexual (Réau 1958-1959: III, 394).

5. Orozco Díaz (1989: 121-176).

protegida, que evoca mundos ocultos a través de los que se trasciende el desorden, el tiempo y la melancolía; un «ámbito en el que la naturaleza aparece sometida, ordenada, seleccionada, cercada»[6], por ello simboliza la conciencia frente a la insensatez. El relato crea un lugar de soberanía para su dueño, Joaquín, y por ende para su esposa, Susana. Representa un espacio sagrado, un *locus amoenus* cerrado, con una disposición que evoca un proyecto de totalidad, un lugar íntimo, al resguardo de miradas inoportunas (aparentemente), donde con frecuencia crecen rosas, símbolo de la discreción, el silencio y el secreto[7]. En él se aúnan el placer con lo secreto.

En ese entorno tan manifiestamente sustancial y constitutivo, un día Susana se está bañando sola en su jardín, porque ha mandado a sus criadas que cerraran las puertas de ese recinto y le traigan aceite y perfume para ungirse con ellos, hecho que tiene varias intencionalidades prácticas y también simbólicas. Por un lado, procede su idea de hidratarse y proteger la piel, manteniéndola suave y flexible; y, por otro, el deseo de purificación dentro de un proceso de limpieza completa a través del aroma que se desprende dosificado en el tiempo, sobre todo teniendo en cuenta que el acceso al baño diario en esa época no era común, de ahí el valor que se le confería destinado a las personas socialmente más privilegiadas. Susana comete la imprudencia de quedarse sola. No pide a sus criadas que comprueben si hay alguien en el jardín, hecho aprovechado por los dos ancianos para acosarla sexualmente. Ante la negativa de ella, le amenazan con difamarla acusándola de cometer adulterio con un joven –algo que en esa época se castigaba con la lapidación–. Susana, fiel a sus principios y a su moral, rechaza la propuesta y enfrenta las consecuencias.

Los ancianos, cegados por la rabia y el resentimiento, denuncian públicamente que la han visto desnuda con un joven en el jardín y que, al ser sorprendidos, él huyó. Como se trataba de jueces respetados, sus palabras se revestían con el peso de una autoridad y una credibilidad que lleva a condenar a muerte a Susana. Cuando la sentencia está a punto de ser ejecutada, un adolescente llamado Daniel[8] clama contra la injusticia

6. Cirlot (1997: 267).

7. Martin (2011: 146-149).

8. Etimológicamente, el antropónimo Daniel tiene origen hebreo, derivado de «Daniyyel» (דָּנִיֵּאל), que significa 'Dios es mi juez'. La forma hebrea se compone de

del proceso y pide que se repita el juicio. Él mismo se encarga de defender a la mujer. Interroga a los viejos por separado y demuestra que ambos han perjurado, por lo que al final, son ellos los ejecutados, Susana liberada y su inocencia vindicada. La historia concluye con un reconocimiento de la sabiduría y justicia del joven profeta: «Y desde aquel día en adelante Daniel fue grande a los ojos del pueblo» (Daniel 13: 64).

Esta historia vuelve a encarnar la lucha eterna y perpetua entre el bien y el mal, donde la mujer joven simboliza la virtud y la inocencia, y los hombres carcamales, la corrupción y el mal. Susana se erige como símbolo de pureza y fe, dispuesta a enfrentarse a la muerte antes que traicionar sus principios, mientras que los ancianos representan el abuso de poder y la perversión. Su lapidación consuma la derrota de aquellos que utilizan su posición para oprimir y manipular a los inocentes. En este contexto, la justicia divina es la que se impone de la mano de un Daniel imbuido de sabiduría y discernimiento. Su capacidad para descubrir la verdad a través de la astucia y la inteligencia puede interpretarse como una llamada a la importancia del juicio sabio y la búsqueda de la verdad en todas las circunstancias. Su habilidad retórica al interrogar a los ancianos se convierte en el punto culminante del relato. Su astucia al separar a los ancianos y hacerles preguntas específicas revela su inteligencia y capacidad para discernir la verdad. En este marco narrativo, desconcierta, por ejemplo, la ausencia deliberada del marido de Susana y el amparo que ella tiene solo de sus familiares: «ella compadeció acompañada de sus padres, de sus hijos y de todos sus parientes» (Daniel 13: 30). También sorprende la reacción de la comunidad, que en principio cree en la acusación falsa, pero que luego rectifica en su error enmendándolo con determinación y ejemplaridad.

La historia de Susana no es la única en la Biblia donde se aborda el tema del acoso sexual[9]. También nos encontramos el otro lado con José, quien es hostigado por la esposa de Putifar[10], quien ante su rechazo lo inculpa de intento de violación (Génesis 39); el rey David quien abusa de su poder para seducir a Betsabé tras orquestar la muerte de su esposo (2

«dan» (juzgar) y «El» (Dios). En este episodio bíblico, Daniel encarna precisamente la idea de alguien que se mantiene fiel a la justicia divina frente a los juicios humanos.

9. Brooke (1992); Harris (1984).

10. Bornay (1998: 161-171).

Reyes 11)[11]; Tamar, que es violada por su medio hermano Amnón, para luego rechazarla y deshonrarla (2 Reyes 13)[12]; Dina que es forzada sexualmente por Siquem (Génesis 34); o la concubina de Guibeá, no solo mancillada por varios hombres, sino también asesinada (Jueces 19-21); relatos marcados por el acoso sexual, el abuso de poder y la lucha contra la injusticia.

En cuanto al episodio entre Judit y Holofernes se descifran concomitancias con Susana y los viejos[13]. Ambos relatos tienen como protagonistas a mujeres que actúan con gran coraje y sabiduría. Judit es una viuda que, utilizando su astucia y valentía, salva a su pueblo del asedio del ejército asirio, mientras que Susana, aunque inicialmente víctima de una acusación falsa, se mantiene firme en su moral y es vindicada por la intervención de Daniel. Aunque el relato de Judit no incluye un intento de acoso sexual explícito como en el caso de Susana, hay una pulsión erótica implícita en la interacción entre Judit y Holofernes. Judit, al presentarse ante Holofernes, utiliza su belleza y encanto para ganar su confianza, lo que podría interpretarse como una forma de manipulación consciente para alcanzar su objetivo. En ambos casos, los hombres en posiciones de poder –los jueces en la historia de Susana y Holofernes como general del ejército asirio– pretenden controlar, manipular y adueñarse de estas mujeres.

Judit se presenta como agente activa, toma la iniciativa, planea y ejecuta la estrategia para asesinar a Holofernes; mientras que Susana se cuela en un plano narrativo pasivo al ser una víctima que depende de una tercera persona para salvarse, Daniel, carece del perfil fuerte y decidido de Judit, quien no solo controla su propio destino, sino que a través de un acto de extrema violencia: «tomó de allí su cimitarra, y acercándose al lecho, agarró la cabeza de Holofernes por los cabellos […] Y, con todas sus fuerzas, le descargó dos golpes sobre el cuello y le cortó la cabeza» (Judit 13: 6-8), logra salvar a toda la ciudad de Betulia y, en última instancia, a Israel del asedio asirio. Ambos relatos, aunque diferentes en tono y acción, subrayan la capacidad de las mujeres para enfrentar y superar situaciones de extrema adversidad, ya sea a través de la fe, la sabiduría, o la acción directa[14].

11. Bornay (1998: 69-90).
12. Bornay (1998: 175-182).
13. Bornay (1998: 41-68).
14. Jean Jacques Boissard en su *Theatrum vitae humanae* (1596) relata casos de mujeres violentadas y *femme fatale* bíblicas, como Betsabé (Boissard 1596: 193-196), Judit (Boissard 1596: 197-200) y la propia Susana (Boissard 1596: 225-228).

3. SUSANA Y SU REPRESENTACIÓN EN EL ARTE: VARIACIONES ICONOGRÁFICAS Y LECTURAS CRÍTICAS

En la pintura barroca, el cuerpo desnudo femenino se erige en eje visual privilegiado, configurado como dispositivo de atracción para la mirada masculina. Este recurso, lejos de ser inocente, se articula de manera paradójica con un programa iconográfico que pretende vehicular un mensaje religioso y moralizador, inscrito en el marco de la Contrarreforma y, por tanto, orientado a reafirmar la hegemonía católica frente a la Reforma protestante[15]. El desnudo, concebido como superficie blanca y erótica, se presenta dispuesto para la contemplación masculina en el instante preciso en que la figura femenina advierte su exposición y, por ello, la profanación de su intimidad. En este contexto, la mujer –y específicamente Susana– se convierte en señuelo visual, en «carnada» destinada a atraer y retener la atención de un espectador mayoritariamente masculino, con el objetivo de reinstaurar valores doctrinales[16].

La representación de Susana anula cualquier límite protector: ni el cierre de los portones, ni la frontera física del jardín, ni la presencia de muros impiden el acceso de la mirada. Las estructuras arquitectónicas se tornan transparentes para garantizar la visibilidad plena del cuerpo femenino. En esta operación, la mirada se constituye en acto de violencia simbólica: penetra, roza y desviste la piel de Susana, proyectando sobre ella la voluntad de mancillar su pureza, figurada en la metáfora de la azucena. El hecho de que los agresores sean dos ancianos intensifica la dimensión voyerista: se duplica la capacidad de observación, cuatro ojos que convergen en un único acto de posesión visual.

Este relato bíblico se inscribe, así, en un universo regido por la autoridad masculina, donde la única palabra válida es la del varón. La mujer carece de voz y de *logos*; su testimonio no es reconocido como fuente legítima de verdad en la reconstrucción de los hechos. Aunque el procedimiento narrado recurra a mecanismos análogos a los de la indagación judicial –incluida la prueba testimonial–, Susana no figura como sujeto con derecho a ser escuchado, sino como objeto incluido en la esfera de custodia del varón. La escena evidencia, de este modo, la intersección entre violencia de género y régimen patriarcal de la verdad: la mirada

15. Sebastián (1989).
16. Mayayo (2020).

y la palabra, monopolizadas por los hombres, excluyen a la mujer de la construcción del sentido y la relegan a un papel pasivo dentro del relato y de la imagen[17].

Desde la Edad Media, la iconografía de este pasaje ha cristalizado, casi siempre, en el momento previo o simultáneo a la agresión verbal y física. La escena típica muestra a Susana en el centro, con el cuerpo parcialmente desnudo o completamente expuesto, mientras los dos ancianos se inclinan hacia ella con gestos de insistencia o amenaza. Tal como advierte Bal, esta configuración responde a un modelo visual fuertemente codificado: la imagen no solo narra la historia bíblica, sino que reproduce la estructura misma del acoso, ofreciendo al espectador la misma perspectiva que los agresores[18]. Así, el cuadro deviene una prolongación del acto de violencia simbólica, pues el espectador asume la posición de quien contempla un cuerpo vulnerable sin consentimiento.

«Susana y el juicio de Daniel» mantuvo durante la Edad Media una fuerte presencia en el arte religioso, interpretado no como una mera historia, sino como una potente alegoría moral y teológica. En las representaciones más antiguas, como el fresco de la catacumba de Priscila (siglo III), se reproduce el ciclo narrativo completo: la acusación, el juicio de Daniel y la vindicación final de Susana, configurando su figura como símbolo de pureza y justicia divina. En esta representación paleocristiana, Susana aparece rodeada por las figuras masculinas de los ancianos en el momento de la acusación. El espacio compositivo otorga a los agresores una posición activa –con gestos que señalan, increpan o se inclinan hacia ella– mientras Susana mantiene una postura recogida y defensiva. Aunque la finalidad original se centra en celebrar la pureza de la mártir, la disposición de las figuras y la narrativa visual confirman un eje de poder desigual: los varones ocupan el lugar de autoridad y de palabra, y la mujer, aun siendo inocente, es visualmente construida como acusada y pasiva. El relato evidencia que la virtud femenina se valida no por su propio testimonio, sino por la intervención de un varón: Daniel.

En el desarrollo iconográfico medieval, Susana aparece asociada con la Iglesia misma: su virtud simboliza la inocencia y la redención frente a las fuerzas de la corrupción –representadas por los ancianos, que encarnan figuras paganas o depravadas–. Esta interpretación es particularmente

17. Orozco Díaz (1989: 31-36).
18. Bal (2005: 129-168).

notable a partir del siglo IX, cuando la historia de Susana se emplea en contextos oficiales, como en el célebre Cristal de Lotario (*c.* 855-869), donde ocho escenas del relato están grabadas en un disco de cristal de roca. La pieza no solo tiene valor artístico, sino que se interpreta como símbolo político y moral ante falsas acusaciones, aludiendo también a conflictos contemporáneos, como el del rey Lotario y su esposa Teutberga. En este disco, el ciclo completo de la historia enfatiza la secuencia de acoso y juicio. La materialidad lujosa y el destino político de la pieza –relacionado con la defensa de la reina Teutberga frente a acusaciones de inmoralidad– desplazan el sentido bíblico hacia una alegoría de legitimación dinástica. Sin embargo, la imagen conserva la misma estructura de subordinación: el cuerpo de Susana (o su equivalente alegórico) se encuentra en el centro de una disputa entre varones, donde su voz permanece ausente. El valor de la mujer se mide en términos de pureza como capital político y no como derecho propio. El acoso se representa como preámbulo de un juicio que ella no controla.

Durante la Edad Media plena, el relato de Susana se presenta con frecuencia en ciclos narrativos completos, especialmente en manuscritos iluminados o piezas destinadas a espacios públicos como ayuntamientos o cofres de boda. En estos contextos, Susana es valorada como paradigma de justicia y pureza, a menudo identificada con santa Susana de Babilonia, y el pasaje bíblico sirve como herramienta instructiva para la vida colectiva. En miniaturas y libros de horas, las escenas muestran el momento del asedio en espacios cerrados como jardines o patios, lo que remarca el carácter transgresor de la invasión masculina[19]. Los portones y cercas, símbolos de clausura y protección, se vuelven permeables para la mirada y el gesto de los viejos. En la lógica patriarcal de estas imágenes, el «lugar privado» de la mujer nunca permanece inviolable frente al poder masculino: la arquitectura no impide la intromisión. Susana aparece vestida, pero su cuerpo sigue siendo el punto de convergencia visual, anticipando la lógica de control y vigilancia sobre la feminidad.

Un ejemplo destacado se halla en diversos Libros de Horas como las *Historias de Susana* –*c.* 1204-1219, Bamberg [Alemania], *c.* 1480, París [Francia] y (*c.* 1495-1505, Tours [Francia]–, que contienen escenas del relato como parte de un ciclo más amplio ilustrativo de virtudes y peligros morales. En la Corona franco-germánica y en obras de arte de difusión

19. Brion (1956); Cockerell (1969).

más amplia, la historia se usó también como alegoría de la Iglesia acosada, resistiendo ante los enemigos de la fe, lo que consolidó a Susana como símbolo de la virtud derrotando al vicio.

En estos manuscritos devocionales, el acoso de Susana se representa como parte de un ciclo moralizante que pretende instruir sobre la virtud y la castidad. Sin embargo, el enfoque visual subraya el acto de acecho: los ancianos, siempre en posición más elevada o físicamente más cerca de Susana de lo que la perspectiva natural permitiría, refuerzan la sensación de cercanía invasiva. La mujer, pese a ser el modelo de virtud, queda reducida como mero objeto de observación en el mismo acto que se pretende condenar. La enseñanza moral es ambivalente: preserva la virtud femenina, pero reproduce el imaginario de la mujer como «escena para ser mirada».

Esta construcción visual conecta con lo que la crítica feminista ha denominado «mirada masculina» (*male gaze*), entendida como dispositivo cultural que representa, consume y significa el cuerpo femenino en función del deseo masculino. Según Mayayo, este patrón atraviesa siglos de producción artística: la mujer se presenta como objeto visible, mientras su papel como sujeto creador permanece invisibilizado[20]. El caso de «Susana y los viejos» llama la atención, ya que se reviste de un relato moralizador –la defensa de la virtud– para legitimar la exposición del desnudo femenino, integrando así el castigo y el placer visual en una misma composición.

Durante el Renacimiento, este motivo experimenta un giro decisivo en su representación visual[21]. Si en las imágenes altomedievales la escena se cargaba de simbolismo moral y alegórico, en el contexto renacentista, marcado por el Humanismo y el redescubrimiento de la Antigüedad clásica, la narrativa se convierte en un pretexto privilegiado para la representación del desnudo femenino. El cuerpo de Susana se transforma en el verdadero centro compositivo y, en muchas obras, el episodio de acoso se diluye en favor de una exhibición controlada del ideal de belleza. Esta mutación iconográfica debe leerse en el marco de un sistema que instrumentaliza la figura femenina como superficie estética y como catalizador de la mirada masculina.

20. Mayayo (2003: 55, 108, 126, 184, 186 y 219).
21. Prêtre (1990).

En obras como la *Susana y los viejos* de Lorenzo Lotto (1517), la protagonista aparece semidesnuda, recortada en un espacio ajardinado, con la piel clara expuesta a plena luz[22]. Aunque la narrativa bíblica es de violencia y amenaza, la composición privilegia la suavidad de las formas, la armonía cromática y la serenidad de la pose, integrando la agresión en un contexto visual de contemplación erótica. La tensión dramática queda subordinada a la delectación estética, y los ancianos, relegados a un segundo plano, funcionan como justificación argumental para la inclusión del cuerpo femenino desnudo en una pintura destinada al disfrute privado de coleccionistas varones.

En la *Susana* (*c.* 1555-1556) de Tintoretto, la escena se intensifica en términos de contacto visual y gestual. Susana, sentada junto a una fuente, mira un espejo o contempla sus joyas, ajena o fingidamente desentendida de la presencia de los viejos. La elección de este instante narrativo –previo al acoso explícito– enfatiza la idea de la mujer como objeto observado sin consentimiento, atrapada en un momento de intimidad transformado en espectáculo público. Desde una perspectiva de género, esta construcción visual participa de la lógica del *male gaze*: la pintura posiciona al espectador en el lugar de los agresores, invitándole a compartir la mirada intrusiva y convirtiéndolo en cómplice del acto.

En el entorno flamenco, la *Susana y los viejos* (1562) de Jan Massys es paradigmática en la acentuación del erotismo[23]. Susana aparece completamente desnuda, con un gesto que mezcla recato y exhibición, mientras los viejos, vestidos con ropajes ostentosos, se inclinan sobre ella. El contraste entre la piel desnuda y la opulencia textil de los agresores acentúa la desigualdad de poder: la vulnerabilidad física de la mujer frente a la autoridad social y moral de los hombres. La escena despliega un doble registro: el discurso moralizador de defensa de la virtud y la explotación visual del cuerpo femenino como objeto de deseo.

Incluso en casos en los que se mantiene un cierto *pathos* dramático, como en la *Susana* de Alessandro Allori (1561), el tratamiento anatómico y la perfección formal priman sobre la narración de la amenaza. La violencia se estetiza y la figura de la mujer se sitúa en una tensión irresoluble entre víctima y musa. En este sentido, las pinturas renacentistas de *Susana y los viejos* revelan un patrón que atraviesa el arte de la época: la

22. Bornay (1998: 128-129).
23. Bornay (1998: 130-131).

supeditación del relato femenino al placer visual masculino, aun cuando la trama original denuncia un acto de coacción y de abuso de poder.

Si el Renacimiento había convertido *Susana y los viejos* en un vehículo para la afirmación del ideal clásico y la legitimación del desnudo femenino, el Barroco hereda este legado visual, pero lo somete a un dramatismo y una teatralidad que intensifican la tensión narrativa. La luz, el claroscuro y la composición dinámica aportan un nuevo registro emocional: ya no se trata solo de exhibir el cuerpo femenino como superficie armónica, sino de insertarlo en una trama de alta carga afectiva y moral. Sin embargo, este cambio de estilo no implica necesariamente una subversión de la mirada masculina; por el contrario, en gran parte de las versiones barrocas el acoso se convierte en un espectáculo de gestos exacerbados y proximidad física, donde el cuerpo de la mujer sigue siendo el centro de atracción, ahora rodeado por una atmósfera de tensión erótica y amenaza.

Ese clima de intimidad invadida se desarrolla de forma más intensa en *La toilette de Venus* (1620) de Simon Vouet[24]. Aquí, la iluminación baña a la mujer con una luz cálida y directa, muy parecida a la de Tintoretto. La transición desde la lejanía calculada de Tintoretto a la inminencia física de Vouet marca un incremento en la carga de amenaza, aunque la luz sigue funcionando como foco que exalta la sensualidad de la piel. La teatralidad barroca alcanza un punto álgido en Guercino (1617), quien sitúa a los ancianos muy próximos a Susana, con manos extendidas y rostros tensos. Aunque la mujer se pliega en un gesto defensivo, la composición en diagonal conduce inevitablemente la mirada del espectador hacia su torso desnudo[25]. El dramatismo gestual, lejos de neutralizar el erotismo, lo intensifica mediante la tensión entre resistencia y exposición.

En un registro distinto, Giuseppe Cesari, llamado d'Arpino, en su *Susana y los viejos* (*c.* 1600), ofrece una escena de refinada ambientación cortesana: la mujer, apenas velada por paños translúcidos, recibe la aproximación de ancianos elegantemente vestidos[26]. La amenaza se convierte aquí en un diálogo gestual ambiguo, casi galante, que suaviza –y por tanto trivializa– la violencia subyacente, enmascarándola bajo códigos de seducción. Este tratamiento más contenido contrasta con la versión de

24. Bornay (1998: 132-133).
25. Bornay (1998: 134-135).
26. Bornay (1998: 135-136).

Rembrandt, *Susana y los viejos* (1647), que opta por mostrar a la víctima en pleno sobresalto, sorprendida durante el baño[27]. La tensión corporal y la luz que incide sobre la carne húmeda sugieren incomodidad y vulnerabilidad. Aunque la escena mantiene un componente erótico por la frontalidad del desnudo, introduce un grado de disonancia que interrumpe parcialmente la complacencia del espectador.

La proximidad invasiva vuelve a acentuarse en *Susana y los viejos* (1620-1625) de Gerrit van Honthorst, donde la dama, encerrada en un espacio estrecho, queda rodeada por ancianos cuyas sonrisas y gestos de complicidad incrementan la sensación de cerco[28]. El foco lumínico, similar al de un escenario teatral, convierte su piel en el centro del espectáculo, literalizando el concepto de mujer expuesta bajo la mirada pública. En Rubens, *Susana y los viejos* (*c.* 1607-1608), la contundencia escultórica del cuerpo femenino y la exuberancia cromática flamenca desplazan de nuevo la amenaza al trasfondo narrativo. Susana gira en tensión, pero su piel luminosa y sonrosada domina la composición; los ancianos funcionan más como pretexto que como verdaderos antagonistas, legitimando así la contemplación del desnudo[29]. Finalmente, Jacob Jordaens, en su *Susana y los viejos* (*c.* 1650), propone una escena más terrenal y popular: los agresores, corpulentos y de rasgos toscos, se aproximan con gestos explícitos, mientras Susana retrocede[30]. La crudeza física de los cuerpos masculinos intensifica la violencia visual, aunque, de nuevo, la exposición frontal de la mujer convierte su vulnerabilidad en objeto de espectáculo.

Pero si hay una artista que supo sintetizar con el desgarro femenino un suceso tan violento e hiriente como este fue Artemisia Gentileschi. La italiana eligió para su primer cuadro conocido un asunto tan frecuente como equívoco: Susana y los viejos. Pero allí donde la tradición post-renacentista había explotado la escena como ocasión de *voyeurismo*, Artemisia reescribió el relato desde el cuerpo y la voluntad de la protagonista. Su Susana de 1610 se tensa y retuerce incómoda sobre un banco de piedra, con el rostro ladeado, los brazos alzados en rechazo y una musculatura que registra el esfuerzo de decir «no». Es una composición de diagonales crispadas que desplaza el foco del «placer del espectador»

27. Sluijter (2006); Bornay (1998: 137).
28. Bornay (1998: 138-140).
29. Leach (1976); Bornay (1998: 142-144).
30. Bornay (1998: 144-145).

masculino hacia la angustia de la mujer violentada. La exactitud selectiva de la anatomía –el ceño fruncido, los dientes asomando, los pliegues tensos del hombro y la ingle– subraya esa resistencia, negándose a idealizar la desnudez como si fuera un signo natural de disponibilidad[31].

Esa noción de castidad como virtud activa –y no simple «reserva» vigilada por varones– circulaba en la literatura de autoras contemporáneas[32]. La Susana de Artemisia visualiza esta ética: la desnudez no significa consentimiento, la cercanía masculina no autoriza la apropiación, y el rechazo se inscribe en el cuerpo como voluntad. Artemisia combina recursos caravaggistas con una perspectiva que incomoda al espectador, subrayando la vulnerabilidad de Susana en un espacio arquitectónico severo y sin refugio. La obra desplaza la atención del deseo a la violencia del acoso y cuestiona la legitimidad misma de la mirada. La crítica ha destacado con razón ese viraje del eje narrativo. Garrard subraya que Artemisia «devolvió a Susana su historia»[33]: la heroína ya no es el pretexto de la trama de los hombres, sino el sujeto desde el que se cuenta el suceso. Esta lectura desactiva un malentendido histórico persistente: cuando la valoración de la obra se centra en el «atractivo» de la joven y en detalles corporales, vuelve a colocarse la mirada en el lado de los viejos y se pierde la apuesta ética del cuadro. Artemisia, por el contrario, organiza cada elección compositiva para que la escena sea indecidible como «espectáculo» y nítida como agresión.

Conviene insistir, sin embargo, en un punto metodológico que la propia Garrard defiende: el lienzo no es una «confesión» biográfica ni un autorretrato encubierto, aunque la experiencia vital de la pintora –y la cultura de honor y coerción sexual de su tiempo– informen su sensibilidad[34]. La joven Artemisia pintó esta Susana en 1610, antes de la violación perpetrada por Agostino Tassi y del juicio de 1612; reducir la obra a la crónica de ese episodio posterior oscurece su originalidad visual y conceptual. En el marco de la cultura del honor barroca, que situaba el valor femenino en la reputación familiar y regulaba el consentimiento de forma sesgada, esta representación introduce una ruptura: desplaza el foco del deseo masculino a la vivencia de la víctima y concibe el cuerpo

31. Julibert (2022: 10-26).
32. Smith (1993).
33. Garrard (2020: 69-94).
34. Garrard (2020: 104; 123).

femenino no como objeto estético, sino como sujeto actante y capacidad de resistencia.

Artemisia volvería sobre el tema en obras posteriores, lo que sugiere que Susana se convirtió en laboratorio de una poética sostenida sobre dos ejes: el giro del punto de vista y la traducción pictórica de la deliberación moral. La mención en índices y catálogos de otra *Susana y los viejos* (Brno) indica la persistencia del asunto en su trayectoria, aunque con soluciones formales y cronológicas todavía debatidas por la crítica. Si consideramos el conjunto de su recepción, la Susana de 1610 no solo interviene en la iconografía bíblica, sino que también desbarata un régimen visual. La obra niega que el desnudo femenino sea un «género» disponible sin resto, desmonta la escena del descubrimiento como espectáculo y propone, en su lugar, una ética de la mirada que reconoce la agencia de quien es mirada. En palabras de Garrard, Artemisia «cambia la historia» de la escena al devolverla al sujeto que la padece y la decide[35]. No es que la pintora renuncie a la belleza: la hace significativa, no coartada.

La *Susana* de Artemisia Gentileschi no ofrece una fábula edificante, sino una experiencia física y ética de resistencia que obliga al espectador a elegir entre complicidad y reconocimiento. Lejos de ser una excepción, constituye un punto de inflexión en la iconografía barroca al centrar la subjetividad femenina. El feminismo contemporáneo ha recuperado este motivo como herramienta crítica: según Mayayo, las relecturas actuales no se limitan a la cita, sino que desarticulan el dispositivo visual de la mirada masculina, invirtiendo el punto de vista o borrando el cuerpo femenino para visibilizar el acoso[36]. En esta línea, el lienzo de Artemisia puede considerarse antecedente de estas estrategias, pues, como señala Garrard, abre un *continuum* feminista desde Christine de Pizan hasta el presente[37]. La historia visual de *Susana y los viejos* ha funcionado como espejo de las estructuras de género, reforzando en sus versiones tradicionales el poder de la mirada masculina, pero también como espacio de resignificación crítica desde Artemisia hasta las artistas feministas actuales, que restituyen agencia a la víctima y cuestionan las jerarquías visuales y sociales.

35. Garrard (2020: 63).
36. Mayayo (2003: 172).
37. Garrard (2020: 9).

4. SUSANA: CONSTRUCCIÓN Y RESIGNIFICACIÓN DE UN PERSONAJE BÍBLICO EN LA LITERATURA

El relato bíblico de «Susana y el juicio de Daniel» ofreció un campo idóneo para los escritores del XVI y XVII, tanto por su potencial moralizador como por las posibilidades alegóricas que brindaba. Su difusión respondía también a la política cultural de la Contrarreforma, que incentivaba la apropiación de escenas bíblicas capaces de vehicular lecciones edificantes, integradas en la estética y la retórica de la época. Desde el punto de vista literario, la recepción aurisecular mantuvo como constantes la figura de Susana y la de los ancianos, aunque la configuración de otros elementos del relato –el jardín, el juicio, la figura del marido o la intervención de Daniel– se moduló en función del propósito de cada autor[38]. En la dramaturgia alegórica y en la poesía moral, este espacio adquirió resonancias mariológicas, convirtiendo a Susana en imagen que sigue el modelo de la Virgen, incorruptible a pesar de la tentación, como en una *Comedia […] en la qual por interlocución de diversas personas en metro se declara la historia de sancta Susana a la letra* (1551) perteneciente a Juan de Rodrigo Alonso y en *Farsa de Santa Susana* (1554) de Diego Sánchez de Badajoz[39]. En la obra primera, la figura de Daniel se conserva por su carga de autoridad divina y su papel como instrumento de justicia providencial. Sin embargo, su intervención se desplaza hacia un plano simbólico, funcionando como encarnación de la Verdad que restituye el honor mancillado. En cambio, en la literatura profana de asunto bíblico, la omisión o minimización de Daniel permitía focalizar la atención en la resistencia física y moral de Susana, reforzando su valor como paradigma de castidad activa. Este sesgo resultaba útil para los discursos que, en línea con la ideología de la honra, presentaban la virtud femenina como un patrimonio colectivo que la mujer debía salvaguardar frente a cualquier agresión.

El tema de la castidad y del baño en el jardín queda representado en obras como *Las maravillas de Babilonia* (1625) de Guillén de Castro, *Sancta Susana* de Luis Vélez de Guevara y *La justicia y la verdad* (1664) de Francisco de la Torre y Sevil[40]. La persistencia de este motivo en distintos

38. Frenzel (1980: 386).
39. Walthaus (2004: II, 1830-1833).
40. Walthaus (2004: II, 1833-1839).

autores y géneros teatrales confirma su relevancia en la construcción de un imaginario escénico donde la virtud femenina se convierte en emblema colectivo y el cuerpo de Susana en espacio de disputa entre poder, justicia y deseo.

En todos estos casos, el motivo de «Susana y los viejos» conserva sus elementos fundamentales: el cuerpo femenino expuesto, la presión del deseo masculino convertido en amenaza de violencia y la restauración final del orden a través de la justicia divina. Lo que resulta significativo es que, pese a la función moralizadora de estas obras, la corporeidad de Susana sigue siendo objeto de exposición escénica y centro de la tensión dramática, reiterando el dispositivo de la mirada masculina que atraviesa la cultura visual y literaria de la época. La virtud de la protagonista se erige en emblema de pureza y resistencia, pero su agencia queda subordinada a un marco narrativo donde son los varones –jueces, acusadores o profetas– quienes detentan la palabra, la acción y el juicio.

Pero si hay alguien que destaca en la utilización de este tema, sin lugar a dudas se encuentra Lope de Vega. Tal y como Sánchez Jiménez estudia, pincela este asunto en *El anzuelo de Fenisa* (1604-1606), *La desdichada Estefanía* (1604), *El niño inocente de la Guardia* (1604-1606), *Las paces de los reyes* (1610-1612), *El testimonio vengado* (1596-1603), *Los tres diamantes* (1599-1603), *La vida de san Pedro Nolasco* (1629) y *Virtud, pobreza y mujer* (1615), pero es en *La hermosa Susana* (1619) donde reelabora fielmente el relato bíblico, manteniendo la tensión entre el poder masculino encarnado en los jueces y la inocencia femenina de la protagonista[41]. La obra insiste en el carácter ejemplar de Susana, concentrando el núcleo dramático del relato: la heroicidad de una mujer que opta por la muerte antes que por la mancha moral, en un gesto que se convierte en paradigma barroco de la virtud femenina.

También Lope de Vega le dedica el poema «A la casta Susana»[42]. Este soneto aborda el episodio bíblico desde una doble perspectiva: la narración dramática del momento del acoso y la exaltación final de la virtud que elige el sacrificio antes que la transgresión. La construcción retórica recurre a tópicos petrarquistas (la mujer como «vestida de virtud» frente a la desnudez física) y a un esquema argumental binario: aceptar el deseo masculino y «morirá mi amor» (esto es, perder la honra y la salvación), o

41. Sánchez Jiménez (2011: 298-300).
42. Sánchez Jiménez (2011: 307-311).

negarse y «perder la vida». La tensión se resuelve con la elección heroica del martirio antes que la «ofensa», en coherencia con la moral de la Contrarreforma que vinculaba la castidad con la salvación del alma.

El poema también reproduce un dispositivo de contemplación masculina: aunque el verso «de virtud vestida» matiza la exposición de la desnudez, la escena inicial (Susana «lavando en una fuente» y «vista» por los jueces) se inscribe en una tradición literaria que convierte la vulnerabilidad física de la mujer en un momento estético, codificado para la mirada del lector masculino. En este sentido, el soneto no solo perpetúa el paradigma de Susana como mártir de la castidad, sino que también funciona como «retrato a lo divino»: un poema que, bajo la apariencia de homenaje moral, reafirma las estructuras de género de su tiempo, donde la voz femenina aparece mediada por la pluma masculina y su heroísmo se mide en términos de resistencia pasiva y sacrificio.

Este tópico del anciano lascivo, lúbrico y adinerado frente al mancebo enamorado que solo dispone la pureza de su amor, ya fue versificado por Góngora en un soneto realmente magnífico: «Mientras Corinto, en lágrimas deshecho»[43]. El poema despliega, con ironía y agudeza conceptista, el tópico del anciano adinerado que compra favores sexuales frente al joven amante pobre que solo puede ofrecer su pasión. La figura de Lice –la mujer que «vende […] la mitad del lecho» a un «decrépito indiano» por cien escudos– se inscribe en una tradición literaria que reduce el papel femenino al de objeto de transacción, donde el deseo, la juventud y la belleza se subordinan al interés económico. La contraposición entre el «rico pelícano» que abre la bolsa y el «pelícano pobre» que abre el pecho ironiza sobre la derrota sistemática del amor romántico ante el poder del dinero.

El poema refleja un imaginario patriarcal en el que la mujer es codificada como mercancía y el cuerpo femenino se convierte en espacio de negociación entre varones: el viejo compra, el joven pierde, y Lice actúa en función de su «precio» en el mercado erótico-social. Aunque la voz poética denuncia el predominio del interés sobre el amor, la crítica no se dirige a la estructura que permite la cosificación de la mujer, sino al hecho de que el dinero haya desplazado la pasión masculina juvenil como eje de la relación. La agencia de Lice es presentada como interés calculador, sin explorar las posibles presiones o condicionamientos que

43. Góngora (2019: 860).

la llevan a elegir al viejo rico, lo que reproduce estereotipos misóginos sobre la avaricia y la inconstancia femeninas.

A lo largo del Siglo de Oro, el tratamiento literario de Susana osciló, por tanto, entre dos polos: la exaltación moralizante de la castidad femenina y la explotación estética del cuerpo de la protagonista bajo códigos que reproducían la mirada y la autoridad masculina. La tensión entre el discurso de virtud y el dispositivo visual o verbal que erotiza la escena revela una contradicción central de la cultura aurisecular: la mujer virtuosa podía ser objeto de alabanza, pero casi siempre bajo un régimen de representación que la convertía en espectáculo y la subordinaba a la palabra del varón, ya fuera este juez, poeta o dramaturgo.

Por otra parte, recordaremos también brevemente la construcción, ya del arquetipo, de la «casta Susana» sobre la que se ha reforzado la visión mariana de la mujer en la sociedad en contraposición de la demoníaca. Solo en el siglo XX contamos con ejemplos tales como el texto de Mars y Desvallières, *Le fils a papa*, de 1900, sirvió de base para una opereta llamada *Dier keusche Susanne* (1910) y a sus múltiples adaptaciones. A modo de apunte, recordaremos también la presencia de Susana y Casta en la zarzuela *La verbena de la Paloma*. Sin olvidar, obviamente, a Jorge Guillén: «Susana y los viejos»[44], donde se reescribe el pasaje bíblico eludiendo su dimensión de denuncia y desplazando el foco hacia una contemplación poética del deseo masculino. Los jueces son descritos como «furtivos» y «avizorantes», pero este lenguaje, que podría evidenciar su carácter predatorio, se neutraliza al presentarlos como «amantes posibles» y rejuvenecidos por la visión de Susana.

El poema transforma así la violencia del acoso en un momento de exaltación erótica, revestido de metáforas de «cimas» y «ráfagas de abriles», que blanquean la asimetría de poder y la coerción implícita. A Susana, por su parte, se la despoja de voz e interioridad: no expresa resistencia, miedo ni indignación, sino que existe solo como presencia física que irrumpe «ante su deseo». La escena se articula desde la perspectiva exclusiva de los agresores, quienes experimentan la visión como recuperación de su vitalidad, sin que se cuestione la naturaleza invasiva de esa mirada. El verso final («¡Te veo!») confirma la apropiación visual del cuerpo femenino como acto de posesión, invalidando el aparente gesto de rechazo que precede («¡Qué horror!»). Lo que en la fuente bíblica es

44. Guillén (1987: 305).

una historia de abuso de autoridad y vindicación final, se convierte aquí en un himno al deseo masculino, donde la violencia se diluye y la resistencia desaparece. Este desplazamiento no solo invisibiliza a la víctima, sino que reafirma la legitimidad de la mirada masculina como eje de la construcción poética.

Luis Alberto de Cuenca, por su parte, compuso dos poemas sobre este tema. Ambos textos desplazan el sentido original –una denuncia de abuso de poder y acoso sexual– hacia una exaltación nostálgica del deseo masculino, justificando y estetizando la violencia. En «Susana y los viejos», la fragmentación en tres secciones ofrece distintas aproximaciones a la escena: en la primera, la identificación entre todos los actores del episodio (la mujer que se baña, los que miran, el niño) diluye la responsabilidad de los agresores, borrando la asimetría de poder que define el acoso. En la segunda, el poema asocia a Susana con un «desnudo capaz de parar relojes» y proyecta en ella la fantasía de «seguir siendo joven indefinidamente bañándose en el agua de su carne divina»; la protagonista queda reducida a catalizador erótico, sin voz, sin contexto y sin agencia. En la tercera parte, el autor sexualiza explícitamente a Susana al compararla con Lady Chatterley, y desplaza la historia hacia un clímax fálico que convierte la violación potencial en «arreglo de la vida», exaltando la penetración como acto de redención[45]. El lenguaje metafórico –«falo del amor», «flecha envenenada»– refuerza un imaginario donde el cuerpo femenino existe como receptor pasivo de la acción masculina.

En «Un día menos con Susana», el sesgo patriarcal y misógino es aún más evidente. El poema se abre con una reflexión sobre la vejez masculina, que pronto deriva hacia la justificación directa de los ancianos bíblicos: «la edad me ha hecho entender y disculpar a aquellos vejestorios»[46]. Se invoca incluso a Jorge Guillén como autoridad poética para legitimar una mirada que se describe conscientemente como la de «voyeurs tan perversos y rijosos», pero que el poema suaviza al presentarla como efecto natural del deseo masculino, desligándola de toda responsabilidad ética o legal. El hecho de que la intención de «abusar de ella más tarde» se enuncie sin condena moral y seguida de una comprensión cómplice convierte la violencia sexual en anécdota comprensible, normalizando el acoso.

45. Cuenca (2012: 388-389).
46. Cuenca (2023: 36).

Estos poemas no solo reproducen el régimen heteropatriarcal de representación –varón activo que mira, narra y posee / mujer pasiva que es observada, calla y recibe–, sino que lo exacerban al naturalizar y embellecer la violencia. La misoginia aflora en la reducción de Susana a cuerpo y en la equiparación de su integridad a un bien disponible para la contemplación o el uso masculino, «por muy viejos que fuesen» los que desean apropiarse de él. El resultado no es una relectura del mito, sino su traición: la sustitución de la justicia por la complicidad, y de la dignidad de Susana por la exaltación de quienes la acechan.

En este marco, la novela *Susana y los viejos* (2006) de Marta Sanz subvierte radicalmente la herencia conceptual donde la voz de Susana quedaba reducida a su función ejemplarizante: heroína de la castidad y mártir del honor familiar. Su estrategia pasa, en primer lugar, por reinscribir el mito en un presente contemporáneo mediante un doble movimiento: la citación explícita de la tradición literaria y pictórica, y la reescritura de los papeles de género en los personajes que encarnan las tensiones del relato. La Susana de Sanz no es ya la figura pasiva de la inocencia acosada, sino un sujeto activo, consciente de la mirada y capaz de negociar con ella. Lejos de ser víctima silenciosa, se transforma en protagonista de un deseo que no teme expresar, desplazando la escena bíblica hacia un territorio donde la actuación femenina resulta central[47].

Así, la autora introduce personajes como Susana Renán o Lorena, que encarnan diferentes modulaciones del mito. Estas mujeres gestionan su deseo y lo convierten en capital propio, hasta el punto de invertir el esquema tradicional: ahora es Susana la que acosa, besa y seduce a los hombres, despojando a los «viejos» de su poder y exponiéndolos como cuerpos vulnerables. La escena con la geriatra desnuda sobre el abuelo, descrita con crudeza y ternura a la vez al comienzo de esta novela, invierte la dinámica de dominación: la mujer ya no es contemplada, sino que actúa, reconfigura y canaliza el deseo masculino en sus propios términos.

Marta Sanz subvierte la tradición voyeurista al implicar al lector en la mirada cómplice de los viejos, colocándolo en una posición crítica frente al dispositivo cultural que erotiza el cuerpo femenino. Su reescritura elimina la catarsis del relato bíblico y recurre a la ironía y la desdramatización: Susana ya no es víctima silenciosa, sino una figura consciente que sonríe, finge sus abluciones y devuelve la mirada. Este gesto final

47. Sánchez Dueñas (2012: 625-649).

invierte las jerarquías de género, exhibe deseo y cuestiona al espectador, de modo que la narración se convierte en un acto político que rescata a Susana del silencio patriarcal y le otorga voz, agencia y poder en el imaginario contemporáneo. La reescritura se convierte así en un acto político: rescatar a Susana de los siglos de silencio patriarcal para devolverle voz, agencia y poder en el imaginario contemporáneo.

5. CONCLUSIONES

El motivo de *Susana y los viejos* a lo largo de su tradición textual y visual confirma que este relato ha operado, de manera persistente, como un lugar de proyección cultural de las relaciones de poder entre los géneros. Desde la Edad Media hasta la actualidad, sus representaciones han articulado la relación entre mirada, poder y cuerpo femenino, ofreciendo un campo privilegiado para evaluar la reiteración de los dispositivos patriarcales y su posterior subversión.

Las versiones medievales muestran con claridad cómo, incluso en ausencia de desnudo, se consolida un régimen visual que sitúa a la mujer como objeto observado, vigilado y sometido al escrutinio, mientras la palabra, la acción y el juicio recaen en los varones. La aparente exaltación de la virtud femenina se sostiene sobre una lógica compositiva que priva a Susana de voz y la reduce a objeto de disputa entre hombres. Así, las imágenes destinadas a proteger su inocencia participan inadvertidamente en la perpetuación de un dispositivo patriarcal que antecede y prepara las representaciones más abiertamente eróticas de épocas posteriores.

El Renacimiento, con su idealización del canon clásico y la legitimación del desnudo como género autónomo, intensifica esta dinámica. El relato bíblico se convierte en pretexto para exhibir un cuerpo femenino ajustado a los parámetros de belleza de la élite masculina. La violencia del acoso se neutraliza o se disfraza como episodio galante, desplazando el foco de la víctima hacia la delectación estética. Esto da lugar a una doble invisibilización: por un lado, del acto violento, minimizado o desdramatizado; por otro, de la subjetividad femenina, sustituida por una imagen construida desde fuera y pensada para la contemplación ajena. Las Susanas renacentistas no solo reproducen el acoso representado, sino que incorporan en su lógica visual la subordinación de la mujer a la mirada y la palabra masculinas.

En el Barroco, el motivo alcanza su máxima explotación erótica. Aun con diversidad de tonos y recursos formales, las versiones de este periodo comparten la permanencia de un mismo sustrato: Susana es figura invadida y observada, mientras los varones –reales o implícitos en la mirada del espectador– detentan el control del relato. Incluso cuando la incomodidad de la protagonista se manifiesta de forma explícita, la composición escénica mantiene su subordinación. En la literatura del Siglo de Oro español, Susana aparece concebida como modelo moral, pero enmarcada en un horizonte patriarcal que limita su agencia y la convierte en signo de valores colectivos antes que en sujeto autónomo.

En este *continuum*, la pintura de Artemisia Gentileschi constituye un punto de inflexión fundamental. Su *Susana* de 1610 desplaza el eje de la representación hacia la experiencia de la víctima y plasma en la superficie pictórica la resistencia del cuerpo femenino, cuestionando la legitimidad de la mirada voyeurista. Se inaugura así una contra-iconografía que abre la posibilidad de una lectura crítica y emancipadora del motivo. Las relecturas feministas contemporáneas, como la de Marta Sanz, radicalizan ese desplazamiento. La autora convierte al lector en cómplice incómodo de los viejos bíblicos, rompe la convención trágica y desdramatiza el relato, dotando a Susana de ironía, deseo y poder. De objeto pasivo, la protagonista pasa a ser agente consciente, capaz de interpelar directamente a quienes la observan. Esta inversión de roles culmina un proceso de larga duración en el que Susana deja de ser símbolo de control patriarcal para convertirse en emblema de resistencia y emancipación.

En definitiva, a lo largo de estas páginas se ha intentado trazar la evolución del motivo desde la Edad Media hasta la actualidad, evidenciando la persistencia de un régimen visual patriarcal en la tradición iconográfica y literaria, y mostrando cómo determinadas autoras y artistas han logrado subvertirlo. La historia de «Susana y los viejos» se revela, en consecuencia, como un campo de disputa simbólica: espejo de las estructuras de género en Occidente, pero también espacio de resignificación crítica que restituye a Susana la voz, la fortaleza y el poder que la tradición le había negado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Bal, Mieke, ed., *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

Biblia de Jerusalén, dir. José Ángel Urbieta, trad. José Goitia, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1976.

Boissard, Jean Jacques, *Theatrum vitae humanae*, [Metz]: excussum typis Abrahami Fabri, 1596.

Bornay, Erika, *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*, Madrid: Cátedra, 1998.

Brion, Marcel, *The Bible in Art. Miniatures, Paintings, Drawings and Sculptures inspired by the Old Testament*, London: Phaidon Press, 1956.

Brooke, George J., *Women in the Biblical Tradition*, Lewiston & New York: E. Mellen Press, 1992.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Ediciones Siruela, 1997.

Cockerell, Sidney C., *Old Testament Miniatures: A Medieval Picture Book*, New York: G. Braziller, 1969.

Cuenca, Luis Alberto de, *El secreto del mago*, Madrid: Visor Libros, 2023.

Cuenca, Luis Alberto de, *Los mundos y los días. Poesía 1970-2005*, Madrid: Visor Libros, 2012.

Denizeau, Gérard, *Grandes escándalos de la pintura*, Barcelona: Larousse Editorial, 2021.

Frenzel, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*, Madrid: Gredos, 1980.

Garrard, Mary D., *Artemisia Gentileschi and Feminism in Early Modern Europe*, London: Reaktion Books, 2020.

Góngora, Luis de, *Sonetos*, Juan Matas Caballero, ed., Madrid: Cátedra, 2019.

Guillén, Jorge, *Homenaje*, Valladolid: Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1987.

Harris, Kevin, *Sex, Ideology and Religion: The Representation of Women in the Bible*, Totowa: Barnes & Noble, 1984.

Julibert, Elisenda, *Hombres fatales. Metamorfosis del deseo masculino en la literatura y el cine*, Barcelona: Acantilado, 2022.

Lacocque, Andre, *The Femenine Unconventional. Four Subversive Figures in Israel's Tradition*, Minneapolis: Fortress Press, 1990.

Leach, Mark Carter, «Rubens' *Susanna and the Elders* in Munich and some early copies», *Print Review*, 5 (1976), págs. 121-122.

Martin, Kathleen, ed., *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, Köln: Taschen, 2011.

Mayayo, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra, 2003.

Orozco Díaz, Emilio, *Temas del Barroco: de poesía y pintura*, Granada: Universidad de Granada, 1989.

Prêtre, Jean Claude, *Suzanne. Le procès du Modèle*, Paris: La Bibliothèque des Arts, 1990.

Réau, Louis, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris: Presses Universitaires de France, 1958-1959.

Sánchez Dueñas, Blas, «Relecturas y creación desde la subversión: *Susana y los viejos*, de Marta Sanz», *Signa*, 21 (2012), págs. 625-649.

Sánchez Jiménez, Antonio, *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2011.

Sanz, Marta, *Susana y los viejos*, Barcelona: Ediciones Destino, 2006.

Sebastián, Santiago, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.

Sluijter, Eric Jan, *Rembrandt and the Female Nude*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

Smith, Kathryn A., «Inventing Marital Chastity: the Iconography of Susanna and the Elders in Early Christian Art», *Oxford Art Journal*, 16.1 (1993), págs. 3-24.

Walker Vadillo, Mónica, «Susana y los viejos», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 4.7 (2012), págs. 49-57.

Walthaus, Rina, «Representaciones de Susana», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, María Luisa Lobato & Francisco Domínguez Matito, eds., Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2004, vol. 2, págs. 1827-1839.

RESUMEN: Pocas escenas bíblicas han generado una tradición iconográfica y literaria tan persistente, ambivalente y problemática como la de «Susana y los viejos». La tensión entre *voyeurismo*, deseo y poder patriarcal que atraviesa este episodio ha hecho de él un motivo recurrente en la cultura occidental, donde se han proyectado, durante siglos, los valores morales y estéticos dominantes. En este sentido, la historia de Susana no constituye únicamente una narración bíblica o un tema artístico, sino un dispositivo cultural que ha vehiculado, con diferentes modulaciones históricas, la mirada masculina sobre el cuerpo femenino. Por ello nos vamos a centrar en analizar cómo dicho motivo cambia de significado en momentos clave de la tradición visual y literaria, desde el Barroco hasta la contemporaneidad, con especial atención a la obra de Artemisia Gentileschi y a la reescritura irónica de Marta Sanz. A través de este recorrido se pretende mostrar que la representación de Susana constituye un laboratorio privilegiado para interrogar las estructuras de género, los regímenes de la mirada y las dinámicas de poder inscritas en la cultura. De este modo, el análisis no

se limita a describir imágenes o textos, sino que propone una lectura crítica de los dispositivos de significación que han configurado históricamente la relación entre cuerpo femenino, acoso y autoridad patriarcal.

PALABRAS CLAVE: Susana; Viejos; Motivo; Literatura; Arte.

ABSTRACT: Few biblical scenes have generated such a persistent, ambivalent and problematic literary and iconographic tradition as that of Susanna and the Elders. The episode's underlying tension between voyeurism, desire and patriarchal power has made it a recurring motif in Western culture, where dominant moral and aesthetic values have been projected for centuries. Thus, the story of Susanna is not only a biblical narrative or artistic theme, but also a cultural device that conveys the male gaze on the female body in different historical contexts. This work aims to analyze how this motif has been reinterpreted at pivotal moments in visual and literary history, from the Baroque period to the present day. Particular focus is given to the work of Artemisia Gentileschi and Marta Sanz's ironic reinterpretation. This study aims to demonstrate that the depiction of Susanna provides a valuable opportunity to explore gender structures, regimes of gaze, and the power dynamics embedded in culture. Thus, the analysis goes beyond merely describing images or texts to offer a critical interpretation of the symbolic devices that have historically influenced the relationship between the female body, harassment, and patriarchal authority.

KEYWORDS: Susanna; Old Men; Motif; Literature; Art.

Inveni portum.
Spes et fortuna valete.

Este libro se terminó en Salamanca
el 20 de agosto de 2026,
festividad de San Bernardo de Claraval,
maestro de la retórica y santo difícil.