

NEBRIJA Y LOS ENIGMAS DEL ROMANCE DE “LANZAROTE Y EL CIERVO DE PIE BLANCO”*

J. ANTONIO CID
UCM / Fundación Ramón Menéndez Pidal

RESUMEN

En la *Gramática castellana* de Nebrija se citan por primera vez unos versos del romance de “Lanzarote y el ciervo de pie blanco”, publicado posteriormente en el *Cancionero de Romances de Amberes* (1550) y recogido en la tradición oral moderna en distintas versiones. Este trabajo toma como pie la conexión entre Nebrija y el romance para analizar algunas cuestiones que confieren al texto romancístico unos rasgos bastante peculiares.

PALABRAS CLAVE: Romancero; Tradición oral Moderna; Nebrija; Cancionero de Amberes; Ciclo artúrico.

ABSTRACT

In Nebrija's *Gramática Castellana*, some verses from the romance “Lanzarote y el ciervo de pie blanco” are cited for the first time, later published in the *Cancionero de Romances de Amberes* (1550) and collected in different versions in modern oral tradition. This work takes the connection between Nebrija and the romance as a starting point to analyze some issues that give the romance text quite peculiar features.

KEYWORDS: Hispanic Ballads, Modern Oral Tradition, Nebrija, Cancionero de Amberes, Arthurian Cycle.

En este año de celebraciones del legado de Antonio de Nebrija, resulta interesante recordar que fue el humanista el primero en documentar un romance muy singular. El romance en cuestión es un romance artúrico, “Lanzarote y el ciervo de pie blanco”, uno de los más enigmáticos y discutidos de todo el Romancero español. Sus anomalías empiezan por el simple hecho de que no se publicase en pliegos sueltos, es decir, la forma como nos han llegado en su mayoría las primeras versiones de los romances viejos. Aparece solo en una colección, el *Cancionero de Romances de Amberes*, en 1550 (f. 242); es decir en su segunda

* Se reelabora en este escrito la conferencia pronunciada en Lebríja en las *V Jornadas Universitarias Elío Antonio de Nebrija: la literatura en la época de Nebrija*, el 21 de octubre de 2021. Reutilizo y refundo algunos párrafos de trabajos anteriores: Autor 2011 y 2016; y, para la cuestión del paralelismo en el Romancero, Autor 2014.

edición, y no en la primera de dos o tres años antes. De ahí pasa a las ediciones siguientes de esa compilación, pero está ausente en las otras dos grandes colecciones quinientistas, las *Silvas* de Zaragoza y las *Rosas* de Timoneda. Un romance, pues, documentado en una fuente única.

Pero las anomalías y los enigmas están sobre todo en el propio texto, en la «historia» que se narra. Leamos:

- Tres hijuelos había el rey, tres hijuelos que no más;
 2 por enojo que hubo de ellos todos maldito los ha.
 El uno se tornó ciervo, el otro se tornó can,
 4 el otro se tornó moro, pasó las aguas del mar.
 Andábase Lanzarote entre las damas holgando;
 6 grandes voces dio la una: —Caballero, estad parado:
 Si fuese la mi ventura cumplido fuese mi hado
 8 que yo casase con vos, y vos conmigo de grado,
 y me diésedes en arras aquel ciervo del pie blanco.
 10 —Daroslo he yo, mi señora, de corazón, y de grado,
 y supiese yo las tierra donde el ciervo era criado.—
 12 Ya cabalga Lanzarote, ya cabalga y va su vía,
 delante de sí llevaba sabuesos por la trailla.
 14 Llegado había a una ermita donde un ermitaño había:
 —Dios te salve, el hombre bueno. —Buena sea tu venida.
 16 —Dígame tú, el ermitaño, tú que haces santa vida,
 ese ciervo del pie blanco ¿dónde hace su manida?
 18 —Quedays os aquí, mi hijo, hasta que sea de día,
 contaros he lo que vi y todo lo que sabía:
 20 por aquí pasó esta noche, dos horas antes del día,
 siete leones con él y una leona parida;
 22 siete condes dexa muertos y mucha cauallería.
 Siempre Dios te guarde, hijo, por do quier que fuer tu yda,
 24 que quien acá te embió no te quería dar la vida.
 ¡Ay dueña de Quintañones, de mal fuego seas ardida,
 26 que tanto buen cauallero por ti ha perdido la vida!
- (IGR: 0535; *Cancionero de Romances* 1550: f. 242 y ARMPG C02004001).

Estamos ante un romance con tres asonancias distintas (algo del todo inusual en romances tan breves), que se corresponden con tres escenas inconexas; y un final inconcluso, pues desconocemos el desenlace de la “historia”.

En rápido resumen:

vv. 1-4 (*á*). Maldición paterna, y triple metamorfosis de los hijos

vv. 5-11 (*á-o*). Propuesta matrimonial de una dama a Lanzarote, con la condición de que le entregue en arras el ciervo del pie blanco.

vv. 12-26 (*i-a*). Lanzarote inicia la búsqueda. Encuentro con un ermitaño. Revelación de que el ciervo es un matador de hombres.

Pero la historia no concluye de modo aceptable, ni de modo alguno. ¿Qué hace Lanzarote? ¿Consigue o no cazar el ciervo? ¿Se casa finalmente con la dama? Los romances son básicamente “historias”, relatos, cuentos en verso; y no concebimos cuentos sin un desenlace, sea feliz o desdichado.

Para colmo, el romance termina con las maldiciones contra una “dueña de Quintañoses”, personaje que no ha sido mencionado antes, y que en realidad no sabemos quién es.

Es posible que Nebrija pueda ayudarnos a resolver alguno de los enigmas o problemas del romance; pero es seguro que de paso nos crea otros interrogantes y algún problema nuevo.

En su *Arte de la Lengua castellana*, Antonio de Nebrija, en 1492, a propósito de la rima, primero, y del cómputo de sílabas, después, introduce dos citas de nuestro romance de Lanzarote, distintas en su asonancia:

—Digas tú, el ermitaño, que hazes la vida santa:
Aquel ciervo del pie blanco, ¿dónde haze su morada?
—Por aquí passó esta noche un hora antes del alva.
(Nebrija 1492: f. c7v).

Y:

—Digas tú, el ermitaño, que hazes la santa vida:
—Aquel ciervo del pie blanco, ¿dónde haze su manida?
(Nebrija 1492: f. d2r).

Es significativo e importante que Nebrija utilice el romance para ejemplificar cuestiones de métrica, y que los versos de este y otro romance (“Morir se quiere Alexandre”) aparezcan como “autoridad”, al mismo nivel que versos de Juan de Mena, máximo modelo para Nebrija, o Manrique. Quiere decirse que estamos ya lejos del desprecio que el Marqués de Santillana manifestaba ante los romances en cita repetida hasta la saciedad: “... romances e cantares de que la gente baja e servil condición se alegra” (Santillana, 2005). Nebrija refleja una etapa muy distinta, una etapa en la que el Romancero se había puesto de moda y se había abierto paso hasta la Corte, como sabemos que así fue en época de Isabel la Católica.

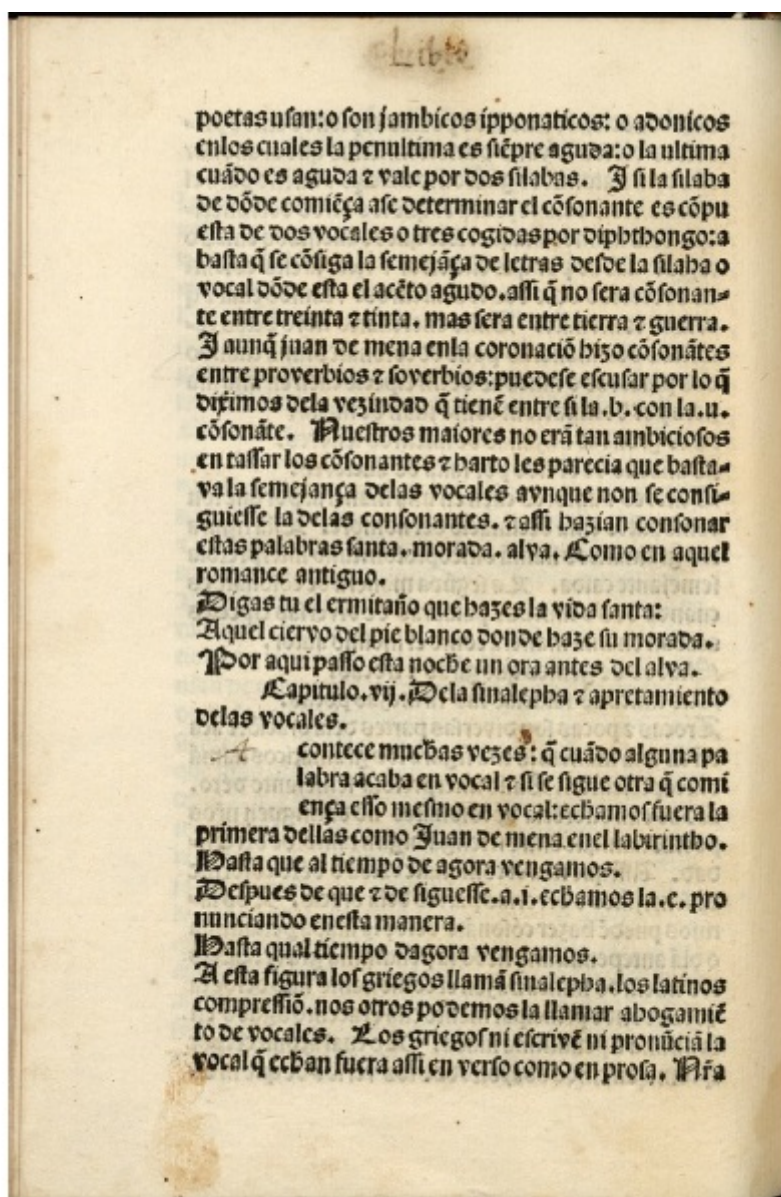


Ilustración 1: Gramática... de Nebrija, 1492.

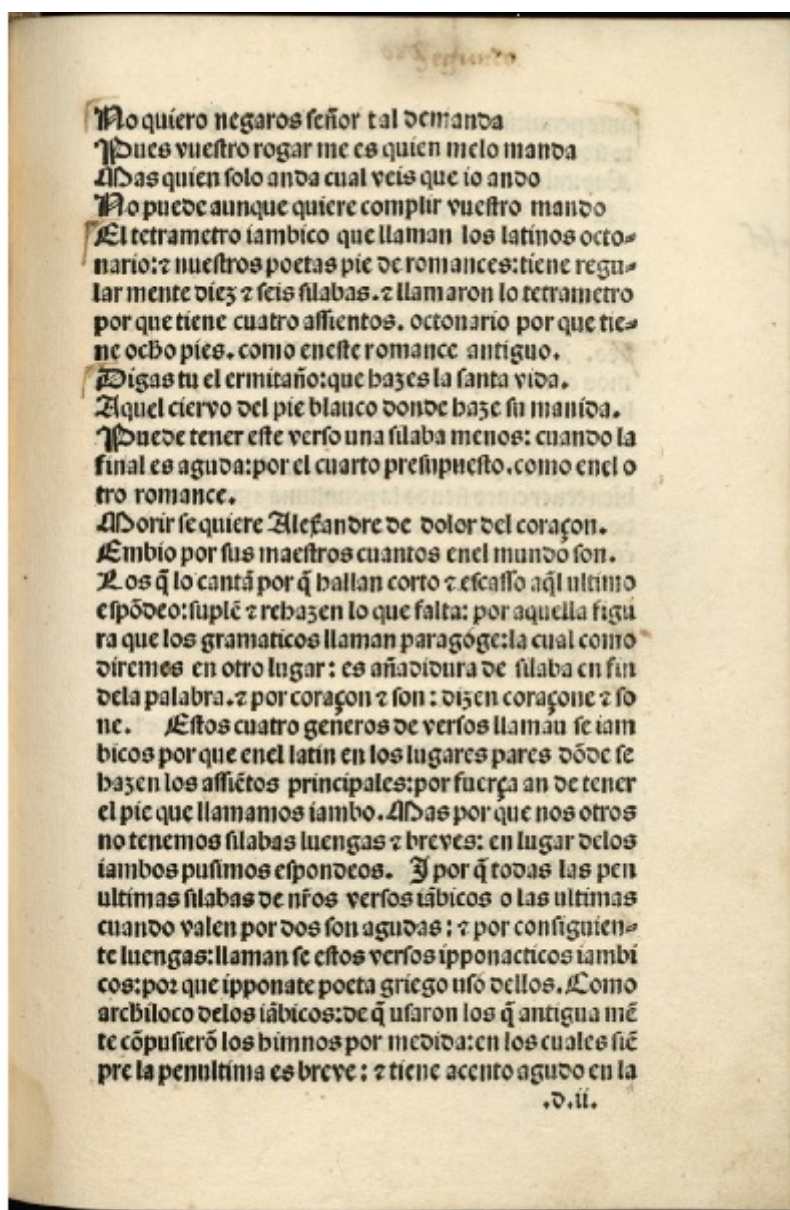


Ilustración 2: Gramática... de Nebrija, 1492.

En este caso, además, Nebrija prueba que el Romance de Lanzarote era conocido mucho antes de su edición en 1550. Si la *Gramática* se imprime en 1492 y Nebrija calificaba, dos veces, al poema como “romance antiguo”, nos situaríamos, como fecha muy tardía, en c. 1460 o 1450, es decir el plazo de dos generaciones previas, el lapso temporal mínimo que pueda justificar en el gramático el rótulo de “romance antiguo”. Quiere ello decir que antes de su inclusión en el *Cancionero* de Amberes de 1550 el romance llevaba rodando en la memoria oral colectiva no menos de un siglo. Es, por lo tanto, uno de los romances que se documentan en fecha más antigua.

Pero vengamos ya al enigma que nos plantea Nebrija: el de proporcionarnos dos citas del mismo pasaje, pero con rimas distintas. La cuestión capital es la de si existían dos romances, diferentes en su forma, que contaban la misma historia, o un solo romance que

integraba simultáneamente dos asonancias, es decir dos rimas distintas. Súmese el problema de que la primera y más extensa de las citas de Nebrija tiene una asonancia (*á-a*) que no coincide con ninguna de las tres que aparecen en la versión publicada en 1550 (*á; á-a; í-a*).

Menéndez Pidal se inclinaba a pensar que lo que evidencian los fragmentos citados por Nebrija es que el romance existía en dos formas independientes, de distinto asonante, y rechaza explícitamente que pudiera tratarse de una sola forma del romance, rimada en pareados paralelísticos.

En efecto, el paralelismo, la repetición sucesiva de un mismo contenido poético con distinta forma y rima, es habitual en la antigua poesía lírica, pero es muy raro y anómalo en la poesía narrativa, en el Romancero. Diríamos que el paralelismo “atenta” contra un rasgo esencial del Romancero, es decir la narratividad, en tanto en cuanto impone la repetición artificiosa de un mismo elemento de contenido, con variaciones verbales que no añaden novedad alguna al relato. El paralelismo retrasa y distorsiona de manera grave el avance lineal de la acción que se supone a la diégesis en el relato canónico.

Sin embargo, existen romances paralelísticos, con paralelismo total o parcial, que han llegado a nuestros días en tradiciones arcaizantes. Así, un romance del ciclo de la “mala suegra”, conocido solo en la tradición oral sefardí de Marruecos, *Mainés*, presenta un relato narrado por completo en “estrofas” paralelísticas. Aunque el paralelismo aparece a veces muy erosionado, es fácil reconstruir la estructura original:

*Criaba la reina hija regalada,
de seda y de grana vestía y calzaba.
Criaba la reina hija tan querida
de grana y de seda calzaba y vestía.

De condes y duques era demandada;
ganóla Mainés a malas lanzadas.
De condes y duques era ella pedida;
ganóla Mainés con buenas heridas.

—Abrádeisme, madre, puertas del palacio,
que nuera vos traigo y yo mal quebrado.
Abrádeisme, madre, puertas del castillo
que nuera vos traigo y yo mal herido.

—Si nuera me traes y tú mal herido,
ella sea muerta y tú sano y vivo.
Si nuera me traes y tú mal quebrado,
ella sea muerta y tú vivo y sano.

—Acudí, mi suegra, con una luz clara,

que Mainés se muere y yo quedo sana.
Acudí, mi suegra, con una luz fría,
que Mainés ha muerto y yo quedé viva.
[...]

Los hemistiquios impares se repiten idénticos, y los pares, portadores de la rima, cambian la última palabra o, menos frecuentemente, el verso completo.

El paralelismo sobrevive solo parcialmente en versiones, también sefardíes y también hexasílabas, de *La muerte ocultada*:

* [...]

—Ansí Dios te dexe con Alda vivire,
tú me has de dexar las aguas bullirle.
Ansí Dios te dexe con Alda folgare,
tú me has de dexar las aguas pasare.

—Ansí Dios me dexe con Alda vivire,
no te hay de dexar las aguas bullirle.
Ansí Dios me dexe con Alda folgare,
no te hay de dexar las aguas pasare.

Firió Güeso al Huerco en el calcañale;
firió el Huerco a Güeso en su voluntad.
Firió Güeso al Huerco con su rica espada
firió el Huerco a Güeso En telas del alma

Ya llevan al Huerco en carreras cuatro;
ya llevan a Güeso muerto y desmayado.
Ya llevan al Huerco en carreras cinco;
ya llevan a Güeso muerto y desmaído,

Solo recurriendo a varias versiones pueden reconocerse algunas de las “estrofas” paralelas, que en ningún caso alcanzan a la parte final del romance. Que el romance originario de *La muerte ocultada* tenía estructura paralelística, sin embargo, y que esa estructura no es un rasgo exclusivamente sefardí, puede comprobarse por los residuos de paralelismo que aparecen en las raras versiones arcaizantes, también parcialmente hexasílabas, de Cáceres y Ávila, con cambio de rimas en pareados:

Ha bajado el puerco, le ha mordido el corvejón;
ha ido don Güeso y le atravesó el corazón.

Carros y carretas van a por el puerco,
damas y galanes van a por don Güeso.

Al puerco le llevan pa la carnicería
y al señor don Güeso pa su casa caminan.

Un caso aún más llamativo es el de romances donde el paralelismo se produce no cada dos versos sino hemistiquio a hemistiquio. Es bien conocido el romance de la danza prima asturiana:

Ay, un galán de esta villa, *ay, un galán de esta casa,*
Ay, que por aquí venía, *ay, que por aquí pasaba*
[...]
Ay, cantaba la culebra, *ay, la culebra cantaba,*
Ay, voz tiene de doncella, *ay, voz tiene de galana,*
Ay, mandara el rey prenderla, *ay, mandara el rey prindarla,*
En cadenillas prenderla, *en cadenillas echarla,*
Quier que le sirva a la mesa, *quier que le sirva a la tabla,*
Ay, con la taya francesa, *ay, con la francesa taya,*
Ay, con pañuelos de seda, *ay, con pañuelos de holanda,*
Los que filaba la Reina, *los que filaba la Infanta,*
Con rueca la de madera, *con rueca la de su casa [...]*

También de Asturias procede otro romance del que se conoce solo un fragmento, en donde el paralelismo no se produce cada dos versos ni de hemistiquio a hemistiquio, sino verso a verso:

—Ay, pobre Xuana, de cuerpo garrido,
ay, pobre Xuana, de cuerpo galano,
dónde le dexas al tu buen amigo,
dónde le dexas al tu buen amado.
—Muerto le dexo a la orilla del río,
muerto le dexo a la orilla del vado.
—Cuánto me das, volver he te le vivo?,

¿cuánto me das, volver he te le sano?

—Doyte las armas y doyte el rocino,
doyte las armas y doyte el caballo.

Insistamos en que el paralelismo en el Romancero es anómalo e infrecuente, y no creo que puedan alegarse muchos casos además de los ya descritos. De todos modos, no es en absoluto descartable, teóricamente, que el romance de *Lanzarote y el ciervo de pie blanco* se haya cantado en forma paralelística.

Una hipotética “reconstrucción” podría ser, para el pasaje documentado por Nebrija y otros versos que lo continúan, la siguiente:

*—Digas tú, el ermitaño, que hazes la santa vida,
digas tú, el ermitaño, que haces la vida santa,
aquel ciervo del pie blanco, ¿dónde haze su manida?
aquel ciervo del pie blanco, ¿dónde haze su morada?

—Por aquí pasó esta noche un hora antes del día,
por aquí pasó esta noche un hora antes del alba.

[...]

Siete leones con él y una leona parida,
siete leones con él y una leona preñada

[...]

—¡Ay dueña de Quintañones, de mal fuego seas ardida,
ay dueña de Quintañones, de mal fuego seas quemada,
que tanto buen caballero por ti ha perdido la vida!
que tanto buen caballero por ti ha perdido el alma!

O bien, por qué no, en forma de pareados:

* —Digas tú, el ermitaño, que hazes la santa vida,
aquel ciervo del pie blanco, ¿dónde haze su manida?
—*Digas tú, el ermitaño, que haces la vida santa,*
aquel ciervo del pie blanco, ¿dónde haze su morada?

—Por aquí pasó esta noche un hora antes del día,
siete leones con él y una leona parida,
Por aquí pasó esta noche un hora antes del alba,
siete leones con él y una leona preñada. [...]

Es muy cierto, sin embargo, que el paralelismo es en el Romancero un fenómeno excepcional y residual, como hemos señalado. Romances que sabemos que eran paralelísticos han perdido el paralelismo o lo han limitado al mínimo, *La muerte oculta*, por ejemplo. Es decir que incluso si en el s. XV, en época de Nebrija, el romance de Lanzarote se hubiera cantado con estructura paralelística, nada tendría de extraño que esa estructura se hubiera eliminado posteriormente. Pero ahí queda el testimonio de Nebrija, que debe tenerse muy en cuenta.

Los otros enigmas del romance son la desconexión de las escenas, la falta de lógica en el relato, y la ausencia de un desenlace. Ciertamente no va a resolverlos Nebrija, en los pocos versos que menciona. Creo evidente que el impresor del único texto amplio antiguo solo dispuso de una versión incompleta y fragmentaria, y eso es lo que imprimió en 1550, sin tener lugar a enmendarla con otros testimonios, como sabemos que sí hizo en otros casos.

Los estudiosos del Romancero llevan ya más de un siglo ofreciendo conjeturas para explicar la relación entre la maldición de un padre, que convierte en animales o en moro a sus hijos, y lo que sigue; o dilucidar quién es la dama que se ofrece en matrimonio a Lanzarote pero que en realidad busca enviarlo a una muerte segura, hacerlo víctima de un ciervo asesino; o quién es esa dueña de Quintañones, que serviría de inspiración a Cervantes y a Quevedo para personajes ridículos; y sobre todo cuál sería el desenlace del romance. Se ha buscado también infructuosamente la fuente, sin duda artúrica, del romance en la literatura europea medieval. Hay relatos, en francés y neerlandés que tienen elementos comunes, pero el romance español no es traducción ni adaptación de ninguno de ellos. En definitiva, muchos interrogantes y ninguna respuesta o solución satisfactoria.

Algún esclarecimiento podría venir, acaso, de la mano del estudio de la tradición oral moderna del romance. Porque es el caso que el romance de Lanzarote siguió vivo en la memoria oral hasta ahora mismo, y se conocen versiones de tres áreas muy distintas: Las Islas Canarias, Asturias y Andalucía.

En Canarias es un romance bien documentado, pues conocemos ya casi 30 versiones de las islas de Tenerife y, sobre todo, La Gomera. Veamos, como muestra, una versión:

- Verde montaña florida, el verte me da alegría.*
- 2 El rey tenía tres hijos, tres infantes de Castilla,
 como eran desobedientes maldiciones les pedía.
- 4 Uno se le volvió perro, perro de la perrería,
 y otro se le volvió moro, moro de la morería,
- 6 y otro se le volvió ciervo, ciervo de aquellas montañas.
 —No lo hago por perro, que en cadenas lo tenía,
- 8 ni lo hago por el moro, gobierna la morería,
 más lo hago por el ciervo, los daños que me hacía.
- 10 Si hubo quien me mate el ciervo, cientos pesos le daría;
 si hay quien me lo traiga vivo, casará con hija mía. —
- 12 Baltasar que estaba oyendo palabras qu' el rey decía,
 Baltasar tiene un caballo que a flor del viento corría.

- 14 Aparejó su caballo y aparcó esa sierra arriba.
 Donde al medio de la sierra con un viejo alcontraría.
16 —Dígame, padre o buen viejo, o por la Virgen María:
 el ciervo del pie calzado, ¿dónde tiene su aguarida?
18 —Allá arriba en aquel lomo, bajo de una verde oliva,
 donde nace el agua compa donde baja el agua fría;
20 que ayer pasó por aquí en horas de la Ave María.
 con medio hombre en la boca y el otro comió diba.—
22 Al caza arriba la sierra con el ciervo alcontraría.
 —¿Adónde vas, Baltasar, tú vendrás en busca mía?
24 Mi padre el rey que te manda, poco te estima la vida. —
 Se (s)apeó del cauallo, a pelearse pegarían.
26 Siempre venció Baltasar por las armas que tenía;
 él lo agarró por un cuerno y al rey lo presentaría.
28 —Aquí tiene, padre rey, todo lo tú que querías.
 —Sube, sube, Baltasar, siéntate en aquella silla,
30 pa contarte las moneas que te tengo prometidas.
 —Yo moneas no le quiero, que yo moneas tenía;
32 lo que quiero es que se cumpla su palabra con la mía.—
 Y se casó Baltasar con la mujer que él quería.

(Versión de Las Rosas (ay. Agulo, San Sebastián de La Gomera). Recit. por Manuel Plasencia Martín (59a). Rec. por E. Hernández Casañas, L. Siemens, y M. Trapero, 21-8-1983; en Trapero, 1987: 55-56 y ARMPG 002004023).

La tradición oral moderna pone énfasis en los rasgos espantables del ciervo. El animal posee caracteres “morales” humanos, pero negativos, y especialmente transgresores:

... No me pesaba del perro, sino el alma que perdía;
ni me pesaba del moro, sino en la ley que vivía;
de quien me pesa es del ciervo, que anda haciendo herejía
(Catalán, 1986: 115 y ARMPG 002004015; 002004016; 002004017)

Yo lo que siento es el ciervo [... ..]
que come la carne en Viernes y bebe del agua fría
(Catalán, 1986: 117 y ARMPG 002004012; 002004013; 002004014)

Máxima transgresión en este ciervo, y en su especie, es el “carnivorismo” y, más aún, la antropofagia:

Yo lo vide ayer de tarde hora del avemaría,
con un medio hombre en su boca y del otro medio comía
(Trapero, 1987: 58 y ARMPG 002004023).

Por aquí pasó ayer tarde la hora del avemaría,
con un hombre en el hocico y otro medio en la barriga
(Trapero, 1987: 67 y ARMPG 002004023).

Por aquí pasó ayer tarde, por aquí pasó pa’ arriba,
llevaba medio hombre en la boca y medio hombre en la barriga
(Trapero, 1987: 67-68 y ARMPG 002004023).

—Padre viejo de cien años, así Dios le dé la vida,
el ciervo del pie calzado ¿ónde tiene su aguarida?
—Allá arriba en aquel monte en una espesa montiña,
colchones y abrigos tiene de una copuda sabina;
por aquí pasó ayer tarde horas del avemaría,
medio hombre llevó en la boca y el otro comido d’iba
(Trapero, 1987: 71 y ARMPG 002004023).

La antropofagia está presente también en las versiones andaluzas, a las que inmediatamente nos referiremos

Salen duques y marqueses y a todos se los comía.

[...]

Y respondió el ermitaño con contento y alegría:

—Por aquí ha pasado un ciervo tres horas antes del día,
comiendo manos de hombre, que otra cosa no comía

(Versión de Almería s. l.; similar en Serón, Almería, y Beas de Segura, *Jaén*;
en Cid, 2016: 190-191)

Lo más significativo es que en la tradición oral moderna el romance tiene un final, un final feliz como en casi todos los cuentos: Lanzarote consigue su objetivo: mata al ciervo y se casa con la hija del rey. Como veíamos en la versión canaria, tras alguna resistencia del rey:

—Sube, sube, Baltasar, siéntate en aquella silla,
pa' contarte las mone'as que te tengo prometidas.
—Yo moneas no le quiero, que yo monejas tenía;
lo que quiero es que se cumpla su palabra con la mía.—
Y se casó Baltasar con la mujer que él quería.

El romance se conoce también en Asturias, en una única versión, con variantes de importancia: los hijos malditos por el padre no son hijos, sino hijas; y el ciervo ya no es ciervo, sino un toro. Pero la historia es sustancialmente la misma:

El buen rey, que Dios mantenga, sus tres hijas que tenía,
2 por un enojo que tuvo todas tres las maldecía.
—¡Malditas séais, mis hijas, de Dios y Santa María!—
4 Una se metiera a moro y l'otra no parecía
y otra se metiera a toro n'el monte del rey Sevilla.
6 Su padre, desde que lo supo, a escribirles bien corría.
Una carta echó por Francia y otra por Andalucía:
8 que el que mate al toro pinto casará con la infantina.
Don Bernardo se alabó entre las damas un día
10 que él sólo mataba al toro, solito sin compañía.
Cogió su espadita al hombro y echa andar al monte arriba
12 y allegando al medio 'l monte
encontró con u' armitaño, ' los que vida santa hacía.
14 —Dime, armitaño, por Dios, por Dios y Santa María,
por Dios me diz la verdad y me niegas la mentira:
16 el toro del cuello pinto ¿en qué monte regería?
—Por aquí pasó esta noche tres horas antes del día,
18 ni deja duques ni condes ni cosa que él hallaría.—
Si no fuera de vergüenza, don Bernardo se volvía;
20 bajara una voz del cielo, d'esta manera decía:
—Siga, siga, don Bernardo, siga, siga para arriba,
22 siga, siga, don Bernardo, que esa ganadita iba.-
Cogió su espadita al hombro y echa andar al monte arriba
24 y allí lo hallara durmiendo al pie de una fuente fría
donde la nieve se encuba, l'agua menudita y fría,
26 donde la coluebra canta, la serpiente respondía.
Le dio siete puñaladas, de la menor se muriera;
28 con el fervor de la sangre d'esta manera decía:

—Si me matas, don Bernardo, es por la disgracia mía,
 30 la hija del Aldragón mañana se casaría.—
¡Válgame el señor San Pedro, válgame Santa María,
 32 *Nuestra Señora nos valga y la Virgen Soberana!*

(Argumosín, ay. Valdés, Asturias, España, cantada por Generosa Garrido Riesgo 83a. Recogida por Jesús Suárez López, en dos ocasiones, 23/06/1992+24/06/1992; en Suárez, 1997:113-114. Contamos con una excepcional grabación audiovisual, debida al colector y a Mariola Carbajal, que puede ser consultada en la Fundación Ramón Menéndez Pidal).

El romance acaba también aquí en boda, como en las versiones canarias, después de que Lanzarote ~Don Bernardo mate al ciervo.

Por último, el romance se conoce en la tradición andaluza, en Almería y en Jaén, en tres versiones, distintas entre sí pero que responden a un tipo común. Son más breves que las canarias y la asturiana, pero mantienen los elementos básicos: maldición paterna y metamorfosis; encuentro con el ermitaño; muerte del ciervo y boda final. Se añade, además, alguna novedad de especial interés, como veremos.

Un padre tenía tres hijos y a todos los maldecía.
 2 El uno se va y se viene, el otro no parecía,
 el otro se ha vuelto un ciervo que por los montes corría,
 4 comiendo manos de hombre, que otra cosa no comía.
 El rey ha dado un bando por toda el Andalucía,
 6 que aquel que matara el ciervo se casara con María.
 Salen duques y cadetes y ninguna parecía.
 8 Una vez salió un cadete que con su espada corría.
 Ha encontrado a un ermitaño y estas palabras decía:
 10 —Por Dios te pido, ermitaño, y por la Virgen María,
 que me digas la verdad y me niegues la mentira:
 12 ¿Has visto pasar un ciervo tres horas antes de día?
 Y respondió el ermitaño con contento y alegría:
 14 —Por aquí ha pasado un ciervo tres horas antes de día,
 comiendo manos de hombre, que otra cosa no comía.
 16 —Arriba, caballo mío.— Y a la primera investida
 le ha cortado la cabeza, se la ha llevado a María;
 18 y han celebrado las bodas con contento y alegría.

(Versión de Almería, s. l., comunicada a R. Menéndez Pidal por el presbítero Sáez, 1914, en ARMPG 002004007).

El rey ha echado un bando por toda el Andalucía,

- 2 que aquel que matara el ciervo se casara con María.
Salió San Lázaro un día con su silla y su caballo;
4 al pasar por una ermita le pregunta al ermitaño:
—¿Ha pasado por aquí un ciervo? —Señor, por aquí ha pasado,
6 comiendo manos de hombre, que otra cosa no comía.
—Arriba, arriba, caballo, a la piedra enverdecí'a;
8 hemos de matar al ciervo aunque nos cueste la vida.—
Dando la vuelta redonda, al montar la carabina,
10 le pega un carabinazo que la cabeza le arriba;
la ha liado en un pañuelo, y a la reina se la envía.
12 La reina que vido aquello cayó al suelo mortecida.
Ya se celebran las bodas de San Lázaro y María.
(Versión de, Serón, Almería, recitada por Mariana Camenforte Padilla, de
83 años, en Laguna González y Belmonte García, 1996: 37).

Creemos, en suma, que las versiones de la tradición oral sí resuelven el “enigma” del final trunco del romance. Todas ellas, concluyen con un desenlace lógico en que el héroe consigue su objetivo: matar al ciervo y casarse con la hija del rey. Sin duda todo ello es “un trivial lugar común folclórico” (Catalán, 1979), pero ese lugar común era ya el desenlace del *Lai de Tyolet*, y el que hay que presuponer en el *Lanceloet* holandés antes de que el refundidor alterara torpemente el final de la historia para que Lanzarote, después de asumir la empresa y triunfar en ella, renuncie al premio para no ser infiel a Ginebra. La unanimidad al incluir ese final feliz en las versiones orales modernas, pertenecientes a tres áreas del Romancero muy diversas y distantes (Canarias, Andalucía, Asturias), y dos de ellas con subtipos distintos, ¿es explicable sólo como resultado de un proceso tardío degenerativo como defendía Diego Catalán? No lo creo así. La tradición oral moderna, igual que mantiene con fidelidad el motivo de la metamorfosis animal por una maldición paterna, mantiene también un desenlace folclórico, pero de no menor abolengo medieval. Tal vez no se gane nada al sustituir lo enigmático y el aura de lo misterioso por una lógica más o menos previsible y pedestre, aunque los versos conservados siguen siendo certeros y muchas veces hasta espléndidos tanto en el texto viejo como en varias de las versiones modernas. En cualquier caso, en el estudio del Romancero, reconstruir e interpretar no es “pintar como querer”.

La conclusión, con el “trivial” desenlace folclórico, es decir la muerte del ciervo y final feliz, boda incluida, que caracteriza a la tradición oral moderna frente al texto quinientista, está muy abreviada en las versiones andaluzas. Falta el diálogo entre el ciervo y el héroe, común a Asturias y Canarias, y no se describe el combate entre ambos. Hay algún rasgo evidentemente moderno, y no muy afortunado: el “carabinazo”. La versión de Serón ofrece la particularidad de tener un pasaje asonantado en *á-o*:

Salió San Lázaro un día con su silla y su caballo;
al pasar por una ermita le pregunta al ermitaño:
—¿Ha pasado por aquí un ciervo? —Señor, por aquí ha pasado [...]

No parece que ello deba relacionarse con la existencia de una sección en el texto del s. XVI que presenta el mismo asonante (vv. 5–11), pero en escena distinta y anterior a la del encuentro con el ermitaño.

Merece, en cambio, destacarse el final de esta versión, por su novedad absoluta frente al resto de la tradición oral:

[...] Le pega un carabinazo que la cabeza le 'arriba;

la ha liado en un pañuelo, *y a la reina se la envía.*

La reina que vido aquello cayó ' al suelo mortecida.

Ya se celebran las bodas de San Lázaro y María.

Los versos subrayados introducen un personaje que no había aparecido antes en el relato de esta versión, ni existe en ninguna otra en la tradición moderna. Los versos no tienen aspecto de ser “postizos” ni parecen deberse a contaminación o préstamo de otro tema romancístico. Precisamente, por no responder a una necesidad interna de la narración tal y como se presenta en ese texto tan abreviado, cabría considerarlos como testimonio residual de un tipo de versión que en sus secuencias iniciales concedía un papel a “la reina”.

En los estudios sobre el Romancero es ya un lugar común afirmar que la tradición oral rechaza los elementos no funcionales para la narración, sean personajes o acciones; y en términos generales ello sin duda es así. Sin embargo, si estamos ante estados terminales en la transmisión de determinados romances, sí es posible que en versiones concretas pervivan elementos desfuncionalizados y que, sea por “ritualización” o por olvido de las secuencias previas, se mantengan segmentos que son ya incongruentes o innecesarios.

Se recordará que ya en el único texto del s. XVI del romance de Lanzarote la imprecación final del ermitaño contra la “dueña de Quintañoses” parecía extemporánea y carente de sentido a no ser que se la identifique con la dama (único antecedente, gramatical y narrativo, posible) que ha propuesto a Lanzarote la caza del ciervo. Sin embargo, el nombre no puede ser más inadecuado, y más propio de un contexto paródico que heroico. Una “dueña” (es decir, ‘mujer de cierta edad, generalmente viuda’ y sujeta a servidumbre) no podría en ningún caso ofrecerse en matrimonio al héroe: “Si fuese la mi ventura, / cumplido fuese mi hado: // que yo casase con vos / y vos conmigo de grado, // y me diésedes en arras / aquel ciervo del pie blanco”. La oferta, en cambio, sí es creíble si procede, como en el *Lai de Tyolet* y el *Lanceloet* holandés (los modelos más próximos a nuestro romance) de una “reina” o heredera de un reino. Cuestión distinta es que, en el romance español, la oferta sea engañosa, y el ciervo más que objeto de unas arras nupciales sea, en realidad, el instrumento de una matadora de hombres.

La “reina” que, en la nueva versión andaluza, al saber la muerte del ciervo cae al suelo “mortecida”, sin que se sepa por qué, adquiere sentido y función si se la identifica con la maléfica instigadora de la cacería: su “amortecimiento” tiene lugar al conocer el triunfo de San Lázaro-Lanzarote, y el fracaso de su plan. En la tradición oral moderna del romance sabemos bien que quien propone la caza del ciervo es siempre el rey o padre, y no una dama o reina. Pero no es novedad que en el Romancero unas versiones “dialoguen” con otras, y que las completen y problematicen, aunque sean de tiempos y espacios muy distantes. Postular conexiones “genéticas” para los versos aislados de la versión almeriense sería un más que probable salto en el vacío. Sin embargo, en otro lugar he intentado probar que la tradición oral moderna de *Lanzarote y el ciervo de pie blanco* no deriva del texto impreso en 1550,

que, además de ser trunco en el desenlace, es inconexo y defectuoso en sus secuencias iniciales. La tradición moderna ha actuado también de forma reductiva (unificando, por ejemplo, los roles del rey-padre y la dama) ante un relato acaso en exceso complejo, pero lo ha hecho muy posiblemente a partir de un arquetipo distinto, en el que el papel de la “reina” -(dueña) era explícito o más claro.

Ese arquetipo, además de conservar el desenlace (todo lo trivialmente folclórico que se quiera, pero primitivo y necesario) pudo muy bien contener un comienzo mejor estructurado.

De ese comienzo es otro eco posible la enigmática alusión final en la versión asturiana. Una vez que el héroe ha vencido al ciervo, toro en este caso, éste, como leíamos, proclama en su agonía final:

[...] Con el fervor de la sangre de esta manera decía:

—Si me matas, don Bernardo, es por la disgracia mía,
la hija del Aldragón mañana se casaría.

Creo posible puntuar el texto de otra forma: “[...] disgracia mía.— // La hija del Aldragón / mañana se casaría “, puesto que veo más lógico que el verso final no forme parte del parlamento del animal moribundo, sino que sea el desenlace conclusivo de la voz narradora. En cualquier caso, esa “hija del Aldragón” habrá de identificarse con “la infantina”, que era el premio al cazador victorioso (“que el que mate al toro pinto / casará con la infantina”); pero ni el rey recibía ese nombre, ni se menciona a ningún “Aldragón” en el comienzo de la versión asturiana. El nombre, al margen de sus aparentes resonancias artúricas, sean o no casuales (Uther Pendragon, padre de Arturo a partir de Monmouth), tenía lógicamente que figurar en una secuencia previa donde se proponía la *quête* y, nuevamente, permite vislumbrar un texto antecesor distinto y más completo que el de la *Silva* de 1550.

En suma, son precisamente los elementos residuales, minoritarios y desfuncionalizados los que acaso permitan profundizar en la diacronía de la transmisión oral del Romancero, a falta de otras evidencias; y son las muy residuales tradiciones asturiana y andaluza del romance de Lanzarote las que nos confirman que tanto el inicio como el desenlace de la versión del siglo XVI no son simplemente “enigmáticos”, sino defectuosos.

Viniendo al siglo XXI, veamos un buen ejemplo de enigmas recientes pero no del todo fáciles de resolver, y que serían del todo insolubles una vez transcurridos unos pocos años. El punto de partida de este muy menor “misterio” es la versión andaluza que nos faltaba por reproducir, una versión de Beas de Segura, Jaén, pero recogida en Segorbe, por Francisco Romero, colaborador antiguo del Seminario Menéndez Pidal, profesor en California y Sevilla y autor de un notable estudio sobre la poesía de Cernuda, y lamentablemente fallecido hace ya varios años.

La versión es muy similar a las de Almería, s. l., y Serón, que ya hemos leído:

Un padre tenía tres hijos y los tres los maldecía.

2

Y el uno se va y no vuelve, y el otro no parecía,

y el otro s’ha vuelto un ciervo que por los montes corría.

- 4 Y ha echado su padre un bando por toda el Andalucía:
«Y aquel que mate aquel ciervo se casaba con María».
- 6 Salen duques y marqueses y a todos se los comía.
Sale Jesú el Nazareno con la espada enguarnecida;
- 8 s’ha encontrado un armitaño y estas palabras decía:
—Dime aónde está ese ciervo ese ciervo de la guarí’a.
- 10 —Y esta mañana lo he visto, tres horas antes de día,
comiendo manos de hombre, y otra cosa no tenía.
- 12 —Y arriba, caballo mío, con la espada enguarnecida;
que he de matar a ese ciervo y aunque me cueste la vida.—
- 14 Del primer carabinazo la cabeza le derriba;
la ha liado en un pañuelo, se la ha llevado a María;
- 16 y han celebrado las bodas con mucho gusto (y) alegría.
- (Versión de Beas de Segura, Jaén, cantada por una mujer de 84 años;
recogida por Francisco Romero, con Ramón Pons, en Segorbe, Castellón,
en abril de 1974; ARMPG 002004006).

Pues bien, José Mercé, en un disco de 1985, *Verde junco*, grababa un “Romance de Mercé”, que ha sido reproducido en varias grabaciones posteriores del propio Mercé (2010: corte 4; 2014: corte 10). Ese “Romance de Mercé” no es otro que el de “Lanzarote y el ciervo de pie blanco”.

Un ingenuo oyente o aficionado al Flamenco podría pensar que con ese título, “Romance de Mercé”, el cantaor querría referirse a una tradición familiar propia, a la que debería el conocimiento del romance. Hasta tiempos relativamente recientes, el romance ha sido entre los gitanos un tipo de cante que no se ejecutaba ante un público ajeno al medio familiar y es factible para cada romance del repertorio de los gitanos andaluces remontarse a la fuente, a la familia y “casa cantora” en que se ha transmitido el romance en cuestión. Esa “genealogía” del Romancero propiamente gitano es la que ha trazado con admirable dedicación y exactitud Luis Suárez Ávila.

El caso es que, por una parte, no consta en modo alguno que *Lanzarote y el ciervo de pie blanco*, haya formado parte nunca del repertorio de los gitanos bajo-andaluces. Las únicas versiones conocidas en el sur de España son de una geografía muy distinta, y distante, el Nordeste de Jaén, y la sierra de Filabres en Almería. Por otra parte, en la “genealogía” flamenca de Mercé no hay antecedente de canto de romances, con la excepción de una versión de “El quintado” que cantaba su tío, Manuel Soto Monje, “Sordera”: una versión del todo análoga a las versiones “payas”, según me informa Luis Suarez, que no pertenece al repertorio propiamente gitano del romancero.

La versión del romance de Lanzarote que canta Mercé reproduce con exactitud el texto de Beas de Segura, con leves cambios que lo “aflamencan”, por ejemplo, añadir el diminutivo en los participios (ha *echa’ito* su padre un bando; ha *encontra’ito* un hermitaño; se la ha *lleva’ito*; han *celebra’ito*), o en otras palabras (*to’ita* la Andalucía; a *to’itos* se los comía; *caballito* mío), y la inserción de *ay* o *y*, para ligar unos versos con otros.

La ejecución musical que hace Mercé es espléndida, mimética de la que hacía Mairena en el primer romance gitano grabado, en 1959, es decir, el *Bernardo del Carpio*, con la melodía que Luis Suárez denomina “soleá antigua de baile” que para ese romance utilizaba Miguel Niño “El Bengala”, en la versión que recogió el propio Suárez y facilitó a Mairena. Excusado es decir que esa melodía nada tiene que ver con la cantada por la informante de Beas de Segura.



https://www.youtube.com/watch?v=qM_PQman3j8

<https://www.youtube.com/watch?v=cXyy2yo8UZM>

Sobre cómo pudo llegar a Mercé el texto de Beas de Segura, y la razón del título en el disco de 1985, proporcionaba Francisco Vallecillo una explicación confusa por demás:

Yo tengo un amigo en El Puerto de Santa María, Luis Suárez Ávila, que tiene una colección de romances que él ha conseguido a través de gitanos antiguos. Hay una edición que yo tengo de la Asociación de Romanceros Castellanos [?!], aparte de los romances conservados por cantaores gitanos. Contienen cosas de un valor enorme. Yo regalé uno a José Mercé con una nota encareciéndole que cuando lo grabara no omitiese citar la colección de Luis Suárez Ávila, porque como es lógico el autor es desconocido, pero ¡claro! Las casas de discos hacen y deshacen a su antojo y se limitaron a titularlo «Romance del Mercé» (Vallecillo, 1988: 110).

Es el mismo Luis Suárez quien desmiente una parte esencial de este relato:

[...] Un caso parecido es el del llamado “Romance del Mercé” que José Mercé grabó en su primer LP. Se trató de un texto de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco*, que yo le entregué a Paco Vallecillo, de entre los que estaban para ser repartidos entre los asistentes para ilustrar una ponencia del *IV Coloquio Internacional del Romancero de Tradición Oral* (El Puerto de Santa María, 1987). *Lanzarote...* no existe en la tradición oral gitana bajoandaluza. Hay tan sólo una versión de Canarias y otra de Almería. Y si la versión de José Mercé es totalmente ortodoxa en el orden musical (la llamada soleá antigua de baile que decían los viejos flamencos), en el orden literario es un auténtico pastiche, en el que yo no tuve ni arte ni parte (Suárez Ávila, 2003: 63-92).

Sucede, sin embargo, que el disco *Verde junco*, donde se grabó el romance, es de 1985, por lo que es imposible que el texto que Vallecillo facilitó a Mercé lo obtuviera en el *Coloquio Internacional del Romancero*, dos años posterior. El único texto impreso de la versión de Beas del Segura del romance de Lanzarote que existía a la altura de 1985 es el publicado por Diego Catalán (1979: 229-232). Pero la versión aparece allí “troceada”, en paralelo a la versión antigua y las de Canarias, e incompleta. Por otra parte, Luis Suárez me asegura no haber proporcionado a Vallecillo ningún texto de romances antes del IV Coloquio de 1987.

La explicación que me parece más plausible es la siguiente: un texto completo del romance circuló desde 1978; se trata de un texto que formó parte del manual de encuesta, en hojas mecanografiadas sueltas, elaborado para la “Encuesta Sur-1978” del Seminario Menéndez Pidal, que exploró básicamente la provincia de Jaén; es decir una encuesta en la que había un lógico interés en hallar nuevas versiones del romance documentado gracias al hallazgo todavía reciente (1974) de la versión de Beas recogida por Francisco Romero. Ese texto sería el que conoció Vallecillo entre 1978 y 1985, y es el que habría llegado a Mercé.

Si hechos sucedidos prácticamente ayer, y todavía con testigos de vista, pueden embrollarse tanto y dar lugar a explicaciones rocambolescas o absolutas mixtificaciones, es fácil suponer que los enigmas textuales del romance de *Lanzarote y el ciervo de pie blanco* y sus avatares entre c. 1460 y 1550, y, después, entre 1550 y la tradición oral del siglo XX no son precisamente de los que se resuelven con unas cuantas generalidades esquemáticas. Habremos de resignarnos a que ello es así y aceptar que solo cabe formular modestas propuestas o hipótesis plausibles, pero indemostrables.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Cancionero de Romances* (1550). Amberes, Martín Nucio.
- Catalán, D. (1979). El romancero de tradición oral en el último cuarto del siglo XX. En A. Sánchez Romeralo, D. Catalán y S. G. Armistead (Eds.), *El Romancero hoy: Nuevas fronteras* (pp. 218-256). Cátedra Seminario Menéndez Pidal.
- Catalán, D. (Ed.). (1986). *La flor de la Marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, I. Seminario Menéndez Pidal.
- Cid, J. Antonio. (2011). “Caza y castigo de Don Jorge” frente a “Lanzarote y el ciervo de pie blanco”: El “fragmentismo” y los “romances-cuento”. *La Corónica*, 39 (2), 61-94.
- Cid, J. Antonio. (2014). El Romancero en Asturias: Balance y perspectivas. En J. Suárez López (Ed.), *El patrimonio oral asturiano* (pp. 1-25). Museo del Pueblo de Asturias.
- Cid, J. Antonio. (2016). “Lanzarote y el ciervo de pie blanco” en la tradición oral andaluza. *Neophilologus*, 100 (2), 189-195.
- Laguna González, M., Belmonte García, D. M. (Eds.). (1996). *Romances de la comarca de Baza y zonas limítrofes*. Port Royal.
- Mercé, J. (1985). *Verde junco*. Philips Spain.

Mercé, J. (2010). *El Flamenco es... José Mercé*. Universal Music.

Mercé, J. (2014). *Lo mejor de José Mercé*. Universal Music.

Nebrija, A. (1492). *Arte de la Lengua castellana*. Salamanca. Disponible en < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174208&page=1>>

Santillana, Íñigo López de Mendoza, Marqués de. (2005). *Prohemio y carta al Condestable don Pedro de Portugal*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/proemio-y-carta--0/html/001fd8e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0

Suárez Ávila, L. (2003). Reflexiones sobre la tradición atípica: el repertorio romancístico de Antonio Mairena. *Revista de Flamencología*, 18, 63-92.

Suárez López, J. (Ed.). (1997). *Silva Asturiana VI. Nueva colección de romances (1987-1994)*. Fundación Ramón Menéndez Pidal/Real Instituto de Estudios Asturianos/Fundación Municipal de Cultura (Ayuntamiento de Gijón)/Archivo de Música de Asturias.

Trapero, M. (Ed.). (1987). *Romancero de la Isla de la Gomera*. Cabildo Insular de la Gomera.

Vallecillo, F. (1988). *Antonio Mairena: la pequeña historia*. El Exportador.

TRADICIÓN DE LA LITERATURA ORAL MEDIEVAL: TRANSFERENCIA Y EXPANSIÓN CONTEMPORÁNEA TRADICIONAL

ANTONI ROSSELL
Universitat Autònoma de Barcelona
antoni.rossell@uab.cat

RESUMEN

La reacción de Alfonso X, Jean Baignon o Nicolás de Piamonte viendo la evolución y transformación que han contado sus obras hasta nuestros días es impredecible. No obstante, entenderían que la tradición oral ha sido esencial para esa transformación, y quién seguro que lo comprenderían son los autores de los romances tradicionales. Nuestro objetivo es —a partir de la música, la métrica y el espectáculo— presentar tres ejemplos de literatura oral de géneros, autores y épocas distintas que han confluído en la Península Ibérica, en países y lenguas distintas y que, en alguno de los casos, han logrado una difusión más allá de su territorio de origen. En primer lugar, trataremos de los romances que cuentan con tradiciones compartidas en el ámbito portugués, castellano y catalán; en segundo lugar, abordaremos la influencia de la lírica gallega de Alfonso X en el repertorio hispánico que confluyen en la novela caballeresca. En tercer lugar y en otro ámbito genérico, abordaremos las representaciones de tema carolingio de origen medieval vehiculadas a través de España y Portugal a otros continentes. Todo ello para demostrar que las fronteras lingüísticas en los repertorios orales no existen.

PALABRAS-CLAVE: Repertorios orales; Fronteras lingüísticas; Tradición oral medieval; Tradiciones compartidas.

ABSTRACT

The reaction that Alfonso X, Jean Baignon or Nicolas of Piedmont might have had on seeing the evolution and transformation that their works have undergone up to the present day, is unpredictable. However, they would certainly realize that the oral tradition has been essential for this transformation. And specially the authors of the traditional romances would understand it too. Our aim is —based on music, metrics and performance— to present three examples of oral literature belonging to different genres, authors and periods that have converged within the Iberian Peninsula, in different countries and languages, and which, in some cases, have achieved a diffusion beyond their territory of origin. Firstly, we will deal with the romances that have shared traditions in the Portuguese, Castilian and Catalan spheres; secondly, we will deal with the influence of the Galician lyric poetry of Alfonso X in the Hispanic repertoire that converge in the chivalric novel. Thirdly, and in another genre, we will deal with the representations of Carolingian themes of medieval origin that were conveyed through Spain and Portugal to other continents. This will prove that there are no linguistic frontiers in oral repertoires.

KEYWORDS: Oral repertoires; Linguistic frontiers; Medieval oral tradition; Shared traditions.

En el año 2014, la profesora Jerusa Pires Ferreira (Ferreira, 2014, pp. 13-142) publicaba un trabajo más ideológico que literario o antropológico en el que se refería a los espacios culturales marginados de toda identificación con el poder, sea cultural, político, religioso o artístico, y definía estos espacios como las “bordas”. Se trata de un concepto cultural de frontera en el que vivirían diferentes segmentos de las publicaciones populares (cuentos, *cordel*, romances, pliegos, ...) y que no excluye ni los territorios urbanos ni las periferias. Podríamos denominar este espacio como *marginal*, pero en realidad no lo es, porque a menudo este tipo de publicaciones, tanto en Brasil como en otros lugares del mundo, no lo son, y gozan de una difusión masiva, no solo por la misma publicación, sino porque en la mayoría de los casos estas publicaciones son fruto o van acompañadas de la oralidad, es decir, del canto y de la música. Como bien dice Jerusa Pires Ferreira se trata de una “cultura de fronteras” como una poética cosmopolita, y, por tanto, no sujeta a las fronteras convencionales.

El concepto “bordas” no es exclusivo de la cultura brasileña, en la lengua occitana encontramos la denominación de *talvera*, el límite, el margen, la orilla o borde del campo que no se puede cultivar, y que a menudo es el lugar de paso entre dos campos. En el movimiento político occitano de área francesa se dice que la cultura occitana vive en la *talvera*, es decir al margen de la oficialidad. Y es en la *talvera* o en las “bordas” como definía Ferreira, donde vive la tradición oral. A diferencia de lo que se podría pensar, “bordas” o *talveras* son lugares de contacto que favorecen la comunicación entre comunidades a menudo de diferentes lenguas y/o culturas. De la tradición oral y de la comunicación literaria y cultural trataremos en este espacio entre las comunidades de habla portuguesa, gallega y castellana tanto en el ámbito de la Península Ibérica como fuera del territorio europeo.

Indiscutibles son las relaciones literarias entre los pueblos de la Península Ibérica, se trata de vasos comunicantes en los que las diferentes lenguas han compartido patrimonio literario, tradicional y musical. La oralidad traspasa las fronteras políticas y cada cultura de la península, además de su especificidad lingüística y cultural, ha gozado del patrimonio de contacto con las culturas y lenguas vecinas, con las que ha enriquecido su propio bagaje cultural.

En la Edad Media hispánica el mismo Rey de Castilla, León y Galicia, Alfonso el Sabio (1221-1284), no habría tenido el reconocimiento cultural actual sin la lengua gallega en un universo gallego-portugués. Por citar solo algún otro ejemplo, la cultura española ha gozado de autores como el valenciano, escritor en catalán y en castellano, Joan Timoneda (1518-1583), o el catalán Joan Boscà i Almogàver (1487-1542), conocido literariamente en los medios literarios españoles como Juan Boscán; o en la cultura catalana autores que han escrito en castellano como Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) o José Agustín Goytisolo (1928-1999), en el mundo literario moderno y contemporáneo. Si abordamos la cultura de tradición oral en la Edad Media o en el Renacimiento hispánico (sea tradicional o aristocrática) el ámbito literario y cultural “nacional”, en cuanto a la identificación de nación con lengua, se amplía dando paso a un universo común plurilingüístico, y plurinacional, en el que la música es uno de los factores esenciales para esa relación común y difusión.

Hemos distribuido los diferentes repertorios literarios hispánicos en diferentes lenguas y conectados entre sí en tres grupos: la tradición oral romancística hispánica en sus diferentes manifestaciones peninsulares, es decir los textos de romances o difundidos como tales; la lírica medieval cantada; y la literatura épica medieval que tuvo su continuidad en el género novelesco y que más tarde fue objeto de representaciones populares en una *performance* siempre acompañada de la música.

1. LA TRADICIÓN ORAL ROMANCÍSTICA HISPÁNICA EN SUS DIFERENTES MANIFESTACIONES PENINSULARES Y LENGUAS¹

El romancero de la tradición oral peninsular y latinoamericana alberga repertorios comunes, a menudo en diferentes lenguas y distintas melodías, pero con los mismos temas. Abordamos este repertorio a partir de los repertorios tradicionales portugués, español y catalán.

Nos detendremos, en primer lugar, en el *Romance del príncipe Don Juan* (IGR: 0006), del que contamos con versiones orales (cantadas) castellanas, sefardíes y portuguesas. Bien conocido es el tema del romance y de su protagonista, el Príncipe Don Juan, que murió en octubre de 1497 a los diecinueve años en Salamanca. Se trataba del único heredero varón de los Reyes Católicos. Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, en su viaje de bodas y en Burgo de Osma, escucharon cantar el romance a una mujer, descubriendo que el romance continuaba, desde el siglo XV, transmitiéndose por tradición oral (María Goyri de Menéndez Pidal, 1904; Díaz Mas, 1994)². Numerosas son las versiones de este romance que se han conservado por tradición oral, solo hay que consultar la web de *Pan-Hispanic Ballad Project* para encontrar las 285 versiones que presenta, y un gran número de ellas de tradición oral³. Entre las versiones orales, contamos con la bellísima versión de Alicia Bendayan (Shahak, 1995)⁴.

Aunque no tan conocida ni divulgada, tenemos una versión portuguesa grabada en septiembre de 2010 en Castelo Branco, freguesía de Idanha-a-Nova, a una informante llamada Maria Clara nacida en el año 1920 y que podemos ver y oír en MEMORIAMEDIA (e-Museu do Património Cultural Imaterial)⁵:

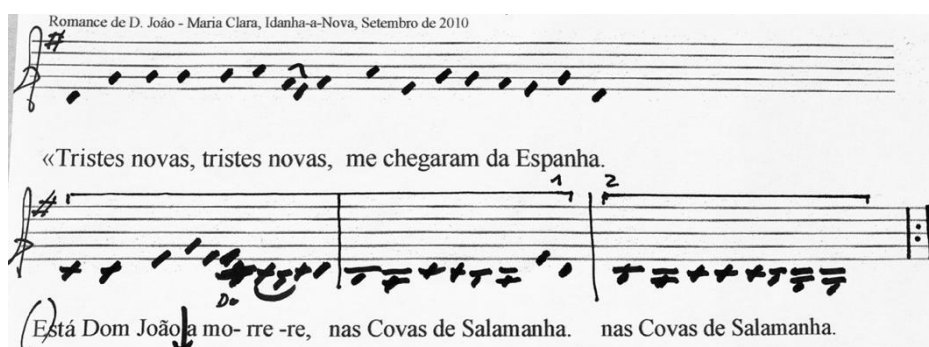


Ilustración 1: Transcripción musical de la versión portuguesa del *Romance del príncipe Don Juan*

2 Tristes novas, tristes novas, me chegaram da Espanha.
Está Dom João a morrer, nas Covas de Salamanca.

¹ Tengo que agradecer encarecidamente a la profesora Sandra Boto, Investigadora de la Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, su generosidad al facilitarme numerosos materiales orales, grabaciones y vídeos de romances portugueses, así como su ayuda para la transcripción de los textos, y su asesoramiento filológico, tanto literario como lingüístico.

² Podemos escuchar una versión en el CD que acompaña el libro de Díaz Mas (1994 y 2005).

³ Recuperado de: <<https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0006>>

⁴ *La muerte del Príncipe Don Juan* (â-a) (IGR: 0006) —NSA y 3995/3, grabado en Ashqelon (Israel, el 25 de septiembre de 1983. Ver Díaz-Mas (1994, pp. 129 y ss.); y Shahak (1995, pp. 156-165).

⁵ Recuperado de: <<https://www.memoriamedia.net/index.php/maria-clara/96-expressoes-orais/idanha-a-nova/maria-clara/741-tristes-novas>>

- Está Dom João a morrer, nas Covas de Salamanha.
- 4 Eram médicos e cirurgiões, sem nenhum lhe dar a vida.
Veio um médico mais velho, deu-lhe três horas de vida.
- 6 Veio um médico mais velho, deu-lhe três horas de vida.
Uma pra se confessar, outra pra bem da su' alma,
8 outra pra se despedir, da Dona Isabel amada.
Outra pra se despedir, da Dona Isabel amada.
- 10 Sua mãe lhe procurou: - Deves honrar mulher honrada!
- Devo à Dona Isabel, que me de mim anda ocupada.
- 12 - Devo à Dona Isabel, que me de mim anda ocupada.
- Deixo-lhe trinta bocados, pra ajuda da desgraçada.
- 14 - Deixa-lhe tu outros trinta, que a honra nunca é paga!
- Deixa-lhe tu outros trinta, que a honra nunca é paga!
- 16 Quando nesta razões 'tavam, Dona 'Sabel que chegava.
- Onde vens, Dona Isabel? Minha roseira abonada?
- 18 - Venho de pedir à Virgem que seja nossa advogada.
- Essas tuas petições já te não valem de nada.
- 20 - Tenho meu tempo cumprido, a minha vida acabada.
- Tenho meu tempo cumprido, a minha vida acabada.
- 22 - Duas coisas te vou pedir, à hora da minha morte,
se for mulher seja freira, se for homem sacerdote,
- 24 quando estiver a dizer missa, que se lembre da minha morte.

(Maria Clara, Idanha-a-Nova, septiembre de 2010)

Otro de los romances de tradición oral que encontramos en Portugal y en las Islas Baleares es el *Romance de la Venganza del marido*, o *Romance de Bernal Francés* (IGR: 0222), en este caso refiriéndose a un capitán de los Reyes Católicos con ese nombre, en el que Francés derivaría de Don Francisco, tal como se conoce en la versión catalana de Mallorca que presentamos. El tema del romance es la venganza del marido por el adulterio de su esposa. Tenemos, indudablemente versiones españolas, pero aquí destacamos las versiones en lengua portuguesa y catalana. La versión oral portuguesa del romance procedente del proyecto *A Música Portuguesa a Gostar dela Própria*, fue grabada el 21 de marzo del año 2015 en Miranda do Douro, Bragança, Trás-os-Montes, e interpretada por Carmen da Anunciação Pires⁶, de la que reproducimos una transcripción musical y el texto cantado:

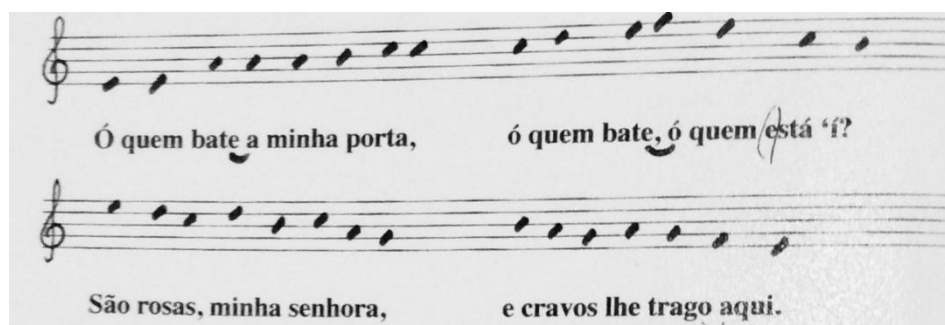


Ilustración 2: Transcripción de la versión portuguesa del romance *Bernal Francés*

⁶Recuperada de VIMEO: <<https://vimeo.com/161065456?ref=fbshare&1&fbclid=IwAR2E1d6yC2JvY6u4N7Ddy0DdRVsgOgoP05o0g9lA2HXs3Y4aOoXfjo7ffU>>

- Ó quem bate a minha porta, ó quem bate, ó quem está ‘í?
- 2 - São rosas, minha senhora, e cravos lhe trago aqui.
Agarrou-o pela mão, levou-o par’ o jardim,
- 4 Lavou-lhe os pés e mãos e deitou-o entre si.
- Tu que tens, João de França, pois tu não eras assim.
- 6 Já vai dar a meia-noite sem te virar para mim.
Se tens medo aos meus criados, pois eles não estão aqui;
- 8 nem tão-pouco ao meu marido, qu’ eu na guerra o perdi.
- Não tenho medo aos teus criados, qu’ os teus criados são de mim;
- 10 Nem tão-pouco ao teu marido, que o tens ao par de ti.
- Cala, cala, maridinho, isto é moda de sonhar.
- 12 - Deixa vir a manhãzinha, já levarás que contar.
Sacou o seu punhal, tratou logo em na matar;
- 14 montou-se em seu cavalo, foi pr’ à guerra batalhar.
Lá no meio do caminho, João de França encontrou.
- 16 - Onde vais, João de França, com teu cavalo a correr?
- Vou ver a minha amada, vontades tenho de a ver.
- 18 - A tua amada é morta, é morta que eu bem a vi.
- Diz-me as senhas que levava, para m’eu fintar em ti.
- 20 - Levava saia de seda, casaco de casmerim;
o seu rosto encarnado, porque eu lho causei assim.
- 22 - Anda, anda, meu cavalo, depress’ e não devagar;
Que à cova da minha amada nós lá temos de chegar.
- 24 Abre-te, campa sagrada, minha amada quero ver.
Quero-lhe beijar o rosto antes da terra comer. (bis)

(Carmen da Anunciação Pires, Miranda do Douro, Bragança, Trás-os-Montes, 2015)

La versión catalana de Mallorca de este mismo romance, con el título *Romanç de Don Francisco*, con numerosos castellanismos, es interpretada por el folclorista y cantante mallorquín, Biel Majoral en una grabación de 1998, en una admirable adaptación moderna que no pierde su autenticidad ni su carácter tradicional (Majoral, 1998, track 3):

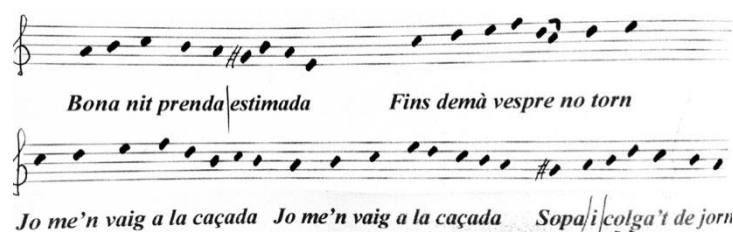


Ilustración 3: transcripción de la versión catalana de *Bernal Francés*

- Bona nit prenda estimada Fins demà vespre no torn
- 2 Jo me'n vaig a la caçada Sopa i colga't de jorn.
Ella sopa i se colga, fa allò que son marit diu.
- 4 Quan va esser dins la cambreta. a les portes sent: obriu.
Quien es que llama a la puerta que no me deixa dormir
- 6 Aixeca't que som Don Francisco que te vengo a divertir.
Ara aviso a mis criadas para que te vengan a abrir
- 8 Jo no vulló a tus criadas sino que te vulló a ti.
Aquí baix han mort un home no sé si és lo teu marit.

- 10 Millor, millor, Don Francisco així més prest n'haurem sortit.
Davalla amb camisa blanca i sabateta xoquí
- 12 mentre que obria la porta ell li apaga el candelí.
Don Francisco, Don Francisco, vós no ho solíeu fer així.
- 14 Ella torna a prendre escala i ell darrera la seguí.
Com dins lo blanc llit se colguen Don Francisco fa un sospir.
- 16 Don Francisco, Don Francisco, ¿de què sospirau així?
Senyora, estava pensant son marit si ens deu sentir.
- 18 No hagueu ànsia Don Francisco és nou llegos lluny d'aquí.
Abans de la matinada Don Francisco fa un sospir.
- 20 Don Francisco, Don Francisco, ¿de què sospirau així?
Senyora, estava pensant quants infants teniu de mi.
- 22 Jo en tenc tres de Don Francisco i dos del meu bon marit.
Senyora, estava pensant son marit si és aquí dins.
- 24 Mal li roeguín el ossos i la vista els escorpins.
No digueu mal senyoreta, no digueu mal del marit
- 26 que pensant tenir-lo fora potser el teniu dins el llit.
Com comença a trencar el dia Don Francisco fa un sospir.
- 28 Don Francisco, Don Francisco, ¿de què sospirau així?
Senyora estava pensant de fer-vos un bon vestit,
- 30 una vestidura blanca amb collaret carmesí.
L'agafà per la mà blanca i se l'emmena al jardí
- 32 Mon marit no em natins ara tres paraules dixam dir:
Fadrines, viudes, casades, Preniu exemple demi,
- 34 tenint lo marit a fora no vos aixequen a obrir,
perquè jo m'hi he aixecada per això tenc que morir
- 36 i amb la punta de l'espasa ma vida acaba aquí.

(Biel Majoral, 1998)

Además de las versiones ibéricas, existen también versiones latinoamericanas de este romance, lo que demuestra la inexistencia tanto de fronteras lingüísticas como políticas o físicas, en cuanto a la transmisión del romancero de tradición oral (Ruiz, 2005, pp. 261-275).

Abordaremos otro ejemplo de sobras conocido de un mismo romance en lengua portuguesa y española, pero en este caso para hablar de su música y de una reconstrucción musical o *contrafactum*: *El Lusitano* (cast.) —*O Lusitano* (port.) (IGR: 1458)— (Rossell, 2010). A pesar de las diferencias textuales, y —por supuesto— musicales, la melodía conservada en un romance y en una lengua puede suplir la falta de la música en la versión del texto en otra lengua que no ha conservado la música. De este modo podemos cantar el texto sin música y reconstruir la melodía de uno de los romances más famosos del siglo XVI, como es *El Lusitano*, del que tenemos una versión castellana con música y una versión portuguesa sin ella. Dado el mismo esquema métrico de los textos de los dos romances, podemos plantear un *contrafactum* que nos permitirá cantar el texto portugués a partir de la versión musical castellana:

— Postos estaõ frente a frente os dous valerosos campos:
Hum delles he de Maluco, outro de Sebastiaõ o Luzitano.

— Puestos estan frente a frente los dos valerosos campos:
Uno es dei Rey Maluco, otro de Sebastiano El lusitano.

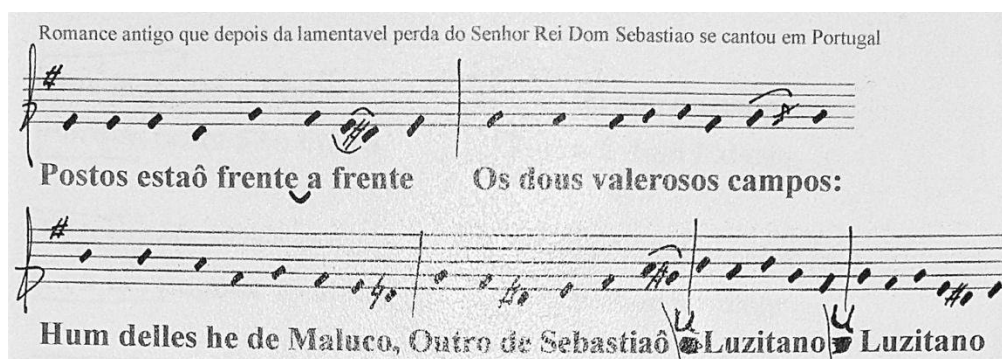


Ilustración 4: Transcripción de “Postos estão frente a frente”

2. LA LÍRICA MEDIEVAL

Es frecuente, entre hispanistas, discutir sobre el origen literario del *Amadís de Gaula* del siglo XVI y con unos orígenes que se remontarían al siglo XIV, y numerosos son los argumentos que respaldan un origen portugués de esta novela de caballerías (Williams, 1909). Aunque la versión más antigua, *Los quatro libros de Amadís de Gaula*, es la de Gari Rodríguez de Montalvo de 1508, la crónica de Gomes Eanes de Azurara de 1454 menciona como su autor a Vasco de Lobeira, aunque también se atribuye a João/Johan de Lobeira. Lo que es indudable es que el Amadís de Gaula tuvo una difusión oral, sea recitada en su texto en prosa, sea cantado en sus inserciones líricas (Gallego, 1999), y de éstas tenemos que recabar en *La Leonoreta* (Laurent, 2007). En el *Amadís* de Montalvo se cita la canción *La Leonoreta* (Avalle-Arce, 1986; Reali, 1965) de la que contamos con dos ediciones del texto lírico de *La Leonoreta*, de J.M. Cacho Bleuca (Cacho Bleuca, 1987, t. 1, pp. 60-63) y de Vicente Beltrán (Beltrán, 1998, pp. 187-97).

El Rey del *Amadís* dice: “-Fija, deíd la canción que por vuestro amor Amadís fizo siendo vuestro cavallero. La niña, con las otras sus donzellitas, la començaron a cantar, la cual dezía assí: ‘Leonoreta, fin roseta...’”. (Cacho Bleuca, 1987, cap. LIV, pp. 767).

Así mismo, y de esta composición lírica, contamos con una versión anterior en lengua galaico-portuguesa, *Senhor genta*, de Johan Lobeira (segunda mitad del siglo XIII), trovador que ejerció en las cortes de Don Alfonso III y del rey de Portugal y también trovador, Don Dinis. Aunque existen paralelismos métricos y literarios entre la poesía de Johan Lobeira y el texto de Montalvo, los textos no son idénticos, pero la relación entre ambas obras ha sido aceptada por los estudiosos. Además de la *Leonoreta* del *Amadís*, *Senhor genta* se ha relacionado por razones métricas con *O genete* (18,28) de Alfonso X (Alvar, 1993), composición que Giuseppe Tavani describe métricamente con dos números diferentes de su repertorio, 13:59 y 52:2 (Tavani, 1967) y, por tanto, le atribuye dos estructuras métricas diferentes, hecho verdaderamente inusual y que la relacionaría con las poesías citadas.

O genete	3'a
pois remete	3'a
seu alfaraz corredor,	7 b
estremece	3'a
e esmorece	3'a
o coteife con pavor.	7 b
Vi coteifes orpelados	7'a
estar mui mal espantados,	7'a
e genetes trosquiados	7'a

corriâ-nos arredor;	7 b
tiinhâ-nos mal aficados,	7'a
ca perdian na color.	7 b
[...]	

(Alfonso X, 18,28, Arias
Freixedo, 2003, pp. 346–349)

Primera estrofa:

Tavani 13:59	3'	3'	7'	3'	3'	7'
	a	a	b	a	a	b

Segunda estrofa:

Tavani 52:2	7'	7'	7'	7	7'	7
	a	a	a	b	a	b

En publicaciones anteriores (Rossell, 2010 y Rossell, 2013), y aplicando argumentos métricos, se llegó a la conclusión que el modelo métrico-melódico de *Senhor genta* y de *O genete* era el canto monódico aquitano de vísperas, dedicado a festejar el año nuevo, *Novus annus* (*Conductus in secundo nocturno*) (Treitler, 1967). Se trata de una estructura métrica común de las tres composiciones en lenguas románicas y el *conductus* aquitano con un verso inicial de cuatro sílabas. La métrica de la estrofa de *Novus annus* coincide con la primera estrofa de la cantiga de escarnio del rey Alfonso (18,28), lo que nos permite plantear un *contrafactum* para la cantiga del Rey Sabio. El patrón métrico-melódico de *Novus annus* nos permite tanto una normalización o regularización métrica del texto alfonsí, como una reconstrucción musical de *O Genete*, de *Senhor genta* y de *La Leonoreta*.

A partir de la música se han establecido unas relaciones métricas que nos han permitido plantear un sangrado diferente de la composición del de Tavani —y por tanto una única estructura métrica—, que unificaría métricamente la composición alfonsí tal como podemos apreciar a continuación, siempre bajo un régimen oral de “variabilidad” que no de “irregularidad”:

I

Novus annus
dies magnus
Assit in leticia.
[...]

I

O genete	3'a
pois remete	3'a
seu alfaraz corredor,	7 b

II

estremece	3'a
e esmorece	3'a
o coteife con pavor.	7 b
[...]	

I

Senhor genta,
mi tormenta
voss' amor em guisa tal,

II

que tormenta
que eu senta
outra non m' é ben nen mal,
[...]

I

Leonoreta,
fin roseta,
bela sobre toda fror,

II

fin roseta,
non me meta
en tal coita voss' amor!

No - vos an - nus di - es mag - nus
Lux e - ter - na de su - per - na
Cul - pam se - ve ma - tris E - ve
As - sit in le - ti - ci - a
Ve - nit ad nos re - gi - na
So - la de - let gra - ti - a
Qui a sic ge ni tor Pa - ra - di - si A - dam
Pro - to - plas - ma su - um Ve - hit ad pa - tri - am
Cru - cis sup - pli - ci - o Re - pe - ran - do vi - am.

Ilustración 5: *Novus annus*, *reconstrucción musical*. Manuscrito de Sant Martial de Limoges, SM1 (F-Pn lat. 1139), fol. 40v

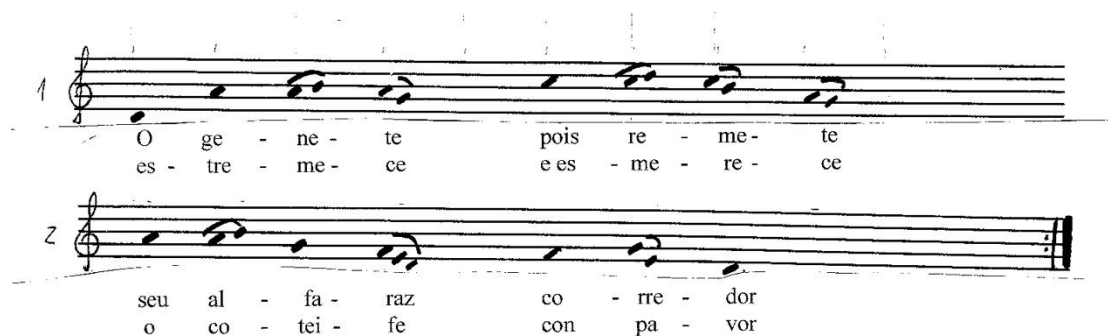


Ilustración 6: *O genete*, reconstrucción musical

1 Se - nhor gen - ta

2 Ni tor - men - ta

3 Voss' a - mor em gui - sa - tal,

4 Que tor - men - ta

5 Que eu sen - ta

6 Ou - tra non m'é ben e mal,

7 Mays la vos - sa m'é mor - tal

8 Leo - no - re - ta,
Fin ro - se - ta

9 Fin ro - se - ta,
Non me me - ta

10 Be la so - bre to - da fror,
En tal coi - ta voss' a - mor!

Ilustración 7: *Senhor genta*, reconstrucción musical

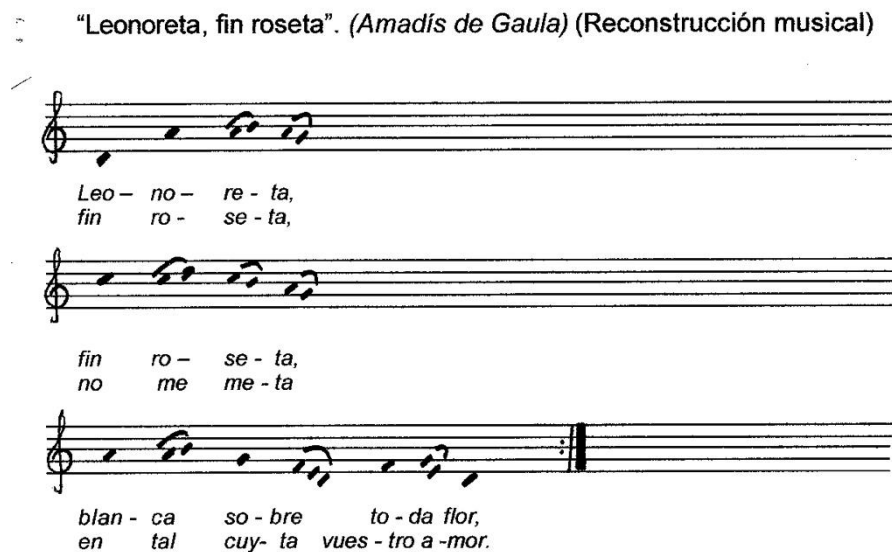


Ilustración 8: *Leonoreta, fins roseta*, reconstrucción musical

En todos estos casos, y a partir de la música, hemos podido establecer una relación más entre repertorios castellanos, gallegos, latinos y portugueses.

2. ÉPICA, NOVELA Y PERFORMANCE

Recurrimos una vez más a la música, pero en este caso en su dimensión de representación teatral para poner en evidencia la relación de repertorios castellanos y portugueses, que surcan y cruzan el Océano Atlántico para viajar y asentarse en otras culturas y continentes, como el africano y el americano. Pensamos en los textos literarios de tradición carolingia de la Península Ibérica y sus representaciones teatrales (Rossell, 2017). Nos referimos al *Auto de Floripes* y a las representaciones de tema carolingio de Carlomagno, Fierabrás, y los Doce Pares de Francia, aún vivas hoy en Latinoamérica y en las islas de Príncipe y de Santo Tomé en África donde la representación se denomina *Txiloli* (Dumas, 2008). La tradición del caballero sarraceno Fierabrás se remonta a poemas épicos carolingios del siglo XII, y representaba al pagano converso que, después de numerosos conflictos con los Doce Pares y derrotado por Roldán, se convierte al cristianismo y lucha contra su propio pueblo y contra su propio padre, Balán.

En la literatura medieval la difusión de la leyenda de Fierabrás fue notable, pues se han conservado tres versiones: una de ellas en occitano, y dos versiones en francés antiguo, una corta de 1775 versos y otra más larga de 6.408 versos, conservada en doce manuscritos, y de estos, cinco cuentan con la versión completa. (Marc Le Person, 2003; Mandach, 1987).

Fue la versión prosificada y libre de un cantar de gesta anterior del siglo XV como relato caballeresco y obra de Jehan Bagnyon, *La Conquête du grand roy Charlemagne des Espagnes et les vaillances des douze pairs de France, et aussi celles de Fierabras*, uno de los puntos de partida del argumento y texto de las representaciones renacentistas y posteriores, que además contaban con que los personajes y sus leyendas estaban muy presente en la memoria colectiva

tanto en España (Crosas, 2005) como en la cultura de los pueblos románicos de tradición oral. En esta leyenda aparece el personaje de Floripes, hermana de Fierabrás y enamorada del caballero cristiano Guy de Borgoña. La doncella, como su hermano y por amor, también se pone de parte de los pares de Francia y, en la representación del *Auto de Floripes*, libera a los Pares cristianos. En el año 1521, Nicolás de Piamonte realizó una traducción del texto de Bagnyon publicada en Sevilla por el impresor Jacobo Cromberger, que obtuvo gran éxito y difusión: *Historia del emperador Carlomagno y de los doze pares de Francia, et de la cruda batalla que uvo Oliveros con Fierabrás, rey de Alexandria, hijo del grande almirante Baán*. Y de esta obra siguió una traducción al portugués en el siglo XVIII de Jerónimo Moreira de Carvalho, *História do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França* (Lisboa, 1728), de la que derivan las versiones teatrales portuguesas.

La acción se sitúa unos años antes de la Batalla de Roncesvalles, en un viaje que el Emir Balán y su hijo Fierabrás, a la vuelta del saqueo de Roma y habiéndose apoderado de varias reliquias, se enfrentan al ejército de Carlomagno y a los Doce Pares que quieren recuperarlas. Después de ser derrotado, Fierabrás se convierte al cristianismo y se une a las tropas carolingias. Balán captura a Oliveros junto a otros Pares y los encierra en una torre encantada de su fortaleza a la que se accede por el puente de Mantibe. Floripes, enamorada de uno de los Pares encarcelado, el caballero Guy de Borgoña, ayuda a su liberación por parte de Carlomagno y Fierabrás, derrotando a Balán, que es decapitado después de rechazar el bautismo. Carlomagno distribuye las riquezas de la victoria, y Floripes y Guy de Borgoña se casan y llevan las reliquias al monasterio de Saint Denis.

La más conocida de las representaciones del *Auto de Floripes* es la de localidad de Lugar das Neves (Viana do Castelo), al norte de Portugal, que se escenifica a principios de cada mes de agosto (Franco, 2010). Además de las representaciones portuguesas encontramos el *Auto de Floripes y de los Caballeros de Carlomagno* en Francia, España, Italia, Galicia, Cataluña, Inglaterra, Alemania, Croacia... y —como ya hemos dicho— en representaciones tradicionales contemporáneas, en pleno siglo XXI en África (islas de Santo Tomé y Príncipe), en diferentes países de Latinoamérica como Perú, México, Brasil (Cantel, 1970; Silva, 2012) y también en Asia (Filipinas e India)⁷, ya que la figura de Fierabrás fue utilizada por jesuitas y franciscanos para la evangelización de las poblaciones autóctonas americanas, africanas y asiáticas (Macedo, 2009). En Latinoamérica, en las representaciones teatrales o “bailes” como en Quipán y Pampacocha (Perú) podemos escuchar:

Fierabrás de Alejandría
Procúrate defender
Con esa tola ensangrentada
Con esa tola ensangrentada
¡Hillaway llawaya!
¡Hillaway llawalla!

(Cajavilca Navarro, 2010, p. 144)

⁷ Según José Rivair Macedo: “Data do fim do século XV a extraordinária difusão de romances de cavalaria do ciclo carolíngio na Península Ibérica. Aos personagens convencionais (Rolando, Olivério, Carlos Magno) foram acrescentados novos paladinos, como Bernardo del Carpio, Claros de Montalvão, Floresvento, Montesinos e o Marquês de Mântua. O tema sofreu sensível alteração em 1525, quando na Espanha Nicolau de Piemonte escreveu a *Historia del Emperador Carlomagno y de los Pares de Francia, y de la cruda batalla que hubo Oliveiros com Fierabras, Rey de Alexandria, hijo del grande Almirante Balan*, a partir da tradução de uma obra francesa anterior. Nos séculos posteriores, esse ideário correu o mundo, sendo introduzido em territórios de colonização ibérica situados na África, Ásia e América. Persiste nas ilhas de Açores e Madeira, São Tomé e Príncipe, em Goa (na Índia), na Argentina, México, Peru e Nicarágua.” (Macedo, 2009, p. 4)

En la literatura de santería brasileña, en invocaciones a San Ciprião, asociando Fierabrás a las fuerzas malignas:

A luta vencerei, com os poderes da Cabra Preta milagrosa.
Inimigo, com dois eu te vejo, com três eu te prendo,
com Caifás, Satanás, Ferrabrás.⁸

O en la importante y extensa literatura de “cordel”, en la que narradores orales recitan y cantan romances de tema carolingio —entre ellos el de Floripes y Fierabrás— y que después de la representación venden el texto impreso en pliegos tal como sucedía en la tradición oral hispánica desde los siglos XVI a principios del siglo XX con los romances (Ferreira, 1993).

He aquí un nuevo ejemplo, en este caso a partir de la música y la representación en la que la tradición oral ha traspasado fronteras políticas, físicas y lingüísticas.

4. SÍNTESIS FINAL

Hemos presentado ejemplos de textos de tradición oral cantados y en el último caso también representados, que han gozado de una transmisión a menudo lejos de donde fueron creados, quizá el ejemplo paradigmático es el de la leyenda carolingia de Floripes, Carlomagno y Fierabrás. También hemos abordado textos de origen medieval que han superado barreras cronológicas y lingüísticas, como los de la lírica gallega medieval y el *Amadís de Gaula*. Y es en el romancero donde la pluralidad de los ejemplos certifica una normalidad: la ausencia de fronteras de todo tipo bajo un concepto y práctica de variabilidad lingüística y musical. Y hemos comprobado los beneficios y rentabilidad de esta práctica oral, ya que la conservación de texto y música renacentista en el caso de *El Lusitano* español nos permite reconstruir la música de la versión portuguesa, *O Lusitano*.

Concluimos, pues, que las fronteras en los repertorios orales no existen.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- A Música Portuguesa a Gostar dela Própria. Recuperado de: <https://vimeo.com/161065456>
- Alvar, C. (1993). *O genete alfonsí* (18,28). Consideraciones métricas. In A. Nascimento y C. A. Ribeiro (Orgs.). *Literatura Medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5, Outubro 1991)* (Vol. II, p. 203–208). Lisboa: Cosmos.
- Arias Freixedo, X. B. (2003). *Antoloxía da lírica galego-portuguesa*. Vigo: Edicions Xerais.
- Avalle-Arce, J. B. (1986). “Leonoreta, fin Roseta” (*Amadís de Gaula*, II, liv). In *Homenaje a Pedro Sáinz Rodríguez*, (Vol. II, p. 75-80). Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Beltrán, V. (1998). La *Leonoreta* del *Amadís*. In *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago, 1985)*. Barcelona.

⁸ Invocación tanto de magia blanca como negra del culto a San Ciprião. Citado por Jerusa Pires Ferreira en un seminario en la Universidad Pontificia de São Paulo, agosto de 2011.

- Cacho Blecua, J. M. (1987). *Amadís de Gaula*. In G. Rodríguez de Montalvo (Ed., Intr. y Notas). Madrid: Cátedra.
- Cajavilca Navarro, L. (2010). El culto a Carlomagno y la fiesta de moros y cristianos en los Andes de Canta, Perú, Canta, Pampacocha. In *Primer congreso internacional de Embajadas y Embajadores de la Fiesta de Moros y Cristianos, Ontinyent del 15 al 18 de julio del año 2010*. Recuperado de:
https://issuu.com/societatdefesters/docs/congreso_embajadas_parte1 y
https://issuu.com/societatdefesters/docs/congreso_embajadas_parte2.
- Cantel, R. (1970). La persistencia de los temas medievales de Europa en la literatura popular del nordeste brasileño. In *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968* (p. 175-185). México: Asociación Internacional de Hispanistas. El Colegio de México,.
- Crosas, F. (2003). Fierabrás dans la Littérature espagnole. In *Le rayonnement de Fierabras dans la littérature européenne* (p. 213-235). Université Jean Moulin-Lyon 3: CEDIC.
- Díaz Mas, P. (1994 y reediciones posteriores). *El Romancero*. Barcelona: Ed. Crítica.
- Díaz Mas, P. (2005). *El romancero de la tradición oral* (CD). Madrid: Tecnosaga.
- Dumas, A. G. (2008). Encruzilhada Atlântica na Rota Carolíngia – uma Breve Análise do Auto de Floripes (Príncipe-África) e da Luta de Mouros e Cristãos (Prado-Bahia-Brasil). In *IV ENECULT–Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*, 28 a 30 de maio de 2008. Salvador-Bahia-Brasil: Faculdade de Comunicação/UFB. Recuperado de: <http://cult.ufba.br/enecult2008/14122.pdf>.
- Ferreira, J. P. (1993). *Cavalaria em cordel – o Passo das Águas Mortas*. (1ª ed. 1979). São Paulo: Hucitec.
- Ferreira, J. P. (2014). Projeto e atitudes os vinte e cinco anos de Bordas. *Artcultura. Revista de História, Cultura e Arte* (vol. 16, n.º 29), 139-142.
- Franco, L. A. D. (2010). Auto de la princesa Floripes, entre el mito y la realidad (Largo das Neves, Portugal). In *Primer congreso internacional de Embajadas y Embajadores de la Fiesta de Moros y Cristianos, Ontinyent del 15 al 18 de julio del año 2010*. Recuperado de:
https://issuu.com/societatdefesters/docs/congreso_embajadas_parte1 y
https://issuu.com/societatdefesters/docs/congreso_embajadas_parte2.
- Gallego, L. (1999). La difusión oral del *Amadís de Gaula*. In *Tirant: Butlletí informatiu i bibliogràfic*, nº 2. Recuperado de: http://parnaseo.uv.es/Tirant/gallego_amadis.htm.
- Goyri de Menéndez Pidal, M. (1904). Romance de la muerte del príncipe D. Juan. *Bulletin hispanique*, 6-1, 29-37.
- Laurent, F. (2007). *Les insertions lyriques dans les romans en vers du XIIIe siècle*. Thèse Ecole Doctorale des Sciences de l'Homme et de la Société n°375 Faculté des Lettres et des Sciences Humaines Centre de Recherches Sémiotiques (CeReS), Publications Université de Limoges. Recuperado de:
<http://epublications.unilim.fr/theses/2007/laurent-francois/laurent-francois.pdf>
- Le Person, M. (éd.) (2003). *Fierabras. Chanson de geste du XIIe siècle*. Paris : Champion («Les classiques français du Moyen Âge » 142).
- Macedo, J. R. (2009). Mouros e cristãos : a ritualização da conquista no velho e no Novo Mundo. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], Hors-série nº 2 | 2008, mis en ligne le 25 janvier 2009.
- Majoral, B. (1998). *Vou veri vou per no dormir*. BLAU CD 137.

- Mandach, A. de (1987). *La Geste de Fierabras. Le jeu du réel et de l'invraisemblable. Niissance et Développement de la Chanson de Geste en Europe*, V. Droz: Genève.
- MEMORIAMEDIA. E-Museu do Património Cultural Imaterial. Recuperado de: <https://www.memoriamedia.net/>
- Pan-hispanic ballad Project. Recuperado de: <https://depts.washington.edu/hisprom/>
- Realli, E. (1965). *Leonoreta / Fin roseta* nel problema del *Amadís de Gaula*. *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, VII (2), 237-254.
- Rossell, A. (2010). La métrica gallego-portuguesa medieval desde la música medieval: una perspectiva intersistémica para la comprensión de la construcción métrica y para la contrafacción. *Ars metrica*, 2010.
- Rossell, A. (2013). La música del Amadís de Gaula: la “Leonoreta” y su tradición métrico-melódica. In I. Ravasini e I. Tomassetti (Eds.). *“Pueden alzarse las gentiles palabras” per Emma Scoles* (pp. 357-378). Roma: Il Bagatto.
- Rossell, A. (2017). Floripes y Fierabrás, retrotopía y contextualización. In À. Gómez Romero (Coord.). *Saberes compartidos: tradición clásica, cultura hispánica e identidades criollas en el Nuevo Mundo* (siglos XVI-XIX) (pp. 181-211). Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Ruiz María, T. (2005). *Bernal Francés: romance de adulterio fallido*. *Acta poética*, 26(1-2), abr./nov.
- Shahak, S. (1995). Los romances de Alicia Bendayan, muestra del tesoro sefardí de Tetuán (2ª parte). *Revista de Folklore* (179), 156-165.
- Silva, R. C. de L. e (2012). Narradoras encantadas da história de Carlos Magno no Maranhão. In *VII Congresso Brasileiro de Hispanistas*. Salvador: Caderno de Resumos.
- Tavani, G. (1967). *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*. (Coll.Officina Romanica, 7) Roma: Ediz. dell’Ateneo.
- Treitler, L. (1967). *The Aquitanian Repertories of Sacred Monody in the Eleventh and Twelfth Centuries* (vol. III, transcription nº 3). Princenton.
- Williams, G.S. (1909). The Amadís Question. *Revue Hispanique* (vol. XXI).

MORAS Y ENCARCELADAS. REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN DOS BALADAS DE ALMEIDA GARRETT: *PASSEANDO ANDAVA O MOURO Y A MOIRA ENCANTADA*

SANDRA BOTO
IELT | NOVA FCSH
sandraboto@fcsb.unl.pt

RESUMEN

Este estudio trata de editar y analizar dos poemas narrativos del editor de romances portugués Almeida Garrett (1799-1854): *Passeando andava o mouro* y *A moira encantada*. Ambos habían permanecido inéditos hasta el siglo XXI. Aunque en 2004 se editó *A moira encantada* en un suplemento de un periódico portugués, el otro poema no había sido publicado todavía en letra de molde. Las dos composiciones se estudian aquí desde la perspectiva de sus fuentes, confirmandose la teoría de que Garrett dominaba la bibliografía romanceril castellana. En este caso particular, se observa su fascinación hacia el romancero morisco o, dicho de forma más amplia, hacia el elemento moro que, desde su planteamiento, le otorga materia poética importante, hecho que se refleja en las paradojas con que aborda a la mujer mora.

PALABRAS-CLAVE: Almeida Garrett; Romancero morisco; Romancero nuevo; Balada romántica; Fuentes textuales.

ABSTRACT

This study aims to edit and discuss two narrative poems by the Portuguese ballad editor Almeida Garrett (1799-1854): *Passeando andava o mouro* and *A moira encantada*. Both had remained unpublished until the 21st century. Although *A moira encantada* was published in 2004 in a supplement to a Portuguese newspaper, the first poem had not yet appeared in print. The two poems are discussed here from the perspective of their sources, confirming the idea that Garrett had a strong mastery of Castilian ballad bibliography. In this particular case, we observe his attraction to the Moorish *romancero* or, more broadly, to the Moorish element which, from his point of view, gives him significant poetic material, a fact that is also reflected in the contradictions with which he addresses the Moorish woman.

KEYWORDS: Almeida Garrett; Moorish *Romancero*; New *Romancero*; Romantic ballad; Textual sources.

A. P. F.

EL TÓPICO DE LA MUJER ENCARCELADA EN ALMEIDA GARRETT

Este trabajo se detendrá sobre la manera en la que un cierto Romanticismo portugués trató de representar el encarcelamiento femenino desde la óptica de la poesía narrativa popular en dos baladas hasta la fecha no estudiadas: *Passeando andava o mouro* y *A moira encantada*.

Es necesaria una aclaración antes de entrar en materia: con “poesía popular” pienso en concreto en la forma con la que el Romanticismo portugués se refería en aquel entonces a su primer *Romanceiro*. En este caso, hablamos de una obrita pionera en el marco ibérico de la mano de Almeida Garrett, un renombrado escritor, político, periodista y diplomático portugués, entre otras actividades a las que se dedicó a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. Nacido en Oporto en 1799, el más notable de los ideólogos del Primer Romanticismo portugués falleció prematuramente en Lisboa en 1854, dejando por terminar su colección de romances. Debido a ello, de los cinco libros organizados temáticamente que había proyectado para su *Romanceiro*, solamente logró publicar los dos primeros. Así pues, quedó fuera, por ejemplo, el romancero de tema morisco o, por decirlo de otra manera, aquellos romances que recrean el tópico maurófilo, que, como es bien sabido, pervivió y tuvo importantes reflejos en la poesía ibérica.

Ahora bien, al identificarse el año 2004 alrededor de 400 páginas manuscritas inéditas de Almeida Garrett que contienen los borradores de los libros III, IV y V del *Romanceiro*, la Colección Futscher Pereira (Garrett, 1839?-1854?), se ha podido por fin estudiar la obra en su conjunto y, a su vez, presentar una propuesta de reconstrucción¹. En este sentido, cabe señalar la importancia del romancero morisco para nuestro autor, que dichos materiales inéditos efectivamente recogen. Según se ha podido comprobar en Boto (2011b), el romancero morisco en lengua castellana formaba parte de los planes de Garrett con vistas a la creación de un corpus romanceril adaptado al portugués. Resulta sugerente, pues, que hubiera traducido al portugués cinco romances de la minerva de D. Francisco Manuel de Melo². De entre dichas traducciones de Garrett, que quedaron inéditas, cuatro de ellas poseen una temática morisca.

De momento, este dato nos vale tan solo para confirmar el interés del poeta decimonónico hacia la poesía barroca y, muy especialmente, hacia el tópico morisco que tan fértil se ha reflejado en los “colores fuertes” típicos del romancero nuevo, “que se oculta tras exóticos ropajes” (Alvar, 1974: 107). Sea como fuere, la paradoja queda a la vista: al hecho tan singular de que los románticos, con Garrett a la cabeza, no se cansen de un cierto exotismo barroco, hay que buscarle el sentido en ese “otro” Romanticismo al que se refiere Rousset (1954) en su obra *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, al advertir que: “Il y a un autre Romantisme, plus périphérique, théâtral et illusionniste qui porte certains caractères extérieurs du Baroque; ainsi peut s'expliquer la méprise anachronique qui projette le Romantisme dans le XVII^e siècle baroque”. Si nos adentramos en el caso de Garrett, descubriremos que, a su juicio, la afición estética barroca estriba en sacar el jugo al orientalismo profesado en la lluvia de romances nuevos moriscos, ya anónimos, ya de autores identificados, que los siglos XVI-XVII dieron a conocer.

Es necesario recordar que Almeida Garrett controla, lo sabemos desde fecha reciente, la bibliografía antigua del romancero castellano³ y conoce algunas de las colecciones de romances castellanos decimonónicos donde estos temas se editan. Así pues, no nos puede extrañar que se planteara publicar, desde su «obra imaginativa», según palabras del estudioso Machado (2018: 181), un corpus de romances moriscos como síntoma del orientalismo literario vigente en aquella época. Además, cabe añadir que, desde fecha temprana, y como señaló oportunamente Monteiro (1971, I: 355), Garrett planteaba tres corrientes literarias

¹ Sobre el valor de la Colección Futscher Pereira, véase en particular Boto (2011a: 133-189 y 207-223).

² Se trata de un autor portugués de tintes barrocos (1608-1666) que vivió durante el período de la unión de las coronas de España y de Portugal. Compuso una relevante obra poética en castellano, en la que se cuenta un conjunto importante de romances nuevos.

³ Al respecto, véase Boto (2011a) y, muy especialmente, Boto (2015).

transhistóricas principales: la oriental, la romántica y la clásica, y que, con relación a la oriental, el autor subraya el exceso de conceptos y la exuberancia de imágenes que le caracteriza⁴. Pero es bien sabido: lo que repugna resulta atractivo. Por ello, al corpus morisco de Garrett al que nos hemos referido antes, tomado de la fuente de D. Francisco Manuel de Melo, se suman otros romances de asunto indudablemente morisco (aunque de índole distinta) que atesoran los manuscritos inéditos de la Colección Futscher Pereira. Me refiero a: *A moira encantada*, *Passeando andava o mouro* y el *Romance de Omar e Ciça*, del que me ocuparé en otro lugar.

Por supuesto, el lirismo ya señalado por Alvar (1974: 93-94), transversal a los amores de moros y moras, Zaidés y Zaidas, Celindas, Gazules, etc. que pueblan los romances nuevos castellanos de los siglos XVI-XVII, le resulta asimismo muy atractivo a nuestro poeta portugués y, además, contribuye muy favorablemente al dibujo de una imagen femenina que ya no es solamente la típica caracterización de la exótica y misteriosa mujer árabe. A la vez, nos desvela el modo en el que el poeta romántico reinterpreta y trabaja desde el punto de vista creativo dicho material poético.

Así las cosas, ¿con qué tintes dibuja entonces Garrett a esta mujer exótica? En realidad, a lo largo de su obra lírica, épico-lírica o dramática, se puede asumir que sobresalen dos perfiles femeninos más o menos definidos: la joven en clausura (representada por *Dona Branca* (1826), *Adozinda* (1828), entre muchos otros ejemplos) y, en el otro extremo, la mujer sensual. A estos contrastes el mismo autor se refiere como el “goso ora sereno, ora apaixonado” (Garrett, 1851, II: xxiv). La lírica de su madurez insiste, más que ninguna, en esta última, anclada en el canto de la pasión exacerbada. Aun así, se ve que la mujer no logra su libertad, ya sea porque vive encarcelada dentro del matrimonio o porque, debido a otros motivos, al poeta se le niega el acceso directo a la dama, algo que, en consecuencia, acrecienta el deseo de lo inaccesible. A pesar de ello, en ningún caso corre peligro la coherencia expresiva de Garrett, ya que desde su actividad juvenil, muy comprometida con los ideales liberales de la Revolución Francesa, la compatibilidad entre hedonismo y racionalidad, vinculada a la afirmación del ciudadano activo, se produce en el autor pese a la “intensidad emocional” en obras como el *Retrato de Vénus* y *Lyceu das Damas* a la que se refiere la Profesora Monteiro (1971, I: 346).

Queda clara, pues, la antítesis entre estas dos tipologías femeninas, que, en todo caso, llaman la atención sobre la imagen de la mujer inaccesible, encerrada, ya sea real o metafóricamente, que el imaginario oriental estimula. Veámoslo mejor en el comentario de dos romances procedentes del corpus últimamente identificado, la Colección Futscher Pereira (Garrett, 1839?-1854?).

PASSEANDO ANDAVA O MOURO

El romance autógrafo de Almeida Garrett *Passeando andava o mouro* es un poemita ejemplar, puesto que recoge las antítesis que caracterizan a la mujer, el ímpetu amoroso y, asimismo, los contrastes propios del romancero morisco. Su único testimonio manuscrito [FP III(13)]⁵ se conserva en la Colección Futscher Pereira, actualmente ubicada en la

⁴ Véase Monteiro (1971, I: 355, nota 13).

⁵ La signatura del documento procede del inventario de la Colección Futscher Pereira que propuso Boto (2011a).

Biblioteca General de la Universidad de Coimbra. Se trata de un borrador, en todo caso completo, que ha quedado inédito. He aquí su transcripción⁶.

- Passeando andava o mouro
 2 Por calhas de sua dama,
 Esperando que fossem horas
 4 Que subisse para alfama.
 Desesperado andava o mouro
 6 Em ver que tanto lhe tarda.
 Pensava só em a ver:
 8 É prata, fogo, e que arda.
 Ela lhe chega ao balcão
 10 Mais clara que quando sai
 A lua na noite escura,
 12 Claro sol na tempestade.
 Chegou-se Isardo dizendo:
 14 —Bela moura, Alá te salve.
 —Alá te salve belo mouro.
 16 —Bela moura, Alá te salve.
 —Será possível que dizem
 18 Teus criados a mi padre
 Sobre falar-te de noite?
 20 Porque sempre vinhas tarde,
 Sem te dar ocasião
 22 Diz que pertende [*sic*] casar-me.⁷
 —Tu eras a que dizia:
 24 «Uma manhã, outra tarde
 Tua sou, tua serei,
 26 Tua sou, meu belo Isardo.»⁸
 Mas porém tu és mulher, [.]
 28 És de coração mudável⁹
 —Não te faltarão outras mouras,
 30 Discretas e voluntárias,
 Que te queiram e tu lhe queiras,

⁶ Criterios de fijación del texto: se ha modernizado la grafía del poema de acuerdo con la norma vigente del portugués; se han mantenido, aunque señalado con [*sic*], los errores autoriales; se ha introducido la puntuación necesaria, incluso el uso de mayúsculas, directamente en el texto, siempre y cuando proceda; se han mantenido las tiradas de versos del original, con sus espacios de línea en blanco.

⁷ Los vv. 1-22 proceden del romance *Por la calle de su dama* (IGR: 0091). Si es cierto que se conoce una versión de este romance nuevo en los Pliegos de Gotinga (*apud* Eugercios Arriero, 2019, II: 875), seguramente Garrett se sirve de la otra insertada en la Primera Parte de las *Guerras Civiles de Granada* por Ginés Pérez de Hita en 1595, además, reeditada por Durán (1945: 25-26). Garrett la pudo haber tomado de alguna edición de la novela de Pérez de Hita —puesto que la incluye en la bibliografía consultada con vistas a la composición del romancero, según confirma Boto (en prensa)—, o bien de la reedición de Agustín Durán, colección a la que alude en distintas ocasiones y que, como Ferré (1999) ha comprobado, conoce en una fase tardía de su trabajo romanceril (después de 1851). Recientemente, ha editado este texto Eugercios Arriero (2019, II: 730-731).

⁸ Los vv. 23-26 los ha tomado Garrett del romance morisco *Por las puertas de Celinda*, publicado por Durán (1945: 26), que afianza su tradicionalidad. Lo ha reeditado recientemente Eugercios Arriero (2019, II: 743-744). Salazar (1999: 31-35) considera que este texto es una versión de *Por la calle de su dama* (IGR: 0091).

⁹ Los vv. 27-28 proceden del romance ¡*Bella Zaida de mis ojos!* (IGR: 1842), con una indudable aproximación discursiva a los versos “Eres mujer finalmente, / A ser mudable inclinada” del romance nuevo. Dicho romance, también procedente de la Primera Parte de las *Guerras Civiles de Granada*, fue reeditado por Durán (1945: 28-29), de donde proceden estos versos. Véanse los comentarios insertados en la nota 8.

- 32 Pois o mereces, Isardo.¹⁰
 És tudo, és gentil homem,
 34 Quanto eu possa imaginar.
 Mas és tato da língua
 36 Que é o que mais desagrada.
 Com tranças do meu cabelo
 38 Me disseram que acenastes.
 Não quero que me las dês
 40 Nem menos que me las guardes,
 Mas só quero que tu sabias
 42 Que em mil desgraças as trazes.¹¹
 Mentem os mouros e mouras;
 44 Mente ele, vilão e Tafe [*sic*].
 —Hei de matar a vilão;
 46 Hei de escrever com seu sangue,
 Para que saibas, senhora,
 48 Que tal ouça, que tal pague.¹²
- De bela gana me rio,
 50 De galante desbarate:
 Não guardaste teu segredo,
 52 Queres que outrem que to guarde.?
 Mira, Isardo, o que te digo:
 54 Não mires minhas ventanas,
 Não passes por minhas calhas,
 56 Não fales com os meus criados,
 Com meus cativos não trates¹³
 58 —Bela Isarda dos meus olhos,
 Dos meus olhos bela Isarda,
 60 Das mouras a mais formosa,
 Mas mais que todas ingrata.¹⁴

Antes de continuar, se antoja necesario realizar algún comentario sobre la génesis de este texto. ¿Se trata de una creación de Almeida Garrett? ¿De un romance recogido de la tradición oral? En realidad, ninguna de las dos opciones es correcta. Como los comentarios que he introducido en nota al poema ponen de manifiesto, el estudio de sus fuentes poéticas descubre un verdadero rompecabezas en torno a la creación del poema. Los primeros 22

¹⁰ Una vez más, los vv. 29-32 recuperan el discurso de *Por la calle de su dama* (IGR: 009), en particular “No te faltará otra dama hermosa y de galán talle, / Que te quiera y tú la quieras, / porque lo mereces, Zaida.” (Durán, 1945: 26).

¹¹ El fragmento recogido entre los vv. 33-42 es un resumen de una parte más larga del romance *Mira, Zaida, que te aviso*, (IGR: 0063) que, además de haber circulado en pliegos sueltos (véase Eugercios Arriero, 2019), aparece igualmente insertado en la novela de Pérez de Hita y, como no podía ser de otra manera, en Durán (1945: 27). Asimismo, Eugercios Arriero (2019, II: 688-689) lo recoge en su tesis doctoral.

¹² Los vv. 43-48 proceden del romance morisco *Di, Zaida, ¿de que me avisas?* (IGR: 0125). Este tema presenta dos versiones antiguas con ciclos editoriales independientes: uno, corto, referente a la versión de *Las Guerras Cíviles de Granada*; el otro, más largo y complejo, recoge la versión publicada en las *Flores*, que se vincula a la tradición del *Romancero general* y que es la que Durán (1945: 289) stampa. Sobre el ciclo editorial de este romance nuevo, véase Eugercios Arriero (2019, II: 857).

¹³ Los vv. 49-57 recuperan partes del ya citado romance morisco *Mira, Zaida, que te aviso*, (IGR: 0063). Véanse los comentarios introducidos en la nota 12.

¹⁴ En último lugar, con vistas a la composición del cierre del romance (vv. 58-61), Garrett se apropia de la apertura del ya citado *Bella Zaida de mis ojos!* (Durán, 1945: 28-29). Sobre este romance morisco, véase la nota 10.

versos se han sacado de la versión antigua del romance morisco *Por la calle de su dama*, que le pudo haber llegado a Almeida Garrett de alguna de las ediciones conocidas a mediados del siglo XIX de las *Guerras Civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita (1595), o bien del *Romancero general* de Agustín Durán. Ahora bien, los demás versos desvelan un popurrí de fragmentos, originariamente en castellano, por supuesto, procedentes de diversos romances moriscos pertenecientes al ciclo de Zaide¹⁵.

Resulta curioso que el poema esté en portugués, pues sus posibles fuentes son castellanas, pero todavía más su evidente carácter de *work in progress*, que se deja entrever en sus evidentes debilidades poéticas. he aquí el ejercicio de traducción en tela de juicio. Versos como “Pensava só em a ver / É prata, fogo, e que arda!” (vv.7-8) o “Hei de matar a vilão / Hei de escrever com seu sangue” (vv. 45-46), aunque sean procedentes de sus romances-fuente, es decir, *Por la calle de su dama* y *Di, Zaida, de que me avisas*, respectivamente, ponen de relieve la adecuación, a la formulación romántica, del exceso barroco al que ya nos hemos referido, y que además es típico de este romancero morisco que recupera a finales del XVI el ambiente granadino.

No cabe duda de que a Garrett le gustan los “episodios puntuales que no buscan proyectarse en el futuro” tratados en los romances moriscos, según define Eugercios Arriero (2019, I: 190). Este estudioso llama incluso la atención sobre la posible “lectura fragmentaria” de la novela de Pérez de Hita, entendida como “cuadros dinámicos muchas veces de tema amoroso y edificados sobre la anécdota fundante de un romance conocido” (Eugercios Arriero, 2019, I: 253-254). Así, “que los moros y moras del romancero no se casan es un hecho fácilmente constatable y que se justifica por la propia naturaleza” (Eugercios Arriero, 2019, I: 190). Es este, evidentemente, el tópico que resultó, en general, más atractivo a nuestro romántico. Pero es posible profundizar más nuestro análisis y poner en tela de juicio el dibujo femenino expuesto en estos romances, tema que Garrett no se cansó de glosar a lo largo de su obra.

No cabe ninguna duda de que esta muchacha vive encarcelada en su domicilio, ya que es ella quien apenas sale al balcón (el moro es quien “sempre vinha tarde” a visitarla). Aunque este confinamiento domiciliario queda tácito, revela la condición femenina en la civilización árabe. El espacio femenino queda restringido a la casa familiar, en la ciudad. Así pues, ningún otro ambiente resultaría más adecuado para representar las dificultades en el acceso a la mujer querida, que, en consecuencia, queda encerrada en su casa como forma de garantizar que su comportamiento es virtuoso con respecto a los hombres. Pero en este romance que Almeida Garrett se encuentra traduciendo (no olvidemos que seguramente no ha terminado su labor creativa) se mezclan otros rasgos, al compactarse los momentos descriptivos y al reducirse a un solo texto tiradas procedentes de otros romances del ciclo de Zaide, según ya se ha advertido. Me refiero en particular a los contrastes con los que se juega en la figura femenina. A lo largo del poema se mezclan distintas características femeninas muy curiosas, máxime en una muchacha que vive alejada del mundo exterior: no hablamos ya de la joven tímida, inexperta, sino de una chica que recoge distintos rasgos de personalidad y de sentimientos, hablamos de la enamorada convertida en mujer cruel, puesto que se enfrenta incluso a su querido, reprochándole. Vemos a la joven receptiva, reconociendo las virtudes de su Zaide, pero sin dudar en amenazarle con tal de no volver a verle, según revelan los versos “Mira, Isardo, o que te digo: / Não mires minhas ventanas, / Não passes por minhas calhas, / Não fales com os meus criados, / Com meus cativos não trates” (vv. 53-57).

¹⁵ Con respecto al debate en torno a la autoría de estos romances moriscos, en el que cabe un supuesto origen lopesco, es imprescindible el estado de la cuestión que ofrece Eugercios Arriero (2019, I: 148-152).

En definitiva, no es difícil definir a esta joven que finalmente se conforma con su destino pero que a la vez explota con violencia inadvertida en un momento típicamente dramático, como es el de la despedida de los amantes, con los rasgos de una perfecta heroína romántica. El carácter vehemente de esta Zaida resulta, pues, muy atractivo en contraste con la fragilidad de la típica joven protagonista de la poesía occidental tanto cortesana como popular. Se entiende así como, para Almeida Garrett, el dibujo de una misteriosa y original fuerza preconizada por la mujer oriental resultaba muy adecuado a su propio ideario.

A MOIRA ENCANTADA

El segundo poema del que me ocupo aparece en el documento II. a) 2. de la citada Colección Futscher Pereira¹⁶. *A moira encantada* es su título y se detiene igualmente en el tópico de la mujer atractiva, pero en realidad desde un enfoque distinto. Se trata de un largo poema lleno de motivos folclóricos vinculados a la recepción de la imagen femenina occidental y, por supuesto, es muy respetuoso con el gusto “romántico” de la recreación de entornos medievales. Dicha medievalización se deja ver incluso en los arcaísmos lingüísticos que el autor-poeta aporta al texto. Ya no nos movemos en el marco de la traducción del romancero morisco en castellano, sino en la más pura concepción de la balada romántica. Así pues, recuperando las tipologías de romances de Almeida Garrett que se han podido identificar en Boto (2011a), con relación a sus fuentes, este largo poema puede considerarse un “romance de propia invención”. Es decir: aunque sus fuentes se relacionen de alguna manera con el romancero tradicional, el discurso poético sobresale tan reelaborado que ya no es posible despegarlo del ámbito de la poesía de autor. He aquí su transcripción¹⁷.

Por manhã de San' João,
 2 Que 'inda a aurora mal raiava,
 E as ervas e as flores
 4 Fino orvalho rociava,
 Levantou-se o irmão mais velho
 6 Do leito aonde velava:
 Eram três todos pastores.
 8 Cada um seu gado guardava.
 Levantou-se o irmão mais velho,
 10 Dos outros se recatava;
 Foi direito à Fonte Santa,
 12 Por ver que sorte deitava,
 Na manhã de San' João
 14 Manhã de benta alorada.
 Banhando na fonte pura
 16 Uma donzela se estava.
 Seus cabelos de oiro *fino*
 18 Com seu pente penteava.
 Cada vez que corre o pente,
 20 Aljôfares desatava:
 O seio tem descoberto.
 22 Seio que de alvo cegava;

¹⁶ La signatura del documento procede del inventario de la Colección Futscher Pereira que propuso Boto (2011a). Aunque el poema se ha editado previamente en Garrett (2004), se revisa aquí su transcripción. Efectivamente, el manuscrito original ofrece dos testimonios del poema: un borrador y una redacción más completa que se ha seguido directamente, al no ser este el lugar adecuado a una edición genética de este poema, que, no obstante, se publicará pronto en la edición del *Romanceiro* en la colección *Edição Crítica das Obras de Almeida Garrett* (Imprensa Nacional – Casa da Moeda de Portugal).

¹⁷ Se han definido los criterios de fijación del texto anteriormente en la nota 6.

24 Cobre-lhe água o mais do corpo,
 O mais que se imaginava.
 Tem uma chave na mão,
 26 Chave de oiro que brilhava:
 —«*Que buscais aqui, pastor,*
 28 *Que buscais nesta alvorada?*»
 —«*Eu me vim à Fonte Santa*
 30 *A ver que sorte deitava,*
Que a pobre vida que levo
 32 *A tenho amaldiçoada.*»
 —«*És diligente pastor,*
 34 *E bom fado te fadava.*
Que chegaste à Fonte Santa
 36 *Quando eu nela me banhava.*»
Passam dias, passam meses,
 38 *Um ano inteiro passava,*
E ninguém na Fonte Santa
 40 *Não vê a Moira encantada,*
Senão só nesta manhã,
 42 *Manhã de benta alvorada.*
 —«*Sejas tu moira ou cristã,*
 44 *Ou sejas demónio ou fada:*
Tira-me da pobre vida
 46 *Que trago almadiçoada.*»
 —«*Escolhe por tuas mãos,*
 48 *Escolhe o que mais te agrada,*
Ou ser rico - ou ser feliz,
 50 *Ter poder e nomeada.*»
 —«*A riqueza dá ventura,*
 52 *Dá poder e nomeada:*
Quero ser rico, donzela,
 54 *Que o mais depois o comprava.*»
Com sua chave de oiro fino
 56 *Na viva rocha tocava,*
Abrira-se uma caverna,
 58 *O pastor por ela entrava.*
Té às entranhas da terra
 60 *A sua vista penetrava:*
Quanta riqueza há no mundo,
 62 *Toda a riqueza ali estava.*
De fina prata os rochedos,
 64 *A areia de oiro brilhava.*
Os seixos puros diamantes
 66 *Que os olhos lhe cegava.*
Tomou quanto pôde e quis,
 68 *Milhões e milhões tomava.*
Nem mais não viu a donzela
 70 *Que na fonte se banhava.*
Nem mais viu nada no mundo
 72 *Do que o oiro que levava.*
Não tornou mais à cabana,
 74 *Dos irmãos se não lembrava,*
Foi-se direito à cidade.
 76 *Terra e haveres comprava.*
Já o sol vem arraiando,

- 78 *Um silvo a donzela dava.*
Nas pedras da Fonte Santa
- 80 *Uma cobra se enroscava.*
Ali dizem estar a moira,
- 82 *Aquela moira encantada*
Que só na manhã bendita
- 84 *Se mostra pela alvorada:*
Vê-la, foi vista por muitos.
- 86 *Por ninguém desencantada.*
Já o sol dá na choupana,
- 88 *E os dois irmãos acordava.*
Saíram com seus rebanhos
- 90 *Que cada um deles guardava.*
Passam horas, passam dias.
- 92 *Viram que o outro não tornava.*
Dizia o irmão segundo
- 94 *Ao mais novo, que chorava:*
—«Fortuna achou nosso irmão,
- 96 *Que à choupana não voltava!»*
Ele triste respondia:
- 98 *—«Pobre de quem não voltava.»*
Passam meses, passa um ano,
- 100 *Outra vez que alvorejava*
A manhã de San' João
- 102 *Que ervas e flores regava.*
Levantou-se o irmão segundo
- 104 *Apenas a alva alvejava.*
Finge o mais novo que dorme
- 106 *Mas não dormia, velava:*
Contente da sua sorte,
- 108 *Mais sorte não cobiçava;*
Por manhã de San' João.
- 110 *Sua sorte não deitava.*
Foi-se o outro à Fonte Santa,
- 112 *A mesma donzela aí estava.*
Que o seu corpo delicado
- 114 *Nas puras águas banhava*
Mas os seus cabelos de oiro
- 116 *Agora negros mostrava,*
Uma coroa real
- 118 *Sua cabeça coroava;*
Cetro que tinha na mão
- 120 *De majestade cegava.*
—«Bem-vindo sejas, pastor;
- 122 *Bem-vindo nesta alvorada,*
Que vieste à Fonte Santa
- 124 *A ver a moira encantada:*
A sorte de teu irmão
- 126 *Em ti será melborada:*
Como ele podes ser rico,
- 128 *Ou ter mando e nomeada.*
Ou podes ser venturoso
- 130 *Se a ventura mais te agrada.»*
—«Só uma sorte no mundo,
- 132 *Uma sorte eu invejava.*
Que é ser senhor e ter mando,

134 *Tudo o mais por isso eu dava.»*
Sorriu de um triste sorriso
 136 *A donzela que o escutava:*
Com seu ceptro de oiro fino
 138 *Na viva rocha tocava,*
Logo um soberbo castelo
 140 *Da rocha se alevantava*
E um pendão de nobres armas
 142 *Nas ameias tremulava:*
De escudeiros e vassalos
 144 *A torre se povoava.*
Grande pompa de cortejo
 146 *À porta da torre estava.*
 —«*Aí tens grandeza e mando,*
 148 *Tudo o que mais cobiçava*
O teu coração, pastor,
 150 *Que mais nada desejava.»*
Entrou na torre o pastor,
 152 *Entrou na torre fadada.*
Não disse adeus à donzela,
 154 *Não se lembrou de mais nada.*
Era grande, era senhor,
 156 *Aos seus vassalos mandava.*
Nem voltou mais à choupana,
 158 *Nem dos irmãos se lembrava.*
Lá vinha o sol arraiando,
 160 *Um silbo a donzela dava.*
Nas pedras da Fonte Santa
 162 *Uma cobra se enroscava:*
Era a moira — a pobre moira
 164 *Cada vez mais encantada.*
Já o sol dá na choupana,
 166 *O irmão mais moço ‘espertava,*
Leva o seu rebanho ao pasto,
 168 *Que agora ele só guardava.*
Passam dias, passam meses.
 170 *Viu que o irmão não voltava:*
Triste, dizia consigo:
 172 *—«Pobre do que não tornava!»*
Passam meses, passa um ano,
 174 *Outra vez que alvorejava*
A manhã de San’ João
 176 *Que erva e flores rociava.*
Com saudades dos irmãos
 178 *O mais moço despertava:*
 —«*Foi por tal manhã como esta*
 180 *Que um e outro se ausentava.*
Esta querida choupana
 182 *Que nosso pai fabricava.*
Onde ao leite de seu peito
 184 *A nossa mãe nos criava,*
Nenhum mais cá não tornava
 186 *Ambos seu fado os levava!*
Que sorte seria aquela
 188 *Que o coração lhes mudava?*

Vou-me eu à Fonte Santa
 190 Vou também nesta alvorada.»
 À fonte se foi direito
 192 'Inda a alva não alvejara,
 Deu co' a formosa donzela
 194 Que na fonte se banhava.
 Tão bela como os mais anos
 196 E ainda mais bela estava.
 Nem de pedras preciosas.
 198 Nem de pérolas se toucava,
 Nem ceptro, nem chave de oiro
 200 Na sua mão não brilhava;
 Tinha uma c'roa de rosas alva,
 202 que de alva cegava;
 As suas claras madeixas
 204 Pelos ombros debruçava;
 Com um sorriso de amor
 206 Os alvos dentes mostrava;
 No puro azul de seus olhos
 208 Um céu aberto mostrava.
 —«A que vens aqui, pastor,
 210 A que vens nesta alvorada?
 Que queres da Fonte Santa,
 212 Da sua moira encantada?»
 —«Novas quero, buscar novas
 214 De dois irmãos que eu amava.
 Que há um ano e dois que se foram,
 216 Que deles não sei mais nada.»
 —«Um é rico, à sua porta
 218 Se mede o oiro à rasada;
 O outro tem poder e mando,
 220 É senhor de capa e espada.»
 —«Dize-me tu, ó donzela,
 222 Por esta benta alvorada,
 E San' João te dê ventura,
 224 Que sejas desencantada,
 Dize-me se são felizes
 226 Co' a sorte que lhes foi dada.»
 —«A sua sorte neste mundo
 228 A ninguém não é deitada,
 De escolher cada um por si
 230 A liberdade lhe é dada:
 Feliz o que bem escolhe,
 232 Infeliz quem mal se fada!
 Pastor, tu que és tão discreto,
 234 A ti que sorte te agrada.
 Ser rico, ou ser venturoso.
 236 Ter poder e nomeada?»
 —«Felizes são meus irmãos
 238 com a sorte que lhes foi dada?»
 —«Um é rico, à sua porta
 240 Se mede o oiro à rasada;
 O outro tem poder e mando,
 242 É senhor de capa e espada.»
 —«Quer-lhe alguém bem neste mundo?»
 244 —«Seu poder, sua riqueza

- De todos é invejada.»*
- 246 —«Adeus, formosa donzela.
Adeus, moirinha encantada!
- 248 *Que eu me vou ao meu rebanho,*
Que já a manhã é nada.»
- 250 —«Pastor, toma esta capela
Que por ti foi bem ganhada.
- 252 *Do puro orvalho do céu*
Nesta manhã foi banhada,
- 254 *De frescas rosas tecida.*
Por San' João abençoada.
- 256 *Tereis por ela a ventura,*
A ventura bem-fadada,
- 258 *Que a moira da Fonte Santa,*
Há mil anos encantada,
- 260 *Tua será de alma e corpo,*
Por ti foi desencantada.»
- 262 *Ventura todos a querem*
Por todos é desejada:
- 264 *Não a tem quem a procura,*
A quem não a busca é dada.

Esta balada cuenta la leyenda de la bella mora encantada en la fuente que accede a conceder a quien la visite todos y cada uno de los deseos que le pidan. De esta manera, busca liberarse de su cautiverio. El relato es el típico de la narrativa folclórica, ya que son tres los hermanos que se le acercan, uno tras el otro, al amanecer del día de San Juan. Los dos primeros le ruegan dinero y poder a la mora. Ella accede a sus peticiones, a resultas de lo cual le pesa cada vez más su propio encanto, hasta que llega a la fuente el hermano menor (tópico folklórico muy manido), el inocente, por lo tanto, que va a por los hermanos y que no piensa en otra cosa que en volver al pastoreo de su ganado. Debido a su actitud positiva, es él quien la salva y a cambio recibe, en aras de recompensa, una hermosa capilla cristiana¹⁸.

Oportunamente, la estudiosa portuguesa Maria de Lourdes Cidraes identifica claramente dos tipologías de leyendas de moros: la de los “moros históricos” y la de los “moros míticos” (Cidraes, 2014: 53). En esta última ubicamos, en efecto, a nuestra mora. Aunque se desconocen las razones de su encantamiento, ella cumple con todos los requisitos de las protagonistas de las “moras míticas”: encantada en la fuente, aparece en la madrugada de San Juan; conserva un tesoro y tiene el poder de otorgárselo a quienes comprueben merecérselo; es seductora, pero —muy importante— no es un ser maligno, sino amistoso, al contrario de lo que sucede a menudo en los cuentos maravillosos. Su liberación depende de la buena voluntad de los humanos (el elemento adyuvante), situación que siempre fracasa hasta que se presenta el héroe con menos probabilidades de triunfo, puesto que: “A confiança e a gratidão são virtudes preconizadas no código moral subjacente a estas narrativas lendárias” (Cidraes, 2014: 54). Además, cabe señalar, a raíz de esta leyenda-romance, la novedosa mezcla que se produce en este poema entre lo maravilloso pagano y lo cristiano. Pese a que la mora encantada simboliza el misterioso mundo de la “otra” civilización, su cristianización resulta muy llamativa: sale en la madrugada de San Juan (que tan solo es la cristianización de una fiesta pagana) y su recompensa consiste en un símbolo cristiano (la

¹⁸ Cabría aquí hacer referencia a los múltiples motivos folclóricos recogidos en el tan celebrado catálogo de Thompson (s.a.) que este poema refleja: los poderes mágicos; la criatura encantada; el hermano menor que sale victorioso y recibe su recompensa; o el motivo de la cautividad en la fuente.

capilla). Ya no se trata, entonces, de la vieja melusina medieval, criatura diabólica que vincula a la mujer las prerrogativas seductoras del mal.

Seductora es, de hecho, el término más adecuado para la mora, ya que las virtudes cristianas de esta mujer no le quitan su fuerte carácter erótico. Hemos aquí, una vez más, un rasgo muy particular de la escritura de Garrett que, según comentábamos antes, no abdica de su programa hedonista de canto de la belleza femenina. Pese a que este texto se vuelque en un tópico que él mismo nombraría “romántico” —volviendo a los tres estilos que hemos abordado antes—, la belleza femenina cantada sigue siendo la de la mujer-Venus. No hay que ir más lejos:

Banhando na fonte pura
Uma donzela se estava.
Seus cabelos de oiro *fino*
Com seu pente penteava.
Cada vez que corre o pente
Aljôfares desatava:
O seio tem descoberto.
Seio que de alvo cegava;
Cobre-lhe água o mais do corpo
O mais que se imaginava.

(Garrett, 1939?-1854?: II. a) 2.)

A su vez, la fina sugerencia erótica no deja de complementarse con el tópico de la mujer alba y casta, según descubre el siguiente fragmento:

*Tinha uma c'roa de rosas Alva,
que de alva cegava;
As suas claras madeixas
Pelos ombros debruçava;
Com um sorriso de amor
Os alvos dentes mostrava;
No puro azul de seus olhos
Um céu aberto mostrava.*

(Garrett, 1939?-1854?: II. a) 2.)

Así las cosas, se ve que Almeida Garrett insiste en pintar a esta mora con distintos y quizás contradictorios tintes. La sensual mujer que se baña en el agua de la fuente es, a la vez, alba doncella cristiana que se entregará al hombre que la salve; la misma mora en posesión de bienes y poderes (representándose aquí el lujo desmesurado con que el imaginario cristiano mira al oriente exótico); y es, en fin, la bondadosa doncella que no duda en conceder lo que le exigen los dos hermanos ambiciosos a sabiendas de que su encantamiento saldrá reforzado justo debido a ello. Teniendo en cuenta todo lo anterior, no resulta descabellado proponer que el poeta compuso una balada que es la misma sinécdoque de su propia teoría estética, un microcosmos lleno de ingredientes algo contradictorios, aunque desde su ideal romántico no dejen de cuadrar como piezas de un puzzle.

Otra cuestión que habría que plantearse es: ¿a qué elementos recurre Garrett con vistas a la creación de esta balada? Pues bien, la confluencia de imaginarios en una composición presuntamente popular le tiene que llegar desde una mezcla de fuentes. Veámoslo. Pese a lo que se ha dicho sobre la forma en la que sobresale la minerva de Almeida Garrett en *A moira encantada*, cabe añadir aquí un comentario a sus fuentes, quizás más originales que las del

poema anterior, si cabe, no ya por maravillarnos con su conocimiento del romancero nuevo castellano sino por la forma irreprochable con la que el poeta manipula distintos hipotextos, convirtiéndolos en una pieza poética magistral.

Se ha advertido ya el dominio absoluto del código de las leyendas de moras en el poema, pero hay más. Cabe recordar aquí el romance fronterizo discutido por Alvar (1974: 98), “La mañana de Sant Joan / al punto que alboreaba”. En efecto, no hay manera de no relacionar el incipit de nuestra balada (“Por manhã de San’ João / Que ‘inda a aurora mal raiava”) con el del romance español. No cabe duda de que Garrett tomó como fuente textual este romance fronterizo, hecho que se entiende desde el conocimiento del romancero castellano en el que el elemento moro es protagonista. De todas formas, la más fecunda y directa fuente del poema garrettiano no estriba en ninguna leyenda en particular, sino en una versión del romance de milagros tradicional con el título *La flor del agua*¹⁹. Tampoco nos debe de extrañar que Garrett acudiese a este tema vigente en la memoria popular, puesto que en su colección de romances inéditos procedente de la Colección Futscher Pereira se descubre aquella que se considera hasta la fecha la más antigua versión de *La flor del agua* procedente de la tradición oral moderna. En realidad, entre sus materiales consta un primer borrador de una versión portuguesa del romance muy cercano a las versiones tradicionales que hoy manejamos²⁰.

Detengámonos en el argumento de *La flor del agua*: una doncella acude a la fuente a coger agua y se encuentra con la Virgen; le ruega su bendición y aquella, concediéndosela, le confirma que la doncella se casará, que tendrá tres hijos y que el más pequeño se convertirá en un hombre de fe al servicio de los más pobres. Queda claro que el argumento del romance es puramente cristiano, pero tampoco cabe duda de que Almeida Garrett vio en él el punto de salida perfecto para cruzar los dos imaginarios. En *A moira encantada*, la mora emplazada ocupa, pues, el lugar de la Virgen (al final de la balada, actúa de forma similar a la Virgen de *La flor del agua*). También refleja el tópico folklórico de los tres hijos que estructura el romance tradicional, en el que más pequeño adoptará una vida tranquila y sin ambiciones, igual que el hermano menor que salva a la mora del encarcelamiento y recibe, por ende, su máxima recompensa. Por otra parte, la atmósfera que acompaña a esta mora traslada la isotopía de la mañana de San Juan y del *aurea mediocritas* rústica. Además, un análisis discursivo —que no cabe en este artículo— confirmaría, asimismo, las importantes interferencias textuales del romance tradicional de milagros en la balada de la mora, haciendo hincapié en las coincidencias entre las protagonistas femeninas: a ambas mujeres se les reconoce un fuerte poder sobrenatural, al servicio del bien y de aquellos que lo practican; las dos se encuentran estáticas en un mismo lugar del que no se alejan, pese a que dicho lugar, la fuente, es de vida, y que allí acuden los «humanos», simbólicamente en la madrugada de San Juan.

En definitiva, cabe recopilar lo que se ha comentado al hilo de estas dos moras encarceladas que Almeida Garrett trató de dibujar en los romances del corpus analizado, es decir, Zaida en *Passeando andava o mouro*, y la mora encarcelada en la fuente, contrastándolas. En efecto, la mora encantada, sensual, bondadosa y auto encarcelada en sus propios poderes sobrenaturales nada tiene que ver con la mora urbana, respondona y llena de carácter del romance morisco, que yace prisionera en su casa debido a su comportamiento amoroso transgresor. Aquí tan solo actúa el ambiente exótico y los encendidos diálogos llenos de un colorido postizo que Garrett trata de resumir y simular, consciente —*avant la lettre*— de la

¹⁹ Romance con el IGR: 0104.

²⁰ Almeida Garrett le otorga, a este romance, el título «A boa sorte». Su signatura, según el inventario de Boto (2011a), es III. 3. Además, Boto (2011a: 391-439) edita genéticamente y estudia en profundidad el texto de Garrett.

esencialidad del romancero tradicional. Lo logra, en el caso del primer poema analizado, a través de la traducción creativa y de la síntesis de todo un ciclo de romances moriscos que desembocan en un solo poema. Opino, sin embargo, que es de la mano de su mora encantada como el poeta portugués obtiene un resultado mucho más imponente. Desde de las pautas de análisis que hemos seguido, en *A moira encantada* sobresale una pequeña arte poética de la poesía popular romántica tal y como la concibe en el plan teórico el ingenioso programa estético garrettiano, pautado por verdaderas simbiosis contrastivas.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alvar, M. (1974). *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*. Segunda edición corregida y muy aumentada. Barcelona: Planeta.
- Boto, S. (2011a). *As fontes do Romancero de Almeida Garrett. Uma “proposta” de edição crítica*. Tese apresentada à Universidade Nova de Lisboa para a obtenção do grau de doutor em Línguas, Literaturas e Culturas – Estudos Literários.
- Boto, S. (2011b). D. Francisco Manuel de Melo como fonte do “Romancero” de Garrett ou o aproveitamento romântico da poesia barroca. In H. Rebelo et al. (Coords.) *Lusofonia: Tempo de Reciprocidades. Actas do IX Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, II (pp. 497-509). Lisboa: Afrontamento.
- Boto, S. (2015). Almeida Garrett e o Romancero Antigo. In P. Ferre, P. M. Piñero y A. Valenciano (Coords.) *Miscelánea de estudios sobre el Romancero. Homenaje a Giuseppe Di Stefano* (pp. 95-118). Sevilla-Faro: Editorial Universidad de Sevilla – CIAC | Universidade do Algarve.
- Boto, S. (en prensa). “O ar desta pequena peça é muito mais antigo”. El romancero castellano (siglos XVI-XVIII) en la creación de la poesía popular portuguesa. In S. Boto y C. Marías (Coords.) *El Romancero ibérico, puente entre España y Portugal (siglos XV-XXI)*. *Boletín de Literatura Oral*, Número extraordinario, nº 5 (2022).
- Cidraes, M. de L. (2014). *As lendas portuguesas. Temas. Motivos. Categorias*. Lisboa: Apenas Livros.
- Durán, A. (1945). *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII recodigos, ordenados, clasificados y anotados por Don Agustín Durán. Tomo I*, Biblioteca de autores españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, Tomo X. Madrid: Atlas.
- Eugercios Arriero, J. L. (2019). *El romancero nuevo morisco: historia, poética y edición crítica de los textos*, 2 tomos. Tesis Doctoral en el Programa de Doctorado en Estudios Hispánicos, Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento. Universidad Autónoma de Madrid.
- Ferré, P. (1999). Influências de Agustín Durán e Eugénio de Ochoa no *Romancero* de Almeida Garrett. In M. R. Álvarez Sellers (Ed.). *Cuadernos de filología, anejo XXXI. Literatura portuguesa y literatura española. Influencias y relaciones* (pp. 275-299). València: Universitat de València.
- Garrett, A. (1851). *Romancero*, 2 tomos. Lisboa: Na Imprensa Nacional.

- Garrett, A. (1839?-1854?). *Coleção Futscher Pereira*. Manuscritos autógrafos de Almeida Garrett dedicados ao romanceiro. Materiais publicados e inéditos [colección atesorada en la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra].
- Garrett, A. (2004). A moira encantada. Suplemento del periódico *Diário de Notícias* de 29 de diciembre de 2004.
- Machado, E. (2018). *O Orientalismo português e as Jornadas de Tomás Ribeiro. Caracterização de um problema*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.
- Monteiro, O. P. (1971). *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e Criação*, 2 vols. Coimbra: Centro de Estudos Românicos.
- Rousset, J. (1954). *La littérature de l'âge baroque em France. Circé et le paon*. Paris: Librairie José Corti.
- Salazar, F. (1999). *El Romancero vulgar y nuevo. Preparado en el Centro de Estudios Históricos Menéndez Pidal, con la guía y concurso de Diego Catalán*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal – Seminario Menéndez Pidal.
- Thompson, S. (s.a.). *Motif-Index of Folk-Literature*, 5 vols. Bloomington – London: Indiana University Press.

CERVANTES *VERSUS* AVELLANEDA: LA ERUDICIÓN HUMANISTA POR RESPUESTA

ANTONIO DE PADUA ANDINO SÁNCHEZ

Investigador independiente

aandinos@gmail.com

RESUMEN

A diferencia de la primera parte, en lugar de los versos preliminares escritos por la propia mano de Cervantes, la edición de las nuevas aventuras de don Quijote llevan como compañeras la aprobación del doctor Gutierre de Cetina, del maestro Joseph de Valdivielso y del licenciado Márquez Torres, un prólogo al lector, así como una dedicatoria al conde de Lemos. El uso y valor del predicamento de las fuentes grecolatinas puede ser una guía útil para determinar la participación de Cervantes en los mismos y su posición literaria frente a Avellaneda.

PALABRAS CLAVE: Quijote, Cervantes, fuentes literarias, Avellaneda, Séneca, Horacio, Filología Clásica, Literatura Comparada.

ABSTRACT

Unlike the first part, instead of the preliminary verses written by Cervantes's own hand, the edition of the new adventures of don Quixote carry as companions the approval of doctor Gutierre de Cetina, master Joseph de Valdivielso and lawyer Márquez Torres, a prologue to the reader, as well as a dedication to the Count of Lemos. The use and value of the predicament of Greco-Latin sources can be a useful guide to determine Cervantes' participation in them and his literary position against Avellaneda.

KEYWORDS: Don Quixote, Cervantes, literary sources, Avellaneda, Seneca, Horace, Classical Philology, Comparative Literature.

0. ENTRETENIMIENTO Y MUCHA FILOSOFÍA MORAL, CLAVES DEL ÉXITO LITERARIO.

Para comprender de primera mano la valoración literaria, cuasinotarial, de la segunda entrega del *Quijote*, tras el éxito de la anterior y la perturbadora aparición del clon de Avellaneda, sólo hay que remitirse a las aprobaciones que abren sus páginas.

A diferencia de los versos preliminares de 1605, en 1615 se introdujeron estas *aprobaciones*, a cargo de las autoridades del ámbito eclesiástico y civil. “Era una fórmula muy

generalizada en muchas obras, aunque no fuese de obligación legal” (Jaime Moll, citado por Rico, 2005: 117, vol. 2). Solían versar sobre consideraciones estilísticas y valorativas de la obra presentada, por lo que todo autor debía de estar muy pendiente de su contenido. En el caso de Cervantes no es de extrañar que su influencia se hiciera más o menos patente como inspirador o, incluso, como redactor del texto en la sombra. Innumerables muestras del interés del alcalaíno por el ámbito teórico de la creación literaria ya han sido detectadas y desveladas por la crítica cervantina:

En cuanto *escritor deseoso de expresar sus ideas sobre el arte que practica*¹, Cervantes no se distingue esencialmente de otros de su siglo. Pero *se diferencia*, si no totalmente, al menos en gran medida, *por la manera en que llega a incluir en sus consideraciones la misma obra que las contiene*. El ejemplo más destacado de tal autocrítica es, por supuesto, el *Quijote* (Riley, 2004: CXLIV).

Escritas, junto con el prólogo al lector y la dedicatoria, con posterioridad a la publicación del *Quijote* apócrifo, todas sus afirmaciones pueden interpretarse bajo la determinación clara y directa de definir y resaltar la senda literaria propia de la obra, que la distingue netamente de la copia falsaria.

En primer lugar, llama la atención la correspondencia directa entre las apreciaciones que vierten los censores sobre el arte de escribir y la propia teoría literaria desarrollada por Cervantes a lo largo del *Quijote* de 1605:

En Cervantes, *el objetivo último* [de su primer *Quijote*] *va dirigido hacia la definición del quehacer literario. Pone así sobre la experiencia del relato el adagio horaciano de “enseñar deleitando”*, coherente con la época humanista y preceptista anterior, ocupada en la adecuación de las artes clásicas a las nuevas lenguas romances (Andino, 2008: 15).

Así, en la primera aprobación a cargo del doctor Gutierre de Cetina, fechada a 5 de noviembre de 1615, aunque posiblemente fuera marzo de ese mismo año², se da por establecido lo que también supuso en su momento el hilo conductor de Cervantes en la primera entrega: “[...] no contiene cosa contra la fe ni buenas costumbres, *es libro de mucho entretenimiento lícito, mezclado de mucha filosofía moral*” (665)³.

Con esta afirmación no sólo se ratifica el visto bueno de la propuesta literaria presente, sino también, correlativamente, la que se había dado a la imprenta en 1605. Asimismo, es el respaldo y verificación del gusto y admiración de la obra bien hecha (cargada de “filosofía

¹ Toda letra realzada en cursiva sobre texto propio o ajeno es del autor del artículo.

² F. Rico afirma: “Es difícil que la fecha de la licencia sea posterior a la tasa de 21 de octubre: probablemente el tipógrafo puso el mes en que ya estaba componiendo los preliminares del libro, en lugar de marzo, como figuraría en el documento original” (Cervantes, 2004: 665, nota 1, volumen 1).

³ En lo sucesivo la alusión y cita de la materia analizada en el presente artículo, remitirán a la edición de *Don Quijote de la Mancha* de Francisco Rico (2004, volumen 1), señalando entre paréntesis sólo el número de página relativo a todo el preámbulo de la segunda entrega, que nos ocupa. Cuando se aluda a otros capítulos diferentes se especificará si es primera parte o segunda parte, número de capítulo y página que corresponde al volumen 1 de la edición referida (por ejemplo: I, 10, 123).

moral”), al menos, entre “los bien entendidos”⁴ del momento; un fenómeno similar al que causaban “las deleitables fontecicas de filosofía” (Rojas, 2011: 6) y el “gran filósofo” (Rojas, 2011: 7), que Fernando de Rojas en su prólogo vio en el texto y autor del Auto Primero de *La Celestina*, y que repercutió y abundó poderosamente en el éxito editorial de la obra. Tal reconocimiento, avalado por las sucesivas reimpresiones, lo suscitaba para el público instruido “el deleite de hallar en *La Celestina* tanta reminiscencia” de autores de la Antigüedad; pues “en la época en que *La Celestina* salió a la luz y en los siglos inmediatos en que perduró su éxito, ese deleite debió constituir uno de los más eficaces atractivos para la enorme mayoría de los lectores, dadas las condiciones culturales vigentes” (Lida de Malkiel, 1970: 723-724). Constatamos, por tanto, que lo que le valió fama literaria a la obra de Rojas, con renovadas ediciones y favor del público, también debió de tener vigencia a un mismo tiempo en la más reciente de Cervantes. Así lo señalan abiertamente los evaluadores del preámbulo de esta segunda entrega.

El requisito de juntar entretenimiento lícito y provecho filosófico es el mismo que dictaba Horacio. El poeta latino, junto a Aristóteles, era para los humanistas el referente y valedor de la recién estrenada literatura moderna. Cervantes, que sigue encapsulado como persona⁵ y como escritor⁶ en tal movimiento cultural de revitalización del Mundo Clásico, acepta y aplica las reglas que, según el destacado miembro del Círculo de Mecenas, debía regir en toda obra literaria que se preciara; a saber:

a) Mezclar el *dulce* entretenimiento (que en la época *postridentina* del alcalaíno además puntualizan con la etiqueta de “lícito”) con consejos útiles:

Horacio, *Arte Poética*, 343-344⁷:
 Todos los puntos se los lleva quien *mezcla lo útil con lo dulce*
*deleitando a los lectores y a la par dándoles consejos*⁸.

b) Hacer uso de *temas filosóficos*⁹:

Horacio, *Ars Poetica*, 310-311¹⁰.
El tema pudieron proporcionártelo los tomos socráticos,
 y las palabras seguirán sin desgana al tema propuesto.

c) En definitiva, *enseñar deleitando*, función didáctica que añadiría a la filosofía el apellido de *moral* o de buenas costumbres; de ahí el recurrente elogio lanzado ya en el prólogo de la primera entrega y que explicitará nuevamente el segundo censor, el maestro Josef de Valdivielso, por saber la obra agrandar lanzando “en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión

⁴ Así es como calificará la aprobación del licenciado Márquez al público cultivado que sabe y hace lectura de los buenos libros con criterio (670).

⁵ Su deseo juvenil fue imitar al guerrero y poeta Garcilaso de la Vega (1503-1536). “Porque ese fue el primer sueño de Cervantes, el primer gran sueño de su vida: ser un nuevo Garcilaso, ser el poeta de la Corte de Felipe II, como Garcilaso lo había sido en la de Carlos V” (Fernández, 2005: 54).

⁶ “Si de España ha podido decir certeramente Menéndez Pidal que es la tierra de los frutos tardíos, de Cervantes podemos decir, una vez más, que es el fruto tardío de nuestro Renacimiento” (Orozco, 1992: 272-273).

⁷ HOR. *ars* 343-344: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectores delectando pariterque monendo.*

⁸ Todas las traducciones del latín original son del autor del artículo excepto las señaladas al final del texto en el paréntesis bibliográfico. Para las obras griegas se indica el traductor, igualmente, en dicho paréntesis.

⁹ “Cervantes va a apostar también por la filosofía como *modus loquendi* en don Quijote, que se va a erigir en esta segunda entrega en arquetipo de sabiduría e ideal de cómo entender y afrontar el mundo si desterramos de él la insidia, la mediocridad y los intereses mezquinos” (Andino, 2020: 127).

¹⁰ HOR. *ars* 310-311: *Rem tibi Socraticae poterunt ostendere chartae, / uerbaque prouisam rem non inuita sequuntur.*

y cumpliendo con el acertado asunto en que pretende la expulsión de los libros de caballerías, pues *con su buena diligencia mañosamente ha limpiado de su contagiosa dolencia a estos reinos*” (666).

Horacio, *Ars poetica*, 333-334¹¹.

Los poetas *quieren ser provechosos o deleitar
o a la vez contar cosas amenas y adecuadas para la vida.*

En cambio, en los prolegómenos del *Quijote* de Avellaneda reza la siguiente aprobación firmada por “el doctor Raphael Orthoneda”:

Por comisión del señor doctor Francisco de Torme y de Liori, Canónigo de la santa Iglesia de Tarragona, Oficial y Vicario general, por el ilustrísimo y reverendísimo señor don Juan de Moncada, Arçobispo de Tarragona y del Consejo de su Magestad: he leydo yo Raphael Orthoneda, doctor en santa Theologia, el libro intitulado Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha, compuesto por el Licenciado Alonso Fernandez de Avellaneda, y *me parece que no contiene cosa deshonesto ni prohibida, por lo qual no se deba imprimir, y que es libro curioso y de entretenimiento*; y por tanto lo firmo de mi mano, hoy á 18 de Abril del año de 1614 (Avellaneda, 2014: 7).

La disciplina desde la que compete la aprobación del texto presentado es la de “doctor en santa Theologia”, y los términos en que la satisface es no contener “cosa deshonesto ni prohibida” y ser “libro curioso y de entretenimiento”. No aparece ni autoridad clásica, ni principio literario que no sea el simple y llano divertimento por el curioso tema que aborda, aunque, eso sí, limpia de cualquier reprehensión eclesiástica. Los aspectos estilístico-literarios y las bondades de posibles valores filosóficos quedan totalmente obliterados. La licencia, otorgada por “el doctor Francisco de Torme y de Liori, Canónigo de la Santa Iglesia de Tarragona y por el ilustrísimo y Reverendísimo señor don Juan de Moncada por la gracia de Dios Arçobispo de Tarragona y del Consejo de su Magestad, en el Espiritual y temporal, Vicario general y Oficial” queda satisfecha en los mismos extremos que “el doctor Raphael Orthoneda”, a quien comisionaron para que viese y examinase el libro, y quedara establecido que “no contiene cosa deshonesto ni prohibida” (Avellaneda, 2014: 7).

Finaliza dicho umbral de la obra apócrifa con una imitación a los versos preliminares del *Quijote* de la primera entrega dirigiéndose el autor a “AL ALCALDE, REGIDORES Y HIDALGOS DE LA NOBLE VILLA DEL ARGAMESILLA DE LA MANCHA, PATRIA FELIZ DEL HIDALGO CABALLERO DON QUIXOTE, LUSTRE DE LOS PROFESORES DE LA CABALLERIA ANDANTESCA” (Avellaneda, 2014: 8) y, tras el prólogo, un soneto dirigido a los “nobles leyenderos” anunciándoles “las segundas sandeces sin medida del manchego fidalgo Don Quixote” (Avellaneda, 2014: 13), grotesca y desvaída caricatura de retazos manidos del original.

1. LAS AUTORIDADES DE LA ANTIGÜEDAD COMO ÁRBITROS DEL BUEN HACER LITERARIO.

De vuelta con Cervantes, en la segunda aprobación, fechada el 17 de marzo de 1615, y que repite la misma fórmula amplificada de “no contiene cosa contra la fe ni buenas costumbres” del anterior, el maestro Josef de Valdivielso señala el marco de autoridad en el

¹¹ HOR. ars 333-334: *Aut prodesse uolunt aut delectare poetae / aut simul et iocunda et idonea dicere uitae.*

que se encuadra la publicación. Pues esta desarrolla los mismos conceptos positivos de la Antigüedad grecolatina representada por lacedemonios, tesalios, el geógrafo griego Pausanias, el orador romano Cicerón, nombrado familiarmente por su *nomen* Tulio, y un dístico de Catón, el libro escolar más popular en la enseñanza del latín de la época, transfigurado en *poeta* antonomástico, sin necesidad de expresar su nombre, por ser perfectamente reconocibles sus trillados versos. Valdivieso, interpuesto probablemente por el propio Cervantes, es consciente de que ese nivel de conocimiento de la literatura clásica es asequible a cualquier lector de mediana formación. Incluso, para dar mayor empaque, contrarrestando los latinajos prologales de Avellaneda, utiliza la lengua culta del Lacio para expresar la máxima que avala el ideario y la praxis de un *Quijote*¹², que, como el de la primera parte, tiene como *alma mater* al mismo autor:

No contiene cosa contra nuestra santa fe católica ni buenas costumbres, antes muchas de *honesta recreación y apacible divertimento*, que los antiguos juzgaron convenientes a sus repúblicas, pues aun en la severa de los lacedemonios levantaron estatua a la risa, y los de Tesalia la dedicaron fiestas, como lo dice Pausanias, referido de Bosio, libro 2º «*De signis Ecclesiae*», capítulo 10º, alentando ánimos marchitos y espíritus melancólicos, de que se acordó Tulio en el primero *De legibus*, y el poeta diciendo:

Interpone tuis interdum gaudia curis,

lo cual hace el autor *mezclando las veras a las burlas, lo dulce a lo provechoso y lo moral a lo faceto*, disimulando en el cebo del donaire el anzuelo de la reprehensión y cumpliendo con el acertado asunto en que *pretende la expulsión de los libros de caballerías, pues con su buena diligencia mañosamente ha limpiado de su contagiosa dolencia a estos reinos* (666).

José López Navío (1959-1960) logra identificar al referido Bosio con Tomasso Bozio, sacerdote romano del Oratorio, muerto en 1610, que escribió *De signis Ecclesiae Dei libri XXIV*, citando y traduciendo el pasaje alegado por Valdivielso¹³.

Bozio, en sus observaciones sobre la *nequitia* e idolatrías del género humano antes de la institución de los sacramentos, cita correctamente a Plutarco, *sin precisar el lugar* (vida de Licurgo 25.2 o —con más probabilidad— vida de Cleomenes 9.1). Sus notas marginales, empero, que indican a *Cicerón y a Plinio*, en aparente confirmación de la alusión a Plutarco, no hacen sino dirigir al lector a ideas afines, como la necesidad de la recreación (*De nat. deor.* 1.8 y no el 3º, según Schevill) o de la *deificación de abstracciones* como la esperanza (*De legib.* II. 11. 27-28), esto sugerido quizás por la lectura de Plutarco, *Cleomenes* 9.1. *Tampoco recuerda Pausanias los sacrificios de los tesalios, como da Bozio a entender, quizás porque prefería no indicar su verdadera fuente* —la única fuente antigua del dato—, *El asno de oro* de Apuleyo (Jones, 1981: 112).

¹² Como dice Ferrer Chivite (2000: 561) respecto a cómo se gestó también la aprobación de Márquez Torres, “todo es de esperar de la ironía de don Miguel”.

¹³ Bozio precisamente alegaba el culto a la risa como muestra inequívoca de hasta qué punto puede equivocarse la humanidad en sus supersticiones. Este es el pasaje al que alude Valdivieso: “Oye una cosa, que no sé si es digna de risa o de compasión: Licurgo, el más sabio de los legisladores, erigió un simulacro a la risa entre los lacedemonios, como si fuera dios, según atestigua Plutarcho. Los de Tesalia hacían todos los años sacrificios en la ciudad de Hypate, a tan gran dios, como recuerda Pausanias...” (Jones, 1981: 112).

En efecto, la noticia de fiestas y culto a la risa, específicamente, al dios de la risa por parte de “los de Tesalia”, la encontramos en el *Asno de oro*, de Apuleyo, novela fundamental en el andamiaje de la primera parte del *Quijote*¹⁴, y que, siendo tan relevante en la composición y espíritu original de la obra primera, tanto Cervantes como ahora su censor, mantienen oculta al conocimiento general, igual que si se tratase de un ingrediente secreto.

APULEYO, *Asno de Oro* 1, 2, 1: Y yendo a Tesalia sobre cierto negocio, porque también de allí era mi linaje, de parte de mi madre, de aquel noble Plutarco y Sesto, su sobrino, filósofos, de los cuales viene nuestra honra y gloria [...] (López de Cortegana, 1946: 11).

APULEYO, *Asno de Oro* 2, 31, 2: Mañana se hace en esta ciudad, desde que se fundó, una fiesta muy solemne, la cual nosotros solos y no en otra parte festejamos con mucho placer y gritos de alegría al santísimo dios de la risa. Esta fiesta será más alegre y graciosa por tu presencia, y pluguiese a Dios que de tus propias gracias alguna cosa alegre inventases con que sacrifiquemos y honremos a tan gran dios como éste (López de Cortegana, 1946: 47).

No obstante, el que Valdivieso aluda a la obra de Apuleyo, sin nombrarla, en el umbral de la nueva entrega del *Quijote* no deja de ser una proclamación de orgullo del autor en la sombra, que entiende la escritura siguiendo el modelo o canon del género literario que cultiva. Así, de soslayo, Cervantes reafirmaba el objetivo logrado de triunfar en lengua castellana lo mismo o más que la novela latina que ya era de gran éxito entre sus coetáneos¹⁵, tras haberla utilizado como patrón narrativo en su primera parte. Tal propósito humanista de construir nuevos monumentos en lengua castellana a imitación de las obras clásicas grecolatinas lo expuso abiertamente en su prólogo de la *Galatea*:

De más que no puede negarse que los estudios de esta facultad (en el pasado tiempo, con razón, tan estimada)¹⁶ traen consigo más que medianos provechos, como son enriquecer el poeta, considerando su propia lengua y enseñorearse del artificio de la elocuencia que en ella cabe, para empresas más altas y de mayor importancia, y abrir camino para que, a su imitación, los ánimos estrechos, que en la brevedad del lenguaje antiguo quieren que se acabe la abundancia de la lengua castellana, entiendan que tiene campo abierto, fértil y espacioso, por el cual, con facilidad y dulzura, con gravedad y elocuencia, pueden correr con libertad, descubriendo la diversidad de conceptos agudos, graves, sotiles y levantados que en la fertilidad del los

¹⁴ “La revelación religiosa de Lucio se torna en la pluma de Cervantes de 1605 en auténtico adoctrinamiento de la creación literaria. La locura, posesión o ‘encantamiento’ de don Quijote es producto de la lectura de malos libros” (Andino, 2008: 15).

¹⁵ “En castellano siempre se ha leído *El Asno de Oro* en la versión del arcediano de Sevilla Diego López de Cortegana (Sevilla 1513): tiene entre otros méritos, el de haber sido la primera de las versiones vernáculas de *El Asno de Oro*; reproducida muchas veces en los siglos siguientes” (Apuleyo, 1978: 27).

¹⁶ Se refiere a la dedicación del escritor a la producción literaria, tan valorados antaño en la Antigüedad Grecorromana, al punto de llegar a conservarse a través del tiempo.

ingenios españoles la favorable influencia del cielo son tal ventaja en diversas partes ha producido, y cada hora produce en la edad dichosa nuestra [...]. (Cervantes, 1967: 608-609).

Por otra parte, juntar y enturbiar conocimientos y dictados librescos de un tratado de teología con un encomio a la risa, revoltijo muy habitual y del gusto del alcalaíno, entraña la siguiente paradoja:

¿Qué pensaría el Padre Bozio, quien incluía la descripción de la fiesta tesalia como un indicio más de la depravidad del hombre sin la luz del evangelio, si se viera figurar en un libro vulgar como si aprobara estas costumbres antiguas? *Muy socarrón era el Padre Valdivielso*. El resto de la censura contiene los acostumbrados tópicos alusivos a la eutrapelia¹⁷ y a los *preceptos horacianos consabidos*. Es, además, otro indicio de lo popular que era la maravillosa novela de Apuleyo, cuya influencia sobre Cervantes está todavía por estudiar¹⁸ (Jones, 1981: 113).

Y, aunque el censor no lo recoja, entre los que consideraron la risa muy conveniente en las sociedades paganas está Aristóteles, que hace defensa de la burla como descanso de la continua seriedad de los temas de la vida:

Aristóteles, *Ética Nicomáquea*, X, 6 (ARIST. EN 1176b35): Afanarse, pues, mucho y trabajar por amor de burlas y niñerías, mucha necesidad parece y mucha niñería. Pero burlarse algún poco para después volver a las cosas de veras con hervor, como decía Anacarsis, parece estar bien dicho. *Porque las burlas parecen una manera de descanso, y como los hombres no pueden perseverar en el trabajo de continuo, tienen necesidad de algún descanso*. (Aristóteles/Simón, 2000: 218).

Cicerón, por su parte, tiene en su haber un estudio pormenorizado de la risa en el libro II del *Sobre el orador* (*De Oratore*), a partir del capítulo 58 hasta el 71, donde marca las pautas sobre la construcción del estilo cómico y se explicitan las figuras retóricas más importantes para deleitar al público.

En cuanto a que haya referido alguna vez en *Las Leyes* a la risa como uno de tantos bienes a los que la humanidad haya consagrado culto religioso¹⁹, lo que nos consta es la

¹⁷ Del griego *εὐτραπελία* (“buen humor”, “genio festivo”).

¹⁸ Tal influencia aparece hoy día ya estudiada de forma exhaustiva en la tesis doctoral *Las fuentes grecolatinas en el Quijote* (Andino, 2008: 13-47).

¹⁹ En Plinio el Viejo, nombrado en las notas marginales por Bosio (Jones, 1981: 112), la misma aseveración tiene un significado más radical y distinto: *Quapropter effigiem dei formamque quaerere inbecillitatis humanae reor. quisquis est deus, si modo est alius, et quacumque in parte, totus est sensus, totus visus, totus auditus, totus animae, totus animi, totus sui. innumeros quidem credere atque etiam ex vitis hominum, ut Pudicitiam, Concordiam, Mentem, Spem, Honorem, Clementiam, Fidem, aut, ut Democrito placuit, duos omnino, Poenam et Beneficium, maiorem ad socordiam accedit* (PLIN 2, 7 (5), 14) = “Por eso pienso que es típico de la simplicidad humana buscar una forma e imagen de Dios. Quienquiera que sea Dios, si es que es una entidad distinta, y donde quiera que esté, es todo sentidos: todo vista, todo oído, todo alma vital, todo conciencia, todo él en sí mismo. Ciertamente creer en innumerables, e incluso extraídos de las

inclusión en el libro II de otras tantas deificaciones que hace de conceptos que rigen la relación entre los hombres:

Cicerón, *Las Leyes* II, 11, 28²⁰: Bien está, sin duda, que se rinda culto a *la Inteligencia, la Piedad, el Valor y la Fidelidad humanas*, de todas ellas se han dedicado con cargo al Estado templos en Roma, para que quienes tengan tales virtudes —y las tienen todos los honrados— piensen que los mismos dioses se han instalado en sus corazones.

Según Schevill y Bonilla (Cervantes, 1928-1941), quizás lo único que tenga que ver con la cita que hace Valdivieso de Cicerón es el pasaje aquel donde hace mención de *la necesidad de un tiempo libre de preocupaciones y tareas* para poder escribir Historia, coincidente con el texto de Aristóteles que hemos mostrado, e idea anexa a la que sigue el verso latino que figura en la aprobación, y que supondría que el ponente posiblemente habría consultado una y otra fuente como sostén de su exposición: Cicerón, *Las Leyes* I, 3, 8²¹: “Son necesarias ambas cosas, *no sólo estar libre de desasosiego sino también de ocupación*”.

Lo que sí aparece en el libro primero de *Las Leyes* y que confirma el listado bibliófilo con el que el censor habría querido ilustrar su evaluación, es cuando Cicerón alude al *consuelo de los afligidos*²² en su defensa del *uso del discurso narrativo para elevar los valores de la sociedad*, y no para lo contrario, hacer merma de ellos. En este extremo se materializa otra muestra más, indicativa de la voluntad del autor, a través de su censor, de distinguirse con claridad meridiana de su imitador; y, al mismo tiempo acusarlo de sus malas prácticas como escritor.

Cicerón, *Las Leyes* I, 23, 62²³: Y cuando [el intelecto] se haya sentido nacido para la sociedad civil, considerará que no sólo debe hacer uso en su beneficio de aquella sutil capacidad de debate, sino también de *un discurso* permanente más ampliamente difundido, con el que gobierne a los pueblos, con el que dé estabilidad a las leyes, *con el que castigue a los malvados, con el que defienda a los buenos, con el que proteja a los honrados, con el que ofrezca a sus conciudadanos preceptos de salud y de alabanza de una manera adecuada para convencerlos, con el que pueda animar al honor, apartar del delito, consolar a los afligidos, y publicar en monumentos sempiternos, los actos y los pensamientos de los valientes y de los sabios junto con la ignominia de los malvados.*

debilidades de los hombres, como el Pudor, la Concordia, la Inteligencia, la Esperanza, el Honor, la Clemencia, la Fidelidad, o como quiso Demócrito, en sólo dos: el Castigo y el Premio, raya en la mayor estupidez” (Plinio el Viejo, *Historia Natural* II, 7 (5), 14).

²⁰ CIC. leg. 2, 11, 28: *Bene vero quod Mens, Pietas, Virtus, Fides consecrantur humanae, quarum omnium Romae dedicata publice templa sunt, ut illas qui habeant — habent autem omnes boni — deos ipsos in animis suis conlocatos putent.*

²¹ CIC. leg. 1, 3, 8: *utrumque opus est, et cura uacare et negotio.*

²² Expresión similar a la de los “ánimos marchitos y espíritus melancólicos” de los que, según Valdivieso, se había acordado en dicha obra el ilustre orador latino

²³ CIC. leg. 1, 23, 62: *Quomque [animus] se ad civilem societatem natum senserit, non solum illa subtili disputatione sibi utendum putabit sed etiam fusa latius perpetua oratione, qua regat populos, qua stabiliat leges, qua castiget improbos, qua tueatur bonos, qua laudet claros viros, qua praecepta salutis et laudis apte ad persuadendum edat suis civibus, qua hortari ad decus, renocare a flagitio, consolari possit adflictos, factaque et consulta fortium et sapientium cum improborum ignominia sempiternis monumentis prodere.*

De ser este el párrafo latino barajado en mente del evaluador en su alusión, el mismo podría dar pie a una interpretación meramente especulativa pero muy en consonancia con el litigio abierto entre Cervantes y Avellaneda. Pues manifiesta palmariamente el deseo reflexionado, pero omitido conscientemente por el alcaíno, de dejar bien alto y claro, proclamado a los cuatro vientos por la letra impresa, auténtica acta notarial y *monumento sempiterno* para la posteridad, quién es quién a vuelta de página; quién merece el castigo y quién merece la defensa, quién es malvado y quién es honrado y ofrece a sus conciudadanos preceptos de salud y de alabanza de una manera adecuada para convencerlos, animándolos al honor, apartándolos de la maldad sacando a la luz las hazañas y los pensamientos de los valientes (entre ellos, por si fuera menester ejemplo vivo, aquellos que estuvieron en Lepanto) y de los sabios (conservados en los libros de la Antigüedad). Al mismo tiempo, denuncia la gran ignominia cometida por el *Quijote* apócrifo sacando a la luz un personaje adulterado y viciado de defectos, sobre todo, respecto a la *bueno literatura*.

Un monigote acompañado de un bufón: eso nos parecen, a lo largo del relato, el caballero y su escudero. Esta representación deriva de la forma en que los dos héroes reaccionan ante las situaciones a las que se hallan enfrentados: extraños al mundo donde evolucionan, reproducen de forma incansable, con una regularidad mecánica, los mismos comportamientos estereotipados, las mismas incongruencias, las mismas bufonadas. [...] Los héroes de Cervantes encarnaban un proyecto, que mantenían con obstinación a pesar de sus desengaños. Las criaturas de Avellaneda, en cambio, se deshacen poco a poco a merced de los acontecimientos (Canavaggio, 2015: 347).

Prueba de que no descaminaríamos mucho de las intenciones literales del texto es que tal reproche coincide con el que más tarde hace también el último evaluador, el licenciado Márquez Torres al *Quijote* de Avellaneda:

Ha habido muchos que, por no haber sabido temprar ni mezclar a propósito lo útil con lo dulce, han dado con todo su molesto trabajo en tierra, pues, no pudiendo imitar a Diógenes en lo filósofo y docto, atrevida, por no decir licenciada y desalumbradamente, le pretenden imitar en lo cínico, entregándose a maldicientes, inventando casos que no pasaron para hacer capaz al vicio que tocan de su áspera reprehensión, y por ventura descubren caminos para seguirle hasta entonces ignorados, con que vienen a quedar, si no reprehensores, a lo menos maestros dél. Hácense odiosos a los bien entendidos; con el pueblo pierden el crédito, si alguno tuvieron, para admitir sus escritos (670).

Desde el punto de vista literario, el delito (*flagitium*, según la expresión de Cicerón) sería “no haber sabido temprar ni mezclar a propósito lo útil con lo dulce” (esto es, no haber seguido los preceptos establecidos en los versos de Horacio); y, en lugar de hacerse reprehensor del vicio, convertirse en maestro del mismo, inventando situaciones absurdas que degradan el perfil y humanidad de los personajes. Es decir, ha malinterpretado malvadamente el sentido de la obra original de partida. De ahí que mencione al filósofo Diógenes en su doble faz de personaje de la Antigüedad dotado de una sabiduría por encima de lo común y, a su vez, protagonista de escandalosas anécdotas contra el decoro y las buenas maneras.

Diógenes de Sínope, de la escuela filosófica cínica fundada por Antístenes, quien fue, a su vez, discípulo de Sócrates, no era esclavo del dinero; le gustaba decir que aventajaba al rey de Persia en su satisfactoria forma de vivir; y eso lo hacía sabio. Sin embargo, por su afán de seguir el dictado agreste de la naturaleza en contra de las pautas morales de las sociedades humanas, pecaba de unos comportamientos poco recomendables. Su biografía está plagada de situaciones escabrosas a causa de tomar siempre las conductas desinhibidas de los animales como modelos propios de libertad natural. Para el Licenciado Márquez ese era el defecto de los malos escritores, tomaban lo anecdótico y estrafalario de su conducta cínica antes que lo docto de su sabiduría ascética y filosófica.

Cicerón, *Disputaciones Tusculanas*, V, 32, 92²⁴: Por su parte Diógenes, como cínico que era, cuando Alejandro le pidió que le dijera si tenía necesidad de algo, dijo con bastante soltura: “Ahora mismo, de verdad, de un poquito de sol”. Evidentemente se había puesto delante de él mientras tomaba el sol. Y ciertamente *solía porfiar en cuánto aventajaba al rey de los Persas en su forma de vida y fortuna; pues a él no le faltaba de nada*, y aquel jamás estaba satisfecho con algo; *él no echaba de menos los placeres* de los que el rey nunca podía saciarse y, en cambio, de ningún modo aquél podría conseguir los suyos.

En todo caso, escribir sin las pautas y los patrones clásicos de referencia, dejándose arrastrar por la morbosa grosería de un personaje más carne de manicomio que exponente de grandes pensamientos y filosofías acuñadas en las autoridades de la Antigüedad, es presumiblemente lo que haría a Avellaneda “odioso a los bien entendidos”. Y, con respecto al lector “plebeyo”, al degradar a tamaño de bufonadas sus actos, perdería el crédito de escritor, rebajado y humillado a simple caricato.

Mas, volviendo y retomando la aprobación del maestro Josef de Valdivieso, este incorpora un verso de un dístico de Catón, que con cierto humor presenta como gran autoridad clásica. Ponderar e inflar hasta un extremo exquisito, casi vecino de la poesía lírica, las simples estrofas moralistas aprendidas en la escuela básica, compuestas en serie de dos versos aislados, en absoluto puede atribuirse a desconocimiento, sino a una voluntaria nota irónica y de retranca, muy semejante al uso que también Cervantes hizo de este autor mezclándolo con Ovidio en el prólogo de la primera entrega. Ahora, su intención entendemos que va dirigida hacia el adversario, ya que lo fija y sitúa en el nivel de cultura clásica al que sólo habría podido aspirar en el ámbito de la escuela elemental de la época.

Resulta también interesante el pentámetro omitido, que viene a continuación del hexámetro utilizado por Valdivieso, si lo relacionamos con la agresividad y carácter malhumorado con el que el tal Avellaneda se dirige a Cervantes en el prólogo del *Quijote* apócrifo.

CATÓN, *Dísticos* III, 6²⁵:

²⁴ CIC. *Tusc.*, 5, 32, 92: *At vero Diogenes liberius, ut Cynicus, Alexandro roganti, ut diceret, si quid opus esset, 'Nunc quidem paululum' inquit 'a sole.' Offecerat videlicet apricanti. Et hic quidem disputare solebat, quanto regem Persarum vita fortunaque superaret; sibi nihil deesse, illi nihil satis umquam fore; se eius voluptates non desiderare, quibus numquam satiari ille posset, suas eum consequi nullo modo posse.*

²⁵ CATO, *dist.* 3, 6: *Interpone tuis interdum gaudia curis, / Ut possis animo quemvis sufferre laborem.*

Entremezcla de vez en cuando alegrías con preocupaciones,
para que puedas soportar en tu ánimo cualquier sufrimiento.

Y, para que no haya dudas sobre el tono paródico de la aprobación y, por tanto, de complicidad de la obra presente con la anterior, compartiendo el mismo cordón umbilical en su *altruista* misión literaria, al final de la misma, aparece el tan traído y llevado *topos* prologal cervantino de alabar “el acertado asunto en que pretende la expulsión de los libros de caballerías”, como si se tratasen de libros *impuros* que debieran ser condenados a la hoguera pública, cuando lo que provocaban entre los lectores cultos era simplemente cansancio o indiferencia:

Cansado de las grandes empresas de la época imperial, enfrentado a la crisis de crecimiento de una sociedad en mutación, testigo de una edad simbolizada por el triunfo del dinero y el abandono de los valores patriarcales, el público aristocrático y cortesano reclamaba una literatura de evasión de un tipo nuevo. *Con sus ingenuidades y sus incoherencias, los libros de caballerías, tan apreciados por los contemporáneos del emperador, no podían responder ya a sus preocupaciones y a sus gustos* (Canavaggio, 2015: 138).

No se comprende cabalmente que la obra de Cervantes “con su buena diligencia mañosamente” haya “limpiado de su contagiosa dolencia” a los reinos, a no ser en clave de burla o broma irónica en connivencia con el lector bien provisto de gusto literario, o jocosa argumentación disfrazada de afectado moralismo dirigida hacia la gran masa de lectores oyentes²⁶. Cervantes bascula siempre en la ambigüedad, entre bromas y veras.

2. LA ERUDICIÓN CLÁSICA, LA CRÍTICA A AVELLANEDA Y EL RETRATO DEL AUTOR.

Según vamos descubriendo en nuestra lectura el reiterado uso de las fuentes grecolatinas, las referencias explícitas e implícitas de algunos pasajes o la censura de los libros de caballerías, la aprobación de Valdivieso podría revelar una redacción encubierta o, al menos, realizada a instancias del propio Cervantes. De hecho, la autoría de la siguiente, la más extensa de todas, fechada el 27 de febrero de 1615 y firmada por el licenciado Márquez Torres, ya desde la edición de Mayans y Siscar de 1737, es cuestionada por atribuirse 1º) a un intercambio previo de pareceres entre autor y censor, amigos ambos, 2º) a lo superfluo de la misma aprobación (Avalle-Arce 1976: 43-44), 3º) al hecho de que se haga una crítica solapada de la versión de Avellaneda (Weiger 1988: 49-58), o 4º) a la reafirmación de la estética horaciana (Close 1990: 496)²⁷, defendida por Cervantes suficientemente en la edición de 1605.

²⁶ “La lectura aparece articulada en varios niveles en la obra de Cervantes. Por un lado, sabemos del éxito de la novela en un sector no culto, o mejor dicho, de un decodificador más o menos literal de su obra; y por otro, el lector capaz de leer entre líneas, de interpretar y ‘recrear’ el Quijote como una obra llena de matices y distintos niveles que van desde lo simbólico y metafórico hasta lo lingüístico-social (Bernárdez, 1994: 68).

²⁷ “A. Close observa en todo el primer párrafo de esta aprobación una intención de acercar el *Quijote* a las teorías estéticas y morales de Horacio, como poeta satírico admirado por los humanistas. ‘Para Márquez Torres, Cervantes es un Horacio cristiano’; sin pronunciarse sobre la autoría, piensa que o bien es un juicio amistoso objetivo —si el autor es Márquez— o bien un testimonio personal —si el autor es Cervantes” (Cervantes, 2004: 427, vol. 2).

De las tres aprobaciones que encabezan la *Segunda parte* cervantina, la primera, cronológicamente, es una *firmada por el licenciado Márquez Torres* fechada «a veynte y siete de Febrero de mil y seyscientos y quinze». Como Rivers (1960) ya recuerda, *a Mayans y Siscar no le cupo demasiada duda de que, a pesar de la firma oficial, fue Cervantes quien realmente escribió dicha aprobación aprovechándose de la amistad y favor que con en ese licenciado tenía* (Ferrer-Chivite, 1999: 560).

En tal caso, no sería de extrañar lo que era muy común en la época: escribir las aportaciones de quienes abrían las primeras páginas del libro con alabanzas tales como las que presentan las citadas. De aceptarse ese supuesto, la intervención de Cervantes en las alusiones grecolatinas avalaría esta misma hipótesis; primero, por ser comunes y similares al ideario y quehacer como escritor; y, segundo, por contribuir a la alteración y jocoso empleo de la erudición clásica en el discurso, procedimiento técnico al que nos tiene ya muy acostumbrados el alcaíno.

Insiste y reincide el Licenciado Márquez Torres en lo apuntado ya por los anteriores censores; incluso manifiesta escribir la aprobación por encargo de otro. Pero mientras que Cetina y Valdivieso, reciben la encomienda “por comisión y mandado de los señores del Consejo”, Márquez lo hace “por comisión del señor doctor Gutierre de Cetina, vicario general desta villa de Madrid, corte de Su Majestad”. Se trata, pues de una subcomisión, delegada por quien ya la ha realizado personalmente. De ahí el sospechoso carácter sobreactuado de la misma.

Llama también la atención una reivindicación que en el prólogo de la primera parte fue hasta rechazada y negada reiteradamente (Andino, 2019: 70-71): esto es, destacar en la obra presente “muchacha erudición”. Esta va asociada a la utilidad (“aprovechamiento”) del texto literario, típicamente horaciana, como hemos referido en la primera aprobación. Pero no se limita al varapalo (no tanto desde un plano moral, sino más bien estético) a los libros de caballerías; pues el provecho queda explicado a continuación a mayor loor de la lengua romance, prioridad de un Cervantes humanista, atento en otorgar al género literario que rescata de la Antigüedad la categoría adecuada para su integración en las letras españolas. De ahí el elogio a “la lisura del lenguaje castellano, no adulterado con enfadosa y estudiada afectación”.

[...] *he visto* este libro de la Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha, por Miguel de Cervantes Saavedra, y no hallo en él cosa indigna de un cristiano celo ni que disuene de la decencia debida a buen ejemplo, ni virtudes morales, antes *muchacha erudición y aprovechamiento*, así en la continencia de su bien seguido asunto *para extirpar los vanos y mentirosos libros de caballerías*, cuyo contagio había cundido más de lo que fuera justo, *como en la lisura del lenguaje castellano, no adulterado con enfadosa y estudiada afectación*, vicio con razón aborrecido de *hombres cuerdos* (668).

En la apelación a los “hombres cuerdos” posiblemente apunta al malestar ocasionado para la buena literatura la afectación del *Quijote* apócrifo, rebajado a la grotesca caricatura de un simple loco de atar.

A continuación, introduce de forma sutil la reivindicación, que después hará *in extenso* en el prólogo al lector y en la dedicatoria al conde de Lemos, de que su buen hacer literario, al igual que su virtud personal, es fruto de toda una vida., puesta en entredicho por Avellaneda. A fin de poner las cosas en su sitio el censor refiere el encuentro casual del propio Márquez con un grupo de caballeros franceses:

[...] apenas oyeron el nombre de Miguel de Cervantes, cuando se comenzaron a hacer lenguas, encareciendo la estimación en que, así en Francia como en los reinos sus confinantes, se tenían sus obras: la *Galatea*, que alguno dellos tiene casi de memoria la primera parte desta, y las *Novelas*. Fueron tantos sus encarecimientos, que me ofrecí llevarles que viesen el autor dellas, que estimaron con mil demostraciones de vivos deseos. Preguntáronme muy por menor su *edad*, su *profesión*, *calidad* y *cantidad*. Halléme obligado a decir que era *viejo*, *soldado*, *hidalgo* y *pobre*, a que uno respondió estas formales palabras: “Pues, ¿a tal hombre no le tiene España muy rico y sustentado del erario público?” Acudió otro de aquellos caballeros con este pensamiento y con mucha agudeza, y dijo: “*Si necesidad le ha de obligar a escribir*, plega a Dios que nunca tenga abundancia, para que con sus obras, *siendo él pobre, haga rico a todo el mundo*” (669-670)²⁸.

Tal humorada, mitad en serio, mitad en broma, respecto a la pobreza como motor de la creatividad y éxito literario, alude al lugar común del poeta pobre o desgraciado tras muchos avatares y circunstancias²⁹. Pues la consideración de la necesidad como madre del arte³⁰ procede literariamente del *topos* del poeta latino Ovidio (*Arte de amar*, II, 43-44)³¹: “*Las desgracias avivan a menudo el ingenio*”.

En todo caso la aprobación no sólo lleva una intención transparente de oposición y contestación a Avellaneda, que el año anterior ya había sacado en imprenta su versión deformada y estereotipada del *Quijote*; sino que certifica que para febrero de 1615 ya tenía acabada Cervantes también su segunda entrega (Ferrer-Chivite, 2000: 556). Tampoco sabemos si alguna copia manuscrita del de Tordesillas le hubiera llegado incluso antes de su edición pública; pues era frecuente en el ambiente artístico de la época pasar de mano en mano el texto literario antes de oficializarlo con tasas, prólogos, dedicatorias y demás:

²⁸ La respuesta de la sobrina a su tío en el capítulo VI de esta segunda entrega, cuando alaba en primer lugar la discreción y locuacidad de Alonso Quijano, propia de un púlpito, después enfrenta las contradicciones de su tío, que se cree valiente, siendo viejo; fuerte, estando enfermo; enderezador de tuertos, agobiado por la edad; y, sobre todo, caballero cuando sólo lo pueden ser los hidalgos, pero no los pobres (II, 6, 735). “Viejo”, “enfermo”, “agobiado por la edad” e “hidalgo pobre”, tales adjetivos parecen dar la misma descripción del aspecto físico actualizado y depauperado del escritor, que revela precisamente la segunda mitad de la Aprobación del licenciado Márquez Torres, dedicada a ponderar el mérito y éxito de Cervantes allende las fronteras hispanas con el recuento de sus obras más señeras, así como a hacer una breve descripción de su persona, salud y condición social y económica (Andino, 2021: 94-95).

²⁹ Es el mismo sentido del humor de la paradoja que resulta al llevar de la letra a la realidad el apotegma ciceroniano atribuido a Sócrates (Cicerón, *Del supremo bien y el supremo mal* II, 28, 90) y que Cervantes pone en boca de Teresa Panza en II, 5, 725: “*La mejor salsa del mundo es la hambre*; y como esta no falta a los pobres, siempre comen con gusto” (Andino, 2021: 82-83).

³⁰ También fue utilizado por Gines de Pasamonte en la primera entrega, precisamente de quien se dice que era el rostro que se ocultaba tras el pseudónimo de Avellaneda (Martín, 2014) y jugando con la ironía de que quien lo dice es un condenado a galeras: “siempre las desdichas persiguen al buen ingenio” (I, 22, 266).

³¹ *OV. ars* 2, 43: *Ingenium mala saepe movent*.

Puede sospecharse que el *Quijote* de Avellaneda *circulaba en manuscrito, como tantas obras entonces, y que Cervantes tuvo de él conocimiento desde que empezó a componer su segunda parte* (véanse las dudas que apunta Clemencín (ed.), *Quijote* [Madrid: Aguado, 1833-1839], t. IV, pp. 63, 245, etc.). *Avellaneda, al imprimir su obra, añadiría el prólogo agresivo, el cual, al ser leído por Cervantes, halló repulsa en el capítulo LIX del verdadero Quijote*³². Aquí don Quijote, abandonando su viaje a Zaragoza, manifiesta expresamente el propósito de no coincidir con Avellaneda, pero tal propósito es en Cervantes muy anterior (Menéndez, 1924: 64, nota 1).

En todo caso la motivación de esta segunda parte viene engrasada con la repulsa que la edición de Avellaneda causó en Cervantes. Y es tal su encono y reiterada alusión a lo largo de sus páginas que don Ramón Menéndez Pidal sugiere que la obra de este sirvió de fuente de inspiración para Cervantes cuando escribió la segunda parte de su novela³³:

Lo cierto es que no parece sino que de *la envidia que Avellaneda alimentaba contra Cervantes quiso éste sacar el fruto más razonable: el no asemejarse en nada a su envidioso; no parece sino que en éste vio más claros que nunca los peligros de trivialidad y grosería que la fábula entrañaba, y se esforzó más en eliminarlos al redactar la segunda parte del Quijote*. Ya no se le podrá ocurrir dar aquellas dos o tres pinceladas gordas de la primera parte, aunque tan lejos andaban todavía de la tosquedad de su imitador. La superioridad de la segunda parte del *Quijote*, para mí incuestionable, como para la mayoría, se puede achacar en mucho a Avellaneda. *Hay fuentes inspiradoras por repulsión, que tienen tanta importancia, o más, que las que operan por atracción* (Menéndez, 1924: 65).

Y así, en lugar del uso y abuso que hace Avellaneda del romancero (Menéndez, 1924: 61-63) y de la profusión de alucinaciones en la personalidad enajenada del protagonista, rasgos exitosos que calaron con fuerza en la masa de público que aplaudió a rabiar la primera entrega, Cervantes suprime desde el principio de esta nueva obra los brotes alucinatorios y sustituye al loco ingenuo por el loco cuerdo, “que si fuese menester, en una necesidad, podría subirse en un púlpito e irse a predicar por las calles”, en palabras de su sobrina (II, 6, 735). Igualmente, de un modo paralelo, frente a la precaria aparición de detalles y costuras de hilo fino proveniente de la cultura clásica en la obra apócrifa, en la nueva salida cervantina los discursos de los personajes estarán sembrados de referencias transparentes y reconocibles de la literatura grecolatina³⁴. Incluso hasta llega a proclamarse sin embozo ni pudor la mucha erudición y manejo de tales recursos literarios grecolatinos para enaltecer y ponderar las

³² “El cambio brusco de estrategia que se observa a partir del capítulo 59, en el que Cervantes se refiere ya explícitamente a la obra de Avellaneda, obedece sin duda a la publicación de la obra apócrifa. Pero no hay por qué pensar que fuera solo el “agresivo prólogo” lo que decidiera a Cervantes a mencionar la obra de su rival, sino que su respuesta se vio condicionada por su misma publicación” (Martín, 2014: 89).

³³ “En los últimos años, no han faltado autores que han señalado algunas influencias de Avellaneda en los primeros 58 capítulos de la segunda parte cervantina. [...] Pocos son los autores que se aventuran a conjeturar una influencia de Avellaneda desde los capítulos iniciales de la segunda parte del *Quijote* cervantino.” (Martín, 2014: 88).

³⁴ El licenciado Márquez Torres añade: “[...] como a milagro desean ver el autor de libros que con general aplauso, así *por su decoro y decencia como por la suavidad y blandura de sus discursos* han recibido España, Francia, Italia, Alemania y Flandes” (669).

bondades del libro en las páginas preliminares, como estamos observando. Las peripecias de sus episodios serán constantemente adornadas por un trasunto de la épica clásica, sirviéndose fundamentalmente de la *Eneida* de Virgilio como guía (Andino, 2008: 427-475) antes que del romancero machaconamente utilizado por el falsificador de Tordesillas. Además, las situaciones fantásticas e inverosímiles las crearan los demás, no serán nunca fruto de la enajenación mental de don Quijote: “el héroe se mueve entre personajes que en la mayoría de las ocasiones se prestan a su manía, o para curarle de ella o para burlarse” (Bataillon, 2014: 164). Don Quijote, “si se lanza de nuevo a los caminos, ya no transforma las cosas; son las circunstancias, o simplemente, los hombres quienes fabrican un universo a medida de sus hazañas o de sus deseos” (Canavaggio, 2016: 359).

3. LOS ADMINÍCULOS DE SÉNECA QUE SUSTENTAN EL PRÓLOGO AL LECTOR.

Llega, por fin, el tan esperado “Prólogo al Lector”, a quien Cervantes califica de “ilustre o plebeyo”, jugando culturalmente con la inveterada división de clases en la Antigua Roma de patricios y plebeyos. Tal distinción revela también ser consciente del generalizado éxito obtenido ante un público tan amplio como diverso.

Inmediatamente, introduce una paráfrasis de Séneca, sin citarlo, para colocar a nuestro autor en la respuesta ética adecuada contra las agresivas e insultantes formas que ha utilizado el usurpador en su prólogo:

¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre, o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él *venganzas, riñas y vituperios* del autor del segundo *Don Quijote*, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he de dar este contento; que puesto que *los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla. Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento* (673).

En efecto, Séneca, a la hora de definir la esencia de la ira, la desposee de capacidad de resarcimiento, usando como ejemplo ostensible que la suelen sentir los más débiles contra los más poderosos aunque no tengan posibilidad alguna de reparación:

SÉNECA, *Sobre la ira* I, 3, 2³⁵: “Para que te des cuenta”, dice, “de que *la ira no es un deseo de castigo*, los más humildes a menudo se irritan contra los más poderosos y no echan en falta un castigo que no esperan”.

Los tres conceptos de *ira*, *humildad* y *deseo de castigo*, larvados en el texto latino, los vuelca Cervantes en su frase: 1) la natural irritación de los más humildes por el agravio de los poderosos; 2) la adopción del alcaláino de ese mismo carácter humilde; y 3) la ausencia de

³⁵ SEN. *dial.* 3, 6, 5: ‘*Vt scias*’, inquit, ‘*non esse iram poenae cupiditatem, infirmissimi saepe potentissimis irascuntur nec poenam concupiscunt quam non sperant*’.

respuesta airada de desquite ante la afrenta recibida. De este modo recoge y reelabora las palabras del filósofo cordobés y, a su vez, se reviste a sí mismo de una altura de miras y dignidad encomiables.

Tal perfil de persona serena y sabia podemos encontrarla desarrollada justo más adelante, en ese mismo pasaje. Séneca subraya precisamente el retrato que Cervantes quiere ofrecer de sí mismo, y explicita la razón por la cual él se considera una excepción al no sentir ira alguna y, por tanto, no revolverse tampoco contra su detractor con una respuesta punitiva fuera de tono.

Séneca, *Sobre la ira*, I, 6, 5³⁶: Y aportaré la explicación de Platón: ¿pues qué perjuicio tiene utilizar argumentos ajenos en el aspecto en que son propiamente nuestros? “*El hombre virtuoso*”, afirma, “*no causa daño*”. *El castigo hace daño; por lo tanto, al virtuoso el castigo no le compete, y por esto tampoco la ira*. Si un hombre virtuoso no se alegra con el castigo, no se alegrará tampoco con esta afección para la que el castigo es objeto de placer; así pues, la ira no es natural.

Con mucho talento y tiento el autor sabe, de acuerdo con las pautas retóricas de Quintiliano³⁷ (Andino, 2019: 70-71), que es mejor presentarse como humilde que dárse las de virtuoso a las primeras de cambio. Pero es de destacar que la actitud intrínsecamente *virtuosa* es la que ostentan los escritos de Séneca, que por osmosis literaria Cervantes hace suya identificándose plenamente con el punto de vista del filósofo latino. Sin mencionar su fuente consigue dos cosas: 1º) no cometer el error de una “enfadosa y estudiada afectación” (668) y 2º) comparecer como el más sobrio y templado de los escritores. Desde este plano de aparente objetividad el autor del *Quijote* auténtico va a sostener su impecable probidad en los dos campos desarrollados a lo largo de su vida y que configuran su modo de ser: el servicio de armas y la vocación de escritor.

Cervantes se retrata, por tanto, a sí mismo como un *vir bonus*, a quien la cólera que se manifiesta en “venganzas, riñas y vituperios”, le resulta totalmente ajena desde su condición humilde, senequista, estoica. Ello no es óbice para dar al apócrifo usurpador literario el merecido trato de “asno”, “mentecato” y “atrevido” (673), bajo la excusa de que tales epítetos no se le han pasado por el pensamiento, aunque sí por la pluma, como resulta evidente en el texto escrito de su puño y letra.

³⁶ SEN. *dial.* 3, 6, 5: *Et Platonis argumentum adferam: quid enim nocet alienis uti ea parte qua nostra sunt? 'Vir bonus' inquit 'non laedit.' Poena laedit; bono ergo poena non conuenit, ob hoc nec ira, quia poena irae conuenit. Si uir bonus poena non gaudet, non gaudebit ne eo quidem adfectu cui poena uoluptati est; ergo non est naturalis ira.*

³⁷ La recomendación de presentarse en el exordio como inferior en talento e insuficientemente preparado aparece claramente aconsejada en Quintiliano: “*Frequentissime vero proboemium decebit et sententiarum et compositionis et vocis et vultus modestia, adeo ut in genere causae etiam indubitabili fiducia se ipsa nimium exserere non debeat [...]. Nec minus diligenter ne suspecti simus ulla parte vitandum est, propter quod minime ostentari debet in principiis cura [...]. Et est difficilis huius rei moderatio: quae tamen ita temperari potest ut videamur accurate, non callide dicere*” (QVINT. *inst.* 4, 1, 7-8) = “Pero lo que más frecuentemente se ajustará al prólogo será no sólo la modestia de las ideas expresadas, sino también de la forma de exponerlas, e, incluso, de la voz y del semblante; de modo que, aun en un asunto nada dudoso, no se debe aparentar en absoluto seguridad alguna [...]. Y no con menos atención hay que evitar que resultemos sospechosos por parte alguna, pues lo que menos debe significarse en los comienzos es nuestro interés [...]. Es difícil la equidistancia en esto: sin embargo, es posible controlar estos aspectos de tal forma que parezca que hablamos con competencia, pero sin astucia. [...]”.

Lo cierto es que de hecho acomete la defensa de haber sido tildado de viejo y manco en el prólogo de su adversario haciendo acopio de materiales grecolatinos de primer orden. La imposible detención del tiempo, o que no pase sobre él, evoca muy bien los versos de la *Eneida*, asociados a las hazañas y la gloria a las que aludirá inmediatamente después para argumentar su histórica mutilación en Lepanto:

Virgilio, *Eneida* X, 467-469:
*Cada uno tiene su hora definida;
su temporada breve e irreparable
de vida tiene cada cual medida
por el Hado y Fortuna incontrastable;
pero ganar obrando eterna vida
y hacer que la Fama siempre hable,
aquesta es de virtud hazaña ilustre
que, aun en el ataúd, da eterno lustre [...]*
(Hernández de Velasco, 1982: 382).

El otro recurso que utiliza para refrendar su valor “en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros” (673), es el cotejo de su propia biografía con el apotegma “el soldado más bien parece muerto en la batalla que libre en la fuga” (673), cuya fuente no cita tampoco, para no enturbiar la frase y elevar el tono de virtuosa modestia en el que prefiere moverse. No da puntada Cervantes sin hilo y la asociación directa en forma y contenido de su vida con el acervo cultural clásico forma parte de su fortaleza intelectual y marchamo personal. Sin embargo, la frase la volverá a referir posteriormente en el capítulo XXIV de esta segunda entrega, en boca de don Quijote, describiendo una situación similar, pero atribuyéndola en error consciente a Terencio dentro de una retahíla de jirones del Mundo Clásico³⁸, que se ajusta también adecuadamente al personaje y a la situación que presenta.

En verdad, detrás de esa máxima es Horacio, junto con toda la tradición anterior de la literatura griega³⁹, quien ilumina tal afirmación:

Horacio, *Odas* III, 2, 12-15⁴⁰:
*Dulce y honroso es morir por la patria;
la muerte también persigue al hombre que huye,
y no perdona de una juventud cobarde*

³⁸ “Que puesto caso que os maten en la primera facción y refriega, o ya de un tiro de artillería, o volado de una mina, ¿qué importa? Todo es morir, y acabóse la obra; y según Terencio, más bien parece el soldado muerto en la batalla que vivo y salvo en la huida; y tanto alcanza de fama el buen soldado cuanto tiene de obediencia a sus capitanes y a los que mandar le pueden” (II, 24, 911).

³⁹ Así, CALINO, fr. 1, 6-8 G.-P: “*Pues es honroso y bello para un hombre combatir con los enemigos defendiendo su tierra, sus hijos y su legítima esposa*”, y TIRTEO, fr. 6, 1-2 G.-P: “*Pues hermoso es que un hombre valiente muera cayendo en la vanguardia mientras lucha por su patria*” (Horacio, 1995: 236-237).

⁴⁰ HOR. *carm.* 3, 2, 12-15: *Dulce et decorum est pro patria mori: / mors et fugacem persequitur virum / nec parcit inbellis iuuentae poplitibus timore tergo.*

que se ponga de rodillas o le dé su asustada espalda.

Incluso en Aristóteles aparece reflejada con detalle y rubricada por su autoridad el enaltecimiento del hombre valeroso que muere en la batalla; justamente, la primera parte del aserto de Cervantes: “el soldado más bien parece muerto en la batalla...” (673):

Aristóteles, *Ética Nicomáquea* III, 6 (ARIST. EN. 1115a25-1115b): Parece, pues, que ni aun en todo género de muerte se muestra el hombre valeroso, como en el morir en la mar, o de enfermedad. ¿En cuál, pues?: en *el más honroso, cual es el morir en la batalla, pues se muere en el mayor y más honroso peligro. Lo cual se muestra claro por las honras que a los tales les hacen las ciudades, y asimismo los reyes y monarcas.* De manera que, propiamente hablando, aquél se dirá hombre valeroso, que en la honrosa muerte y en las cosas que a ella le son cercanas no se muestra temeroso, cuales son las cosas de la guerra. Aunque, con todo eso, el hombre valeroso, así en la mar como en las enfermedades, no mostrará cobardía (Aristóteles/Simón, 2000: 65).

Orgullosa de sus canas, porque se escribe con el entendimiento y este “suele mejorar con los años”, y ufano de sus heridas al punto de preferir haberse “hallado en aquella facción prodigiosa que sano sin haberse hallado en ella” (674), parece que disuelve con facilidad y sin apenas molestarse las críticas de su contrincante.

4. LA FEA ENVIDIA DE AVELLANEDA VERSUS LA SANA EMULACIÓN DE CERVANTES.

En cuanto al estigma de envidioso que le achaca el prólogo de Avellaneda en una retahíla de citas piadosas de Santo Tomás, san Gregorio y san Pablo⁴¹, Cervantes le contesta desde la autoridad de los clásicos; y distingue entre dos envidias, una positiva, “la santa, la noble y bienintencionada” (674) referida por muchos autores grecolatinos, a la que se subroga abiertamente, y otra negativa, descrita y rechazada, antes que por autoridades eclesiásticas, por los textos de Séneca y Ovidio, achacable por contra a su adversario por dirigirse en su prólogo a él con tanta animadversión e inquina:

Séneca, *Sobre la tranquilidad del espíritu* 2, 10-11⁴²: [...] de aquí también aquel sentimiento de los que detestan su tiempo libre y se quejan de que ellos por sí mismos no tienen nada que hacer, y *aquella celera, tan enemiga de los éxitos ajenos* (pues a la envidia la alimenta la

⁴¹ “Santo Tomás, en la 2, 2, q. 36, enseña que la envidia es tristeza del bien y aumento ajeno, doctrina que la tomó de san Juan Damasceno. A este vicio da por hijos san Gregorio, en el libr. 31, capít. 31, de la exposición moral que hizo a la historia del santo Job, al odio, susurración, detracción del prójimo, gozo de sus pesares y pesar de sus buenas dicha; y bien se llama este pecado *invidia a non videndo, quia invidus non potest videre bona aliorum*; efectos todos tan infernales como su causa, tan contrarios a los de la caridad cristiana, de quien dijo san Pablo, I Corintios, 13: *Charitas patiens est, benigna est, non aemulatur, non agit perperam, non inflatur, non est ambitiosa... congaudet veritati*, etc” (Avellaneda 2014: 11).

⁴² SEN. *dial.* 8, 2, 10-11 [...] *inde ille affectus otium suum detestantium querentiumque nihil ipsos habere quod agant, et alienis incrementis inimicissima invidia (alit enim liuorem infelix inertia et omnes destrui cupiunt, quia se non potuere pronebere); ex hac deinde auersatione alienorum processuum et suorum desperatione obirascens fortunae animus et de saeculo querens et in angulos se retrahens et poenae incubans suae, dum illum taedet sui pigetque.*

indolencia improductiva, y esos desean que todos se arruinen porque ellos no pudieron progresar); de esta aversión a los progresos ajenos y de la desesperación por los propios deviene luego *un ánimo irritado contra la fortuna, quejoso de la época, apartándose a los rincones y recostado sobre su propia pena, mientras siente hastío y vergüenza de sí mismo*.

Ya había dado cuenta el autor del *Quijote* en el prólogo de la primera entrega de su posición frente a esta clase de envidia que él mismo denunciaba al referirse de pasada a *Zoilo* (I, Prólogo, 12) nombre antonomástico de envidioso testimoniado en Ovidio:

Ovidio, *Remedios de Amor* 365-366⁴³:

La *Envidia* intenta echar abajo la genialidad del gran Homero:

quienquiera que seas, gracias a él, *Zoilo*, tienes un nombre.
También lenguas sacrílegas despellejaron tus poemas,
y bajo esta guía Troya trajo a los vencidos dioses hasta aquí.
La Envidia embiste contra lo más elevado, los vientos soplan con fuerza
las partes más altas:

los rayos lanzados por la diestra de Júpiter atacan las cumbres.

Sin embargo *tú, quienquiera que seas, a quien mi libre inspiración ofende,*
si lo sabes hacer, acopla cada cosa con arreglo a su propio ritmo.

Cervantes contesta a Avellaneda considerando otro tipo de envidia⁴⁴ a la denunciada por los Santos Padres de la Iglesia: la emulación, de la que el de Tordesillas no da cuenta siquiera, y que tiene sus raíces no en las voces de la Iglesia, sino en los versos y páginas de los poetas y autores grecolatinos. Se trata de la sana rivalidad, un conato que brota del amor propio, generoso en energía y recursos, para lograr las más altas metas del espíritu humano:

He sentido también que me llame *invidioso*, y que como a ignorante, me describa qué cosa sea la *invidia*; que, en realidad de verdad, *de dos que hay, yo no conozco sino a la santa, a la noble y bien intencionada* (674).

Ése es el mismo sentido en el que la empleará don Quijote en el capítulo XXIII, asociándola a pechos generosos, en su conversación con el primo del licenciado diestro con la espada, cuando hablan sobre a quién dirigir la dedicatoria de sus libros:

[...] Un príncipe conozco yo que puede suplir la falta de los demás, con tantas ventajas, que si me atreviere a decirlas, *quizá despertara la invidia en más de cuatro generosos pechos* (II, 24, 906).

⁴³ Ov. rem. 365-366: *Ingenium magni Livor detractat Homeri: / quisquis es, ex illo, Zoile, nomen habes. / Et tua sacrilegae laniarunt carmina linguae, / pertulit hic victos quo duce Troia deos. / Summa petit Livor: perflant altissima venti: / summa petunt dextra fulmina missa Iovis. / At tu, quicumque es, quem nostra licentia laedit, / si sapias, ad numeros exige quidque suos.*

⁴⁴ En latín, *lavor* = “envidia como pasión dominante que consume al individuo y arruina la salud”; en cambio, *aemulatio* = “rivalidad”, “impulso competidor”.

Y así la entiende también Josef de Valdivieso en su Aprobación: “Es obra muy digna de su grande ingenio, honra y lustre de nuestra nación, *admiración y invidia* de las extrañas” (667).

La emulación en el mundo clásico suele ir ligada al afán de sobresalir en excelencia, en supremacía, cuando se está en competición con otros de la misma talla:

Horacio, *Odas* III, 16, 13-15⁴⁵.
[...] hendió puertas
de ciudades el Macedón y minó con regalos
a sus *competidores*⁴⁶ de la realeza [...].

O, coincidiendo con el punto de vista de Cervantes, el afán competitivo se ejerce sobre el dificultoso, frustrante y tantas veces errado quehacer poético:

Horacio, *Odas* IV, 2, 1-4⁴⁷.
Todo el que se afana en emular a Píndaro,
Julo, se esfuerza con plumas enceradas
con el arte de Dédalo, destinado a poner
su nombre al ponto cristalino.

También es el caso de una “envidia sana” la competitividad mimética de la flauta con la trompeta para dar acompañamiento a los coros de la tragedia:

Horacio, *Arte poética*, 202-205⁴⁸:
La flauta no, como ahora, ligada al latón y *envidiosa*
de la trompeta, sino ligera y simple con poco orificio
era útil para tocar y estar junto a los coros [...].

Por último, la envidia basada en el afán esforzado de no ser menos aparece en los historiadores romanos conocidos en el *currículum* escolar de Cervantes (Close, 2004: LXXIV-LXXV):

⁴⁵ HOR. *carm.* 16, 13-15: [...] *diffidit urbium / portas uir Macedo et subruit aemulos / reges muneribus* [...].

⁴⁶ Literalmente, “reyes émulos”.

⁴⁷ HOR. *carm.* *Pindarum quisquis studet aemulari, / Iulle, ceratis ope Daedalea / nititur pinnis, nitreo daturus / nomina ponto.*

⁴⁸ HOR. *ars* 202-205: *Tibia non, ut nunc, orichalco uincta tubaeque / aemula, sed tenuis simplexque foramine pauco / adspirare et adesse choris erat utilis* [...]

Salustio, *La conjuración de Catilina* 10⁴⁹: Pero en cuanto que la república se expandió gracias al esfuerzo y a la justicia, fueron domeñados grandes reyes a través de la guerra, feroces naciones y grandes pueblos fueron sometidos a la fuerza, Cartago, *rival competidor*⁵⁰ del poder Romano, sucumbió de raíz, y todos los mares y tierras estaban abiertos, la fortuna empezó a maltratar y a mezclarlo todo.

Salustio, *La guerra de Yugurtha* 85, 37⁵¹: La nobleza, apoyada en estas cosas, siendo ella misma de costumbres diferentes, nos desprecia a nosotros, *émulos de aquellos*, y os exige todos los honores no por mérito, sino como si se los debierais.

Todas las muestras documentadas avalan la existencia de esa envidia sana o emulación que Cervantes enarbola frente a su adversario y, al mismo tiempo, fija y determina el territorio intelectual en el que el auténtico autor del *Quijote* se mueve literariamente. En ningún momento entra al choque con argumentaciones eclesiásticas similares a las de su oponente, aparte de haber investido a la otra envidia pagana, que Avellaneda desconoce, con los apelativos de “la santa, la noble y bienintencionada” (674).

5. LA ACEPCIÓN MELIORATIVA DE “SATÍRICAS” APLICADA A LAS NOVELAS EJEMPLARES.

Igualmente, vuelve a acogerse al templo sagrado de los clásicos el alcalaíno cuando, al responder a la crítica que hace Avellaneda de sus *Novelas Ejemplares*, en un alarde de erudición reconduce el sentido frívolo de “satíricas” al significado primigenio del género literario que inaugurara Lucilio y diera esplendor como modelo universal Horacio bajo los títulos de *epistulae*, “cartas”, y *sermões*, “charlas sobre esto y aquello”. Sin duda, para el autor del *Quijote* cualquier alusión que lo asociara al creador del *Ars poetica* era más bien que mal recibida. Pues es el mismo aprecio que esgrime la incontestable autoridad del calagurritense Quintiliano, situando al poeta augústeo a la cabeza del único género genuinamente romano. Persio y Juvenal serán sus continuadores, y bajo este nombre se clasificarán literariamente en su día la *Apocolocyntosis* de Séneca y el *Satiricón* de Petronio:

Pero, en efecto, *le agradezco* a este señor autor el decir que mis *novelas son más satíricas que ejemplares*, pero que son buenas, y no lo pudieran ser si no *tuvieran de todo* (674).

Quintiliano, *Institución Oratoria* X, 93-96⁵²: *La sátira es, desde luego, toda nuestra*, en la que Lucilio fue el primero que alcanzó un reconocimiento extraordinario y tiene hasta hoy a algunos seguidores tan devotos de él, que no dudan en ponerlo por

⁴⁹ SALL. *Catil.* 10: *Sed ubi labore atque iustitia res publica crevit, reges magni bello domiti, nationes ferae et populi ingentes vi subacti, Carthago, aemula imperi Romani, ab stirpe interiit, cuncta maria terraeque patebant, saevire fortuna ac miscere omnia coepit.*

⁵⁰ Literalmente: “*émulo del poder romano*”.

⁵¹ SALL. *Iug.* 85, 37: *Quis nobilitas freta, ipsa dissimilis moribus, nos illorum aemulos contemnit et omnis honores non ex merito, sed quasi debitos a vobis repetit.*

⁵² QVINT. *inst.* 10, 93-96: *Satura quidem tota nostra est, in qua primus insignem laudem adeptus Lucilius quosdam ita deditos sibi adhuc habet amatores ut eum non eiusdem modo operis auctoribus sed omnibus poetis praeferre non dubitent. Ego quantum ab illis, tantum ab Horatio dissentio, qui Lucilium "fluere lutulentum" et esse aliquid quod tollere possis putat. Nam et eruditio in eo mira et libertas atque inde acerbitas et abunde salis. Multum est tersior ac purus magis Horatius et, nisi labor eius amore, praecipuus. Multum et verae gloriae quamvis uno libro Persius meruit. sunt clari hodieque et qui olim nominabuntur. Alterum illud etiam prius saturae genus, sed non sola carminum varietate mixtum condidit Terentius Varro, vir Romanorum eruditissimus.*

delante no sólo de los autores del mismo oficio, sino de todos los poetas. Yo difiero tanto de ellos como de Horacio, que opina que Lucilio “fluye embarrado”⁵³ y hay algo que se puede omitir. Pues no sólo posee una admirable erudición e inspiración, y de ahí su vehemencia, sino que también tiene salero en abundancia. *Mucho más correcto y pulcro es Horacio y, si no me engaño por la pasión que le tengo, el más importante.* Aunque en un solo libro, Persio gozó de mucho mérito y éxito verdadero. Son ilustres ya los que desde el día de hoy y en adelante han de ser nombrados. También otro famoso género anterior de *sátira*, pero que no se reduce a la exclusiva *mezcla de variedad de versos*, compuso Terencio Varrón, el hombre más erudito de los romanos.

En efecto, *satira*, etimológicamente en latín, era un “plato de diversos frutos y legumbres”; de ahí pasó a significar “mezcla”, “variedad”; y por eso es correcto decir que sus novelas sean “satíricas”, porque “tienen de todo”, como explica Cervantes, quedando por encima de la miope visión y limitado conocimiento de su adversario. Con tal respuesta dispersa y pone en fuga la otra acepción rayana en cierta inmoralidad, que es el sentido en el que Avellaneda le lanzaba la pulla. Tal distingo era posible porque el género presentaba dos momentos en su desarrollo creativo: un origen ligado al desenfreno pagano, tal como narra Tito Livio, homónimo al término griego *Σάτυρος*, procedente del mundo mitológico⁵⁴, plagado de *fauni* y *ninphae* lascivos y carentes de todo pudor y recato cristiano; y un segundo, al que se refiere Cervantes, cultivado por ilustres poetas latinos que le dan categoría literaria. De nuevo la Cultura Clásica es el valladar tras el cual Cervantes defiende y vence en sus postulados.

El alcaíno contabiliza el reproche de Avellaneda como un orgullo más, al compartir con el poeta de Venusia el temple sobrio de su obra satírica. Pues Horacio también desde la modestia y humildad hizo un retrato amable de su labor y una reivindicación de su especial modo de entender este género literario.

Horacio, *Sátiras*, II, 1, 1-4⁵⁵:

Hay a quienes en mi sátira les parezco demasiado ácido y que extendiendo mi obra más allá de lo reglamentario; otra parte opina que cuanto compuse no tiene nervio y que podían sacarse mil versos semejantes a los míos en un día [...].

En cuanto al recurso de encargarle al lector lo que más bien corresponde a las propias páginas del prólogo que escribe, es un procedimiento inspirado y muy utilizado en Ovidio. Se trata de usar el texto como mediador del mensaje que el escritor transmite a terceros, pero que en realidad son los propios lectores los interlocutores directos: “*Si por ventura llegares a conocerle, dile de mi parte que no me tengo por agraviado*” (674):

Ovidio, *Tristes* I, 17-19⁵⁶:

Si hay alguien, cuando estés entre la gente, que se acuerde de mí,

⁵³ Cf. Horacio, *Sátiras* I, 10, 50-51 (HOR. sat. 1, 10, 50-51).

⁵⁴ Cf. Tito Livio, *Historia de Roma desde su fundación* VII, 2 (LIV. 7, 2).

⁵⁵ HOR. sat. 2, 1, 1-4: *Sunt quibus in satura videar nimis acer et ultra / legem tendere opus; sine nervis altera quidquid / composui pars esse putat similisque meorum / mille die versus deduci posse.*

⁵⁶ OV. trist. 1, 17-19: *siquis, ut in populo, nostri non inmemor illi, / siquis, qui, quid agam, forte requirat, erit: / nuere me dices, saluum tamen esse negabis.*

si hay alguien que acaso pregunte qué hago,
has de decirle que vivo, mas no afirmar que estoy a salvo.

Idéntica asociación al Mundo Clásico, esta vez creemos que tomado de Horacio, pronuncia Cervantes cuando vincula fama y dineros al éxito de una obra literaria. De hecho, sitúa ese deseo netamente pagano fuera de la órbita monacal o eclesiástica, en la que parece estar inmerso su oponente, y adjudica jocosamente tal afán de vanidad y lucro a las posibles tentaciones del demonio:

[...] que bien sé lo que son *tentaciones del demonio*, y que una de las mayores es ponerle a un hombre en el entendimiento que puede *componer e imprimir un libro con que gane tanta fama como dineros, y tantos dineros cuanta fama* (675).

Horacio, *Arte Poética* 343- 346⁵⁷:
Todos los puntos se llevó quien mezcló lo útil con lo agradable,
deleitando al lector y a la par dando consejo;
este libro les gana monedas a los Sosios, éste también atraviesa los mares
y prorroga una vida larga al escritor famoso.

Y, a continuación, para ilustrar la peregrina idea de querer escribir y publicar libros, da paso a los dos cuentos de locos.

6. LA TÉCNICA HORACIANA EN LOS DOS CUENTOS DE LOCOS.

Ambos cuentos insertos en el prólogo repiten la técnica de la sátira horaciana: traer a colación una anécdota con su aplicación final al tema que trata.

Horacio, *Sátiras* II, 6, 70-81⁵⁸.
[...] Entonces
surge la conversación, no sobre fincas o casas ajenas,
ni si baila mal o no Hermosura; sino que *tratamos lo que más nos afecta y resulta negativo ignorar, si las personas son felices gracias a las riquezas o a la virtud, o qué nos empuja a las amistades, la utilidad o la rectitud, y cuál es la naturaleza del bien y qué lo más importante de él.*
En medio de esto mi vecino Cervio suelta en su cháchara a propósito del tema un cuento de vieja. Pues si alguien exalta las riquezas de Arelio sin conocer sus sinsabores, empieza así: “se cuenta que una vez un ratón de campo acogió en su humilde cubil

⁵⁷ HOR. ars 343-346: *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, / lectorem delectando pariterque monendo; / hic meret aera liber Sostiis, hic et mare transit / et longum noto scriptori prorogat aevum.*

⁵⁸ HOR. sat. 2, 6, 70-81: [...] *ergo / sermo oritur, non de villis domibusve alienis, / nec male necne Lepos saltet; sed, quod magis ad nos / pertinet et nescire malum est, agitamus, utrumne / divitiis homines an sint virtute beati, / quidve ad amicitias, usus rectumne, trahat nos / et quae sit natura boni summumque quid eius. / Cervius haec inter vicinus garrat anilis / ex re fabellas. siquis nam laudat Arelli / sollicitas ignarus opes, sic incipit: 'olim / rusticus urbanum murem mus paupere fertur / accepisse cavo [...].*

a un ratón de ciudad [...]”.

Horacio, *Sátiras* II, 3, 312-320⁵⁹.

¿O es correcto que, en todo lo que hace Mecenas, tú también
te compares siendo tú tan distinto y tan inferior?
Cuando, tras ser aplastadas por la pata de un ternero las crías de una rana
que se hallaba ausente, escapa una y le describe a su madre
cómo una gran
bestia eliminó a sus hermanas: aquélla preguntaba
¿cómo era de grande? e *hinchándose*, ¿acaso así de grande?
“más del doble”, “acaso así”. *Como se inflaba*
cada vez más, le dijo, “no, aunque revientes,
no serás igual”. Esta imagen no se diferencia mucho de ti.

En la respuesta Cervantes debió tener en mente, también, la anécdota del loco de Argos⁶⁰, en la que el texto horaciano pinta previamente un cuadro singular de escritor gruñón y mal avenido, que retrataría, para el alcaláino, el carácter de su rival y de su defendido, Lope de Vega⁶¹, enfadados, en realidad, antes que con él, consigo mismos por la mala conciencia de realizar, tanto uno como otro, una literatura plagada de defectos, como reza en concreto la advertencia de la aprobación del licenciado Márquez Torres (668-669), ya comentada arriba.

Horacio, *Epístolas* II, 2, 126-140⁶².

Preferiría antes parecer un escritor delirante y espontáneo,
gustándome mis defectos o, en fin, pasándome desapercibidos,
que conocerlos y refunfuñar. Hubo en Argos uno, y no de clase baja,
que creía que escuchaba tragedias maravillosas
en el teatro vacío como contento espectador y aplaudidor,
mientras atendía las demás obligaciones de la vida con un
comportamiento correcto,
ciertamente buen vecino, amable anfitrión,
compañero para con su esposa, competente para perdonar a los esclavos

⁵⁹ HOR. sat. 2, 3, 312-320: *an, quodcumque facit Maecenas, te quoque verum est, / tanto dissimilem et tanto certare minorem? / absentis ranae pullis vituli pede pressis / unus ubi effugit, matri denarrat, ut ingens / belua cognatos eliserit: illa rogare, / quantane? num tantum, sufflans se, magna fuisset? / 'maior dimidio.' 'num tanto?' cum magis atque / se magis inflaret, 'non, si te ruperis,' inquit, / 'par eris.' haec a te non multum abludit imago.*

⁶⁰ La inspiración del loco de Argos Cervantes también la pudo haber tenido en cuenta en el final de nuestro entrañable protagonista, cuando en su lecho de muerte recupera igualmente la cordura.

⁶¹ “La alusión a Lope de Vega es precisa. Lope fue nombrado familiar del Santo Oficio (‘ministro adjunto de la Inquisición’) probablemente en 1608, y se ordenó sacerdote en 1614. En lo de ocupación virtuosa se ha visto una ironía cervantina, dada la desordenada vida de Lope” (Cervantes, 2004: 674, nota 12): “He sentido también que me llame envidioso y que como a ignorante me describa qué cosa sea la envidia; que, en realidad de verdad, de dos que hay, yo no conozco sino a la santa, a la noble y bienintencionada. Y siendo esto así, como lo es, *no tengo yo de perseguir a ningún sacerdote, y más si tiene por añadidura ser familiar del Santo Oficio; y si él lo dijo por quien parece que lo dijo, engañóse de todo en todo, que del tal adoro el ingenio, admiro las obras y la ocupación continua y virtuosa*” (674).

⁶² HOR. epist. 2, 2, 126-140: *Praetulerim scriptor delirus inersque uideri, / dum mea delectent mala me uel denique fallant, / quam sapere et ringi. Fuit haud ignobilis Argis, / qui se credebatur miros audire tragoedos / in uacuo laetus sessor plausorque theatro, / cetera qui uitae seruaret munia recto / more, bonus sane uicinus, amabilis hospes, / comis in uxorem, posset qui ignoscere seruis / et signo laeso non insanire lagoenae, / posset qui rupem et puteum uitare patentem. / Hic ubi cognatorum opibus curisque reffectus / expulit elleboro morbum bilemque meraco / et redit ad sese: 'Pol, me occidistis, amici, / non seruastis' ai, 'cui sic extorta uoluptas / et demptus per uim mentis gratissimus error'.*

y no enloquecer por la rotura del sello de una botella,
y competente para evitar un barranco o un pozo estando abierto.
Éste, cuando recuperado gracias a las atenciones y cuidados de sus
parientes
expulsó la enfermedad y la bilis con eléboro puro
y volvió en sí, dijo: “Por Pólux, me habéis matado, amigos,
no me habéis salvado al haberme arrancado el placer
y quitado a la fuerza el gratisimo desvarío de mi mente”.

Del primer loco, que se dedicaba a hinchar con un canuto a cuanto perro veía por la calle, la conclusión del protagonista a los circunstantes de “¿pensarán vuestras mercedes que es poco trabajo hinchar un perro?” referida a lo que supone “componer e imprimir un libro” es: “¿Pensará vuestra merced ahora que es poco trabajo hacer un libro?” (675).

Del segundo loco cuenta a continuación que andaba dejando caer a plomo “un pedazo de losa de mármol o un canto no muy liviano” encima de cualquier perro descuidado hasta que fue corrido a palos por el dueño de un podenco, que le gritaba mientras le zurraba “¿a mi podenco? ¿no viste cruel, que era podenco mi perro?”. Escarmentado, a partir de entonces a todo perro que encontraba se decía a sí mismo: “Este es podenco ¡guarda!” “y no soltó más pedrusco sobre perro alguno” (676). La moraleja de Cervantes aplicable a Avellaneda es “Quizá de esta suerte le podrá acontecer a este historiador, que no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que, en siendo malos, son más duros que las peñas”. Alude a la dificultad que entraña la creación artística por muy mala que esta sea; pero también a que con la respuesta de esta segunda entrega del *Quijote* auténtico, puesta en valor y contraste, su versión quedaría suficientemente escarmentada. De ahí que en tal competencia no le dé un ardite la ganancia que ha de quitarle su libro (676).

7. EL ELOGIO A LOS PROTECTORES LITERARIOS.

Siendo muy habitual entre los escritores de la época en sus dedicatorias, *horaciano* es manifestar encontrarse a salvo de los avatares de la fortuna gracias a su benefactor: donde fue Mecenas, en Cervantes son el conde de Lemos y el cardenal arzobispo de Toledo:

Viva el gran conde de Lemos, cuya cristiandad y liberalidad, bien conocida, contra todos los golpes de mi corta fort una *me tiene en pie*, y *vívame la suma caridad del ilustrísimo de Toledo*, don Bernardo de Sandoval y Rojas; y siquiera no haya impresas en el mundo, y siquiera se impriman contra mí más libros que tienen letras las coplas de Mingo Revulgo. Estos dos príncipes, sin que los solicite adulación mía ni otro género de aplauso, por sola su bondad, *han tomado a su cargo el hacerme merced y favorecerme*, en lo que *me tengo por más dichoso y más rico que si la fortuna por camino ordinario me hubiera puesto en su cumbre* (677).

Horacio, *Sátiras* II, 6, 40-49⁶³ *passim*.
El séptimo año, más próximo al octavo, habrá pasado ya,
desde que *Mecenas empezó a considerarme en el cupo de los suyos* [...]

⁶³ HOR. *sat.* 2, 6, 40-49, *passim*. *Septimus octavo propior iam fugerit annus, / ex quo Maecenas me coepit habere suorum* [...] *Per totum hoc tempus subiector in diem et horam / invidiae noster. ludos spectaverat, una / luserat in campo: 'fortunae filius' omnes.*

*Durante todo este tiempo cada día y cada hora mi persona
se expone a la envidia. Haya ido a los juegos, me haya divertido
al mismo tiempo en la explanada: todos me dicen “hijo de la fortuna”.*

Horacio, *Odas* I, 1, 1-2⁶⁴.
*Mecenas, prole de antepasados reales,
oh, mi dulce amparo y honor [...].*

8. EL APOTEGMA COMO EXPRESIÓN DE AUTORIDAD MORAL.

Termina el Cervantes prologuista su defensa y/o ataque a su adversario haciendo acopio de adagios o fórmulas gnómicas que refuerzan de manera universal lo que atañe a su caso particular. El estilo y sentido de las máximas es netamente de un estoicismo que con el tiempo se identificará primero con el carácter del alcalaíno y de su personaje principal, y después, por mor del Romanticismo, con el ADN común de la raza española. Los apotegmas se suceden desnudos, directamente, sin referencia ni cita literaria expresa que los respalde, pero mimetizados y revestidos de la misma potestad absoluta e incontestable. Pues interesa que salgan sencillos y espontáneos, y no aparezcan impregnados de afectación libresca, ni de pedante erudición⁶⁵:

La honra puédela tener el pobre, pero no el vicioso: la pobreza puede anublar a la nobleza, pero no oscurecerla del todo; pero como la virtud dé alguna luz de sí, aunque sea por los inconvenientes y resquicios de la estrechez, viene a ser estimada de los altos y nobles espíritus, y por el consiguiente, favorecida (677).

Resuenan así los ecos y mandamientos de las *Epístolas* de Séneca o los *Dísticos* de Catón y sus frases preñadas de verdades éticas contundentes:

Séneca, *Epístolas Morales a Lucilio* IX, 79, 17⁶⁶: *Ninguna virtud queda oculta, y haber estado oculta no significa un daño para ella misma: llegará un día que la sacará de la ocultación y represión de su siglo a la luz pública.*

Incluso el hecho de poner punto final a la vida y obras del caballero de la Triste Figura, dándolo muerto y sepultado, también viene con un aforismo: “*la abundancia de las cosas, aunque sean buenas, hace que no se estimen, y la carestía, aun de las malas, se estima en algo*” (677). Todo lo que abunda se vuelve de poca consideración. Se invierten las tornas entre lo que en principio es apreciado que, por hacerlo fecundo, se devalúa y abarata todo su valor. Las cosas

⁶⁴ HOR. *carm.* 1, 1, 1-2: *Maecenas atavis edite regibus, / o et praesidium et dulce decus meum.*

⁶⁵ Avellaneda hace todo lo contrario citando a los Santos Padres de la Iglesia: véase nota 41.

⁶⁶ SEN. *epist.* 9, 79, 17: *Nulla virtus latet, et latuisse non ipsius est damnum: veniet qui conditam et saeculi sui malignitate compressam dies publicet.*

hay que atenderlas en su justa medida, sin dejarse arrastrar por la codicia ni por la mezquindad, tal como concluye el siguiente dístico de Catón:

Cato, *Dísticos* I, 29⁶⁷:

Ten en cuenta siempre que lo que no tiene valor, lo tiene,
y que lo que tiene valor, no lo tiene;
Así ni para ti ni para nadie *serás tomado por mezquino ni por codicioso*.

Cervantes no tiene intención de ser tomado por codicioso y cierra, además, con esta segunda parte la posibilidad de seguir explotando el filón editorial de su personaje de éxito, impidiendo que en adelante nadie más vuelva a hacer cabalgar al Caballero de la Triste Figura por haberlo dejado, como en 1605, vivo y con futuribles aventuras en el tintero. Pero tampoco desea mostrarse parco de recursos creativos. Por eso ha salido de nuevo a la plaza pública a desmentir que pudiera pensarse que tuviera el talento menguado o sin fuerza imaginativa para poder escribir y dar a la imprenta esta segunda parte que completa virtuosamente la primera.

9. EL ORGULLO DE SER EL PRIMER ESCRITOR DE LIBROS DE ENTRETENIMIENTO.

Por último, en la dedicatoria al Conde de Lemos Cervantes muestra una crítica más abierta y sincera hacia el *otro Quijote* y parodia el éxito internacional hasta ese momento de la obra propia. Se queja igualmente de que nadie quiera representar sus comedias y tengan que darse a la luz impresas, todo un oprobio para quien se consideraba a sí mismo un creador de la escena según los cánones humanistas, pero a quien el público o, según él, el mundillo empresarial del teatro le habían dado la espalda:

Enviando a Vuestra Excelencia los días pasados *mis comedias, antes impresas que representadas*, si bien me acuerdo dije que *Don Quijote* quedaba calzadas las espuelas para ir a besar las manos a Vuestra Excelencia; y ahora digo que se las ha calzado y se ha puesto en camino, y si él allá llega, me parece que habré hecho algún servicio a Vuestra Excelencia, porque *es mucha la prisa que de infinitas partes me dan a que le envíe, para quitar el hámbago y la náusea que ha causado otro Don Quijote, que con nombre de Segunda parte se ha disfrazado y corrido por el orbe*; y el que más ha mostrado desearle ha sido el grande emperador de la China, pues en lengua chinesca habrá un mes que me escribió una carta con un propio, pidiéndome, o, por mejor decir, suplicándome se le enviase, porque quería fundar un colegio donde se leyese la lengua castellana, y quería que el libro que se leyese fuese el de la *Historia de Don Quijote* (678).

De nuevo, vuelve los pasos de su inspiración literaria hacia la sátira horaciana, e inventa la anécdota del enviado del emperador de la China:

Juntamente con esto me decía que fuese yo a ser el rector de tal colegio. Preguntéle al portador si Su Majestad le había dado para mí alguna ayuda de costa. Respondióme que ni por pensamiento.

⁶⁷ CATO *dist.* 1, 29: *Quod vile est, carum, quod carum, vile putato; / Sic tibi nec parvus nec avarus nosceris ulli.*

—Pues, hermano —le respondí yo—, vos os podéis volver a vuestra China a las diez, o a las veinte, o a las que venís despachado; porque *yo no estoy con salud* para ponerme en tan largo viaje; *además que, sobre estar enfermo, estoy muy sin dineros*, y emperador por emperador, y monarca por monarca, en Nápoles tengo al grande conde de Lemos, que, sin tantos titulillos de colegios ni rectorías, me sustenta, me ampara y hace más merced que la que yo acierto a desear (679).

Justamente, sus afirmaciones confirman de primera mano el retrato que hacía el licenciado Márquez Torres en su aprobación: que se encontraba enfermo y sin dineros, con la anécdota de los caballeros franceses y la defensa de la nobleza o virtud a pesar de la pobreza; todo lo cual lo sustentan igualmente los párrafos al respecto de Séneca⁶⁸.

Séneca, *Epístolas Morales a Lucilio* V, 44, 5⁶⁹: *¿Quién es de noble cuna? El bien dispuesto por la naturaleza para la virtud. Sólo esto hay que mirar: de otro modo si te remontas a tiempos pasados, nadie proviene de antes de donde nada existe. Desde el primer origen del mundo hasta el tiempo actual nos ha envuelto una serie alternativa de antepasados ilustres y oscuros. No hace noble un atrio lleno de imágenes ahumadas; nadie ha vivido para conseguir nuestra gloria ni es nuestro lo que existió antes de nosotros: hace noble el carácter, que es capaz de alzarse desde cualquier circunstancia por encima de la fortuna.*

A través de los pasajes del filósofo estoico hispanorromano podemos contemplar desde el tintero la imagen que pretende dar de sí mismo un Miguel de Cervantes humilde que, aparte de enfermo, se mostraba también falto de recursos económicos.

De este testimonio ambiguo [de la Dedicatoria], que mezcla al orgullo gratitud y adulación, *no se puede inferir cuál fue, por aquellas fechas, la situación económica del escritor*. En cambio, las actas notariales que llevan su firma dan a entender que seguía tratando negocios por las mismas fechas. *Esto nos incita a poner en tela de juicio una supuesta estrechez en la que, hasta ahora, se solía creer a pies juntillas y que bien podría ser, al menos en parte, un tópico piadosamente recogido por los biógrafos* (Canavaggio, 2016: 368).

Por último y corolario de lo que fue y significó para él el ejercicio literario, Cervantes cierra su intervención preliminar al Duque de Lemos con el anuncio del *Persiles*⁷⁰. De este

⁶⁸ El hecho de presentar situaciones intercambiables entre ambos (cf. nota 28.) y el uso común de los mismos textos de Séneca para guionizar tanto los discursos de don Quijote como el retrato que hace de sí el propio Cervantes han provocado, en definitiva, que la posteridad haya identificado el carácter del personaje, sobre todo en esta segunda parte, con el carácter de su autor (Andino, 2021: 94-100).

⁶⁹ SEN. *epist.* 5, 44, 5: *Quis est generosus? ad virtutem bene a natura compositus. Hoc unum intuendum est: alioquin si ad vetera revocas, nemo non inde est ante quod nihil est. A primo mundi ortu usque in hoc tempus perduxit nos ex splendidis sordidisque alternata series. Non facit nobilem atrium plenum fumosis imaginibus; nemo in nostram gloriam vixit nec quod ante nos fuit nostrum est: animus facit nobilem, cui ex quacumque condicione supra fortunam licet surgere.*

⁷⁰ “[...] libro que se atreve a competir con Heliodoro”, dice en el prólogo de las *Novelas Ejemplares* (Cervantes, 2005: 19) en claro posicionamiento humanista respecto el bagaje recibido de la Literatura Grecolatina.

modo despacha también su orgullo de creador y fundador de los denominados “libros de entretenimiento” en lengua castellana⁷¹. En medio introduce una fórmula latina del ámbito religioso “*deo volente*”, “si Dios quiere”, porque para el alcaíno el arte no es incompatible ni hostil a la fe. Sus últimas líneas nos desvelan también la aplicación del consejo horaciano de buscar la opinión de sus amigos respecto a las cualidades literarias de sus producciones, para así poder formarse una opinión anticipada de la acogida que puedan tener aun estando todavía inéditos.

Con esto le despedí, y con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*, el cual ha de ser o el más malo o el mejor que *en nuestra lengua se haya compuesto*, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho *el más malo*, porque *según la opinión de mis amigos* ha de llegar al extremo de bondad posible.

Horacio, *Arte Poética*, 445-452⁷²:

*La persona bonrada y prudente corregirá los versos sin arte,
condenará los ásperos, a los desaliñados tachará cruzando
transversalmente la pluma con una línea negra, recortará los adornos
pretenciosos, obligará a dar luz a las partes poco claras,
dará sentido a lo expresado con ambigüedad, marcará lo que es menester cambiar,
será un Aristarco y no dirá: “¿Por qué voy a incomodar
a un amigo con tonterías?” Esas tonterías traerán serios
problemas, una vez sea objeto de burla y acogido negativamente.*

10. CERVANTES VERSUS AVELLANEDA: LA ERUDICIÓN HUMANISTA POR RESPUESTA.

Reconocida la posible participación directa o indirecta del propio Cervantes en las aprobaciones, junto con el prólogo al lector y la dedicatoria al Conde de Lemos, textos todos escritos *a posteriori* de la publicación del *Quijote* apócrifo, podemos contemplar en la secuencia de su contenido el mismo interés por querer establecer meridianamente las pautas que han de distinguir la auténtica literatura de la que ofrece el modelo cerrado y viciado propuesto por Avellaneda.

Por boca del ingenioso hidalgo, el propio Cervantes abrió una pista, observando que el lenguaje del falsario era aragonés, ya que “tal vez escribe sin artículos”. Pero no hay que equivocarse en lo tocante a su observación: *lo que pone en la picota*, no son las particularidades de un estilo entreverado de regionalismos, sino *las incorrecciones y torpezas que encubre*. Más significativos son los tics de escritura señalados por la crítica moderna: *citas en latín eclesiástico, marcado elogio de la vida conventual, alusiones repetidas a la devoción del rosario* (Canavaggio, 2016: 344).

⁷¹ “[...] yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa” (Cervantes, 2005: 19).

⁷² HOR. ars 445-452: *Vir bonus et prudens uersus reprehendit inertis, / culpabit duos, incompitis adlinet atrum / transuorsos calamo signum, ambitiosa recidet / ornamenta, parum claris lucem dare coget, / arguet ambigue dictum, mutanda notabit, / fiet Aristarchus, nec dicet: "Cur ego amicum / offendam in nugis?" hae nugae seria ducent / in mala derisum semel exceptumque sinistre.*

Así frente a la obsesiva religiosidad y orfandad de principios literarios que no sean la curiosidad y carnavalesco divertimento que adolece la obra del falsario, en el preámbulo cervantino la invocación a la autoridad e inspiración de las fuentes clásicas para el ejercicio de la pluma en lengua castellana ocupa un lugar central y honorífico, y es un anuncio a los cuatro vientos de su relevancia identitaria, tanto en la primera como en esta segunda entrega. Aspecto que, simultáneamente y a propósito, centra y nos da también la clave de cómo ha de interpretarse el prólogo de 1605, depurando y dejando a un lado todo el vertido de ironía que destila. Pues utilizó los consejos del supuesto amigo para arremeter contra el modo fraudulento con el que algunos escritores de su época conseguían que sus obras se disfrazasen de erudición humanista: a) mezclando “latinicos” o “algunas sentencias o latines” que se sepa de memoria o que “cuesten poco trabajo buscalles” (I, Prólogo, 15), *para ser considerado “gramático”* (I, Prólogo, 16); b) introduciendo conocimientos extraídos de las obras latinas como las arenas de oro del Tajo, *para mostrarse “hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo”* (I, Prólogo, 16); y c) empleando citas de autores sacado de compendios de conocimientos diversos y compilaciones de lugares comunes, colecciones de misceláneas enciclopédicas de textos escogidos llamadas *polyanthea* (“muchas flores”) en griego, o *Florilegia* en latín, que “los acote todos de la A a la Z”, *“para dar de improviso autoridad al libro”* (I, Prólogo, 18):

La sátira contra la pedantería que contiene el prólogo de la primera parte del Quijote es mucho más que una divertida digresión sobre el arte de prologar en el Siglo de Oro. Entre otras cosas, constituye una suerte de radiografía del quehacer narrativo de Cervantes, que funde la tradición clásica con la trama y los discursos de los personajes con la naturalidad con la que mana el agua de una fuente. En el Quijote no abundan los textos latinos —ninguno griego—, por la sencilla razón de que en el siglo XVII no solían emplearse en las conversaciones comunes, salvo en ámbitos universitarios y eclesiásticos (Barnés, 2010: 55-56).

Ahora, en los preliminares de su segunda parte del *Quijote*, desde la sobriedad del humanista que hace valer la erudición de buena ley, desautoriza a quien por su tosquedad literaria se hace “odioso a los bien entendidos” y “pierde todo crédito de escritor ante el pueblo” (670). El elogio al Mundo Clásico, la reiterada e insistente alusión al *aut prodesse aut delectare aut simul* horaciano tanto del doctor Gutierre de Cetina (665) como del maestro Josef de Valdivieso (666) definiendo el marco en el que se encuadra la obra que se presenta, así como la condena explícita de los libros que no se atienen a tales dictados, en negativo señalamiento del libro del de Tordesillas por parte del *licenciado Márquez Torres* (670) en la diatriba que plantea, son indicios de primer orden por los que el propio Cervantes, de forma directa o interpuesta, desde su orgullo como creador, quiere distanciar su identidad propia y diferenciarla de la de Avellaneda. Pues “su *ilustrada* sabiduría como autor precisamente lo hace diferente al falsario, y así la destaca y la deja bien marcada” (Andino 2021: 101) en cada renglón de esta segunda parte, páginas preliminares incluidas.

Por esta misma razón, porque él mismo se define así frente al apócrifo, más que nada es menester acometer siempre en Cervantes una exploración rigurosa de todos los ecos y recovecos de su inspiración bibliográfica humanista. Y es que, como decía don Ramón Menéndez Pidal,

El estudio de las fuentes literarias, que es siempre capital para comprender como un conjunto la cultura humana sirve, cuando se trata de una obra superior, no para ver lo que esta copia y descontarlo de la originalidad (que eso puede sólo ser pensado por quien no comprende lo que verdaderamente constituye la invención artística), sino para sorprender el origen y desenvolvimiento de una idea, para ver cómo el pensamiento se eleva por cima de sus fuentes, cómo las supera y se emancipa de ellas (Menéndez, 1924: 40).

Desde su mentalidad de escritor humanista, que se ilustre y apoye en la Literatura y autores grecolatinos, como Aristóteles, Horacio o Quintiliano, en los modelos particulares de cada género literario como el novelista Apuleyo y el Virgilio épico y bucólico, o en los personajes, historias, discursos y argumentos de los textos de historiadores, filósofos y poetas, según apuntan abiertamente el cura y el canónigo en el capítulo XLVII de la Primera Parte (601), es la prueba y, al mismo tiempo, el único modo cabal para el auténtico autor del *Quijote* de desarrollar una literatura en lengua vernácula de altura y bien hecha. Tales presupuestos, basados en la imitación y reinterpretación de los clásicos de Grecia y Roma, no desmerecen en absoluto el talento y la genialidad del alcalaíno. Más bien al contrario. Le ha provisto de una humanidad y universalidad reconocibles en todos los idiomas y países, compartidas inmarcesiblemente por millones de lectores durante 4 siglos, desde que Cervantes diera ambas partes del *Quijote* a la imprenta.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Andino Sánchez, Antonio de Padua (2008). *Las fuentes grecolatinas en el Quijote*. Tesis doctoral, Universidad de Granada. Accesible en línea en: <http://hera.ugr.es/tesisugr/17662163.pdf>
- Andino Sánchez, Antonio de Padua (2019). Quintiliano y el prólogo de la primera parte de *Don Quijote*. En *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 39.2, 69-92.
- Andino Sánchez, Antonio de Padua (2020). Los dos primeros capítulos de la Segunda Parte del *Quijote*: la cultura clásica al servicio de la tarea narrativa. En *Colindancias*, 11, 123-150.
- Andino Sánchez, Antonio de Padua (2021). La impronta del Mundo Clásico en la caracterización de Don Quijote, Sancho y Teresa Panza: Capítulos V y VI de la Segunda Parte. En *Colindancias*, 12, 77-103.
- Apuleyo, Lucio (1946). *La Metamorfosis o El Asno de Oro - Las Floridas - El Demonio de Sócrates*. Traducción castellana por Diego López de Cortegana, revisada y puesta al día por Jaime Ardal. Barcelona: J. Gil editores s.a.
- Apuleyo, Lucio (1978). *El Asno de Oro*, introducción, traducción y notas de Lisardo Rubio Fernández. Madrid: Gredos.
- Aristóteles (2001). *Los diez libros De las Éticas o Morales de Aristóteles, escritas a su hijo Nicómaco*, trad. Pedro Simón Abril. Albacete: Servicio de Publicaciones de la Diputación de Albacete. Accesible en línea en: <https://web.dipualba.es/wpcontent/uploads/2021/11/EticaAris.pdf>
- Aristóteles (2000). *Ética Nicomáquea*, introducción de T. Martínez Manzano, traducción y notas de Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos.

- Avalle-Arce, Juan Bautista de (1976). *Don Quijote como forma de vida*. Valencia: Fundación Juan March-Castalia.
- Barnés Vázquez, Antonio (2010). Traducción y tradición clásica en el *Quijote*. En *Estudios clásicos*, 138, 49-72.
- Bernárdez Rodal, Asunción (1994). Don Quijote, el lector por excelencia (Lectores y lectura como estrategia de comunicación). En *Angélica*, 6, 67-78.
- Canavaggio, Jean (2016). *Cervantes*. Barcelona: Espasa.
- Cervantes, Saavedra, Miguel de (1928-1941). *Obras Completas*, ed. Rudolph Schevill y Alonso Bonilla y San Martín. Madrid: Gráficas Reunidas, 4 vols.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1967). *Obras Completas*, recopilación, estudio preliminar, prólogos y notas por Á. Valbuena Prat. Madrid: Aguilar.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2 vols.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2005). *Novelas Ejemplares*, ed. Jorge García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores.
- Cicerón (2002). *Sobre el Orador*, Introducción, traducción y notas de José Javier Iso. Madrid: Gredos.
- De Rotterdam, Erasmo (1997). *Los Dísticos de Catón Comentados*, edición, traducción y notas Antonio García Masegosa. Vigo: Servicio de Publicaciones Universidade de Vigo.
- Fernández Álvarez, Manuel (2005). *Cervantes visto por un historiador*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Close, Anthony J. (1990). Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 492-511.
- Fernández de Avellaneda, Alonso (2014). *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Enrique Suárez Figaredo. Barcelona: Revista Electrónica Lemir, 18.
Accesible en línea en:
https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista18/Textos/06_Quijote_Avellaneda_Figaredo.pdf
- Ferrer-Chivite, Manuel (2001). Cervantes, Avellaneda y la Aprobación de Márquez Torres. En *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*: 552-561.
- Horacio (1995). *Odas y Épodos*. Edición bilingüe y traducción de Manuel Fernández-Galiano; introducciones general y parciales, e índice de Vicente Cristóbal. Barcelona: Ediciones Altaya.
- Jones, Joseph R. (1981). Una vez más sobre el Bosio de la “Aprobación” de Valdivielso para Don *Quijote* II. En *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 111-113. Accesible en línea en:
<https://www.h-net.org/~cervantes/csa/articf81/jones.htm>
- Lida de Malkiel, M^a Rosa (1970). *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires: EUDEBA (2^a. ed).
- López Navío, José (1959-1960). ¿Quién es el Bosio citado por Valdivielso en la Segunda Parte del *Quijote*?. En *Anales cervantinos*, 8, 367-70.

- Martín Jiménez, Alfonso (2014). *Las dos segundas partes del Quijote*. Valladolid: Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid (UVaDOC).
- Menéndez Pidal, Ramón (1924). *Un aspecto en la elaboración del "Quijote"*. Madrid: Cuadernos literarios (2ª ed. aumentada).
- Orozco Díaz, E. (1992). *Cervantes y la novela del Barroco*. Granada: Universidad de Granada.
- Riley, Edward C. (2004). Cervantes: teoría literaria. En *Don Quijote de la Mancha* (vol. 1). Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2 vols.
- Rivers, Elias L. (1960). On the Prefatory Pages of *Don Quixote*, Part II. En *Modern Languages Notes*, 75, 3, 214-221.
- Rojas, Fernando de (2011). *Celestina*. Ed. Francisco J. Lobera, *et alii*. Madrid: Real Academia Española - ESPASA / Círculo de Lectores.
- Salustio Crispo, Cayo (1954). *Catilina y Jugurta*, texto en latín y traducción por J. M. Pabón. Barcelona: Alma Mater, 2 vols.
- Virgilio Marón, Publio (1982). *La Eneida*, traducción en verso Gregorio Hernández de Velasco (Toledo, 1555). Barcelona: Planeta.
- Weiger, John G. (1988). *In the margins of Cervantes*. Hanover-Londres: University of Vermont-University Press of New England.

Textos originales en latín

- Cicero, Marcus Tullius. *De legibus* (Las leyes). The Latin Library, accesible en línea en:
Liber primus: <https://www.thelatinlibrary.com/cicero/leg1.shtml>
Liber secundus: <https://www.thelatinlibrary.com/cicero/leg2.shtml>
- Cicero, Marcus Tullius. *Tusculanae disputationes* (Disputaciones Tusculanas). The Latin Library, accesible en línea en: <https://www.thelatinlibrary.com/cicero/tusc.shtml>
- Horatius Flaccus, Quintus (1901). *Opera* (Obras), *Recognovit brevique adnotatione critica instruxit*, Eduardus C. Wickham, *editio altera curante* H.W. Garrod, Oxford: Oxford University.
- Ovidius Naso, Publius. *Remedia amoris* (Remedios de amor). The Latin library, accesible en línea en: <https://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.rem.shtml>
- Ovidius Naso, Publius. *Tristia* (Tristes). The Latin Library, accesible en línea en: <http://www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.tristia1.shtml>
- Plinius Secundus (Maiores), Caius. *Historia Naturalis*. Texto en latín accesible en línea en: https://penelope.uchicago.edu/Thayer/e/roman/texts/pliny_the_elder/home.html
- Quintilianus, Marcus Fabius. *Institutio Oratoria, liber decimus*. The Latin library, accesible en línea en: <https://www.thelatinlibrary.com/quintilian/quintilian.institutio10.shtml>
- Seneca, Lucius Annaeus. *De ira* (Sobre la ira), *liber primus*. The Latin Library: accesible en línea en: <https://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.ira1.shtml>
- Seneca, Lucius Annaeus. *De tranquillitate animi* (Sobre la tranquilidad de ánimo). The Latin Library, accesible en línea en: <https://www.thelatinlibrary.com/sen/sen.tranq.shtml>
- Seneca, L. Annaeus. *Epistulae Morales ad Lucilium* (Epístolas morales a Lucilio), *liber IX*. The Latin Library, accesible en línea en: <https://www.thelatinlibrary.com/sen/seneca.ep9.shtml>

VIDA Y PROFESIÓN EN EL *COLOQUIO Y DIÁLOGOS MILITARES* DE GONZALO LOZANO: LA EXPERIENCIA AL SERVICIO DEL ENCOMIO EN TRES TEXTOS DIALÓGICOS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI*

GERMÁN REDONDO PÉREZ
Universidad Complutense de Madrid
gredondo@ucm.es

RESUMEN

En este trabajo se presenta y analiza una colección de diálogos militares escritos en la segunda mitad del siglo XVI por Gonzalo Lozano, un autor muy poco conocido, que hasta la fecha han permanecido inéditos. Se examinan los temas principales que se plantean en ellos y la caracterización de sus interlocutores, así como la relación que existe entre lo que se dice en los textos y las posibles circunstancias biográficas del autor, poniendo el acento en su relación con la milicia.

PALABRAS CLAVE: Diálogo literario; Soldados; Siglo XVI; Milicia.

ABSTRACT

This paper presents and analyzes a collection of military dialogues written in the second half of the 16th century by Gonzalo Lozano, an unknown author, which to date have remained unpublished. The main themes raised in them and the characterization of their interlocutors are examined, as well as the relationship that exists between what is said in the texts and the possible biographical circumstances of the author, emphasizing his relationship with the army.

KEYWORDS: Literary Dialogue; Soldiers; 16th Century; Army.

* Trabajo realizado en el marco de los proyectos PID2021-125646NB-I00 (Ministerio de Ciencia e Innovación), *Dialogyca: Del manuscrito a la prensa periódica. Estudios filológicos y editoriales del diálogo hispánico en dos momentos 2 (DIALOMOM 2)*, Emilio Francisco Blanco Gómez (IP1), Ana Vian Herrero (IP2), Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid). FFI2015-63703-P (MINECO/FEDER), *Dialogyca: Transmisión textual y hermenéutica del diálogo hispánico (DIALOMYR)*, Ana Vian Herrero (IP1) y María Mercedes Fernández Valladares (IP2), Instituto Universitario Seminario Menéndez Pidal (Universidad Complutense de Madrid).

Los diálogos que se analizan en este trabajo son una muestra de cómo la voz de un soldado, que no ha trascendido hasta la actualidad de la misma forma que la de otros grandes nombres hoy prestigiados por la historia y la literatura, puede ser capaz de ofrecernos una ventana hacia el pasado de la milicia española, una visión personal de los méritos que la llevaron a conseguir las grandes victorias de su etapa dorada, pero también un examen de las carencias y dificultades que originaron el declive en que entró cuando Gonzalo Lozano escribió estos textos, algo que se convierte en una denuncia explícita de la desidia, el egoísmo y la incompetencia de aquellos que más debían haber velado por ella.

Las tres obras que componen esta colección dialógica se leen en un manuscrito, inédito hasta el momento, que se custodia en la Biblioteca Nacional de España con signatura MSS/9364¹. Dadas las características materiales del manuscrito y las referencias implícitas de las tres piezas que contiene, se puede fechar su redacción en la segunda mitad del siglo XVI. El autor, del que se irán desmenuzando algunos datos biográficos durante el desarrollo de este artículo, es, según se indica en la segunda hoja de guarda del manuscrito, un tal “Gonçalo Loçano”, natural de la ciudad pontevedresa de Tuy. Hasta la fecha, no se conoce ninguna otra obra suya.

Un coloquio y dos diálogos son los textos que integran el corpus de esta colección. En el primero de ellos, a saber, el coloquio, dos alegorías, conformadas por la Milicia y el Derecho Civil, pugnan entre sí acerca de la primacía de una sobre la otra. Actúa como jueza en este litigio dialógico, que en varias ocasiones remeda el discurso forense, la Razón, quien evalúa los argumentos de los dos interlocutores pleiteantes para emitir un veredicto. Es interesante observar cómo en este primer texto se plantean las ideas fundamentales que tendrán vigencia a lo largo de los dos diálogos siguientes: la Milicia aduce, por un lado, que ha caído en desgracia debido a las malas prácticas del Derecho Civil, entre otras razones, y, por otro lado, que el Derecho Civil, así como quienes se encuentran vinculados a él, carece de experiencia y, por tanto, de opinión para intervenir en cosas tocantes a la guerra, algo que solo debería reservarse, según la Milicia, a los militares más experimentados, con quienes el príncipe tendría que contar en sus consejos. De todo ello es fácil colegir, no sin motivos fundamentados en los tres textos, que en la voz del interlocutor configurado por la alegoría de la Milicia se encuentra latente la voz de su autor, Gonzalo Lozano, un experimentado soldado que, como si indica en el prólogo dedicado a Felipe II, es “veterano, y tanto que ya se cae a pedazos” (f. 9r)².

La experiencia es un concepto clave en este primer coloquio, pues en ella reside la construcción que hace la Milicia de su proceso argumentativo contra el Derecho Civil. De forma constante, la Milicia se refiere a la falta de vivencias en materia militar que tienen los abogados, jurisconsultos y consejeros, todos ellos ajenos al mundo castrense, si bien, a pesar de ello, opinan sobre acontecimientos no vividos de primera mano. Así pues, la Milicia acusa ante la jueza del pleito, a saber, la Razón, a quienes considera los causantes de su desgracia; estos son, por un lado, dice la Milicia, aquellos que no menciona porque “es menester poner el dedo en la boca” (f. 14v), de lo que se infiere, si tenemos en cuenta lo dicho a lo largo de

¹ Se trata de un manuscrito rubricado en el recto de sus folios por el escribano Juan Gallo de Andrada, de lo que se deduce que pudo haber sido un original preparado para la imprenta que se quedó en la fase de aprobación, pues no llegó a imprimirse —a menos que salga a la luz un ejemplar impreso demostrando lo contrario— por motivos que aún se desconocen. Este manuscrito se encuentra accesible en red desde la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España: <<http://bdh.bne.es/bnsearch/detalle/bdh0000100322>>

² Todas las citas del *Coloquio y diálogos militares* proceden del único testimonio que se ha localizado hasta el momento de estas obras, el ya mencionado MSS/9364 de la Biblioteca Nacional de España. En la transcripción para este trabajo se han modernizado las grafías sin valor fonético, se han desarrollado las abreviaturas sin indicarlo y se ha adaptado la puntuación a las normas actuales de la RAE.

los otros textos, una posible referencia a nobles sin verdadera vocación ni cualidades para la guerra, y, por otro, los hombres de leyes, a quienes sí nombra de forma expresa, y de los que dice la Milicia:

los otros son estos legistas o juristas abogados, que creo no nacieron sino para perdición de los hombres, según usan mal de lo que les toca, y también los malos consejeros, y mirad, señora, a qué somos venidos yo y los míos, que ya estos no se contentan con allegar textos incógnitos y inusitados, pero aún quieren, porque han leído al *Caballero de la Cruz* y a *Orlando el furioso*, presumir más de los soldados que no mis secaces, a quien suelo yo tener tan bien adotrados (f. 14v).

La crítica a estos hombres legos en materia de guerra, que, sin embargo, influyen de forma determinante en ella, y casi siempre para mal, continúa con una burla en la que se ridiculiza su ignorancia en temas bélicos. Estos, insiste, únicamente pueden imaginar lo que es la guerra por ficciones literarias que poco tienen que ver con las contiendas reales. Dice la Milicia:

Es llegada ya a tanto su inadvertencia que, metidos en una cámara, toman una espada y una rodela, o un montante, que arcabuz no lo osan tirar, y allí, haciendo los ademanes que hacía Amadís de Gaula cuando mató al endriago, matan de un golpe veinte turcos y ahogan toda la armada turquesca de un revés, y hacen lo que Orlando hizo en la isla de Ebuda con la orca, y, con esta presunción, vanse derechos al rey y al general, y le aconsejan toda nuestra perdición y ruina diciendo que ellos harán, y a menos costa, lo que yo y mis secaces habemos de hacer (f. 14v).

Además, la Milicia hace extensible su crítica a todos los que opinan y, lo que es peor, emiten juicios de valor, sobre cuestiones que desconocen, como los ingenieros y labradores, muy criticados estos últimos en varias ocasiones durante el coloquio:

no nos habemos de confiar ni hacer hincapié en aquello que dicen los ingenieros ni los labradores del país, ni los que jamás han metido las manos en estos negocios, porque las guerras se hacen combatiendo, la campaña con las armas y esfuerzo de los soldados, y con los consejos de los capitanes, no con disignios de los hombres indoctos y no espirementados que notan y señalan en los papeles y pintados con el dedo, o rayan con un palillo el polvo. Por donde entenderéis que pensar ninguno, señor Derecho, ordenarse y gobernarse por la escriptura que trata destas cosas es cosa de poco provecho si no hay esperiencia, porque la mesma guerra no consiste solo en ciencia, mas también en el arte y esperiencia (f. 29v).

Más adelante dirá la Milicia, con alusión platónica incluida y en referencia a los abogados, que estos “quieren saber más de guerra que no el que por la esperiencia y con sus manos lo trató o trata, en lo cual hay tanta diferencia como de la figura a lo figurado, y aconsejan lo que no entienden y aún quizá movidos de algún interesse particular” (f. 32r).

Otro de los temas planteados en este primer coloquio, y que se retomará a lo largo de los diálogos siguientes, es el de la guerra justa. Defendiéndose de uno de los ataques esgrimidos por el Derecho Civil, la Milicia argumenta que su presencia en la Tierra es anterior a la del Derecho, y que fue Dios quien la creó para hacer cumplir su voluntad en la Tierra. Si

bien la Milicia no niega la legitimidad del Derecho Civil, es a la interpretación interesada de las leyes a lo que se opone la Milicia, y no a las leyes en sí cuando atienden a la justicia, pues estas son las que a la postre está obligada a defender (f. 16v).

Además, la Milicia sostiene que el Derecho no es conocido de todas las naciones, si bien la guerra está presente en todas ellas, razón por la cual se puede pasar sin derecho, pero no sin milicia (f. 17r), y que, en último término, si las leyes y el derecho civil se respetan, es gracias a las armas, y no al contrario (f. 20r).

Asimismo, a través de la alegoría de la Milicia, se expone el problema que tienen los soldados a la hora de recibir su salario. Tal y como plantea la Milicia, y esta será otra de las quejas constantes a lo largo de los dos diálogos siguientes, a los soldados se les paga tarde y mal, algo que a todas luces parece imperdonable teniendo en cuenta la argumentación desarrollada en los textos, pues está encaminada a ofrecer una imagen de los soldados como los garantes de la república. La Milicia llega a afirmar que defraudar el sueldo a quien lo necesita es algo emparejado con el homicidio, lo que conduce a que la alegoría manifieste al Derecho, sirviéndose de citas del Eclesiástico y del Deuteronomio, que no lo puede decir más claro, pues lo expresa por boca de Dios (f. 34r).

Finalmente, tras la dura pugna mantenida entre ambas alegorías, la Razón establece una serie de puntos a través de su veredicto para que el Derecho guarde el debido respeto a la Milicia, persuadido y asombrado a su vez por la capacidad argumentativa que ha demostrado su oponente, quien, curiosamente, antes había afirmado, en contraposición con el Derecho, no saber de letras y ser solo capaz de decir a la llana lo poco que alcanza (f. 16v). Desde luego, esta afirmación de la Milicia se muestra del todo incierta en el texto, pues, si nos atenemos al sólido proceso argumentativo que desarrolla, fundamentado en una gran variedad de autoridades clásicas, religiosas y contemporáneas, así como los múltiples recursos dialécticos y retóricos que emplea, la Milicia parece ser cualquier cosa menos iletrada.

Este coloquio, que en un principio se plantea como un litigio forense en el que predomina el componente erístico, pues la disputa entre ambos interlocutores parece que no va a devenir en consenso, da paso a la persuasión del propio Derecho Civil por parte de la Milicia, sentando así las bases de los dos diálogos que vienen a continuación, ambos con un planteamiento característico de los diálogos de maestro y discípulo, si bien con algunas peculiaridades, tal y como veremos seguidamente³.

El segundo texto de este corpus dialógico es el que recibe por título “Diálogo militar que trata de lo que ha de hacer y tener un capitán general y otros superiores” (f. 75r). Si en el primer coloquio nos encontramos con una conversación protagonizada por dos alegorías en la que interviene como jueza una tercera, algo, por cierto, muy extraño en los textos dialógicos de carácter militar, aunque no excepcional, en este diálogo son dos interlocutores de carne y hueso los únicos que conversan⁴.

Por un lado, tenemos a Simplicio, un joven que decide probar fortuna en la milicia para lograr honra y señorío, tal y como declara que hizo su abuelo sirviendo al rey; por otro, a Eliano, personaje que desempeña la función de maestro en este diálogo y que representa el prototipo de soldado veterano. El joven Simplicio acude a Eliano para recibir consejo de él antes de incorporarse a la milicia, lo que da lugar a que el soldado veterano exponga un detallado desglose de lo que le corresponde hacer a cada oficial del ejército, así como de las

³ Para las diferencias entre diálogos según el proceso argumentativo desarrollado por sus interlocutores, véase Vian Herrero (2001, p. 171, n. 61).

⁴ También dialogan dos alegorías, en este caso la Guerra y la Paz, en la obra de Bernardino Barroso titulada *Teórica, práctica y exemplos del Arte Militar*, impresa en Milán por Carlo Antonio Malatesta en 1622 (cf. Merino Peral, pp. 169 y 452).

cualidades que estos deben poseer, desde el general a los dos tipos de maestre de campo, pasando por el capitán, el sargento mayor o el alférez.

La caracterización de ambos interlocutores es significativa, pues el joven Simplicio busca gloria, que no sueldo, ya que, según declara el joven a Eliano, al menos por el momento no lo ha menester (f.78r). Con respecto al soldado veterano, se le caracteriza como a un hombre sabio, prudente y contenido. Así describe Simplicio a Eliano, el soldado viejo, al verlo por primera vez: “sin falta ninguna debe ser aquel flaco que ya la barba le comienza a encanecer, y en su manera parece hombre de respecto, pues todos le acatan. Quiero le hablar, pues anda solo” (f. 78r).

A continuación, Simplicio le explica a Eliano las razones por las cuales ha decidido incorporarse a la milicia, lo que provoca una gran perplejidad en Eliano al conocer la condición de este joven caballero que se está poniendo a su disposición. Cabe destacar que Eliano se sorprende porque Simplicio es un joven caballero de mediana pasada, es decir, con dinero suficiente como para pasar la vida sin excesivos apuros, si bien no parece haber sido el más beneficiado en el reparto de la herencia familiar, según se indica al comienzo del diálogo y se ratifica en la próxima cita. Dice Simplicio, en respuesta a la pregunta que le formula Eliano para conocer los motivos que le han llevado hasta la milicia:

Yo os lo diré. Habéis de saber que mi padre dejó muchos hijos y hijas, y después que mi hermano el mayor se llevó el mayorazgo, los demás quedamos no tan bien como quisiéramos, aunque a mí me mejoró algo en renta y en hacienda, con que pudiera bien seguir la corte, mas no lo he querido hacer porque sirviendo por acá, que más son menester armas y caballos que pompas y galas, no gastaré tanto, y ayudaré a casar mis hermanas como es razón, y sirviendo con mis bienes y persona a su majestad, y, aprendiendo, quizá medrare algo (f. 79r).

Tal vez esta declaración de Simplicio pueda albergar una proyección del propio autor, Gonzalo Lozano, según se verá más adelante, pues, en varios casos, estos soldados veteranos, que también adoptaron el oficio de las letras escribiendo algunas de las obras épicas más conocidas del periodo, fueron hijos segundones de la nobleza o hidalgos con necesidad de ascender en la escala social sirviéndose del ejército⁵.

Eliano, en su exposición de las cualidades que debe tener cada uno de los oficiales de la milicia, aprovecha para hablar de un sinfín de temas que van desde las nociones más técnicas de estrategia militar a la aplicación de reglas aritméticas para organizar las hileras de piqueros en un escuadrón según el número de picas del que se disponga, la correcta ejecución de las guardias, las mujeres e hijos de los soldados que acompañan al ejército para ocuparse del bagaje (algo que, por cierto, le sorprende mucho a Simplicio), la edad adecuada para ser capitán de un tercio, o los clérigos y médicos que deben viajar junto con los soldados. En definitiva, en este diálogo no solo se habla de las condiciones que deben tener los distintos oficiales, sino que se ofrece al lector una detallada visión de cómo era un ejército español en la segunda mitad del siglo XVI.

Asimismo, el soldado veterano Eliano aprovecha las cuestiones más técnicas para hacer digresiones sobre temas de mayor calado. Por ejemplo, dice a Simplicio, ante el cuestionamiento moral que el joven hace de la destrucción de cosechas y casas civiles cuando el ejército se encuentra en terreno enemigo, que esta práctica no es tan injusta, puesto que es necesaria para desabastecer de vituallas, comodidades y dinero a los rivales. Para ello,

⁵ Véase para este asunto el trabajo de Miguel Martínez (2011).

argumenta con una referencia al teólogo alemán Gabriel Biel y su análisis de la guerra justa. Además, le dice Eliano a Simplicio que, pues sabe leer en latín, lea a Biel, de lo que se infiere que ambos dominan el latín, y, por extensión, también el autor de estos diálogos, habida cuenta no solo de estas referencias a textos latinos, sino de la inclusión de fragmentos en latín que a continuación traduce al castellano, práctica habitual a lo largo de las tres obras (ff. 130r y v).

Igualmente, el soldado viejo Eliano defiende la obediencia que los soldados deben tener a sus superiores, si bien advierte de la tiranía en que un oficial podría incurrir, lo que resultaría contraproducente. No obstante, se insiste en que la obediencia es un requisito fundamental en la milicia, y que se encuentra justificada no solo por la ley militar, sino por la ley de Dios. Así lo expresa Eliano:

Para que entendáis que así como Dios quiere ser obedescido, así ni más ni menos quiere que lo sean todos los superiores, y quiere que seamos sujetos a ellos, como lo dice San Pablo, y porque este nuestro general es uno de los más preeminentes superiores que hay, así ni más ni menos es menester que sea muy obedescido y respetado, y porque así como la ley de Dios y todas cuantas leyes fueron inventadas de los hombres, no por otra causa lo fueron sino para que, con temor de la pena, los malos obedesciesen y se refrenasen (f. 82r).

Es también interesante la postura que mantiene el veterano soldado en este diálogo sobre las características de los superiores. Con respecto al general, señala que debe ser de noble linaje para inspirar a sus soldados, pero que la nobleza de sangre, sin nobleza de espíritu, no sirve de nada, y que incluso es preferible, en caso de que no se cuente con un general que posea ambas noblezas, que sea noble de espíritu, aunque innoble de sangre, pero en ningún modo al contrario. Para ello, pone varios ejemplos de la Antigüedad, costumbre habitual en su argumentación y muy frecuente en los diálogos militares del periodo, entre los que destaca el caso de Ciro el Grande, quien, según Eliano, “aunque bajo, fue señor por sus virtudes de toda el Asia” (f. 86r)⁶.

Asimismo, el soldado veterano no defiende de forma incondicional a los superiores, como ya se ha visto, sino que siempre se sitúa en lo razonable, poniéndose en muchos casos junto a los soldados más bajos en el escalafón militar, con quienes a menudo parece identificarse. Una muestra de ello es este fragmento en el que Eliano se queja del poco dinero que reciben los soldados para llevar ropas dignas y armas limpias al campo de batalla, si bien algunos oficiales se lo exigen:

y dicen los oficiales con una arrogancia no solamente mal práctica pero mal considerada al soldado que por qué no trae las armas limpias, y no mira que por ventura no alcanza cuatro ducados que son menester para limpiarlas cada jornada de que torna, ni aun dos reales para zapatos, y no quiero deciros más, aunque podría hartos (ff. 137v y 138r).

⁶ La presencia de la Antigüedad como modelo es constante en este y otros diálogos militares del siglo XVI. José Antonio Maravall afirma al respecto que durante el siglo XVI se produce “una especie de humanismo militar, esto es, todo un programa de «vuelta a los antiguos», tanto en los modos de guerrear de los combatientes renacentistas como en las páginas de los teóricos que escriben sobre el tema” (1972, v. 2, 522).

Igualmente, Eliano habla de la necesidad de compartir para crear camaradería al mismo tiempo que se evitan los remilgos de algunos (f. 152v), o critica el exceso en los trajes y la indumentaria para la guerra [dice, por ejemplo, que es mejor llevar al campo de batalla armas buenas y bien aparejadas que no indumentarias costosas y elaboradas (f. 153r)].

Si el comienzo de este corpus dialógico es un coloquio entre alegorías, al que le sigue un diálogo en el que se tratan las cuestiones relacionadas con los oficiales de la milicia, parece razonable que, en este descenso de lo más etéreo a lo más terrenal, el último texto del corpus esté dedicado a los soldados rasos. A este fin se destina el tercer texto dialógico, titulado “Diálogo en el cual se trata qué cosa es soldado y cómo y quién lo puede ser, y de sus privilegios y castigos” (f. 199r).

En este texto se examinan, una vez más, temas muy diversos. Por ejemplo, se especifican los castigos que deben recibir los soldados dependiendo de la infracción que hayan cometido, se indica la condición profesional que posibilita, o imposibilita, la entrada en la milicia, se reflexiona sobre si los criminales o los adúlteros se pueden incorporar al ejército, o se detalla qué ha de hacerse con los desertores.

Además, como en el caso anterior, en este se sigue la tipología del diálogo de maestro y discípulo. Aunque ya se ha visto que el caballero joven tiene una buena formación en letras, es el soldado veterano quien lleva el peso de la argumentación *in utramque partem*, pues a menudo es él quien se encarga de elaborar en su discurso un argumento y su contrario, poniendo casi siempre ejemplos de autoridades, para mostrar todas las perspectivas sobre un mismo hecho o asunto.

No obstante, como ya se ha apuntado, se retoman también en este diálogo algunas de las ideas planteadas en los anteriores. Aunque este es un texto en el que se tiende a la concreción, particularmente en todo lo relativo a los soldados rasos, Gonzalo Lozano no evita la disertación filosófica encaminada a justificar y revalorizar la profesión militar: es el caso de la sólida argumentación de guerra justa que el interlocutor con función de maestro despliega ante el joven caballero Simplicio. Por ejemplo, Eliano señala que la guerra justa no solo debe ser defensiva, sino también vengativa, pues así la concibió el mismo Dios; dice Eliano:

que es cosa justa hacer guerra no solamente defensiva, como cuando un ejército malamente acomete lo ajeno y se repele y resiste, mas también la vengativa, como cuando algún príncipe castiga algún pueblo por sus maldades, como fue la guerra que mandó Dios hacer contra los cananeos, y la que quisieron hacer los hijos de Israel contra el tribu de Rubén y de Gad (f. 201v).

No podían faltar en esta argumentación las autoridades de San Agustín y Santo Tomás, así como la justificación de la guerra entre España y Francia por producirse entre príncipes libres, es decir, los únicos capaces de emprender un conflicto bélico, siendo esta, por tanto, una guerra legítima (f. 201v y ss.).

Igualmente, en este diálogo se incide en las calamidades económicas por las que se ven obligados a pasar los soldados contemporáneos a Gonzalo Lozano, en gran diferencia con el trato que Roma le daba a su milicia, paradigma que Eliano sigue a menudo para mostrar cómo deben hacerse las cosas, pues a los soldados romanos, tras haber prestado veinte años de servicio, se les premiaba como veteranos con toda clase de privilegios, mientras que en la milicia española no solo se paga mal a sus soldados, sino que se les desecha cuando son

viejos. Así se lamenta este soldado viejo cuando comenta las dificultades que sufren los veteranos españoles:

y si acaso alguno pide algún sustento a su príncipe para pasar su vejez, lo entretienen con palabras muchas y muchos días y meses haciéndole gastar lo que tiene y, al cabo, le responden no hay lugar, que cierto no he visto ni oído cosa más inhumana, que a lo menos podríanle decir el no hay lugar luego a la hora, y no gastaría lo poco que tiene, y hay hombre que sirve desde que era de los diez y nueve años o veinte hasta que ya de vejez no se puede mover, y, con aquellas partes que se requieren para que uno sea honrado, y no solamente no es remunerado, mas algunas veces lo despiden por inútil (f. 235r).

Si se tiene en cuenta lo dicho hasta el momento, resulta evidente que solo un militar veterano, como este Gonzalo Lozano que lo es tanto que ya se cae de puro viejo, según declaraba el autor en el prólogo a esta colección dialógica, pudo haber escrito unos textos en los que no solo se exponen los pormenores de un sinfín de temas tocantes a la organización, funciones y características de los soldados que componen la milicia, sino en los que se produce una reivindicación de la profesión militar basada en la experiencia, fundamentada en lo que se ha visto y vivido a lo largo de años de servicio. Es muy habitual que Eliano, este interlocutor con función de maestro que se ha analizado a lo largo del artículo, remita a la experiencia propia para reforzar su argumentación, algo que se manifiesta en expresiones como “por lo que yo he visto” (f. 94r), “como lo he visto ordenar no ha mucho tiempo” (f. 119r) o “en mi tiempo lo he visto yo hacer” (f. 129r).

¿Y quién es este Gonzalo Lozano, soldado experimentado que nos da cuenta en estos textos de lo que ha visto y vivido? Pues bien, existe muy poca información biográfica de este autor, salvo la presente colección de diálogos y algunos escritos que podrían arrojar algo de luz sobre su vida.

Por un lado, se ha localizado un documento de Felipe II a don García Sarmiento de Sotomayor, gentilhombre de boca del rey, dueño de varias posesiones en el obispado de Tuy y encargado de hacer una labor de proselitismo en el norte de Portugal dentro del contexto de la anexión del reino luso a la corona española en 1580⁷. En este documento, fechado el 3 de julio de 1580 en Badajoz, se menciona a un tal “Gonçalo Loçano”, de quien su superior dice estar muy satisfecho con los servicios prestados, pero se le exige, al mismo tiempo, que siga realizando su labor desde la retaguardia, y no desde el cuerpo principal del ejército que se encontraba con el rey en Badajoz; se transcribe a continuación dicho documento⁸:

Gonçalo Loçano, don García Sarmiento de Sotomayor nos ha expuesto la voluntad con que nos servís cabe su persona y, pues será nescesario haya la vuestra para hacerlo en lo que se ofresciere, os encargamos y mandamos lo continuéis así en lo que el dicho don García os empleare y ordenare sin tratar por ahora de irlo a hacer en nuestro ejército ni en otra parte, que en ello lo seremos de vos, de Badajoz a tres de julio de 1580.

Yo, el Rey.

Por mandado de su majestad, Juan Delgado.

⁷ Véase Juan Reglá (1961).

⁸ Se han modernizado las grafías sin valor fonético y la puntuación, se desarrollan las abreviaturas sin indicarlo.

(ACA, COLECCIONES, Documentos sobre Portugal, 35, f. 35r.)

Asimismo, se ha hallado una referencia a Gonzalo Lozano en los *Diálogos del arte militar*, de Bernardino de Escalante, impresos por Andrea Pescioni en Sevilla (1583)⁹. En una parte del texto se cuenta cómo don Rodrigo de Toledo, gobernador de Bolduque, pidió consejo a un “soldado viejo llamado Gonçalo Loçano” para tomar el castillo de Loevestein, sobre el río Rin y a tres leguas de Bolduque. Se dice en el diálogo que este soldado “dio tan bastantes razones de que convenía recobrarse y que se podía hacer, que el don Rodrigo y los capitanes se resolvieron de ganarle, como en efecto lo hicieron” (Escalante, p. 114). El hecho que cuenta Bernardino de Escalante se puede fechar en 1570. Si consideramos algunas de las batallas que se citan en los textos dialógicos de Gonzalo Lozano, esas que dice de forma recurrente haber visto y vivido, se infiere que el autor pudo haber participado en varias de las campañas militares de Italia y del norte de África, donde habría servido al Marqués del Gasto, citado en múltiples ocasiones en estos textos; estas campañas se desarrollaron principalmente en las décadas de los años 30 y 40 del siglo XVI. Podríamos, por tanto, conjeturar que Gonzalo Lozano pudo haber nacido en torno a 1510, y que rondaría los 60 años en el episodio de Loevestein, siendo ya prácticamente anciano en 1580, cuando el Rey le ordena que siga sirviéndole, pero desde la retaguardia en el obispado de Tuy, su lugar de procedencia, bajo las órdenes de García Sarmiento.

En conclusión, el planteamiento de Gonzalo Lozano en estos textos encaja perfectamente con el concepto de soldado experimentado que construye la nueva épica de la pólvora¹⁰, en la que los hidalgos y plebeyos, que ya no basaban sus hazañas en el caballo y en la espada, sino en el arcabuz y la artillería, fueron los encargados de ofrecer una nueva visión de la guerra, perspectiva que distaba en mucho de las ficciones caballerescas contadas hasta el momento y que caracterizó el tránsito de las batallas medievales a la guerra moderna¹¹.

Por tanto, si atendemos a lo dicho a lo largo de este artículo, parece razonable pensar que se establece una proyección autorial, cuidadosamente estructurada y planificada a lo largo de los tres textos, donde la experiencia y el pensamiento de Gonzalo Lozano tienen una presencia dominante, que se canaliza de la siguiente forma: en la primera de las piezas, conformando la alegoría de la Milicia, y, en las dos restantes, poniendo voz al veterano que aconseja y explica todo lo relacionado con la milicia al joven aspirante a soldado.

Es esta una voz que, sin el estímulo y los recursos que concede la literatura, como supieron ver y aprovechar estos soldados escritores, héroes de la épica renacentista, quizá nunca habría llegado hasta nosotros para contarnos una guerra real, vivida y sufrida. El autor de estos diálogos intenta poner en valor la importancia de la milicia ante un lector tal vez no tan consciente de la decadencia en que entraba uno de los pilares fundamentales de la hegemonía española durante el siglo XVI, declive que, en buena parte, se debió a las malas decisiones, consejos equivocados e intereses espurios que Gonzalo Lozano pone de relieve a lo largo de sus tres piezas dialógicas.

⁹ Véase la ficha BDDH258, elaborada por Jesús Gómez, en la base de datos y biblioteca virtual Dialogyca BDDH, en red: <<https://iump.ucm.es/DialogycaBDDH/BDDH258/dialogos-del-arte-militar/>>

¹⁰ Siguiendo la terminología de Murrin (1994) y el análisis de Martínez (2011) en el trabajo ya citado.

¹¹ Geoffrey Parker (2002) detalla los cambios más significativos en la guerra durante este periodo de tránsito, situándolos en su contexto histórico, científico y cultural.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Barroso, B. (1622). *Teórica, práctica y exemplos del Arte Militar*. Milán: Carlo Antonio Malatesta. *Biblioteca Digital Hispánica*. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Recuperado de <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000100322>>
- Escalante, B (1583). *Diálogos del arte militar*. Sevilla: Andrea Pescioni.
- Lozano, G. (s. XVI). *Coloquio y diálogos militares*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, MSS/9364.
- Maravall, J. A. (1972), *Estado moderno y mentalidad social: siglos XV a XVII*. Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 2.
- Martínez, M. (2011). Género, imprenta y espacio social: una “poética de la pólvora” para la épica quinientista. *Hispanic Review*, 79 (2), 163-187.
- Merino Peral, E. (2022). *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, Secretaría General Técnica.
- Murrin, M. (1994). *History and warfare in renaissance epic*. Chicago-London: University of Chicago Press.
- Parker, G. (2002). *La revolución militar: innovación militar y apogeo de Occidente, 1500-1800*. Madrid: Alianza.
- Reglá, J. (1961). Contribución al estudio de la anexión de Portugal a la Corona de España en 1580. La correspondencia cruzada entre Felipe II y el aristócrata gallego don García Sarmiento de Sotomayor. *Hispania*, 21 (81), 22-48.
- Vian Herrero, A. (2001). Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para la poética del género. *Criticón*, 81-82, 157-190.