

UNIVERSITÀ DI NAPOLI "L'ORIENTALE"  
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

*ES EL MEJOR LIBRO DEL MUNDO*  
**Homenaje a Giuseppe Grilli**

*Edición a cargo de*  
**MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI Y CAMILLA ACCETTO**



UniorPress

*NUMANCIA*

*13*

Disegno di copertina: Alexander David Smith

**UniorPress**

Via Nuova Marina 59 - 80133, Napoli  
uniorpress@unior.it



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0  
International License

ISBN 978-88-6719-302-8

# *NUMANCIA*

COLLANA DI TESTI E STUDI  
DELLE CATTEDRE DI LINGUA E DI LETTERATURA SPAGNOLA  
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI  
UNIVERSITÀ DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

*Diretta da*

Augusto Guarino, Francesca De Cesare, Andrea Pezzè

*Comitato editoriale*

Valeria Cavazzino, Francesca De Cesare, Donatella Gagliardi, Maria  
Alessandra Giovannini, Augusto Guarino, Roberto Mondola, Giuseppina  
Notaro, Marco Ottaiano, Andrea Pezzè, Germana Volpe

*Comitato scientifico*

José Abad Baena - Universidad de Granada, María del Rosario Aguilar Perdomo -  
Universidad Nacional de Colombia, Andrea Baldissera - Università del Piemonte  
Orientale, Paloma Bravo - Paris III Sorbonne Nouvelle, Ester Brenes Peña -  
Universidad de Córdoba, Antonio Candeloro, Universidad Católica San Antonio  
de Murcia, Luca Cerullo - Università di Palermo, Victoria Cirlot Valenzuela -  
Universitat Pompeu Fabra (Barcelona), Luigi Contadini - Università di Bologna,  
Raquel Crespo Vila - Universidad de Salamanca, Elvira Falivene - Università della  
Campania "Luigi Vanvitelli", Daniel Gamper - Universidad Autónoma de  
Barcelona, Barbara Greco - Università degli Studi di Torino, María Mercedes  
Gonzalez de Sande - Universidad de Oviedo, Leman Gürlek - Università di  
Istanbul, Matteo Lefevre - Università di Roma "Tor Vergata", Adriana López-  
Labourdette - Universität Zürich, Francisco Martin Cabrero - Università degli Studi  
di Torino, Raquel Macchiucci - Universidad Nacional de La Plata, Rocío Rodriguez  
Ferrer - Pontificia Universidad Católica de Chile, Yasmina Romero Morales -  
Universitat de Lleida, Diego Santos Sánchez - Universidad Complutense de  
Madrid, Magda Seúlveda Eriz - Pontificia Universidad Católica de Chile, Guillermo  
Serés - Universidad Autónoma de Barcelona, Marcella Solinas - Università  
"Gabriele D'Annunzio" Chieti-Pescara, Renata Londero - Università di Udine



UNIVERSITÀ DI NAPOLI "L'ORIENTALE"  
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI, LINGUISTICI E COMPARATI

*ES EL MEJOR LIBRO DEL MUNDO*  
Homenaje a Giuseppe Grilli

*Edición a cargo de*  
MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI Y CAMILLA ACCETTO



UniorPress  
Napoli 2024



## ÍNDICE

<i>Introducción</i> .....	9
JEAN CANAVAGGIO	
<i>Traduire Le livre de la vie, de Thérèse d'Avila : Défense et illustration des notes au texte</i> .....	13
PIERRE CIVIL	
<i>Enfoques visuales en la narrativa cervantina</i> .....	25
AURORA EGIDO	
<i>Las llaves del mundo y Baltasar Gracián</i> .....	41
AUGUSTIN REDONDO	
<i>En pos del animal ambivalente: el puerco en la segunda parte del Quijote cervantino</i> .....	65
JOAN RAMON RESINA	
<i>The 1929 International Exhibition: The City, the Nation, the State</i> .....	99
GUILLERMO SERÉS	
<i>Los sueños y las sombras de las historias fingidas. De Petrarca y Vives a Pierre-Daniel Huet</i> .....	115



## INTRODUCCIÓN

Conocí a Giuseppe Grilli en septiembre de 1997 en Palermo, durante la prueba escrita del Doctorado en “Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane, XII ciclo”. Yo había estudiado en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad Federico II de Nápoles, con el Profesor Mario Di Pinto y no conocía a los profesores de la Universidad L’Orientale. El día en que conocí a Giuseppe Grilli mi vida cambió. Y me hace ilusión pensar que para él fue lo mismo. Desde aquel día, Giuseppe se ocupó de mi formación y no tengo la menor duda en afirmar que todo lo que soy profesionalmente lo debo a su generosa entrega de saberes. Porque Giuseppe Grilli es un hombre de asombrosa erudición y de increíble genio, además de ser pródigo en transmitir sus conocimientos a sus discípulos. Sin olvidar su humanidad y sensibilidad. Y me gusta pensar que el momento en el cual decidí adoptarme culturalmente, lo hizo porque vio en aquella joven enamorada de la literatura y ávida de conocer, unas afinidades en la manera de sentir la vida y la literatura relacionada con la vida. Por todo eso yo, a mi vez, lo elegí como Maestro.

Durante los años de mi aprendizaje en L’Orientale bajo su tutoría, tuve la oportunidad de conocer a muchos insignes estudiosos, sea en ocasión de los congresos internacionales que Giuseppe organizó en aquellos años -sin mencionar los realizados a lo largo de su larga estancia como Catedrático en la misma Universidad-, sea cuando participamos juntos en varias actividades académicas, en Madrid y Barcelona. Luego nuestros caminos se separaron: yo gané la oposición de investigadora en la Universidad de Lecce, en 2002; Giuseppe se trasladó a la Universidad de Pisa, y más tarde a RomaTre, donde terminó su carrera universitaria en 2016. Pero nuestro vínculo - intelectual y afectivo a la vez- nunca se rompió.

A finales de 2006, volví a trabajar en L’Orientale dando clases de Lengua y Literatura Española, y, unos años después, incluso las de Lengua y Literatura Catalana. La cátedra de Lengua y Literatura

Catalana había sido inaugurada por Grilli en 1984 -después de que, en 1926, Alfredo Giannini se había dedicado a su enseñanza por un breve período -, y, por eso, resulta ser, después de la de Cagliari, la segunda cátedra de esa disciplina en las universidades italianas.

Ahora vengo al porqué de este volumen. Giuseppe Grilli fue Profesor de Literatura Española y Literatura Catalana en el Instituto Universitario L'Orientale -luego Università degli studi di Napoli L'Orientale- desde 1978 hasta 2003: exactamente durante 25 años, desempeñando un papel fundamental en la formación de generaciones de estudiantes, además de divulgador de saberes a través de una constante actividad académica que supuso la presencia en L'Orientale de ilustres estudiosos a nivel internacional -y no solo en ámbito del hispanismo: un ejemplo entre todos, Claudio Guillén-. Durante los años en que fui su colaboradora, Giuseppe organizó varios coloquios y congresos internacionales que luego se tradujeron en volúmenes, a cuya realización contribuí yo también: «*La narrativa catalana (e dintorni) degli anni venti e trenta*», Napoli 30 aprile 1999; «*Il paradosso tra letteratura e potere nella Spagna dei secoli XVI e XVII*», Convegno Internazionale, Napoli 2-3 dicembre 1999; Convegno Internazionale «*Modelli Memorie Riscritture*», Napoli-Cassino 10-12 maggio 2000.

Mi deseo es celebrar, a través de este volumen, al estudioso Giuseppe Grilli, por su variada producción crítica sobre la literatura española, la hispanoamericana y la catalana, por su increíble herencia cultural para sus discípulos y por su actividad académica en la que ahora es mi Universidad. Me vino la idea y hablé con mi Decano, Augusto Guarino, que me apoyó en el proyecto. Al principio, la excusa para este homenaje fue el hecho de que en julio de 2021 Giuseppe cumplió 75 años. Así, decidí involucrar en mi proyecto a algunos de sus más queridos Amigos y Colegas, a los que yo tuve la inmensa fortuna de conocer gracias a Giuseppe: Aurora Egido, Jean Canavaggio, Pierre Civil, Agustín Redondo, Joan Ramon Resina y Guillermo Serés me respondieron inmediatamente, felices por celebrar a su amigo. Lamento la imposibilidad final de participar en el volumen de Enric Mallorquí Ruscalleda y Pere Gimferrer, no obstante su primera

voluntad en hacerlo. Y a su vez, estoy segura de que le habría encantado contribuir a esta 'charla entre amigos' al inolvidable Alberto Blecua, cuya memoria está grabada en mi alma y a Gonzalo Sobejano, del cual guardo celosa una carta en que elogiaba mi trabajo sobre Millás que le había enviado Giuseppe.

La redacción de este volumen se ha prolongado hasta estos días y, lamentablemente, el Profesor Jean Canavaggio nos dejó en agosto del pasado año y no ha llegado a ver publicado este homenaje a su amigo.

Doy las gracias a todos los que participaron en el volumen y pido disculpas por el retraso con el que se va a publicar.

Por último, quiero agradecer a la doctora Camilla Accetto, por su indispensable ayuda para redactar este homenaje a Giuseppe Grilli y a Alexander David Smith, por el dibujo de la portada, creado exclusivamente para este volumen.

Nápoles, julio de 2024  
*Maria Alessandra Giovannini*



TRADUIRE *LE LIVRE DE LA VIE*, DE THÉRÈSE D'AVILA :  
DÉFENSE ET ILLUSTRATION DES NOTES AU TEXTE

JEAN CANAVAGGIO  
Université Paris Nanterre

Toute interrogation menée par un traducteur sur sa propre expérience ne saurait se limiter à des considérations théoriques, qu'elles s'avèrent préalables à sa pratique concrète ou qu'elles en soient plus ou moins dérivées<sup>1</sup>. Pour ceux qui s'attaquent à des textes classiques, elle se doit, en particulier, de porter sur les notes qui accompagnent ces textes, en raison de l'alternative devant laquelle ces traducteurs se trouvent nécessairement placés. En effet, s'ils proscrivent purement et simplement ces notes, on peut penser qu'ils les considèrent comme de simples béquilles, autrement dit une facilité dont l'intrusion dans le texte doit être proscrite, puisqu'elle contraint le lecteur à suspendre sa lecture. Inversement, s'ils décident d'en mettre en bas de page ou en fin de volume, encore faut-il qu'ils commencent par en déterminer clairement l'origine et la finalité : soit que ces notes reprennent celles qu'a rédigées l'auteur, soit qu'elles s'inspirent de celles de l'éditeur du texte original, soit qu'elles procèdent de l'initiative du traducteur, dès lors que celui-ci considère qu'elles répondent à une demande d'explication, d'explicitation ou d'éclaircissement de la part de son lecteur. C'est donc à partir de ce constat que je voudrais essayer de décrire et de justifier ma propre pratique, en m'appuyant sur des extraits tirés de l'une des œuvres que j'ai retraduites pour la Bibliothèque de la Pléiade : le *Livre de la vie* de Thérèse d'Avila.

---

<sup>1</sup> S'agissant d'un travail qui porte sur mon expérience de traducteur de l'espagnol au français, et compte tenu des exemples que j'ai donnés, j'ai estimé préférable de rédiger ce texte dans ma langue natale. Je remercie Maria Alessandra Giovannini d'avoir bien voulu admettre ce choix.

À l'origine de cette entreprise se trouve la proposition que j'ai faite à l'automne 2007 au directeur de la collection, Hugues Pradier. Je le savais en effet désireux d'accroître la place occupée par le domaine hispanique, représenté jusqu'alors par une demi-douzaine de titres, et je partageais également un autre de ses souhaits : augmenter la part faite à la spiritualité chrétienne. Entre l'Antiquité, incarnée par saint Augustin, et le Grand Siècle, réunissant saint François de Sales, Pascal, Malebranche, Bossuet et Fénelon, le XVI<sup>e</sup> siècle se résumait jusqu'ici à Luther, rejoint en 2009 par Calvin. L'occasion s'offrait donc à nous d'accueillir l'Espagne de Philippe II et sa floraison mystique, et ce d'autant plus volontiers que Thérèse d'Avila et Jean de la Croix se trouvent être à la fois des maîtres spirituels et de grands écrivains, propres à être découverts par un éventail de lecteurs plus large que celui auquel s'adressent habituellement les éditeurs spécialisés. C'est donc en fonction de cette ambition que l'équipe que j'ai formée avec Claude Allaigre, Jacques Ancet et Joseph Pérez a choisi les ouvrages qu'elle entendait retenir<sup>2</sup>.

La publication, pour nos deux auteurs, de deux ou trois volumes d'œuvres complètes excédait les possibilités de la collection. Notre propos a donc été de rassembler en un volume d'environ mille pages des textes susceptibles d'éveiller l'intérêt d'un public cultivé certes, mais varié. Dans le cas de Thérèse d'Avila, trois œuvres se sont imposées à nous : le *Livre de la vie*, son autobiographie spirituelle, dont l'originalité tient autant au récit rétrospectif qu'elle nous livre de son itinéraire personnel qu'à sa description des expériences qui l'ont jalonné ; le *Livre des fondations*, relation très vivante des entreprises et des combats de la réformatrice du Carmel ; *Le Château intérieur*, enfin, qui, de tous ses ouvrages, est certainement celui où elle pousse le plus loin l'analyse des états mystiques déjà abordés dans le *Livre de la vie*. Pour chacune de ces œuvres, nous avons pris comme édition de référence l'édition des *Obras completas* dite de la B.A.C. (1951), sans

---

<sup>2</sup> Thérèse d'Avila, Jean de la Croix, *Œuvres*, 2012. Par la suite, Thérèse d'Avila, *Livre de la vie*, 2015.

nous interdire de faire appel, dans le cas du *Livre de la vie*, à l'édition publiée chez Catedra par Dámaso Chicharro (2006 ; 1<sup>ère</sup> ed., 1979).

Tous ces textes, on le sait, ont été traduits en français dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Pourquoi, dans ces conditions, vouloir en donner une nouvelle version ? Pourquoi ne pas reprendre, au prix d'une révision d'ensemble, les traductions d'époque ? Pour deux raisons primordiales : d'abord, celles-ci sont, pour la plupart, de « belles infidèles », établies à partir de critères qui ne sont plus admis aujourd'hui. Ensuite, ceux qui les ont faites sont longtemps restés tributaires des réécritures, « améliorations », erreurs ou suppressions des premières éditions espagnoles. C'est seulement au XX<sup>e</sup> siècle que l'on s'est décidé à remonter aux manuscrits autographes, afin d'établir de nouvelles éditions répondant aux exigences de l'érudition moderne. Par ailleurs, les nombreuses questions d'ordre orthographique et syntaxique soulevées par ces manuscrits n'ont pas toutes été résolues de la même manière par les différents éditeurs. De même, la numérotation et la distribution des paragraphes dans chaque chapitre varient d'une édition à l'autre, et ce d'autant plus que, si les divisions en chapitres sont d'origine, la numérotation des paragraphes est en effet d'une tradition récente.

D'autres considérations nous ont conduits à retraduire ces œuvres : le message qu'elles nous livrent passe par la médiation d'une écriture dont il importe de saisir et de conserver les traits caractéristiques. Or, la prose de Thérèse d'Avila confronte le traducteur à des difficultés qui tiennent avant tout à la langue et au style de la réformatrice du Carmel et même, peut-on avancer, à sa stratégie discursive. Celle-ci a parfois été gommée par certains traducteurs, au nom d'un idéal de lisibilité et de bien-dire. Nous avons cherché au contraire à la rendre en français, dans les limites de ce que permettait le génie de notre langue. Tout en respectant la spécificité de ces textes qui, au terme de quatre siècles, ont acquis une patine dont on ne saurait les dépouiller pour les moderniser, nous nous sommes gardés d'une transposition archaisante qui accumulerait les particularités lexicales et syntaxiques d'une époque qui n'est plus la nôtre<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Claude Allaigre a traduit le *Château intérieur* et Joseph Pérez, le *Livre des Fondations*, tandis que je me suis chargé du *Livre de la vie*.

Une fois rappelées ces données préalables, je me propose d'aborder plus précisément le texte qu'il me revenait de retraduire, celui du *Libro de la vida*. Dans le manuscrit original, il n'est accompagné d'aucune note ; en revanche il comporte ici et là des *marginalia* dont je parlerai plus loin. Les éditions d'époque, pour leur part, ne sont pas annotées, à la différence des éditions scientifiques modernes qui ont été la base de notre travail. Toutefois, les notes que celles-ci comportent n'ont pas toujours à être prises en compte dans une traduction destinée à un lecteur français plus proche de l'honnête homme que du spécialiste, au sens étroit du terme. N'ont pas été conservées, sauf exception, celles qui donnent les variantes des premières éditions, le propos du traducteur n'étant pas d'établir à son tour une édition critique du texte. N'ont pas non plus été reprises celles qui portent sur des archaïsmes, des ellipses, des figures de rhétorique ou des procédés d'écriture qui sont propres à la langue de départ, et non pas à la langue d'arrivée. En revanche, il m'est apparu indispensable d'offrir à ce lecteur des éclaircissements sur des points qui, sinon, lui seraient demeurés obscurs. À ce titre, je me sépare aussi bien des traducteurs du XVII<sup>e</sup> siècle – le sieur de Brétigny, le P. Élisée de Saint-Bernard, le P. Cyprien de la Nativité, Arnaud d'Andilly – que de trois traductions majeures du XX<sup>e</sup> siècle : celle du P. Grégoire de Saint-Joseph, celle de Marcelle Auclair et celle de Mère Marie du Saint-Sacrement, du moins dans les deux versions les plus récentes, revues par les carmélites de Clamart avec les concours respectifs de Pierre Sérout et de Bernard Sesé<sup>4</sup>. Afin d'illustrer mon propos par des exemples concrets, je les ai choisis dans trois chapitres correspondant chacun à un propos spécifique : le chapitre I, où Thérèse relate ses années d'enfance ; le chapitre XX, dans lequel elle évoque les effets produits sur son âme par les faveurs spirituelles qu'elle a reçues et où elle examine, plus précisément, la différence entre le ravissement

---

<sup>4</sup> *Cœuvres complètes*, 1949. *Cœuvres complètes*, 2007 (1<sup>ère</sup> éd., 1964). *Cœuvres complètes*, 1982. *Cœuvres complètes*, 2006. Cette révision s'est accompagnée d'un allègement considérable de l'édition primitive, dite des Carmélites de Clamart (Paris, 1907-1910), qui comportait un important appareil critique.

et l'union ; enfin, le chapitre XXXVI, où sont rapportées les péripéties liées à la fondation par la *Madre* du tout premier des couvents qu'elle a voulu conformes à la règle des carmélites déchaussées, celui de Saint-Joseph d'Avila.

Dans ces trois chapitres, une première série de notes vise à identifier les lieux que le texte ne mentionne qu'en termes allusifs – « este lugar », « aquella ciudad » - alors qu'il s'agit dans le premier cas d'Avila (XX, 21) et dans le second, de Tolède (XXXVI, 1). Il en va de même pour les personnages, en particulier au chapitre XXXVI : « un caballero muy siervo de Dios » (Francisco de Salcedo ou, plus vraisemblablement, Juan Blázquez ou Velázquez, le père du comte d'Uceda, XXXVI, 1) ; « el obispo » (Álvaro de Mendoza, dont la mort est évoquée sans précision de date, XXXVI, 2) ; « un cuñado mío » (Don Juan de Ovalle, mari de sa sœur, Juana de Ahumada, XXXVI, 3) ; « la perlada » (soit doña Isabel de Ávila, soit plutôt, la mère María Cimbrón, qui venait d'être élue prieure, XXXVI, 11) ; « un presentado de la orden de Santo Domingo » (le P. Báñez, XXXVI, 15) ; « la beata » (María de Jesús Yepes, qui, en fondant à Alcalá de Henares le couvent de la Imagen, premier monastère réformé, indiqua à Thérèse la voie qu'elle allait suivre à son tour, XXXVI, 28). On pourra juger ces précisions inutiles, d'autant plus que, dans plusieurs cas, les commentateurs divergent sur l'identité de la personne évoquée. Il n'en est pas moins intéressant de donner ainsi un aperçu même sommaire de ce que fut l'entourage de la *Madre* et dans quels milieux elle évolua.

Une autre série de notes porte sur des événements, des données ou des pratiques que le public ignore le plus souvent. Au tout début du chapitre I, Thérèse nous apprend que son père « aimait lire les bons livres » et qu'« il en avait en castillan pour les faire lire à ses enfants<sup>5</sup> » (I, 1). Il se trouve que nous conservons l'inventaire de la bibliothèque d'Alonso Sánchez de Cepeda et qu'y figurent non seulement des ouvrages de dévotion, comme le *Retablo de la vida de Cristo*, de Juan de Padilla, mais aussi les œuvres de Juan de Mena, ainsi que *La Gran*

---

<sup>5</sup> Éd. cit., 7.

*Conquista de Ultramar*. Il ne semble pas, en revanche, qu'il ait fait l'acquisition de ces livres de chevalerie que sa femme et sa fille lisaient à la dérobée avec délectation. Voilà, donc, qui m'a paru mériter une note. Un peu plus loin, la *Madre* nous dit de lui qu'il était « très compatissant avec les malades et avec les serviteurs, au point qu'on ne put jamais obtenir qu'il eût des esclaves, car il avait fort pitié d'eux ; et un jour où se trouvait chez lui une esclave d'un de ses frères, il la choya comme ses propres enfants ; ne pas la voir libre, disait-il, lui causait une peine insupportable<sup>6</sup> » (I, 1). Pour qui aurait pu croire que l'esclavage n'était pratiqué qu'outre-Atlantique, c'est l'occasion d'apprendre par le biais d'une note que, dans la péninsule, les familles *hidalgas* ou réputées telles possédaient souvent des esclaves issus des pays barbaresques, mais aussi d'Afrique noire, dont la vente était effectuée à Séville lorsque les navires qui assuraient la traite à destination des Indes occidentales y faisaient escale. Au chapitre XX, Thérèse dit avoir éprouvé plusieurs fois un ravissement qu'elle décrit comme « un élan impétueux [...] si prompt et si violent que l'on voit et l'on sent s'élever » comme un « aigle puissant qui vous emporte dans ses ailes<sup>7</sup> ». (XX, 3). Ce phénomène de lévitation a eu des témoins, notamment « un jour pendant un sermon, en présence de dames de haut rang, lors de la fête de saint Joseph<sup>8</sup> » (XX, 5). Or, on sait qu'elle se trouvait alors à Saint-Joseph d'Avila. On peut donc en conclure – et c'est ce que permet d'indiquer une note – qu'il se produisit en 1564 ou en 1565, c'est-à-dire au moment même où elle se consacrait à la rédaction du *Livre de la vie*, suivant en cela la recommandation de l'inquisiteur Francisco de Soto y Salazar. Au chapitre XXXVI, elle déclare que les jeunes filles qui décidèrent d'entrer dans ce couvent étaient prises sans dot (XXXVI, 6). Or, nous connaissons au moins deux sœurs, Antoinette du Saint-Esprit et Ursule des Saints, qui firent exception à cette règle : la dot de la première s'élevait en effet à 17 000 maravédis, et celle de la seconde à

---

<sup>6</sup> Éd. cit., *ibid.*

<sup>7</sup> Éd. cit., 121.

<sup>8</sup> Éd. cit., 122.

300 ducats, soit 112 000 maravédís. À titre de comparaison, le salaire minimum journalier était de 70 à 100 maravédís.

Les citations bibliques et scripturaires font également l'objet d'un nombre important de notes destinées à en préciser l'origine : en particulier les Psaumes, le Livre de Job, les Évangiles et les Épîtres de saint Paul. Il en va de même pour celles qui sont tirées des *Confessions* de saint Augustin et de plusieurs auteurs ascétiques, tels que Bernardino de Laredo et Francisco de Osuna. À qui objecterait qu'on charge alors le texte d'un appareil superflu, on peut répondre que la façon très personnelle dont la *Madre* les incorpore en justifie l'introduction. Prenons deux exemples. Dans son extrême solitude, écrit-elle au chapitre XX, l'âme éprouve une telle peine qu'elle peut alors, lui semble-t-il, dire au pied de la lettre : « *Vigilavi et factus sum sicut passer solitarius in tecto* » (XX, 10). La note correspondante à cette citation nous livre la traduction française<sup>9</sup> et la référence exacte de ce verset des Psaumes (Ps. 102 [101] 8), mais, ce qui est tout aussi important, elle nous restitue également la transcription qu'en donne le manuscrit autographe : « *vigilavi ed fatus sun sicud passer solitarius yn texto* » : une transcription significative de la réception orale de ce verset latin par une femme qui, parce qu'elle n'avait pas fait de vraies études, se disait, non sans quelque exagération, « sin letras ». De même, un peu plus loin, lorsqu'elle évoque les accès de rage dont parle saint Vincent (XX, 23), il n'est pas indifférent d'apprendre que ce saint n'est autre que le valencien Vincent Ferrier (1350-1419), un prédicateur dominicain, canonisé en 1455, dont le *Tractatus de vita spirituali* est également cité par Francisco de Osuna dans son *Troisième abécédaire*. En effet, c'est vraisemblablement à travers Osuna, l'un de ses auteurs de prédilection<sup>10</sup>, que Thérèse a pu accéder à ce passage du *Tractatus* dans une version en langue vulgaire. Autre éclaircissement que j'ai jugé opportun de donner : quand, au chapitre XXXVI, elle se réfère à la règle réformée du Carmel, « telle qu'elle a

---

<sup>9</sup> « Je veille et je gémis/comme l'oiseau solitaire sur le toit ».

<sup>10</sup> Cf. *Livre de la vie*, IV, 7.

été ordonnée par le frère Hugues, cardinal de Sainte-Sabine, en l'an 1248, cinquième année du pontificat du pape Innocent IV » (XXXVI, 25), il ne semble pas inutile de préciser à l'intention du lecteur curieux qu'en réalité, le cardinal Hugues de Saint-Cher ne fit que modifier la règle élaborée vers 1209 par saint Albert, puis approuvée en 1226 par le pape Honorius III, et enfin confirmée par Innocent IV, non pas en 1248, mais un an plus tôt, avant d'être partiellement mitigée en 1432 par Eugène IV.

Venons-en aux annotations marginales et aux corrections de la main de la *Madre* que l'on trouve dans le manuscrit original. La question qui se pose est de savoir s'il faut ou non les incorporer au texte. Si j'ai pris le parti d'y répondre par la négative, c'est parce que les tentatives qui ont été faites dans ce sens par les éditeurs espagnols ne m'ont pas paru convaincantes. En revanche, donner ces annotations en note permet d'éclairer les hésitations ou les repentirs de plume de l'auteur. Ainsi, au chapitre XX, après avoir expliqué que « le Seigneur se saisit de l'âme, de la façon dont les nuées se saisissent des vapeurs terrestres, pour ainsi dire, et il l'élève tout entière et la nuée monte au ciel et emporte l'âme avec elle<sup>11</sup> » (XX, 2), Thérèse a tenu à indiquer en marge : « J'ai entendu cela : les nuages, tout comme le soleil, se saisissent des vapeurs ». Mieux vaut, me semble-t-il, renvoyer en note cette parenthèse qui, si elle était introduite dans le corps du texte, briserait le mouvement de la phrase tout en altérant la description du phénomène évoqué par la narratrice. Un peu plus loin, revenant sur les mêmes élans dont elle nous dit qu'ils « viennent après tous ceux que j'ai notés dans ce livre et même après ceux que me donne aujourd'hui le Seigneur <sup>12</sup> » (XX, 15), elle a ajouté, toujours en marge : « Ces élans, dis-je, surviennent après les faveurs dont je parle ici et que le Seigneur m'a accordées. » Les éditeurs qui ont cherché à inclure cette phrase dans le texte ont été contraints de la réécrire partiellement. En fait, elle ne constitue qu'une simple redite, dont la mention peut s'accommoder d'une note. Au chapitre XXXVI,

---

<sup>11</sup> Éd. cit., 121.

<sup>12</sup> Éd. cit., 126.

elle écrit que, « dans un récit aussi sommaire, on ne peut bien faire comprendre ce que nous avons enduré pendant ces deux ans<sup>13</sup>» (XXXVI, 21). Dans une première rédaction, elle avait indiqué « trois ans ». Dans la mesure où, en matière de datation, ses déclarations ne sont pas toujours fiables, il m'a paru que cette variante devait être donnée en note.

Enfin, dans un tout autre ordre d'idées, il est deux points de traduction sur lesquels j'ai considéré devoir m'expliquer également en note. Au chapitre XX, Thérèse s'attache à décrire très précisément l'état de ravissement, dans lequel seule la volonté se trouve suspendue, à la différence des autres puissances de l'âme, mémoire et entendement : « Paréceme es este bullicio de estotras dos potencias como el que tiene una lengüecilla de estos relojes de sol, que nunca para ; mas cuando el sol de justicia quiere, hácelas detener »<sup>14</sup>. (XX, 19). Ce « Soleil de Justice » capable de suspendre l'agitation de deux de ces trois puissances, désigne le Christ, conformément à une expression qui lui est traditionnellement appliquée à partir d'un verset de l'Ancien Testament tiré du Livre de Malachie (3, 20) ; elle est d'ailleurs devenue par la suite un titre qui lui a été donné et dont le rôle a été important dans la formation des fêtes liturgiques de Noël et de l'Épiphanie. Toutefois, en tant qu'il peut faire s'arrêter le mouvement de l'aiguille du cadran solaire, c'est aussi l'équivalent espagnol de ce que nous appelons en français « un soleil de plomb ». Thérèse joue donc ici sur les deux sens, mais, comme nous ne les avons pas l'un et l'autre dans notre langue, il m'a fallu expliquer la chose en note. Plus loin, au chapitre XXXVI, la *Madre* se réfère à son désir de revenir dans le monastère qu'elle venait de fonder. Dans quel but ? « ... para venir yo a esta casa con otras algunas conmigo, que parecía casi imposible darla tan en breve, para hacer el oficio y enseñar a las que estaban. » (XXXVI,

---

<sup>13</sup> Éd. cit., 259.

<sup>14</sup> « L'agitation des deux autres puissances me fait penser à celle de l'aiguille de ces cadrans solaires qui ne s'arrête jamais ; mais quand le veut ce Soleil de Justice, il les fait s'arrêter » (éd. cit., 128).

22)<sup>15</sup>. Mais qu'entend-elle par « *hacer el oficio* » ? Le vœu qu'elle exprime ici, me semble-t-il, était de pouvoir y revenir pour y dire l'office, c'est-à-dire la prière quotidienne de l'Église, répartie entre les différentes « heures », et c'est d'ailleurs ainsi que l'ont compris mes trois devanciers. Encore m'a-t-il fallu indiquer en note que je n'ai pas suivi, du même coup, le P. Llamas, pour qui « *hacer el oficio* » signifierait plutôt administrer le couvent. Si j'ai pris ce parti, c'est, entre autres raisons parce que le P. Francisco de Ribera, dans sa *Vida de Santa Teresa de Jesús* (II, 5), nous apprend que jusqu'alors les novices du couvent n'avaient récité que l'office de la sainte Vierge.

Faut-il en conclure que le traducteur que je suis s'est laissé entraîner malgré lui sur la pente d'une érudition inutile ? Je rappellerai, pour ma défense, que le texte que j'ai choisi de retraduire est de nature complexe et qu'il n'est pas possible de le définir par rapport à un modèle préétabli. Entrepris par Thérèse à la demande de ses confesseurs, peut-être sous la forme d'un examen de conscience, le *Livre de la vie* qui, dans sa genèse, relève de l'écriture privée, est l'aboutissement d'un processus de rédaction mal connu qui a duré près de dix ans. De plus, s'il faut accorder sa juste place à ce qui est un trait constitutif du discours de l'auteur, autrement dit une protestation d'humilité consubstantielle à l'oraison dont elle nous livre une manière de traité, celui-ci s'insère dans une trame autobiographique conforme à une tradition qui remonte à l'Antiquité, mais que la *Madre* s'approprie pour la renouveler. En effet, bien que cette trame soit subordonnée à des finalités d'ordre spirituel, le mouvement qui l'ordonne et l'englobe les transcende à son tour pour aboutir à un résultat profondément original : non seulement l'exploration par une femme d'exception de son espace intérieur, mais aussi la construction d'un personnage littéraire à travers laquelle la narratrice, loin de se borner à se raconter, s'est montrée capable de se ressaisir et de se constituer dans une authentique émancipation de la

---

<sup>15</sup> « ... à revenir dans ce monastère en compagnie de quelques autres sœurs, afin d'y dire l'office et d'y instruire celles qui s'y trouvaient déjà » (éd. cit., 259).

conscience de soi. Autant dire que nous sommes en présence d'une œuvre qui ne se livre pas d'emblée à son lecteur et que celui-ci est en droit d'attendre du traducteur une aide qui lui permette, non seulement de la replacer dans son contexte d'époque, mais aussi d'en suivre la progression sans en perdre le fil. Cette aide ne saurait lui être fournie par la seule préface : les notes sont là pour lui proposer, non pas une béquille, mais une boussole, *una aguja de marear*.

Mais qu'en est-il dès lors de celui qui entend se passer des notes ? Leur disposition en fin de volume, adoptée par les éditeurs de la Pléiade, lui permet d'en faire l'économie s'il le veut et de goûter le plaisir du texte au rythme d'une lecture suivie. Mais imaginons que, sur tel ou tel point, sa science soit prise en défaut et qu'il souhaite éclairer sa lanterne. Il lui est alors loisible de se reporter aux notes. Sans doute sera-t-il contraint de suspendre sa lecture, plus longuement sans doute que si elles étaient disposées en bas de page. Mais il sera en revanche à l'abri d'une tentation pernicieuse, celle d'un autre va-et-vient, constant cette fois, au sein d'une même page, entre le corps du texte et les notes. Je terminerai donc en plaidant pour une double, voire une triple lecture du *Livre de la vie* : la première, naïve, qui suit le texte pas à pas sans se préoccuper des notes ; la deuxième, qui s'interrompt chaque fois que le lecteur ressent le besoin de s'y reporter ; la troisième, enfin, qui, à première vue, n'est qu'une reprise de la première, mais qui s'en distingue en tant qu'elle s'est enrichie d'un savoir que la libre consultation des notes aura procuré à celui qui aura fait l'effort de s'y reporter.

### **Bibliographie sélective**

ÁVILA, Teresa de, *Obras de Santa Teresa*, ed. Efrén de la Madre de Dios y Otger Steggink, Madrid, B.A.C., 1951.

\_\_\_\_\_, *Libro de la vida*, ed. Dámaso Chicharro, Madrid, Cátedra, 2006, (1<sup>ère</sup> éd., 1979).

D'AVILA, Thérèse, *Ceuvres complètes*, trad. P. Grégoire de Saint-Joseph, Paris, Seuil, 1949.

- \_\_\_\_\_, *Œuvres complètes*, texte français par Marcelle Auclair, Paris, Desclée de Brouwer, 5<sup>e</sup> édition, 2007, (1<sup>ère</sup> éd., 1964).
- \_\_\_\_\_, *Œuvres complètes*, trad. les Carmélites du monastère de Clamart, préface de Pierre Séroutet, Paris, Cerf, 1982.
- \_\_\_\_\_, Thérèse, *Œuvres complètes*, trad. Mère Marie du Saint-Sacrement, édition révisée et annotée par les Carmélites de Clamart et Bernard Sesé, Paris, Éditions du Cerf, 2006 (1<sup>ère</sup> éd., 1907-1910).
- \_\_\_\_\_, Jean de la Croix, *Œuvres*, (édition dirigée par Jean Canavaggio, avec la collaboration de Claude Allaigre, Jacques Ancet et Joseph Pérez), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2012, LXXXVIII + 1094 p. (réimpression revue et corrigée, 2017).
- \_\_\_\_\_, *Livre de la vie*, trad. Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2017, (1<sup>ère</sup> éd., 2012).
- \_\_\_\_\_, *Livre de la vie*, trad. Jean Canavaggio, Paris, Folio classique, Gallimard, 2015.

## ENFOQUES VISUALES EN LA NARRATIVA CERVANTINA

PIERRE CIVIL  
Sorbonne Nouvelle  
CRES / LECEMO

Las interrelaciones entre literatura e imagen plástica, como reconocido componente del panorama cultural del Siglo de Oro, constituyen un enfoque privilegiado de la crítica literaria de los últimos años. El desarrollo de las artes figurativas y la diversidad de la producción literaria a lo largo de los siglos XVI y XVII favorecieron, entre dos sistemas semiótico-discursivos fundamentalmente distintos, una modalidad de “hermanazgo” o de “fraternidad” formalizada con el convencional apoftegma horaciano del *ut pictura poiesis*<sup>1</sup> (ver García Berrio, Hernández Fernández, 1998). Un sinfín de estudios ha tomado en cuenta en sus diferentes niveles y alcances las profusas conexiones entre “la página y el lienzo”, entre “la pluma y el pincel”, desde la presencia de obras de arte en la prosa de ficción, la poesía y el teatro, hasta unos planteamientos más generales que llevan a veces a reconocer en los escritos de algunos autores y poetas un peculiar “pensamiento” artístico (ver Egido, 1990; Calvo Serraller, 1991; Díez Borque, 1993).

El llamado pictorismo literario se concreta a través de una extensa variedad de formas y situaciones, analizadas tradicionalmente mediante los conceptos de la retórica grecolatina: écfrasis, hipotiposis, *energeia*, *evidentia*, etc. (ver Rodríguez Posada, 2020). Sin entrar aquí en los matices y valores que propone cada figura, destacamos a modo de común denominador del clásico *verbis dipingere* el uso y el manejo de la muy compartida referencia a lo visual, en relación con el notable

---

<sup>1</sup> El *topos* del *Ut pictura poiesis* se ha interpretado muchas veces como equiparación de la pintura con el sistema verbal aunque la propuesta horaciana es la de afirmar ante todo el carácter pictórico del lenguaje (y en concreto del lenguaje poético).

incremento de la práctica descriptiva (López Grigera, 1983; Hamon, 1981). Más que la formulación de estrategias y efectos particulares, el ejercicio retórico se ofrece como cristalino testimonio de unas nuevas sensibilidades estéticas. No se trata tanto de rivalizar con la imagen plástica como de integrar la transposición verbal de una concreta configuración visual en una peculiar expresión poética o un enunciado narrativo, siempre de agudo impacto emocional.

El recurso a realizaciones plásticas directamente mencionadas o simplemente aludidas era una común práctica literaria. Dicha congruencia ha sido analizada de forma convincente en obras de destacados autores como Quevedo (ver Garzelli, 2015), Góngora (ver Blanco, 2004), Lope (ver Portús, 1999; Sánchez Jiménez, 2011) o Calderón (Díez Borque, 2000), enriqueciendo notablemente sus significados en términos de planteamientos artístico-literarios. Pero, es sin lugar a duda la narrativa de Cervantes la que, por su reconocida trascendencia y novedad, ofrece el muestrario más fecundo de la relevancia de las artes plásticas en la *praxis* literaria del Siglo de Oro (ver De Armas, 2005; Alcalá Galán, 2009; Rodríguez Posada, 2015). El estudio pionero de Margarita Levisi ha puesto de relieve el fenómeno de “metapictorialidad” bajo la pluma del “creador de la novela moderna” como peculiar fórmula novelística y fuente de experimentos de nuevas formas narrativas, abriendo inéditos campos de reflexión sobre la transposición verbal de lo visual (Levisi, 1972, 293-325). Han sido destacadas las citas de nombres de artistas de la época a lo largo de los escritos y las numerosas formulaciones tópicas, como la conocida afirmación del *Persiles*: “la historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto, que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones” (Cervantes, 2002, 570).

Han suscitado especial atención dos muestras, entre otras muchas, de la utilización concreta de obras figurativas en la trama narrativa. Al principio del capítulo IX de la primera parte del *Quijote*, el narrador se refiere al famoso cartapacio hallado en Toledo en el que se encuentra una pintura representando precisamente la situación final del capítulo anterior: “Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la

batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta [...]” (Cervantes, 1998, 109). El Libro tercero del *Persiles* se abre con la llegada de los peregrinos a Lisboa donde Periandro manda a un famoso pintor que “en un lienzo grande, le [pinte] todos los más principales casos de su historia” (Cervantes, 2002, 437). Como compendio visual de los episodios precedentes, dicho cuadro, al que se alude varias veces en el relato, determina y organiza la continuidad de la intriga. Los dos casos no solo ilustran brillantes formas de conexión entre textos e imágenes sino que articulan una eficaz complementariedad narrativa de la que ofrecen aquí dos variantes, con sus propias finalidades, siempre al servicio de la narración: por una parte, la representación pictórica como relevo del relato interrumpido, por otra, una eficaz modalidad de écfrasis, siendo aquí la historia el argumento del cuadro y no, como suele ser, el cuadro mismo, objeto de la descripción. Estos ejercicios literarios magistralmente manejados operan un claro “desdoblamiento de la historia” y subordinan su lectura.

Las estrategias visuales de la prosa cervantina no se limitan a meros mecanismos de admirables efectos. El llamado “ojo del texto” (Montier, 2007) se abre a una cadena de modalidades de escritura que potencializan la visualidad del relato como ineludible sustento de la materia narrativa. Dichos aspectos han suscitado menor interés por parte de la crítica. Varios pasajes significativos de las últimas obras de Cervantes se prestan a especificar y a valorar, más allá de asumidas formas de sistematización, su efectiva contribución a la dinámica novelesca. Consideraremos entonces tres ejemplos sacados de obras editadas entre 1613 y 1616 y que pertenecen al periodo cumbre de la producción literaria cervantina de la que Giuseppe Grilli ha evidenciado los rasgos más trascendentales (ver Grilli, 2016).

Lo pictórico narrativo como puesta en juego de rasgos visuales ofrece una modalidad fructífera del análisis literario, abierta a todo tipo de teorización. No se pretende delinear aquí el panorama de las prácticas en uso sino resaltar algunos casos significativos de la escritura cervantina con sus planteamientos y efectos de recepción.

En la parte final de la *Fuerza de la sangre*, aparece Leocadia de manera inesperada a los demás personajes reunidos para cenar en casa de los padres de Rodolfo:

Poco tardó en salir Leocadia y dar de sí la improvisa y más hermosa muestra que pudo dar jamás compuesta y natural hermosura.

Venía vestida, por ser invierno, de una saya entera de terciopelo negro llovida de botones de oro y perlas, cintura y collar de diamantes. Sus mismos cabellos, que eran luengos y no demasíadamente rubios, le servían de adorno y tocas, cuya invención de lazos y rizos y vislumbres de diamantes que con ellos se entretejían, turbaban la luz de los ojos que los miraban. Era Leocadia de gentil disposición y brio. Traía de la mano a su hijo, y delante della venían dos doncellas alumbrándola con dos velas de cera en dos candeleros de plata.

Levantáronse todos a hacerle reverencia, como si fuera alguna cosa del cielo que allí milagrosamente se había aparecido. (Cervantes, 2001, 92)

Al principio del capítulo 58 de la segunda parte del *Quijote*, don Quijote y Sancho van caminando por el campo:

En estos y otros razonamientos iban los andantes, caballero y escudero, cuando vieron, habiendo andado poco más de una legua, que encima de la yerba de un pradillo verde, encima de sus capas, estaban comiendo hasta una docena de hombres vestidos de labradores. Junto a sí tenían unas como sábanas blancas con que cubrían alguna cosa que debajo estaba: estaban empinadas y tendidas y de trecho a trecho puestas. (Cervantes, 1998, 1095)

En el libro cuarto del *Persiles*, los peregrinos, ya a poca distancia de Roma, se apartan del camino para descansar en un bosque:

[...] volviendo los ojos, vieron que estaban ya encubiertos a los que por el real camino pasaban y, haciéndoles la variedad de los sitios variar en la imaginación cuál escogerían, según eran todos buenos y apacibles, alzó acaso los ojos Auristela y vio pendiente de la rama de un verde sauce un retrato, del grandor de una cuartilla de papel, pintado en una tabla, no más del rostro de una hermosísima mujer;

y, reparando un poco en él, conoció claramente ser su rostro el del retrato y, admirada y suspensa, se le enseñó a Periandro. (Cervantes, 2002, 637)

Estos conocidos pasajes ofrecen tres escenas que abren nuevas etapas del relato, cada una relacionada con una obra de arte concreta o simplemente aludida: un “tableau vivant”, entre pintura de devoción y figura procesional, formalizando la aparición de Leocadia, cuatro imágenes de madera de santos a caballo destinadas a configurar un retablo para la iglesia de una aldea, y, en tercer lugar, un retrato pintado de la misma protagonista que se reconoce en él como en un espejo.

### **Escenografías visuales**

Cervantes no se extiende en el valor estético de cada pieza y se atiende a los efectos producidos. Más que de obras plásticas, se trata de artefactos u objetos del mundo del arte con su particular fuerza visual. En la continuidad narrativa, su función viene a ser referencial, denotativa o connotativa.

Leocadia aparece convertida en Virgen procesional de claro carácter epifánico. En contraste con el terciopelo negro de la saya resalta el brillo del oro, de las perlas y de los diamantes, bajo la luz de las dos velas. Apoya tan evidente dimensión religiosa la hiperbólica comparación que se impone a los espectadores: “como si fuera alguna cosa del cielo que allí milagrosamente se había aparecido”. La deslumbrante belleza y la teatralidad de la solemne progresión de la madre cogiendo de la mano al hijo, fruto del pecado de Rodolfo, hacen de Leocadia, a modo de figura mariana con el niño Jesús, una imagen redentora que lleva el relato hacia su feliz desenlace (ver Laspéras, 2002; Parodi, 2002; Vincent-Cassy, 2019).

Cobra también carácter de aparición enigmática lo que descubren en el camino el caballero andante y su escudero. Son escasos los elementos aquí puestos en escena: la hierba de un pradillo, una docena de labradores sentados para comer, unas formas abultadas debajo de sábanas, con notaciones sobre su situación y dos menciones de color, el

verde y el blanco. Esta parquedad de medios no aminora el impacto de un panorama captado con relativa rapidez. El escenario así compuesto hubiera podido ser motivo de una de las divertidas confusiones, tan frecuentes en la primera parte de la novela, que mueven a don Quijote a desenvainar la espada. Los descubrimientos sucesivos de los santos caballeros del retablo son pretextos a discursos, comentarios y consideraciones épico-religiosas sobre los méritos de cada uno (Mazzocchi, 2000; Alcalá Galán, 2015).

En búsqueda de un sitio entre los “buenos y apacibles”, los peregrinos del *Persiles* encuentran un lugar ameno, en medio de fuentes y arroyos, con un verde sauce del que cuelga el misterioso retrato, con mención de su materia y tamaño, y pronto reconocido como una imagen de la misma Auristela<sup>2</sup>. Como fuente de tan curioso dispositivo, se puede pensar en una posible reminiscencia iconográfica de las representaciones de árboles genealógicos con sus retratos dinásticos en cada rama. A continuación, Cervantes convierte el *locus amoenus* en lugar dramático, teatro de un despiadado enfrentamiento: entre las hierbas bañadas de sangre se descubren heridos al duque de Nemours y luego al príncipe Arnaldo, dos resueltos pretendientes de la bella protagonista. Objeto de celos y rivalidades, el retrato reaparece en distintas peripecias como pieza itinerante que estructura el relato<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Es muy notable el hecho de que nunca se describen los rasgos del rostro de Auristela que parecen librados a la imaginación del lector. Solo se insiste en su incomparable belleza.

<sup>3</sup> El *Persiles* es, sin lugar a duda, la obra que lleva a su punto más álgido la problemática de la relación entre imagen y escritura. Privilegiamos, entre otros estudios, Karl Ludwig Selig, “*Persiles y Sigismunda*. Notes on Pictures, Portraits and Portraiture”, *Hispanic Review*, 41, 1973, 305-312; Mario Socrate, “Il narrare e il recitar pintando dei lienzos del *Persiles*”, *Dialogo: Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, I, 1990, 709-720; Carlos Brito Díaz, “*Porque lo pide así la pintura: la escritura peregrina en el lienzo del Persiles*”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 19, 7, 1997, 145-164; Isabel Lozano-Renieblas, *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998 y “La función de la écfrasis en el *Persiles*”, *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, 507-515; Adelia Lupi, “*El ut pictura poesis cervantino: alegorías y bodegones en el*

Cada uno de los episodios, a modo de dispositivo escénico, se elabora en torno a una representación plástica, bajo la forma de una imagen verbal integrada en el *continuum* narrativo con sus efectos en la actuación de los protagonistas: la metaforización de Leocadia, las glosas de Don Quijote, la “mise en abyme” de Auristela en su retrato.

El carácter plástico de la descripción de Leocadia procede del contraste entre el vestido de terciopelo negro y los destellos y fulgores de las perlas y diamantes que refuerzan un aspecto evidente de imagen sagrada. El avance majestuoso del personaje recuerda más que una pintura concreta una imagen procesional de Semana Santa con las velas encendidas. Importa más que la identidad del personaje la presentación del ropaje y de los cabellos así como la iluminación de la escena que configuran la aparición visual, con su poderoso efecto de claroscuro y su apoyado referente religioso<sup>4</sup>.

No se conoce ningún retablo que reuniera a los santos-jinetes que eran san Jorge, san Martín, san Diego Matamoros y san Pablo. Bajo la pluma de Cervantes, se trata probablemente de una imagen ficcional que permite elogiar a cuatro admirables caballeros andantes a lo divino.

El retrato material de Auristela si bien es imagen genérica de la belleza femenina se declina en ocasiones y formas distintas para provocar la perplejidad o el despiste del lector: recordemos que un primer retrato fue el secreto motivo de la aventura y que, al final, el cuadro encontrado en Roma en la calle Bancos representa a la protagonista como pura imagen de devoción. Se ha insistido en que “el retrato de Auristela va y viene como símbolo plástico de armonía espiritual” (Deffis, 1991, 170). El interés no está en el objeto sino en la aprehensión que de él tienen los personajes y también el propio lector.

---

*Persiles*”, *Volver a Cervantes, actas del IV Congreso de la Asociación de Cervantistas*, coord. A. P. Bernat Vistarini, vol. 2, Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, 907-912; Ignacio Arellano-Torres, “Estrategias visuales en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Hispanófila*, 183, 2018, 231-242.

<sup>4</sup> El “tableau vivant” recuerda indudablemente a la venerada Virgen de la Soledad o a la Virgen de los Dolores, como referencias de la cultura visual del lector de la época.

Estas escenificaciones responden a un valor presentativo antes que re-presentativo de la implícita realidad plástica. Como lo hizo observar Margarita Levisi: “sería absurdo tratar de sostener que un determinado cuadro fue utilizado como modelo o fuente directa” (Levisi, 1972, 324). A nivel iconográfico, conviene notar sin embargo el carácter infrecuente de la imagen de la Virgen cogiendo de la mano al Niño Jesús, con excepción de las representaciones de la Trinidad terrestre. Motivo recurrente en la pintura religiosa de la época, a san José, padre putativo de Cristo, le correspondía llevar de la mano al hijo. Esta inversión de papeles aparece entonces en consonancia con uno de los temas de la novela, la frustrada paternidad de Luisico que pronto tendrá reparación. Cervantes, perfecto conocedor de la cultura visual de su tiempo, se vale de objetos funcionales puestos “ante los ojos” del lector, traduciendo lo visual con las posibilidades que le permiten su medio artístico –la expresión literaria– siempre en conformidad con el proyecto narrativo.

Si bien resulta patente el uso de tradiciones retóricas y principios teóricos para narrar por medio de imágenes visuales, es de notable interés la capacidad de adaptación y la originalidad cervantina, fruto de una reflexión que forzosamente mezclaría las experiencias vitales en el mundo cultural circundante, la práctica literaria y la plena conciencia del alto grado de efectividad de la creación artística. Este proceso se evidencia a través de la cultura visual del autor del texto de ficción, siempre en sintonía con la de sus lectores.

Es la *evidentia* o *enargeia* con carácter de hipotiposis (es decir una pintura viva y enérgica que se pone ante los ojos y hace de una imagen una escena viva) el concepto que más alimenta la potencialidad imaginativa del texto<sup>5</sup>. Definida como puesta en la luz de un objeto para atraer el ojo, se asocia a las ideas de claridad y de brillo. *La Fuerza de la sangre* como abstracta combinación de fuerzas, en palabras de Ruth el Saffar (1974), propone unos significativos ejemplos de estas vivas

---

<sup>5</sup> Quintiliano la consideraba más como virtud de la *narratio* que como figura retórica concreta.

representaciones combinando formas, colores y materias para llevar a su clímax el principio antitético de la oscuridad y la luz, de la visión y la ceguera, del bien frente al mal. Ofrece el caso más elocuente la teatral y deslumbrante entrada de la muchacha a punto ya de recuperar su honor en el matrimonio con Rodolfo. Lo visual respalda el restablecimiento moral y *ejemplar* de la situación de Leocadia.

### **El narrador, maestro de las miradas**

Como ha sido puesto de relieve, el verbo ver y sus variantes (mirar, reparar, divisar, etc.) son los más repetidos bajo la pluma de Cervantes y vienen a constituir muchas veces unos puntos de conexión de los itinerarios novelescos. En las tres escenas comentadas, el lector se convierte en un espectador privilegiado cuya mirada coincide con la de uno o de varios protagonistas mientras va descubriendo una serie encadenada de hechos y comentarios con sus consecuencias. Este compartido acto de ver, como conocida técnica narrativa, se extiende naturalmente a los efectos producidos.

Los atavíos de Leocadia “turbaban la luz de los ojos que los miraban” y su resplandeciente entrada dejaba a todos “embebecidos” y “atónitos”. A continuación, la mirada del lector se centra en Rodolfo que “miraba la incomparable belleza”. La actividad visual propicia entonces las reacciones y pensamientos del personaje: “se le iba entrando por los ojos [...] la hermosa imagen de Leocadia” y “¿qué es esto que veo? ¿Es por ventura algún ángel humano el que estoy mirando?”. De manera significativa los verbos ver y mirar se repiten en varias oportunidades en el discurso. Entre todas las *Novelas ejemplares*, la *Fuerza de la sangre* es la que contiene el mayor número de expresiones conectadas con la visión directa o la mirada compartida entre los protagonistas (Levisi, 1973, 61, nota 6).

“En estos y otros razonamientos iban los andantes, caballero y escudero, cuando vieron...” constituye un tipo de frase casi ritualizado en el *Quijote*. El lector-espectador se acerca al verde pradillo con los ojos del caballero andante. La relativa distancia

acredita el carácter impreciso de la descripción: se distingue “hasta una docena de hombres vestidos de labradores” y los bultos aparecen cubiertos de “como sábanas blancas”. Enterado de que son imágenes de relieve, don Quijote declara: “holgaría de verlas”, y le contesta el labrador que se dispone a quitar el primer lienzo: “porque vea vuestra merced esta verdad y verla ha por vista de ojos». La reiteración del verbo “descubrir”, aquí con su pleno sentido, impulsa el ritmo narrativo de la secuencia. Las cuatro tallas de madera son sucesivamente “vistas” por don Quijote (“viéndola”, “apenas la hubo visto”, “viéndola”, “cuando le vido tan al vivo”) y dan lugar cada vez a una altisonante declaración. El caballero concluye el repaso con un rotundo “por buen agüero he tenido, hermanos, haber visto lo que he visto”, suscitando la admiración de los oyentes. Como en el caso de Rodolfo, el episodio de los santos caballeros pone en escena a un personaje en actitud de ver: don Quijote visto viendo y comentando lo que ve. La redundancia se ofrece como una ocurrente variación narrativa al mismo tiempo que subraya el componente visual de la tan señalada “poética del encuentro” que siempre formaliza la progresión del relato cervantino.

En la secuencia del *Persiles* (IV, 2), lo visual cobra otro matiz al mezclar miradas colectivas e individuales. Auristela alza los ojos y ve el retrato pendiente de la rama. La vista de la sangre “turb[a] en gran manera” a los peregrinos. Los infelices enamorados muestran sus heridas. “Abrid los ojos y veréis...”, dice Auristela a Arnaldo. La evidente complementariedad entre el ver, el mirar y el mostrar organiza la compleja red de relaciones entre los personajes. Ha llamado la atención de la crítica el papel del proliferante retrato de Auristela en la trama del *Persiles*, como ilustración material en torno al tema de la belleza femenina y la pasión amorosa. Al final del capítulo, confiesa Arnaldo: “desde el punto que vi el original, le trasladé en mi alma”. El poderoso impacto de la efigie de Auristela en el árbol y del desvelo del misterio de su presencia dan cabida a una implícita reflexión sobre las sofisticadas confusiones entre el personaje y su imagen, entre la apariencia y la identidad.

## Lo visual en la narrativa y el arte de novelar

No insistiremos en la implicación del lector-espectador en este abanico de puntos de vista que dinamizan el relato, ni desarrollaremos aquí los efectos estético-sensoriales que afectan forzosamente el horizonte de su recepción, para resaltar la especie de dialéctica que siempre establece Cervantes entre lo que, en un principio, aparece oculto o enigmático y lo que, a continuación, se ve y se justifica.

Un reciente estudio sobre la imagen visual en el lenguaje escrito ha propuesto el concepto de “ojo del texto” como pertinente herramienta de análisis (ver Louvel, 2002). La imagen visual es pura creación del texto, y no lo contrario. Cada episodio pone de manifiesto un relevante dominio de técnicas narrativas que responden a la afirmada finalidad de “poner ante los ojos” unas escenas de carácter incongruente e inesperado, perfectamente enmarcadas y elaboradas en referencia a obras plásticas. Resulta pues fundamental el efecto de sorpresa que deja al personaje, y consecuentemente al mismo lector, “suspenso y admirado”. Lo sorprendente, lo inédito o lo casi sobrenatural son principios privilegiados de una poetización visual, propia de la escritura cervantina. Si, como lo promovía el canónigo toledano al final de la primera parte del *Quijote*, “cualquiera historia de caballero andante ha de causar gusto y maravilla a cualquiera que la leyera” (Cervantes, 1998, 571), los procedimientos de visualización operan obviamente en este sentido. Al igual que los protagonistas, el lector se maravilla con la aparición de Leocadia, tampoco tiene idea de lo que está debajo de las sábanas, y se pregunta qué significado tendrá la efigie colgada de Auristela.

La luminosa entrada de Leocadia es el momento culminante del itinerario narrativo de la novela, desde la oscuridad física y moral del principio hasta la luz redentora<sup>6</sup>. Con el teatral “descubrimiento” de

---

<sup>6</sup> Entre objetos plásticos y representaciones visuales de valor semántico-estructural, desempeña un particular papel simbólico el crucifijo conservado desde el principio por Leocadia.

cada imagen del retablo y las jugosas consideraciones de don Quijote, las tallas de madera de aquellas relevantes figuras del santoral, caballeros andantes a lo divino, no mueven a acción sino que sirven para introducir unos discursos cargados de significados socio-religiosos. También dichas figuras cobran vida y personalidad dentro de otra ficción narrativa, la de los tradicionales relatos hagiográficos a los que alude don Quijote. No da lugar a descripción pictórica el retrato del verde sauce sino a un efecto de sorpresa por parte de Auristela (y también del lector) frente a tan enigmático montaje visual que deja a la protagonista “admirada y suspensa”. El concepto no parece tener otra justificación que la de crear, en un lugar aparentemente ameno, un ambiente irrealista y misterioso, en todo caso de sumo valor poético. El retrato colgado es primer indicio de una peripecia dramática que se amplifica a un cuadro plenamente trágico.

En los tres casos ponen en acto un ágil y sorprendente juego de puntos de vista narrativizados que no sólo orienta y controla la evolución general del relato sino que también construye su interpretación. Las muestras verbalizadas de cultura visual no son pues meros adornos ya que intervienen fundamentalmente como resortes de peripecias encadenadas. A este papel estructurante se añaden siempre valores simbólicos o metafóricos que, en combinación con otros efectos narrativos, producen, matizan o profundizan el sentido de la obra literaria. Dicho de otra manera, no sería oportuno aislar o destacar de forma artificiosa una determinada imagen de fuerte impacto visual sin tomar en cuenta el contexto en el que ha sido pensada e integrada.

Lo visual no sólo se afirma en las pausas descriptivas sino también en el movimiento de la intriga, en la relativa inmovilidad de las escenas de acción como en los intercambios dialógicos. La virtuosidad cervantina de los montajes textuales, sofisticados a veces pero siempre eficaces, revela dentro de la controlada economía narrativa unas estimulantes potencialidades críticas. Las referencias y figuras puestas en escena van más allá de un sencillo reconocimiento anecdótico para determinar interpretaciones plurales, sin olvidar que la prosa narrativa

con sus exuberantes intertextos también se nutre de otras prácticas abiertas también a la movilidad de los signos.

De la imagen al relato se favorece una circulación recíproca del sentido. Lo narrativo se enriquece pues de la representación metafórica como de los aspectos dejados a la imaginación del lector. Como es sabido, lo que se da a ver en la prosa de Cervantes es también la construcción de una representación "literarizada". En la búsqueda de medios de "verosimilitud", el placer de creer también nace del espectáculo de los juegos de la ilusión que ponen en tela de juicio el mismo acto de ver.

Como se ha dicho, la imagen en sus valores simbólicos como en sus funciones ideológicas es un tema operativo de la crítica literaria. El problema es siempre lo que se entiende por imagen, debido a la diversidad de formas de la representación de lo visible, sea real o imaginaria, debido a sus múltiples sentidos metafóricos, debido también a la capacidad del lector a "imaginar". De ahí la complejidad del concepto de cultura visual (frente a cultura escrita u oral), entendida más que como repertorio común de imágenes como conjunto de dispositivos de representación ofrecido a los ojos. Si bien, dejando a parte la jerarquía estética para valorarla dentro de una economía general, ofrece los códigos para leer e interpretar la imagen como dispositivo de poder (o de contrapoder), no aclara del todo las conexiones con el lenguaje ni la idea central de imagen-discurso. Más que en términos de deconstrucción, hay que pensar "imagen y escritura" como prácticas y tradiciones altamente culturales, concebidas siempre en un proceso de significativa complementariedad. Para ser plenamente concreto, interesa ante todo situar la cuestión entre las modalidades de propuestas de "imágenes" por un texto narrativo (pero que podría ser también poético o dramático) y el funcionamiento representativo y significativo del propio relato.

\* \* \*

La necesidad de una poética del texto/imagen puede justificarse tanto más cuanto que los lenguajes del arte plástico y de la literatura

narrativa no son intercambiables. La visualidad de la prosa de ficción sobre la que se ha centrado aquí el propósito se elabora a través de una variable jerarquización de prácticas del llamado arte verbal y de sus modalidades de recepción. En concreto, el tema atañe a las técnicas de presentación, a las escenificaciones y sus consecuencias, a la cuestión de los puntos de vista que abarcan tanto la retórica tradicional como los distintos planteamientos de la expresión cultural.

La inclusión de obras plásticas o de imágenes “pre-texto” en la trama novelesca se presta sin duda a los acercamientos teóricos del concepto de “dispositivo” que, sin descartar el carácter heterogéneo de la representación, se ofrecería para pensar los modos de organización de cualquier producción artística (ver Chezaud, 2005, 53-66). Se trata de poner en relación distintas formas de lenguaje (como el verbal y visual) con el objetivo de ofrecer “unidades más completas y complejas de significado” (ver Arellano, 2018, 231). Sirvan entonces de inagotables casos de reflexión crítica los brillantes juegos del autor del *Quijote* sobre el mostrar y el decir, los efectos de intensificación narrativa y el despliegue de emociones y sensibilidades, frutos todos de la fuerza de lo visual en la escritura cervantina.

## Bibliografía

- ALCALÁ GALÁN, Mercedes, *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*, Alcalá de Henares, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2009.
- \_\_\_\_\_, “Retórica visual: ékphrasis y teoría de la ilustración gráfica en el *Quijote*”, *Autour de Don Quichotte de Miguel de Cervantes*, eds. P. Rabaté y H. Tropé, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2015, 175-181.
- ARELLANO TORRES, Ignacio, “Estrategias visuales en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, *Hispanófila: Literatura – Esayos*, 183, 2018, 231-242.
- BLANCO, Mercedes, “Gongora et la peinture”, *Locus amoenus*, 7, 2004, 197-208.

- CALVO SERRALLER, Francisco, "El pincel y la palabra: una hermandad singular en el Barroco español", *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori, 1991, 187-204.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- \_\_\_\_\_, "La fuerza de la sangre", *Novelas ejemplares*, ed. Harry Sieber, 2 vols, Madrid, Cátedra, 2001.
- \_\_\_\_\_, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002.
- CHEDAUZ, Patrick, "L'image pré-texte", *Texte/Image, nouveaux problèmes*, éd. H. Scepti, L. Louvel, Rennes, Presses Univeritaires de Rennes, 2005, 53-66.
- DE ARMAS, Frederick (ed.), *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, Bucknel University Press, 2005.
- DEFFIS, Emilia Inés, *El viaje como modelo en la novela española del siglo XVII*, Tesis doctoral de la Facultad de filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires, 1991.
- DÍEZ BORQUE, José María, "Literatura y artes visuales", *Verso e imagen. Del Barroco al Siglo de las Luces*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1993, 251-257.
- \_\_\_\_\_, "Calderón y el 'imaginario' visual. Teatro y pintura", *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Biblioteca Nacional /Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, 195-219.
- EGIDO, Aurora, "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura", *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, 164-197.
- EL SAFFAR, Ruth, *Novel to Romance. A study of Cervantes Novelas Ejemplares*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1974.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, Hernández Fernández, Teresa, "Ut poesias pictura", *Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.
- GARZELLI, Beatrice, "Nulla dies sine linea", *Letteratura e iconografia in Quevedo*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.
- GRILLI, Giuseppe, *De senectute. Cervantes último*, Roma, Aracne editrice, 2016.

- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.
- LASPÉRAS, Jean-Michel, "La Fuerza de la sangre, un miracle d'écriture", *Bulletin Hispanique*, 104-2, 2002, 753-765.
- LEVISI, Margarita, "La pintura en la narrativa de Cervantes", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 48, 1972, 293-325.
- \_\_\_\_\_, "La función de lo visual en la *Fuerza de la sangre*", *Hispanófila*, 49, 1973, 59-67.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, "En torno a la descripción en la prosa de los Siglos de Oro", *Homenaje a J. M. Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, 347-357.
- LOUVEL, Liliane, "Modalités du pictural", *Texte Image : images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, 15-44.
- MAZZOCCHI, Giuseppe, "Una religiosità per il laico: *Quijote*, II, 58", *Sesta giornata cervantista*, ed. Donatella Pini y José Pérez Navarro, Padova, Unipress, 2000, 163-177.
- MONTIER, Jean-Pierre (éd.), *À l'œil. Des interférences textes/images en littérature*, Rennes, PUR, 2007.
- PARODI, Alicia, "La fuerza de la sangre, epifanía de las Ejemplares", *Las Ejemplares: una sola novela*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, 129-136.
- PORTÚS, Javier, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999.
- RODRÍGUEZ POSADA, Adolfo, "La concepción cervantina de la écfrasis en *Don Quijote de la Mancha*", *Literary Topoi, Vision and Techniques in Cultural Context*, ed. Mihaela Irimia, Bucarest, Editura Universitatii din Bucuresti, 2015, 91-104.
- \_\_\_\_\_, "¿Écfrasis o hipotiposis?: enargeia y retórica visual en la poesía del Siglo de Oro", *e-Spania*, 37, octubre 2020 [en línea].
- SÁEZ, Adrián J., *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor, 2015.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: literatura y pintura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Iberoamericana, 2011.
- VINCENT-CASSY, Cécile, "Interpréter l'image. *La fuerza de la sangre* de Miguel de Cervantes et la littérature hagiographique de son temps", *e-Spania*, 32, 2019 [en línea].

## LAS LLAVES DEL MUNDO Y BALTASAR GRACIÁN

AURORA EGIDO  
Universidad de Zaragoza  
Real Academia Española

El tópico de la llave como símbolo es tan amplio que su lexicalización comporta un amplísimo arco semántico difícilmente abarcable. Su trayectoria secular y el hecho de que se haya extendido en distintas civilizaciones y culturas hacen, en buena parte, innecesario detallar sus diferentes sentidos, tanto literales como metafóricos. Vinculada a las puertas de ciudades, reinos e imperios como sinónimo de poder político, religioso, civil e incluso afectivo, configura un variado panorama que sin embargo conviene acotar a la hora de entender algunas de sus aplicaciones literarias o artísticas.

En relación con los símbolos, sabemos que emigran de unos textos a otros dando lugar a nuevos significados, aunque, como ocurre en la emblemática, tan proclive a las repeticiones, quepa también la originalidad (ver Whittkower, 2006). Así lo señaló Mario Praz a propósito de los emblemas amorosos de Pieter Hooft, quien interpretó libremente el tema de la llave y otros muchos en la edición trilingüe de sus *Emblemata amatoria* (Hooft, 1611, 49)<sup>1</sup>. Frente a ello, la imagen de la puerta cerrada del corazón de la amada presenta no pocas reminiscencias clásicas, como la del famoso soneto de Garcilaso (ver Egido, 2010, 65-88)<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> P. C. Hooft, 1611, emblema XIX, 49, para la imagen de Cupido con el mote "Que pour moi" y la siguiente *suscriptio*: "Come à une Serrure une Clef se r'apporte;/ N'ouvre aussi de tort coeur qu'à ton amy la porte". M. Praz, 1975, p. 124, señala cómo Hooft transforma, en ese emblema, el tema de la llave, presente en Vaenius y Camilli. Y véase la imagen de la llave que Venus lleva en su mano como símbolo de la prudencia, recogida por G. de la Perrière, 1539, emblema I.

<sup>2</sup> Sobre la Virgen María como puerta cerrada, por alusión a su virginidad, Blanca Ballester Morell, 2017, 180-182.

Que las llaves sean atributo de varios santos, como san Germán, san Fernando y san Huberto, así como de papas y prelados, avisa del desgaste y la lexicalización de un símbolo que ha ido unido a la imagen del poder y a la entada en un territorio que hay que traspasar para conseguir algo. Su unión lógica al de la puerta ha hecho que esta esté presente, de manera explícita o implícita, en las referencias a la llave, que permite acceder a un territorio físico o espiritual y que significa un cambio profundo, incluso en lo doctrinal.

Recordemos también cómo, en el Evangelio de Mateo, 16, 19, se consagraron las llaves de san Pedro, que tanto han dado de sí en la literatura y en el arte a lo largo de los siglos, y que el propio Cristo se definió a sí mismo en el Evangelio de san Juan, 10, 9, cuando dijo: “Yo soy la puerta” (Revilla, 1990; Cirlot, 1992<sup>3</sup>). Sin olvidar que la Virgen María se consideró llave y puerta del cielo desde la Edad Media, a partir de una larga cadena simbólica de raíces bíblicas ampliamente glosadas en la literatura y en el arte, que la presentaron como mediadora (Ballester Morell, 2017, 165-182).

Por nuestra parte, tan solo pretendemos analizar someramente la presencia simbólica de la llave en las obras de Baltasar Gracián y anotar en particular lo que hay detrás de *El Discreto*, en cuyo último realce considera que las lenguas son “las llaves del mundo”.

El número de veces que la palabra *llave* aparece en las obras del jesuita aragonés no es muy amplio y resulta curioso que no esté en *El Héroe*, su primera obra<sup>4</sup>. Lo está sin embargo y varias veces en *El Político don Fernando el Católico*, donde la vincula lógicamente al hablar del buen gobierno y en un sentido metafórico amplio que la identifica como clave del éxito de emperadores y reyes, ya sea en términos generales o

---

<sup>3</sup> Que caracteriza la llave como símbolo de lo arcano, pero también como un medio para su ejecución. Sobre el simbolismo de la llave en la “Fedeltá”, presente en la *Iconología* de Cesare Ripa como atributo de san Pedro, véase J. F. Esteban Lorente, 2002, 278.

<sup>4</sup> Cuestión aparte es la referencia a la lengua y a los valores de la elocuencia, presentes en el primor IV del autógrafo de *El Héroe*, donde Gracián habla de “gran lengua de Oradores”. Véase la edición facsímil del autógrafo en B. Gracián, *El Héroe*, estudio de A. Egido, 2001<sup>a</sup>, 6; y A. Egido, 2014.

aplicado a un monarca concreto. Así ocurre, en el primer sentido, con esta frase de tinte aforismático: “La **llave** de un feliz y acertado reinado consiste en el arrancar bien y, permítaseme decirlo así, en acertar a encarrilar (59)”<sup>5</sup>.

En el segundo caso, Gracián la aplica al primer rey aragonés Sancho Ramírez de Aragón (1063-1094) y V de Pamplona, que, aparte del historial de la toma por asalto de Barbastro a los musulmanes en 1064 y la conquista de Alquézar y otras ciudades bajo su reinado, murió sitiando la ciudad de Huesca. Esta aparece como llave y puerta para ensanchar sus conquistas, refiriéndose también a la ayuda que le prestó el ejército francés en el caso de la taifa de Zaragoza:

Muere el rey don Sancho la muerte de los héroes, en el más apretado trance, teniendo por una parte cercada una incontrastable ciudad, **llave** de sus reinos, puerta de sus cristianas conquistas, y aguardando por otra en su socorro un ejército de reyes. (71)

Pero más allá de la referencia aragonesa, propia de una obra dedicada al rey Católico y del uso de un símbolo tan arraigado como el de las llaves de una ciudad, Gracián extendió el símbolo de la llave de los reinos tanto a Casimiro el Grande de Polonia como al emperador Augusto, mostrando en qué consistía poseer las llaves de un imperio construido janualmente con las de la guerra y de la paz (Ruiz de Elvira, 1975, 106)<sup>6</sup>. En ese sentido, creo que el jesuita recoge el simbolismo de la llave vinculada a Jano, cuya figura bifronte aparece unida en ocasiones a la del corazón, pero también a la visión doble del pasado y del presente, ligada a la prudencia en los emblemas de G. de la Perrière:

---

<sup>5</sup> En todas las citas, salvo indicación contraria, seguimos la edición de L. Sánchez Laílla con introducción de A. Egido: B. Gracián, *Obras completas*, 2001<sup>b</sup>. Y véanse 16, 20, 43, 233, 245, 301 y 321 para la gramática y las artes liberales.

<sup>6</sup> Recoge en Ovidio, *Fast*, I, 277-281, la imagen de Jano como poseedor de las llaves que abren la ciudad en tiempos de guerra y la cierran en tiempos de paz. Sobre el acto de entrega de la llave a la puerta de las ciudades como símbolo de lealtad en las entradas triunfales, E. de la Torre García, 2000, 13-29.

Un príncipe comprensivo, un Casimiro el Grande de Polonia, digo, está en todos los puntos en uno; hacíase señor de todo por la noticia para serlo por la potencia. Matriculó primero Augusto todo su imperio en la cabeza, y después lo tuvo en el puño; abría y cerraba a su arbitrio las puertas de Jano, que era lo mesmo que tener en su mano las **llaves** del universo, señor de la guerra y de la paz (76-77)<sup>7</sup>.

En ese sentido, Gracián matiza las tretas, argucias y poderes políticos y bélicos con las que se abren las puertas de las grandes ciudades, que terminan por configurar grandes imperios, gracias a la posesión de las llaves del mundo, como lo hace en el caso de Constantinopla, trasladando a aquellas la potestad de ser a su vez puertas del mundo por sus características particulares:

Otras lo fueron por elección, atendiendo a las conveniencias, ya de la política, ya de la economía, como lo fue Constantinopla, primero del imperio cristiano, después del otomano, calificando su primera elección, una y otra acertada, por estar esta imperial ciudad en el mejor sitio del orbe, en los términos de Europa y Asia, señoreando el mar Euxino y la Propóntide, **llave** de entrambos mares, centro de las provincias de la Tracia, reina de las ciudades de Europa, por la hermosura de su sitio, comodidad de su puerto, grandeza de sus edificios, riqueza de su trato, abundancia de bastimentos y corte del Gran Turco. (87)

Años después, *El Discreto* permitiría a Gracián trasladar la razón de Estado a la razón de Estado de uno mismo, que se acrisolaría en el *Oráculo*, contrahaciendo a personal la imagen de la llave. Pero lo hizo

---

<sup>7</sup>J. E. Cirlot, 1992: *llave*. Jano tiene en sus manos dos llaves, la del cielo y la del infierno, acusando su figura bifronte. Ovidio (*Gast.*, I, 103), como hijo del Cielo y de Hécate, lo identificó con el Caos primigenio, según A. Ruiz de Elvira, 1975, 417-418. Algunos mitógrafos interpretan que Portuno, dios de las llaves y de las puertas, es una derivación de Jano. En el *Apocalipsis*, 9, 1-10, aparece la llave del abismo, que, en la tradición clásica, estaba vinculada a Hécate, que la portaba junto a un látigo. Ambos símbolos se unen curiosamente en varios grabados y pinturas de la alegoría de la Gramática. Y véase G. de la Perrière, 1539, emblema I, donde Jano se presenta, en su bifrontismo, con llave y cetro solar.

de forma pautada, transformándola de modo que se viese la evolución metafórica de lo político a lo humano. Así ocurre en el realce X, donde el arte de elegir aristotélico, propio de la discreción, se aplica desde una perspectiva política que, como veremos, evoluciona en las crisis siguientes hacia el terreno del individuo:

Sólo el realce en elegir pudo hacer célebres a muchos reyes eminentes en sus elecciones, así de empresas como de ministros; que un yerro en las **llaves** de la razón de estado basta a perderlo todo con descrédito, y un acierto, a ganarlo todo con inmortal reputación. (140)

De ese modo, la crisis XIX rebajará a las telas del corazón la imagen, mezclándola con las de la vidriera y los cristales de larga vista, probable recuerdo de *Los anteojos de mejor vista* de Rodrigo Fernández de Ribera y de *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara. Pero, en este caso, el jesuita no se detiene en una visión desengañada, sino en la fuerza de la palabra, capaz de abrir los corazones: “Ociosa fuera la transparente vidriera para quien mira con cristales de larga vista, y un buen discurso propio es la **llave** maestra del corazón ajeno” (174)<sup>8</sup>.

Gracián traslada, en este caso, la atracción elocutiva al territorio de los afectos recogiendo así un concepto que estuvo vinculado a las cadenas de Hércules, cuya elocuencia era capaz de arrastrar multitudes, como mostró Alberto Durero en un famoso grabado. No es por ello extraño, que el realce XXV y último de *El Discreto* avanzara en esa dirección elocutiva, al aplicar la imagen de la llave al conocimiento de lenguas en general. Gracián relaciona la dignidad de la lengua a la capacidad de abrir horizontes del conocimiento, pero ya no en sentido singular y abstracto, sino en plural, provocando una enumeración que supone además toda una jerarquía a la hora de aprender idiomas.

---

<sup>8</sup> Téngase en cuenta que el tema de la vidriera, unido al de la ventana, aparece en himnos y pinturas sobre el tema de la Anunciación de la Virgen, como ocurre en el cuadro de Fabriano da Gentile (1423-25) o en las *Coplas de Vita Christi* de fray Íñigo de Mendoza, según Blanca Ballester Morell, 2017, 181-182.

El jesuita pondrá en primer lugar el latín y el español, subrayando que, en su tiempo, eran las verdaderas llaves del mundo, seguidas por el griego y otras lenguas modernas que parecen decantarse de mayor a menor. Y, en este caso, ya no se trata de la llave de la retórica o de la gramática, ampliamente difundidas en la literatura y en el arte, como luego veremos, sino de los idiomas que se hablen. En este caso, la lengua ya no es solo signo ambivalente de lo mejor y de lo peor, como en la *Altercatio Adriani Augusti et Epicteti philosophi*, tan conocida en el Humanismo, sino de todo lo bueno y eterno. Pues en el decurso vital del hombre, Gracián pone el énfasis en la riqueza que supone el plurilingüismo como vía de conocimiento:

Prevínose para ellas con una tan precisa cuanto enfadosa cognición de lenguas: las dos universales, latina y española, que hoy son las **llaves del mundo**; y las singulares, griega, italiana, francesa, inglesa y alemana, para poder lograr lo mucho y bueno que se eterniza en ellas. (194-195)<sup>9</sup>

Aunque, como hemos visto, el estilo ático practicado por Gracián en sus tratados favoreciese el cultivo de los aforismos en lo relacionado con la imagen que nos ocupa, al igual que otros muchos temas, será en el *Oráculo manual y arte de prudencia* donde la imagen se sustanciará en forma sucinta y esencial. En esa obra, aplicará sobre todo lo practicado en *El Discreto*, que le servirá de puente para la construcción de un arte de vivir en el que la razón y la pasión se dan la mano.

Así ocurre en el aforismo XXVI, donde la llave del corazón, que empleó en el realce XIX de su tercer tratado, se plasma de nuevo como abstracción aplicada al arte de mover las voluntades, atinando en cómo se le ha de entrar a cada uno, dada su variedad: "Todos son idólatras: unos de la estimación, otros del interés y los más del deleite. La maña está en conocer estos ídolos para el motivar, conociéndole a cada uno su eficaz impulso: es como tener la **llave** del querer ajeno." (212)

---

<sup>9</sup> Sobre la tradición de dicha *disputatio*, véase por extenso F. Rodríguez Adrados, 1991.

Pero el jesuita no abusa del concepto en ese tratado, retrasando su presencia hacia el final del *Oráculo* en el aforismo 213. En él, la llave del corazón apela a unos afectos que se conducen a través de una operación psicológica compleja, que se conforma a través de la fuerza de la palabra y de la determinación, dando la vuelta al discurso:

Saber contradecir. Es gran treta del tentar, no para empeñarse, sino para empeñar. Es el único torcedor, el que hace saltar los afectos. Es un vomitivo para los secretos la tibieza en el creer, **llave** del más cerrado pecho. (275)<sup>10</sup>.

Y no deja de ser curioso que semejantes argucias, que casi rondan lo maquiavélico, transformen posteriormente el torcedor de ese aforismo 213 en el 279, donde una ganzúa de los ánimos se vuelve en contratreta del silencio o del miramiento sin olvidar cuanto supone utilizar un remedio casero contra los ladrones: “No hay cuidado más logrado que en espías; y contra la ganzúa de los ánimos no hay mejor contratreta que el dejar por dentro la **llave** del recato” (296).

Caso aparte es el de la *Agudeza y arte de ingenio*, pues en ella la presencia de la llave se vincula a las citas de diversos autores con las que el jesuita aragonés ilustra los distintos conceptos analizados en sus obras. La primera procede de un poema de Villamediana claramente vinculado al tema de la seducción de las sirenas, que estuvo muy presente en los distintos géneros del Siglo de Oro:

Sirenas sean lisonja de su oído,  
que adulterando a la razón las **llaves**,  
cierren la puerta del mejor sentido. (449)<sup>11</sup>

En este ejemplo, el sentido del oído, el más privilegiado entre los cinco y “el mejor”, como lo calificó Calderón en *Los encantos de la Culpa* y en otras muchas obras, se convierte en puerta por la que entran las lisonjas mentirosas con las que la razón se prostituye, dando lugar al mal.

---

<sup>10</sup> Para el cardiomorfismo en Gracián, A. Egido, “Corazón de rey”, 2014<sup>b</sup>.

<sup>11</sup> A. Egido, 2000.

El segundo caso, anónimo, vuelve a lo divino la llaga amorosa para vincularla a la lanzada que Cristo recibió en la cruz. Gracias a esa equivalencia, la lanza de la crucifixión se metamorfoseó en llave que abrió la puerta *de la charitas en el corazón de Cristo*: “Otro Padre dijo que ya el amor había primero hecho llaga interior y señalado la puerta a las divinas entrañas; no hizo la lanza sino abrir, como **llave**, a la puerta del corazón” (599). El cardiomorfismo de Gracián se ensancha así con esa comparativa, recogida en voz ajena, con la que un hecho cruento como el de la Pasión se transforma en *charitas*.

Pero más allá de esa vuelta a lo divino, un soneto de Lope ofreció a Gracián la posibilidad de enlazar el símbolo de las llaves a su inventor, Teodoro de Samos, dentro de una larga enumeración de tópicos, que abarca desde la parra de Baco y el trigo de Ceres al oro de Cadmo, terminando por cristalizarse en el fuego del amor y en el infierno de los celos, que abarcan, correlativamente, la doblez paradójica del soneto:

Halló Baco la parra provechosa;  
Ceres, el trigo; Glauco, el hierro duro;  
los de Lidia, el dinero mal seguro;  
Casio, la estatua en ocasión famosa;

Apis, la medicina provechosa;  
Marte, las armas, y Nembrot, el muro;  
Citia, el cristal; Galacia, el ámbar puro,  
y Polinoto, la pintura hermosa;

triumfos, Libero; anillos, Prometeo;  
Alejandro, el papel; **llaves**, Teodoro;  
Radamanto, la ley; Roma, el gobierno;

Palas, vestidos; carros, Ericteo;  
la plata halló Mercurio; Cadmo, el oro;  
Amor, el fuego, y Celos, el infierno (671).

Gracián era muy consciente de la mezcla que lo divino y lo humano había consagrado en la poesía de su tiempo, como es el caso del poema de un jesuita sin nombre, lo que le permite acarrear el tema del poder

aplicado a la literatura pagana y a la cristiana en un mismo acto de cerrar y abrir puertas en la *Agudeza* LIII:

Raimundo es el Mercurio que la llave  
del mismo empíreo tiene,  
y el cerrar y el abrir cuando conviene  
aun a los mismos reyes puede y sabe (725).

Por último, un soneto de su amigo-enemigo fray Jerónimo de San José, y que tuvo cierto predicamento en las antologías, recreaba de nuevo los motivos por los que se abre el corazón del hombre:

Aquella, la más dulce de las aves,  
y ésta, la más hermosa de las flores,  
esparcían blandísimos amores  
en cánticos y nácares süaves,  
  
cuando, suspensa entre cuidados graves,  
un alma que atendía sus primores,  
arrebata a objetos superiores,  
les entregó del corazón las llaves (775).

En *El Comulgatorio*, publicado entre la segunda y la tercera parte de *El Criticón*, siguiendo la trayectoria conceptual de los tratados anteriores y la riqueza simbólica de esa obra, volverá la imagen a lo divino al referirse a la presencia real de Cristo en la Eucaristía<sup>12</sup>. Y no deja de ser curioso que esa vuelta a lo divino acarree la imagen de las llaves del castillo, tan afín a *Las moradas* teresianas, utilizadas como símbolo de poder político en otras obras del jesuita. Este transforma las llaves en potencias y sentidos que el hombre debe hermanar con la voluntad y el entendimiento para recibir a Dios en sus entrañas, cubriéndose además levemente con el manto de la alegoría al personificarse estas alegóricamente:

---

<sup>12</sup> Ledesma utilizó en 1600 el recordado símil de Cristo como llave en dos poemas, según G. Correa, 1975, 73 y 75.

Pondera tú que el mismo Señor, real y verdaderamente, viene hoy en persona a hospedarse en el castillo de tu corazón: trata de entregarle las **llaves**, que son tus potencias y sentidos; hermánense tu voluntad y entendimiento para asistirle con estimaciones y fineza. (1534)

Pero será en *El Criticón* donde cristalizaría con mayor presencia la imagen de las llaves, en buena parte lexicalizada, como ocurre en la tercera crisis de la primera parte, donde aparece vinculada a los meses del año: “Y tan a sazón -añadió Critilo-, en los dos meses que son **llaves** del año: el octubre para la sementera y el mayo para la cogida”. (833). No obstante, el jesuita fue más allá en “El mal paso del salteo” (I, 10), donde analiza los peligros del deleite mal entendido y de sus diversas ataduras, sin que falten las alusiones a quienes se someten tan contentos a las tentaciones de la peligrosa cortesana: “Ciertos grandes personajes pretendieron los atasen con unos cordoncillos de que pendían veneras, **llaves** y eslabones, y porfiaban hasta reventar” (945).

La crisis 13 de la primera parte mostrará el símbolo de la llave relacionado con la esencia misma del ser humano y con la creencia de que Dios encerró en una oscura cueva todos los males del mundo con puertas de diamante y candados de acero, entregándole al hombre la llave del albedrío. Esa llave se erige así en fundamento de la libertad a la hora de elegir entre todos los bienes esparcidos por el universo, o los enclaustrados en la oscura cueva, recreando a nueva luz el mito de la caja de Pandora<sup>13</sup>. En esa feria de todo el mundo, aparece además la susodicha idea de que la lengua encierra lo mejor y lo peor, como muestra el vendedor de lenguas que aparece en la bifurcada feria que visitan Andrenio y Critilo:

Contaban los antiguos que cuando Dios crió al hombre encarceló todos los males en una profunda cueva, acullá lejos, y aun quieren decir que en una de las Islas Fortunadas, de donde tomaron su

---

<sup>13</sup> Hesiodo lo recogió en *Trabajos y días*. Véase B. Gracián, *El Criticón*, 2018, vol I, 215; y II, 235 ss., para las fuentes de la crisis I, 13, donde aparece su vinculación con la fábula de Zeus y el barril de bienes.

apellido; allí encerró las culpas y las penas, los vicios y los castigos, la guerra, la hambre, la peste, la infamia, la tristeza, los dolores, hasta la misma muerte, encadenados todos entre sí. Y no fiando de tan horrible canalla, echó puertas de diamante con sus candados de acero. Entregó la **llave** al albedrío del hombre, para que estuviese más asegurado de sus enemigos y advirtiese que, si él no les abría, no podrían salir eternamente. Dejó, al contrario, libres por el mundo todos los bienes, las virtudes y los premios, las felicidades y contentos, la paz, la honra, la salud, la riqueza y la misma vida (991).

Claro que la historia no acaba ahí, porque Gracián hace surgir a la mujer como la Eva bíblica, que convierte todo en perdición al conquistar el corazón del hombre y poseer así la llave con la que se abre la puerta de la horrible cueva. Un acto, en fin, que permitió que todos los males salieran encadenados del profundo y circunvalaran el mundo:

Vivía con esto el hombre felicísimo. Pero durole poco esta dicha; que la mujer, llevada de su curiosa ligereza, no podía sosegar hasta ver lo que había dentro la fatal caverna. Cogióle un día bien aciago para ella y para todos el corazón al hombre, y después la **llave**; y sin más pensarlo (que la mujer primero ejecuta y después piensa), se fue resuelta a abrirla. Al poner la **llave** aseguran se estremeció el universo; corrió el cerrojo y al instante salieron de tropel todos los males, apoderándose a porfía de toda la redondez de la tierra (991).

Los preliminares de la segunda parte del *Criticón*, nos ofrecen un uso distinto en la censura suscrita por Juan Francisco Andrés de Uztarroz, quien empleó el símil en el sentido acrisolado de broche o llave de oro con la que, a su juicio, el jesuita cerraría posteriormente la obra en su futura entrega, siguiendo la secuencia evolutiva de las edades del hombre:

Mas cerrará esta invectiva la tercera parte con **llave** de oro, aunque sea con las canas de la vejez; que el desengaño de las cosas de la vida, aunque tenga vislumbres y apariencias de plata, lo interior es de purísimo y muy acendrado oro (1014).

Y otro tanto hace Josef Longo, al introducir también la imagen en su censura para vincular la obra del jesuita a la de John Barclay, proyectándola así en el terreno de la imitación:

Sea anónimo, sea anagrama o sea enigma, yo fiador que no le costara a Homero lo que el de los pescadores, ni a mí para este *Criticón* la **llave** del *Satiricón* de Barclayo, y bastaría Davo sin ser necesario Edipo (1019)<sup>14</sup>.

Gracián recoge, en esa segunda parte, el tema de la llave para insertarlo dentro del proceso satírico al que somete todos los símbolos, ya se trate de una llave dorada, como las que abrían los aposentos de los reyes, y que tenía dientes, frente a las caponas, que se entregaban a los gentilhombres de cámara sin ejercicio, y que carecían de ellos. Así ocurre en estos dos ejemplos de la crisis VI, titulada “Cargos y descargos de la Fortuna”, donde el segundo cumple con la perspectiva satírica que inunda la obra:

Daba saltos un otro por una **llave** dorada, y aunque se fatigó y fatigó a otros, como tenía dientes, se le defendía. (1139)

Toma, pues, esta **llave** capona.  
-¿Y cómo comeré yo sin dientes? (1141).

Pero será en la tercera parte de *El Criticón* donde no faltará la presencia del motivo, utilizado con fines abstractos y referidos al desarrollo de las mejores virtudes del hombre, que su autor atribuye, en este caso, a las propias de los italianos y los españoles a la hora de abrir las puertas de la esencia y del valimiento. Y así las recogerá en la crisis VII “La hija sin padres en los desvanes del mundo”, donde Critilo y Andrenio van camino de Roma en busca de Felisinda:

Por último primor de la cordura, les encargó la española espera y la sagacidad italiana; sobre todo, que atendiesen mucho a no errar las

---

<sup>14</sup> *El Criticón*, 2018, II, 262-263, para las fuentes de Longo, quien presenta la obra como ejemplo de imitación compuesta.

principales y mayores acciones de la vida, que son como las **llaves** del ser y del valer (1365).

*El Criticón* es, en esto, una síntesis de todas las obras gracianas, como ocurre en “La cueva de la nada”, crisis VIII de su última parte, donde se ven los ecos de sus tratados, particularmente de *El Político don Fernando el Católico*, aunque, en este caso, las llaves de los castillos en los reinos cristianos se unan a las de los templos e iglesias erigidos por sus monarcas. Gracián recogía así una noticia de los *Anales* de Zurita, donde la conquista de los reinos de Mallorca, Valencia y Murcia por Jaime I de Aragón iba ligada a las dos mil iglesias que se fundaron gracias a su devoción:

No así los castillos fuertes, las incontrastables ciudadelas que erigieron los valerosos príncipes para **llaves** de sus reinos y freno de los contrarios; no los famosos templos que eternizaron los piadosos monarcas, las dos mil iglesias que dedicó a la Madre de Dios el rey don Jaime (1421)<sup>15</sup>.

Finalmente, la XII crisis y última de *El Criticón* será epítome de todas las llaves que Baltasar Gracián había dibujado a lo largo de esa obra y de sus anteriores tratados, al aparecer a las puertas de la inmortalidad que es, en definitiva, la meta de sus protagonistas y de la peregrinación humana. Y será el personaje del Mérito quien pedirá a los viandantes los patentes y sellos que les abrirán esas puertas, mientras que a los viciosos se les dará una vuelta a la llave para impedir que tengan acceso al territorio deseado:

Llegaban unos y otros a pretenderla en el reino de la Inmortalidad, y pedían las patentes firmadas del Constante Trabajo, rubricadas del Heroico Valor, selladas de la Virtud; y en reconociéndolas desta suerte, se las ponía sobre la cabeza y franqueábase la entrada. La desdicha de otros era que las topaba manchadas del infame Vicio, y daba otra vuelta a la **llave** (1495-96).

---

<sup>15</sup> *El Criticón*, 2018, II, 274.

El Mérito es en realidad el portero absoluto, inexorable y rígido, que tiene la potestad de abrir o cerrar las puertas de la Inmortalidad, juzgando a quienes verdaderamente merecen traspasarlas. Solo quienes presentan las patentes del trabajo, del valor y de la virtud podrían adentrarse en la inmortal estancia, tras cruzar el arco de los triunfos. No deja de ser curioso, en ese sentido, cómo el jesuita recupera la secular simbología acarreada por los jeroglíficos egipcios, que relacionaban la llave con la vida eterna, pues esta abría las puertas de la muerte para acceder luego a la inmortalidad.<sup>16</sup>

Como vemos, Gracián utilizó el símil de la llave con distintos fines, tratando de ir de lo general a lo particular y viceversa, elevándolo o rebajándolo en el bajo terreno de la sátira. La configuración formada por el arco de sus llaves configura un variado abanico que trató de alejarse de los tópicos para ofrecer nuevas agudezas conceptuales a su significado.

Ciñéndonos al sintagma de las “llaves del mundo”, salta a la vista su incursión en el poder político, patente sobre todo en el tratado sobre Fernando el Católico, que Gracián traslada a personal y humano en *El Discreto* y en el *Oráculo*, o eleva a lo divino en *El Comulgatorio*. Sin olvidar la selección de ejemplos de obras ajenas en las que la llave ofrecía autoridad conceptual a los distintos tipos de agudeza en su *Arte de ingenio*. Finalmente, *El Criticón* será la llave de las llaves, haciendo epítome de todas ellas en las que, tras el último viaje, abren a los hombres, las puertas de la inmortalidad.

En cuanto a las que él mismo utilizó para abrir las de la literatura y la filosofía, es sin duda la llave de la lengua la que, a juicio del jesuita, permite el acceso a todos los saberes que, en un haz multiplicador, conforman el árbol de la ciencia. Desde esa perspectiva, las llaves del mundo configuradas por el conocimiento

---

<sup>16</sup> En todo ello pesaba la tradición del hermetismo egipcio resucitado en el Renacimiento, presente en los *Jeroglíficos de Horapolo del Nilo*, 1991, así como en el *Hermes Trimegisto* y otras obras de larga tradición en la Compañía de Jesús. Véase R. López López y A. Reguera Feo, 2002, en la red.

de las lenguas que se vayan adquiriendo, nos ofrece una perspectiva moderna y abierta de un tema que creemos está vinculado a las alegorías de la Gramática. Gracián recoge la idea de la llave única que dicha Gramática poseía por tradición secular para encabezar, con el acompañamiento de la Retórica y la Dialéctica, el largo desfile del conocimiento marcado por las Artes liberales, pero va mucho más lejos, al pluralizar y multiplicar su simbolismo en las lenguas que se dominen.

A este respecto, cabe recordar que la imagen de la llave ha de incardinarse en toda una trayectoria pictórica, iniciada en la Edad Media y que se intensificó a partir del siglo XVI desde un sustrato clásico. En ella, las Artes liberales se dibujaron bajo especies alegóricas en las que la Gramática aparecía en forma trivalente como maestra, raíz del árbol de la ciencia y llave que daba acceso al resto de los saberes. Unida a la Retórica y la Dialéctica, formaba parte del *Trivium* completado por la Aritmética, la Geometría, la Astronomía y la Música, que componían el *Quadrivium*. La figura femenina de la Gramática se presentaba de forma alegórica con una preeminencia que la integraba además en la idea de la lengua como marca mayor de la dignidad del hombre (Egido, 2001). Su iconografía ha sido estudiada desde el clásico libro de Rudolff Wittkower, y no son pocas las vertientes que ofrece en el territorio de la literatura y del arte hispanos (Whittkower, 2006, 221)<sup>17</sup>.

Ya Juan de Salisbury dijo a finales del siglo XII, en su *Metalogicus* que “la Gramática es la ciencia de hablar y escribir correctamente y el origen de todas las artes liberales. Es la cuna de toda filosofía y, por decirlo así, la que alimenta todo estudio literario” (Whittkower, 2006, 249)<sup>18</sup>. Claro que la concepción de la gramática, en sentido clásico y

---

<sup>17</sup> Y véase I. J. Santos Porras y R. Holgueras Arranz, 2014, con amplia información artística sobre el tema.

<sup>18</sup> Con abundantes referencias pictóricas, algunas anteriores o coetáneas a la obra de Gracián, respecto a la Gramática como maestra y jardinera o portando una llave. Hemos tratado del tema en Aurora Egido, 2021, 30-74.

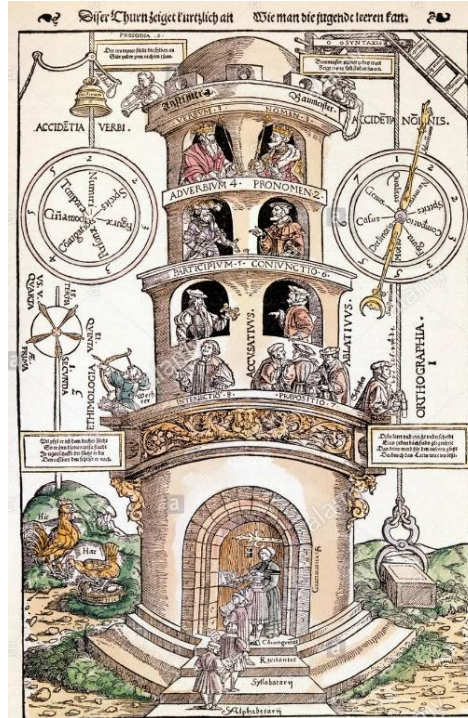
humanístico, no era una disciplina tan concreta como lo es en la actualidad, sino que se entendía en un sentido muy amplio, que incluía todo cuanto hoy abarca el estudio de la lengua, sin olvidar el peso de las autoridades que la sostenían con sus textos.

No me detendré en los precedentes filológicos y literarios ligados a Varrón, Plutarco, san Agustín, san Isidoro, san Buenaventura, Marciano Capella, Boccaccio o Christine de Pizan, entre otros. Tampoco me referiré a su aparición en estampas, grabados y pinturas como los de Cesare Ripa y Hartmann Schedel o encarnada en la figura clásica de Nicóstrata, maestra de gramática, que, en la *Margarita philosophica* de Gregor Reisch, abre la torre en la que se ubican todas las disciplinas, al igual que ocurre en otro grabado de Heinrich Vogtherr (lámina 1).



(Lámina 1) Alegoría de las Siete Artes Liberales de Virgilius Solis (1514-1562), (1548)

Conviene recordar sin embargo la figura alegórica de la Gramática, sentada al pie del árbol de la ciencia, al que alimenta como raíz, o la que nos la muestra como una jardinera que, desde Plutarco, riega la planta de los saberes, ligada a una función educativa que sin duda ilustra su aparición en *El Discreto* graciano. En ese aspecto, La *Grammatica* de Bourdon, basada en la edición francesa de la *Iconología* de Ripa en 1644, la mostró con una cinta en la que se leía la frase: “Vox literata et articulata debito modo pronunciata”, luego pintada también como jardinera regando en el cuadro alegórico de La Hire en 1650 (Whittkower, 2006, cap. XIII). Pues lo cierto es que todas esas imágenes remiten al lugar primigenio que la Gramática ocupó siempre en el desfile de las artes liberales, portando en su mano una llave que es la vía de acceso a todos los conocimientos (lámina 2).



(Lámina 2) Alegoría de las Siete Artes Liberales de Virgilius Solis (1514-1562), presididas por la Gramática

En esa trayectoria, que llega a los frescos de Pellegrino Pellegrini en la techumbre de la biblioteca del Monasterio de El Escorial, donde la Gramática aparece con llave y látigo, como la clásica y terrible madre Hécate, la obra de Gracián nos ofrece pequeños eslabones de una larga cadena que, como hemos visto, él trató de enlucir con ingenio, al incardinarlos de forma aforismática y conceptual con nuevos y agudos relieves<sup>19</sup>. Sobre todo, en el caso de *El Discreto*, donde modernizó la

<sup>19</sup> R. Estaire, 2012, 31-51, ha analizado los ciclos pictóricos de las artes liberales desde mediados del siglo XVI y en el XVII, deteniéndose en la alegoría de la Gramática dibujada

perspectiva tradicional al alejarse de la disciplina de la Gramática propiamente dicha y hablar en plural del conocimiento de las lenguas del mundo. La fuerza de la elocuencia no aparecía ya como una disciplina más en su obra, sino conformada en cuanto suponía el aprendizaje de otras lenguas, aparte de la propia, abriendo el camino al conocimiento de muchas culturas, saberes y poderes.

A propósito de la globalización lingüística graciana, cabe la pena recordar la figura de la Gramática de Hans Sebald Beham, con el pie izquierdo encima del mundo y portando una gran llave y un abecedario. Hablamos de toda una larga secuencia artística de grabados vinculados a la corriente neoplatónica en la que se vislumbra el viaje iniciático del aprendizaje, que comienza a finales del siglo XV con las *Bodas de Mercurio* y *Filosofía* de Marciano Capella (Boveym, 2003; ver Caramuel, 1681).

Gracián se adelantó a toda una trayectoria posterior más allá de la seguida por el *trivium* y el *quadriivium*, en la que identificaría la llave del mundo con el dominio de diversas lenguas. Ya no se trataba de la vieja Nicóstrata enseñando la gramática con unas disciplinas en una mano y la cartilla en la otra, tal y como aparece en los mencionados frescos de El Escorial o de forma más realista en el maestro que azota a un alumno en el cuadro de Goya “La letra con sangre entra”, ahora en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, sino de una moderna concepción del aprendizaje de segundas o terceras lenguas (Iglesia, 2001, 119-164 y 135ss. para la gramática)<sup>20</sup>. El jesuita avanzó también respecto al camino trazado por los manuales de escribientes, desde el zaragozano de Juan de Izíar al *Libro subtilissimo intitulado Honra de escribanos* (Valencia, Juan

---

por March, donde aparece en figura de matrona con un manojito de llaves en la cintura, al igual que en los grabados de Sebald, Maarten de Vos, George Glover y otros. La de March es una Gramática paciente, vinculada a los símbolos de la gallina y la hilandera. Y véase I. Santos Porras, 2011, 51-62.

<sup>20</sup> La alegoría de la Gramática escorialense está rodeada por la torre de Babel, símbolo de la confusión de lenguas, y por la escuela de gramática fundada en Babilonia por Nabucodonosor II. Nicóstrata era considerada como la inventora de las letras latinas y de su gramática.

de Mey, 1564) de Pedro de Madariaga, que concebía la caligrafía como llave del entendimiento, pues apenas con 23 letras se podía construir el lenguaje (Egido, 1995, 67-94).

Lo cierto es que hablamos de imágenes muy familiares, que fueron desvinculándose de la gramática propiamente dicha para referirse de manera general al aprendizaje de una o varias lenguas. De ahí que no sorprenda el símbolo de la llave, relacionado con la enseñanza de idiomas en numerosos títulos de los siglos XVIII y XIX. Así ocurre en la séptima edición del libro de Antonio Galmace, *Llave nueva y universal para aprender con brevedad y perfección la lengua francesa* (Madrid, Andrés Ortega, 1780); un autor que se decía “maestro de Lengua Francesa en esta corte” y profesor de teología en la Universidad de París. Y otro tanto ocurre en el posterior de E. del Mar (que aparecía en la portada como natural de Londres), *Gramática Teórica y Práctica de la Lengua Inglesa para uso de los españoles, con sus temas y llave correspondientes* (Londres, Ackermann y Cia, 1847), aunque, en este caso, las llaves tenían ya un significado diacrítico, repetido hasta la saciedad en otros títulos.

No olvidemos, por otro lado, que el volumen IV del *Diccionario de Autoridades*, publicado por la Real Academia Española en 1734, dejaba en la definición de *llave* una impronta claramente enlazada al tema que nos ocupa: “**Llave**. Se llama también lo que es principio u da camino, y facilita el conocimiento de otras cosas...”, ilustrándolo con la autoridad del siguiente ejemplo: “S. Juliám, lib. 1. Cap. 8. Entró luego en el estudio de la Gramática, llave de las demás Artes y Ciencias”.

Es curioso al respecto ver cómo, a finales del XIX y referido al estudio de la lengua, un manual de Manuel Rodríguez y Rodríguez, *Estudio clásico sobre el análisis de la Lengua Española*, recoge, a propósito de la metáfora, una cita de Jovellanos que dice: “¿Cuánto les queda aún que saber de la Lengua castellana á los que han entrado en ella por esta senda común y popular sin que las llaves de la Gramática y la etimología les abriesen las puertas de sus tesoros?” (1891, 269).

Ya entrado el siglo XX, no resulta difícil rastrear otros ejemplos, como el del *Tesoro de la Lengua Castellana* de Julio Cejador, donde aparece de nuevo la gramática como “llave de las demás artes y

ciencias" (Cejador y Frauca, 1913, 127). Sin que falte al concurso el manual de Juan L. Bozec, *Llave del latín* (Madrid, Julio Sáenz, 1912)<sup>21</sup>. O, actualmente, en algunos estudios comparativos entre la pedagogía practicada por Maria Montessori y Wittgenstein en su idea del lenguaje como construcción del mundo (Consalvo, Tommazzolli, 2018). Aparte, habría que contar con algunos reclamos publicitarios actuales anunciando que "Le lingue straniere sono la chiave per aprire le porte del mondo" (APS Brainery Academy). Todos ellos y otros que se pudieran añadir no están tan alejados, sin embargo, de la tradición alegórica de la Gramática y del sintagma graciano que, en *El Discreto*, vinculó el conocimiento de las lenguas al dominio del mundo.

## Bibliografía

- BALLESTER MORELL, Blanca, "*Contrario de Eva/Avel de los cielos puerta e llave. Imágenes arquitectónicas en torno a la Virgen en la poesía española tardomedieval*", *Encrucijada d la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*, Blanca Ballester Morell, Antonio Bernat Vistarini y John T. Cull (eds.), Barcelona, J. J. de Olañeta, 2017, 165-182.
- BOVEYM, Muriel, "*Disciplinae cyclicae*", *L'organisation du savoir dans l'oeuvre de Martianus Capella*, Trieste, Università di Trieste, 2003.
- BOZEC, Juan L., *Llave del latín*, Madrid, Julio Sáenz, 1912.
- CARAMUEL, Juan, *Critica philosophica artium scholasticorum cursus exhibens*, Vigevano, 1681.
- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Tesoro de la lengua Castellana. Origen y vida del lenguaje*, Madrid, La Minerva, 1913.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1992.

---

<sup>21</sup> Ello contaba con antecedentes como el de A. de San Juan Bautista, 1826, 4, quien la considera llave maestra.

- CONSALVO, Giulia, TOMMAZZOLLI, Elisabetta, "Montessori e Wittgestein, Il linguaggio come costruzione del mondo", *RELAdEI*, 7, 2-3, 2018, [en línea].
- CORREA, Gustavo, "El conceptismo sagrado en los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma", *Thesaurus*, XXX, I, 1975, 49-80.
- ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco, "Los jeroglíficos del Greco", *Artigrama*, 17, 2002, 275-292.
- EGIDO, Aurora, "Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro. Apuntes para la teoría de la escritura", *Bulletin Hispanique*, 1995, 67-94.
- \_\_\_\_\_, "La seducción por la palabra o el engaño a los oídos", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 2, 2000, 9-32.
- \_\_\_\_\_, *La dignidad de las Humanidades y Baltasar Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001.
- \_\_\_\_\_, "Garcilaso y la puerta cerrada", *Al otro lado del espejo. Comentario lingüístico de textos literarios. Homenaje a José Manuel Blecua Perdices*, G. Clavería y D. Poch (eds.), Barcelona, Ariel, 2010, 65-88.
- \_\_\_\_\_, *La búsqueda de la inmortalidad en las obras de Baltasar Gracián*, Madrid, RAE, 2014<sup>a</sup>.
- \_\_\_\_\_, *Bodas de Arte e Ingenio. Estudios sobre Baltasar Gracián*, Barcelona, Alcantilado, 2014<sup>b</sup>.
- \_\_\_\_\_, "Galdós y Rosalía de Castro. El sustrato alegórico en 'La conjuración de las palabras', entre *El caballero de las botas azules* y *El caballero encantado*", *BILRAE*, n. 18, 2021, 30-74.
- GALMACE, Antonio, *Llave nueva y universal para aprender con brevedad y perfección la lengua francesa*, Madrid, Andrés Ortega, 1780.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, *Hieroglyphila. Horapolo*, Madrid, Akal, 1991.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Héroe*, estudio de A. Egado, Gobierno de Aragón, Zaragoza, 2001<sup>a</sup>.
- \_\_\_\_\_, *Obras Completas*, ed. L. Sánchez Laílla, introducción de A. Egado, Madrid, BLU, 2001<sup>b</sup>.
- \_\_\_\_\_, *El Criticón*, ed. de M. P. Cuartero, J. E. Laplana, L. Sánchez Laílla, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018.

- HOOFT, Pieter Cornelisz, *Emblemata amatoria. Afbeeldinghen van Minne. Emblemes d'Amour*, Amsterdam, Willem Ianszoom, 1611, emblema XIX.
- IGLESIA, Jesús de la, "Las Artes liberales en la Biblioteca Real de El Escorial, dos antecedentes iconográficos", *El Monasterio del Escorial y la pintura: Actas del Symposium /5-IX-2001*, coord. Campos, Instituto Escorialense, San Lorenzo del Escorial, 2001, 119-64.
- LÓPEZ LÓPEZ, RAÚL, REGUERA FEO, Antonio, "Los hieroglyphicos e el humanismo renacentista", *Humanismo y tradición clásica e España y América VI. Reunión de Hispanistas Españoles*, León, Universidad de León, 2002, 121-152.
- MADARIAGA, PEDRO, *Libro subtilissimo intitulado Honra de escribanos*, Valencia, Juan de Mey, 1564.
- MAR, EMANUEL DEL, *Gramática Teórica y Práctica de la Lengua Inglesa para uso de los españoles, con sus temas y llave correspondientes*, Londres, Ackermann y Cia, 1847.
- PERRIÈRE, Guillaume de la, *Le Theatre des bons engins*, París, 1539, emblema I.
- PAZ, Mario, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.
- PUBLICO OVIDIO NASÓN, *Fastos*, ed. revisada por A. Ruiz de Elvira, Madrid, Gredos, 1988.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, 1734.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de Iconografía*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ROBLEDO ESTAIRE, Roberto, "La Música, intermediaria entre el saber humano y la piedad: La alegoría de las artes liberales de Miguel March (1633-1670)", *Revista Catalana de Musicología V*, 2012, 31-51.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Alabanza y vituperio de la lengua*, Madrid, Real Academia Española, 1994.
- RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ, Manuel, *Estudio clásico sobre el análisis de la Lengua Española*, Santiago de Compostela, Diéguez y Otero, 1891.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, *Mitología Clásica*, Madrid, Gredos, 1975.
- SAN JUAN BAUTISTA, Agustín de, *Primera parte de la gramática latina*, Vich, Ignacio Valls, 1826.

- SANTOS PORRAS, Ildefonso J., "Nicostrata y la Gramática", *IMAGO. Revista de Emblemática y cultura visual*, 3, 2011, 51-62.
- \_\_\_\_\_, HOLGUERAS ARRANZ, Rosalía, "La gramática y su iconografía", *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 23, cuaderno 46, 2014, 375-398.
- TORRE GARCÍA, Encarnación de la, "Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII", *Historia y Comunicación Social*, 5, 2000, 13-29.
- WHITTKOWER, Rudolf, *La alegoría y la migración de los símbolos*, Madrid, Siruela, 2006.



EN POS DEL ANIMAL AMBIVALENTE:  
EL PUERCO EN LA SEGUNDA PARTE DEL *QUIJOTE*  
CERVANTINO

AUGUSTIN REDONDO  
Université de la Sorbonne Nouvelle  
CRES/LECEMO

Hace unos años, nos hemos dado cuenta de que, a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, se elaboran en el reino de Castilla unos cuantos textos en alabanza del puerco, con una perspectiva antijudaica y antimahometana, lo que corresponde a un momento particular de rechazo de conversos y moriscos, en una España en crisis, en busca de identidad (Redondo, 2022). Estos textos, que pertenecen al género jocoserio, se insertan en el movimiento de oposición entre los tocinófilos y tocinófobos, para decirlo con palabras de Américo Castro (Castro, 1974<sup>2</sup>, 27 y ss.), o sea entre cristianos viejos y cristianos nuevos. Remiten tanto a la literatura de pliegos sueltos, de extensa difusión, especialmente por oralidad, como a la de las Academias literarias o a la literatura impresa de entretenimiento. Los títulos son reveladores: *Obra maravillosa en alabanza del puerco*, escrita en verso de romance, atribuida a un tal Francisco Marcos y publicada en 1594<sup>1</sup>, *Tercetos en loor del puerco* leídos por el humanista Juan de Arjona en la Academia granadina de Pedro de Granada Venegas entre 1598 y 1602 o asimismo *Oda en loor del puerco*, redactada por Agustín de Rojas e incluida en su *Viaje entretenido* de 1603 (Redondo, 2022).

No es pues de extrañar que el puerco esté también presente en el *Quijote* cervantino cuya primera parte sale poco después, en 1604-1605, y asimismo en la segunda, de 1615, ya que, como se ha indicado varias

---

<sup>1</sup> El pliego se publica primero en Sevilla, y luego en otras partes, en particular en Barcelona. Nótese que, como es frecuente con esta literatura efímera, el nombre del presunto autor cambia muchas veces.

veces, diversos episodios de ésta se construyen de manera especular con referencia a episodios correspondientes de aquélla.

De todas formas, el puerco es un animal fundamental de las civilizaciones occidentales, con una apreciación positiva pues tiene varios parecidos internos con el hombre y además su carne, ampliamente utilizada, se considera como muy sabrosa. Asimismo, como lo afianzan diversas leyendas, se ha estimado que el suino era particularmente noble y valiente, de modo que el puerco montés, el jabalí, figura en unos cuantos blasones. Por otro lado, una larga tradición relacionada con la Biblia, hace de él un animal inmundo e incluso diabólico, que simboliza la mayoría de los vicios.

Resulta pues interesante estudiar cómo el puerco, ese animal ambivalente, vinculado a una mitología porcuna, se inserta de modo real, metafórico o emblemático, en la elaboración del *Quijote* cervantino, obra enmarcada en la España en crisis de principios del siglo XVII. Con esta perspectiva, ya le hemos dedicado un trabajo a este tema en la primera parte del texto (Redondo, 2021).

Sin embargo, antes de ir adelante, tenemos que aclarar un punto de lexicografía. Si hoy en día la palabra “cerdo” es la más común para designar al animal de que se trata, en el Siglo de Oro tal palabra no se emplea, utilizándose generalmente el término “puerco”, y algunas veces, el vocablo “cochino”. La que sí se conoce, es la palabra “cerda” para referirse a los “pelos duros”, especialmente de los suidos (Covarrubias, 1943, 408b). De ahí que se hable de “ganado de cerda” para aludir a las manadas de puercos (*ibid.*).

\* \* \*

Hemos de tener siempre presente que las aventuras de don Quijote y Sancho se desarrollan sobre todo en la Mancha, en esa tierra donde menudeaban las encinas y alcornoques, es decir las bellotas, alimento muy estimado por los cochinos. Por ello, la presencia y abundancia de los puercos es una realidad, con múltiples pjaras. Si bien en el *Quijote* de 1605 se alude al porquero que recogía su rebaño y al castrador de

cochinos (I, 2, 53; I, 2, 58)<sup>2</sup>, en el de 1615, se evocan los seiscientos puercos que se conducían a una feria (II, 68, 1290-91) y sale a relucir el ganadero de cerda que había ido a vender cuatro cochinos y luego se las ha con una mujer de mala vida, caso que debe sentenciar Sancho cuando es gobernador de la ínsula Barataria (II, 45, 1088). No sorprende pues que nuestro campesino haya sido porquero cuando era joven, lo que le recuerda don Quijote (II, 42, 1059). Además, en la mayoría de las casas aldeanas, se criaba un cerdo para el consumo doméstico, como lo subraya un proverbio que figura en el *Refranero* de Hernán Núñez, publicado en 1554: “Está la casa sin ruido, cuando los puercos están en el ejido” (Núñez, 2001, I, 106, n° 3273). De ahí que, al entrar por la noche en el Toboso, el caballero y su escudero oigan, entre diversos ruidos, el gruñir de los puercos (II, 9, 758).

Es que, en Occidente, la carne de cochino constituye una parte de la alimentación básica ya que dicha carne era abundante por ser muy fecundas las puercas y además era muy apreciada desde la época de los Antiguos. Es lo que ha subrayado Plinio, por ejemplo, en su *Historia natural*, donde dice “que tiene casi cincuenta sabores” (Plinio, 1624, VIII, 51, 493a), lo que corrobora un refrán recogido por Correas a principios del siglo XVII: “Un sabor ha cada caza, mas el puerco a sesenta alcanza” (Correas, 2000, 798). Esa apreciación ha sido común en la Edad Media y en la Edad Moderna, especialmente en la Mancha donde abundaban las bellotas, pues, según afirma Gerónimo de Huerta, en sus anotaciones a la obra de Plinio: “engordan mucho [los cochinos] con la bellota y, siendo de enzina, se haze mejor su carne” (Plinio, 1624, VIII, 52, 494a).

El puerco, bajo forma de tocino, pero tocino tiene un sentido mucho más amplio que el que se le da hoy<sup>3</sup>, se incluye en la olla, que se suele

---

<sup>2</sup> Señalamos la parte (I o II), el capítulo y la página (o las páginas) en la edición utilizada.

<sup>3</sup> Covarrubias, en la entrada “Tocino” de su *Tesoro...*, apunta lo siguiente: “El puerco que, después de muerto, sacado todo lo interno, el lomo, las costillas, el almilla y espinaço, queda dividido en dos medios” (1943, 965a). No obstante, Corominas amplía

comer a diario, como lo hace casi siempre don Quijote (I, 1, 38). En efecto, según lo asevera un refrán recogido por Hernán Núñez: “Ni olla sin tocino, ni boda sin tamborino” (Núñez, 2001, I, 163, n° 5133). Es también lo que repite el autor del pliego suelto de 1594: “Cualquier olla [...] para comer buen bocado/ que tocino ha de llevar” (*Obra...*, 71-76). Asimismo, el hidalgo manchego comía los sábados duelos y quebrantos (I, 1, 38), o sea huevos con torreznos, es decir con tocino frito. Cuando los dos personajes se dirigen hacia el lugar en que han de celebrarse las bodas de Camacho, duermen en una floresta y Sancho, al despertar, vuelve el rostro en dirección a ese lugar, y exclama: “De la parte desta enramada, si no me engaño, sale un tufo y olor harto más de torreznos asados que de juncos y tomillos” (II, 20, 863). El cerdo viene pues a simbolizar la comida nupcial. Del mismo modo, Teresa Panza, para agasajar al paje que le ha enviado la duquesa con una carta y unos regalos, le dice a su hija que saque unos huevos y corte tocino para dar de comer al joven (II, 50, 1134). Es el mismo tocino el que se encuentra en las ventas donde se albergan don Quijote y Sancho (II, 59, 1212), sin hablar de los huesos de jamón que saborean el escudero y el morisco Ricote al comer en la alameda con los peregrinos extranjeros (II, 54, 1168). Y hasta las famosas ollas podridas apetecidas por el gobernador Sancho (II, 47, 1098) no sólo contienen carne de carnero y de vaca, gallinas, capones, sino también longaniza y pies de puerco (Covarrubias, 1943, 836b).

Cierto es que por ser tan común la carne de cerdo, los aristócratas (pero también los demás en ocasiones festivas) preferían comer la de otros animales, como el pollo, el carnero o la vaca, pero aún así, para cocinarla, el puerco era indispensable. Bien lo indica el refrán apuntado por Hernán Núñez: “Ni pollos sin tocino, ni sermón sin agustino” (Núñez, 2001, I, 165, n° 5190). Asimismo, la primera visión que tienen

---

esta visión citando ejemplos medievales pero también de los siglos XVI y XVII (por ejemplo de Villegas, Fernández de Oviedo, Quevedo, etc.), en que “tocino” designa al puerco entero o a una parte de éste, además de referirse a la carne de cochino salada, incluyendo sus partes gordas, así como a su manteca (1954, IV, 474b).

el caballero y su escudero, al llegar al sitio donde han de celebrarse las bodas de Camacho, es la de un novillo entero que está asándose. El narrador añade poco después: “En el dilatado cuerpo del novillo estaban doce tiernos y pequeños lechones que, cocidos por encima, servían de darle sabor y enternecerle” (I, 20, 865).

Esa presencia del puerco se halla reflejada en dos refranes utilizados en la segunda parte de la obra.

El primero, que aparece ya en el Quijote de 1605, y se repite varias veces en el de 1615, utilizado siempre por Sancho quien juega con él, reza lo siguiente: “Donde se piensa que hay tocinos, no hay estacas” (I, 25, 298; II, 10, 764; II, 55, 1181; II, 65, 1270-71; II, 73, 1325). Este refrán, que figura en las colecciones de Francisco de Espinosa, de los años 1527-1547 (Espinosa, 1968, 230) y de Sebastián de Horozco, de antes de 1580 (Horozco, 1986, 211, n° 812), se halla explicado por Covarrubias del modo siguiente: “En las aldeas hincan en las paredes unas estacas, de las cuales cuelgan algunas cosas, y particularmente los tocinos, de donde nació el proverbio” (Covarrubias, 1943, 561a). Luego completa lo dicho: “quando tenemos a alguno en possession de muy rico y, ocurriendo necesidad de averiguarlo, hallamos estar pobre” (*ibid.*), es decir: muchos se imaginan algo de una persona y resultan equivocados. No es extraño que sea el campesino el que, en diversas ocasiones, emplee este proverbio unido a la presencia de los cochinos en las casas rurales y en los ejidos o pastos, a mayor abundamiento en la Mancha. Además, como ya lo veremos, Sancho está directamente vinculado al cerdo.

El segundo refrán afirma: “A cada puerco le llega su San Martín” (II, 62, 1251). Es que, como lo apunta Correas, “en San Martín, se matan los puercos” (Correas, 2000, 7). Del mismo modo, otro refrán inserto en la colección del mismo Correas, señala: “Pagarlo todo junto, como el puerco por San Martín” (*ibid.*, 2000, 615), referencia a la época de la matanza, siendo aquí el cochino el símbolo de los pecados (el otro aspecto, el negativo, del cerdo). Sabido es que la fiesta de ese santo, se celebra el día once de noviembre y efectivamente es entonces cuando se suele efectuar la matanza del cochino. San Martín era pues un santo popular, dada la importancia del puerco para la economía doméstica,

si bien a ese santo se le conocía, según la leyenda, por haber partido su capa en dos mitades, un día de invierno, dando una de ellas a un menesteroso casi desnudo (*La leyenda dorada*, 2011, II, 719a). Es precisamente la estatua de este santo, representado en el momento en que está dividiendo la capa, la que el caballero y su escudero descubren, con las de otros dos santos a caballo también, san Jorge y Santiago Matamoros, estatuas que unos labradores llevan a su aldea para ponerlas en un retablo que allí se está haciendo (*ibid.*, II, 58, 1196-98). Así se halla puesta de relieve la devoción a estos tres santos, a pesar de la burlona reflexión de Sancho acerca del acto caritativo de san Martín (*ibid.*, 1197).

Pero san Martín hace pensar en san Antón (san Antonio Abad) unido al puerco, como lo pone de manifiesto un refrán inserto en los refraneros de Hernán Núñez y de Correas: “San Antón, da cueros al lechón, que éstos ya criados son” (Núñez, 2001, I, 223, n° 7522; Correas, 2000, 721)<sup>4</sup>, refrán que Sebastián de Horozco, en la segunda mitad del siglo XVI, apunta también, pero de manera más escueta: “Sant Antón, echa cueros al lechón” (Horozco, 1986, 547, n° 2786).

Efectivamente, a san Antonio Abad se le representa muchas veces con un cerdo a su lado, lo que remite a varias leyendas unidas a la

---

<sup>4</sup> Paralelamente, una expresión utilizada para designar a una pequeña sabandija, expresión recogida por Correas, resulta muy reveladora: “La cochinilla de San Antón” (2000, 415). Claro está que en sentido propio de la palabra, una cochinilla es una cochina pequeña, una puerca pequeña, como lo delata un proverbio de la misma colección: “Cuando te dieran la cochinilla, acorre con la soguilla” (*ibid.*, 207). No obstante, “cochinilla de San Antón” tiene otro significado pues se trata de ese pequeño crustáceo terrestre, de color pardo negruzco, que gusta mucho de la humedad y de la oscuridad, evocado así por Covarrubias: “Cochinillas: unas sabandijas que se crían a lo húmedo alrededor y debajo de las tinajas” (1943, 331a). El *Diccionario de Autoridades* precisa todavía más pues a lo dicho por el lexicógrafo, añade: “Es negra, y se llama así, porque se asemeja al cochino” (1963, I, 390). En efecto, tiene un cuerpo alargado con una cabeza alargada también y dos especies de cuernos, a lo cual hay que agregar su color negruzco. Todo ello hace pensar en un diminuto puerco ibérico, el cual es asimismo de color negruzco. Como había que distinguir esta sabandija de la cochinilla de las Indias empleada para teñir de color rojo, se le ha añadido a la primera el determinativo “de san Antón”.

hagiografía del santo. Así, *La leyenda dorada* evoca la lucha que el santo ermita del desierto tuvo que llevar contra los demonios que se presentaron ante él bajo forma de diferentes animales salvajes -oso, lobo, jabalí, etc.- (*La leyenda dorada*, 2011, I, 107). Gracias a la ayuda divina, consiguió vencerlos y logró amaestrar al diabólico puerco montés, el cual, sumiso, le acompañó desde entonces. Otra leyenda, muy arraigada en Cataluña, cuenta que el gobernador de Barcelona tenía una hija muy enferma por estar endemoniada. Al enterarse de que Antonio hacía muchos milagros en la Tebaida, devolviendo la salud a numerosas personas enfermas de gravedad, el gobernador le envió unos emisarios para suplicarle que viniera a sanar a su hija. El santo subió entonces sobre una nube y llegó a Barcelona. Allí, bendijo a la joven y la curó, al echar a los diablos de su cuerpo. Por otro lado, al entrar en la ciudad, una puerca vino a verle llevando en la boca un cochinito que no podía caminar porque padecía de una malformación y tenía las patas torcidas. El santo bendijo entonces al lechón y éste quedó sano, empezando a corretear. Desde ese momento, la cochina, agradecida, acompañó al santo por todas partes, quedándose siempre a su lado (Amades, 1987-89, I, 467-468; Réau, 1958-1959, I, 101).

La fama de san Antonio Abad como taumaturgo, sanador de hombres y animales, especialmente de cerdos, se extendió rápidamente y fue desarrollada todavía más por la orden hospitalaria que se creó a finales del siglo XI bajo su patronazgo, la de los Antonianos (la de san Antón), siendo una de sus casas más importantes la francesa de Saint-Antoine-en-Viennois a donde se decía que habían trasladado el cuerpo del santo. Su culto, merced a los Antonianos, se esparció por toda la Cristiandad a finales de la Edad Media (Mischlewski, 2006; Gómez Pazos, 2020).

En España, existieron varios centros de esta orden hospitalaria, en particular a lo largo del camino de Santiago, para acoger y cuidar a los peregrinos enfermos, especialmente a los que adolecían del terrible “fuego sacro” o “fuego de san Antón”, es decir del ergotismo gangrenoso. Como dicho mal provocaba unos dolores parecidos a los que causaban las quemaduras, se invocaba a san Antón para sanar a los

enfermos, dado que el santo había salido vencedor del fuego de las tentaciones diabólicas (Michlewski, 2006, 75).

Las casas de la orden de san Antón tuvieron varias implantaciones, en particular, por lo que hace a Castilla la Nueva, en ciudades como Toledo, Cuenca y en la manchega Ciudad Real (Gómez Pazos, 2020). Para sufragar sus gastos, especialmente los costes hospitalarios, los Antonianos consiguieron el privilegio de criar puercos que podían vagar por las calles, alimentándose de lo que encontraban en ellas y de lo que la gente les daba de comer. Para que se supiera que se trataba de los cochinos de la orden antoniana, los animales llevaban una campanilla colgando de una oreja o de un collar puesto alrededor del cuello (Michlewski, 2006, 70; Bruna, 2001, 90; Pascual Mayoral, García Ruiz, 2009, 428-29). Y efectivamente, el cerdo de san Antón lleva dicha campanilla en muchas representaciones<sup>5</sup>.

Por otra parte, para honrar al santo, aparecieron ermitas bajo su titularidad en diversos lugares de la Mancha, como lo atestiguan las “Relaciones topográficas”, esa gran encuesta de terreno, que se realizó en Castilla la Nueva entre 1575 y 1580, por orden de Felipe II (Salomon, 1973). Es lo que había ocurrido, por ejemplo, en Alcolea de Almodóvar, Alhambra, Almodóvar del Campo, Daimiel, Manzanares, Piedrabuena o La Solana (*Relaciones... Ciudad Real*, 1971, 22, 44, 76, 244, 300, 376, 486). Asimismo, la iglesia parroquial de El Toboso, cuya construcción se empezó a principios del siglo XVI, estuvo bajo la advocación de san Antón, según lo indicado en enero de 1576 por la *Relación* de esta villa (*Relaciones... Cuenca*, 1983, 521). Es con esta iglesia con la cual topan don Quijote y Sancho al entrar de noche en El Toboso (II, 9; 759). Y en ella estaría la imagen del santo con el cochino a su lado.

---

<sup>5</sup> Es el caso por ejemplo en la representación de *La tentación de san Antonio* de Jerónimo Bosco de hacia 1510 (está en el museo del Prado de Madrid) en que la campanilla figura en la oreja derecha del puerco (Bruna, 2001, 90-91). Asimismo, en la vidriera de la iglesia de San Andrés de Calahorra, asociada a la cofradía de san Antón que ya existía en el siglo XV, están representados el santo y su cochino, llevando éste un collar alrededor del cuello, del cual colgaba dicha campanilla (Pascual Mayoral y García Ruiz, 2009, 428-29).

La devoción al santo ermitaño en la Mancha está pues atestiguada y en muchos lugares se celebraba su fiesta con fervor como en Alhambra, Manzanares, Miguelturra o La Solana (*Relaciones...Ciudad Real*, 1971, 44, 300, 328, 486). Además, de manera significativa, en Miguelturra existía un hospital de san Antón (*ibid.*, 328) que debía de acoger especialmente a los enfermos que sufrían del “fuego sacro”. Por otro lado, para celebrar la fiesta del santo, en relación con las ermitas puestas bajo su advocación, se habían creado cofradías de san Antón (Ruiz Castellanos, 2004, 288-308)

¿Quién sabe si el “carnavalesco” Sancho (Redondo, 1998<sup>2</sup>, 195-203), tan unido al puerco, no ha formado parte de una de esas cofradías pues le dice a don Quijote, tanto en la primera como en la segunda parte de la obra, que había sido muñidor y luego prioste de una cofradía (I, 21, 256; II, 43, 1066)? De todas formas, el patrono de los porqueros era san Antón y el escudero lo fue cuando era joven. Así que debió de participar en las ceremonias que el día de la fiesta del santo (es decir el 17 de enero) se hacían para la protección de los animales y particularmente de los cochinos, ceremonias evocadas por Correas al comentar el dicho “Sant Antón le guarde” (Correas, 2000, 724):

Dícese a las cabalgaduras y reses, porque a San Antón tienen por abogado de su salud, y por eso, el día de este santo, llevan las bestias a dar nueve vueltas alrededor de su iglesia; y diciendo estas palabras, entienden que no las harán mal de ojo.

Asimismo, en diferentes lugares, como en la zona madrileña, el día de san Antón se elegía a un rey de los porqueros que venía a ser luego rey de los cochinos, todo ello conforme a unos ritos evocados por Julio Caro Baroja (Caro Baroja, 1965, 331-333).

Estas festividades, que se insertan en el ciclo carnavalesco<sup>6</sup>, están en relación con una serie de creencias y leyendas que hunden sus raíces en

---

<sup>6</sup> Recuérdese que en algunas partes El Carnaval (Carnestolendas o Antruejo) empieza por san Antón: “Por san Antón, las Carnestolendas son”, “Desde san Antón, máscaras

un trasfondo mítico y se apoyan en la observación de que los puercos tienen un parentesco anatómico y fisiológico con los humanos, según lo habían advertido ya los Antiguos y posteriormente los médicos de la época medieval y moderna (Pastoureau, 2015, 70, 87-89). Es lo que se indica en el pliego ya citado, de finales del siglo XVI: “[El puercos] en todo lo interior/ es muy semejante al hombre” (*Obra...*, 1594, 184-85). Es asimismo lo que afirma el médico Gerónimo de Huerta en sus *Anotaciones a la Historia natural* de Plinio, traducida por él en los últimos años del siglo XVI: “[Los puercos] son en las partes interiores muy semejantes a los hombres” (Plinio, 1624, VIII, 52, 494b).

Ese parecido entre el hombre y el cochino ha conducido a idear una serie de transformaciones del uno en el otro y recíprocamente, estribando el fenómeno en el principio de *metamorfosis*, como Homero y Ovidio (tan leído éste en el Siglo de Oro) lo habían puesto de relieve. Piénsese por ejemplo en la transformación de los acompañantes de Ulises en puercos por arte de la maga Circe y luego en la metamorfosis de los cerdos en humanos gracias a la intervención de Ulises quien había constreñido a Circe a que así lo hiciera (Homero, 1997, X, 237-296; Ovidio, 1983, XV, 277 y 305). Del mismo modo, en una de las leyendas relacionadas con san Nicolás, ese santo milagrero, se cuenta lo siguiente (Pastoureau 2015, 78-79): en una época de hambruna, tres jóvenes huérfanos, muertos de hambre, habían pedido ayuda a un carnicero quien los había acogido. Pero después, el hombre se había portado como si fueran unos cochinitillos, matándolos, cortándolos en pedazos y salándolos para poder venderlos a los clientes como si se tratara de carne de cerdo. Sin embargo, san Nicolás había logrado reunir los diversos trozos y había resucitado a los niños, devolviéndoles su aspecto humano.

---

son” (Caro Baroja, 1965, 40). Es lo que corrobora Covarrubias quien, después de haber señalado que Antruejo es lo mismo que Carnestolendas, añade: “Son ciertos días antes de Quaresma que en algunas partes los empiezan a solenizar desde los primeros días de enero, y en otras, por San Antón” (1943, 126b).

Asimismo, en las tradiciones folklóricas, las mujeres que dan la vida a cochinitos, como si ellas fueran cerdas, aparecen más de una vez (Sébillot, 1968, 148-49, 151), en algunos casos por obra diabólica (lo que corresponde a la otra faz del puerco, la demoníaca). Es lo que ilustra una "relación de sucesos" del siglo XVII, de la que se ha servido Luis Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo*: una mujer ha quedado embarazada después de una cópula con el Diablo y ha dado a luz luego a una camada de lechoncillos (Vélez de Guevara, 1988, VI, 161).

Este tipo de transformación, de metamorfosis está vinculado a esa gran afición de los hombres de los siglos XVI y XVII por todo lo maravilloso, lo prodigioso y lo monstruoso (Lascault, 1973; Kappler, 1980; etc.). Es lo que demuestra el libro de Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, publicado en 1570, el cual contiene varios ejemplos de partos prodigiosos (Torquemada, 1982, 178ss.). El propio Ambroise Paré, el célebre cirujano de los reyes de Francia, en el siglo XVI, da a la imprenta en 1570 un tratado sobre los monstruos y prodigios y en él habla de diversos ejemplos de hibridación, presentados como reales, pues el cirujano cree todavía en "la mezcla de simientes" (Paré, 1971, 62-68). Apoyándose en fuentes que presentan como auténticos diversos casos fabulosos (Licostenes, Boaistuau, etc.)<sup>7</sup>, se refiere a una puerca que, en una aldea cercana a Bruselas, parió un lechón que tenía cabeza, manos y pies de hombre y de puerco, todo lo demás. (*ibid.*, 64). También habla de otra puerca que, en la misma ciudad de Bruselas, en 1564, tuvo una camada de seis cochinitos, ostentando uno de ellos un cuerpo de hombre hasta la cintura y de

---

<sup>7</sup> Licostenes (Conradus Lycosthenes, cuyo nombre verdadero era Conrad Wollfhart) fue un humanista, gramático y profesor del siglo XVI, que se interesó por los prodigios. En 1557, dio a la estampa un libro que fue utilizado con frecuencia, titulado *Prodigiorum ac ostentorum chronicon*, Basileae: H. Petri. Boaistuau (Pierre, muerto en 1566) publicó en 1560 sus *Histoires prodigieuses*, Paris: Vincent Sertenas. Esta obra tuvo una gran difusión. Nótese que en 1586 salió en castellano la traducción de varias *Historias* de Boaistuau, Tisserant y Belleforest bajo el título *Historias prodigiosas y maravillosas de diversos sucesos acaecidos en el Mundo*, Medina del Campo: Francisco del Canto.

cerdo, en la parte inferior (*ibid.*). Para llamar todavía más la atención del lector, el texto va acompañado de las imágenes correspondientes.

Paralelamente, el tratado del napolitano Giambattista della Porta, *De humana Physiognomania*, que tanta difusión tuvo a partir del año 1586, provocando un desarrollo de los escritos fisiognómicos, encierra varios casos de personas con rostro de puerco, ilustrándolos con las figuras adecuadas (Porta, 1987, 62, 77, 108, 112, 134). De ello, el autor saca diversas consideraciones sobre el carácter y las inclinaciones de esas personas.

Ese parentesco entre el hombre y el cochino tiene profundas raíces antropológicas (Fabre-Vassas, 1994) y permite comprender mejor lo que el texto cervantino sugiere con referencia a Sancho. Efectivamente, según lo indicado por Juan de Arjona, entre 1598 y 1602, en sus *Tercetos...*, "Cochino, Puerco o Sancho, todo es uno" (Arjona, 1936, 132) y lo mismo repite Agustín de Rojas en la *Oda...* inserta en su *Viaje entretenido* de 1603: "Pues Sancho, puerco o cochino, / todo es uno..." (Rojas, 1972, 473, v. 121)<sup>8</sup>. Es decir que el escudero aparece como un ser porcino; se halla indefectiblemente unido al cerdo. Verdad es que su gordura, sus barbas espesas y duras como cerdas, su voracidad están en consonancia con lo que implica su apelativo.

Además, recuérdese que, según la tradición platónica y judeocristiana, "el nombre es como imagen de la cosa de quien se dice" (León, 1959, 277-78). Por esencia, Sancho es pues la personificación misma del puerco. Por ello, cuando el escudero, transformado en gobernador de la ínsula Barataria, tiene que defender el territorio contra una invasión de enemigos, y, encerrado entre dos paveses, cae al suelo, el narrador no vacila en compararle con "medio tocino metido entre dos artesas" (II, 53, 1160-61).

Por otro lado, el cochino ha venido a ser en España el revelador de la adhesión al catolicismo. En efecto, no hay que olvidar el rechazo del cerdo por judíos y musulmanes, en conformidad con la prohibición del

---

<sup>8</sup> No hay que olvidar que la palabra chancho para designar al puerco es la que se emplea en diversos países de la América de habla española.

consumo de su carne por el *Antiguo Testamento* (*Biblia*, 1569, *Levítico*, XI, 7; *Deuteronomio*, XIV, 8) y el *Corán* (1959, V, 3; VI, 116). Bien sabido es que este rechazo fue utilizado por la Iglesia y la Inquisición, en los siglos XVI y XVII, como señal para cerciorarse de la autenticidad o no de la afiliación al catolicismo por parte de los judeoconversos y de los moriscos. Esto implica que el morisco Ricote, que ha tenido que salir de España cuando la expulsión de los años 1609-1614 y ha vuelto a Castilla disfrazado de peregrino, debe de ser un verdadero católico pues saborea los huesos de jamón con el escudero, en amor y compañía (II, 54, 1168).

De tal modo, se han opuesto los tocinófilos y los tocinófobos (según la terminología de Américo Castro). En una España en crisis, la de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, esa oposición ha podido conducir a elaborar algunos textos ofensivos, a pesar de su tono jocoserio, escritos por los primeros contra los segundos, como aquellos en alabanza del puerco, a los cuales nos hemos referido ya (Redondo, 2022).

Cae de su peso que Sancho, por su nombre y por ser campesino, no puede sino ser tocinófilo. De ahí que afirme su fe católica y exprese su enemistad con los judíos: "...el creer, como siempre creo, firme y verdaderamente en Dios y en todo aquello que tiene y cree la santa Iglesia Católica Romana, y el ser enemigo mortal, como lo soy, de los judíos" (II, 8, 751). Paralelamente, también reivindica su calidad de cristiano viejo, como ya lo había hecho en la primera parte de la obra (I, 21, 255; I, 47, 598). En la segunda, indica con fuerza: "a fe de buen escudero que si hubiera dicho de mí cosas que no fueran muy de cristiano viejo, como soy, que nos habían de oír los sordos" (II, 3, 710).

Y don Quijote, al ser el otro polo de la pareja, complementario pero también opuesto, ¿sería tocinófobo, sería uno de esos "hidalgos manchados", que no faltaban en Castilla la Nueva? Recuérdese sobre el particular que, en la primera parte de la obra, al evocar las mercedes que le haría a su escudero cuando él viniera a ser rey, Sancho Panza le había contestado: "yo soy cristiano viejo y para ser conde esto me basta" (I, 21, 255). Muy irónicamente, el caballero le había dicho entonces: "Y aun te sobra, y cuando no lo fueras, no hacía nada al

caso...” (*ibid.*), manera ésta de poner en tela de juicio esa necesidad de limpieza de sangre (real o inventada) para ser noble y para ocupar un cargo en las diversas instituciones, lo que ha ocasionado tantos males en la sociedad española del Siglo de Oro (Sicroff, 1960; Domínguez Ortiz, 1978; Hernández Franco, 1996; *La pureté de sang...*, 2011).

Así, para diversos seguidores de Castro, no hay ninguna duda: don Quijote ha de integrarse en el grupo de los tocinófobos.

Pero las cosas no son tan sencillas. Como hemos tenido ocasión de barajar estos problemas en el trabajo que hemos dedicado al puerco en la primera parte de la obra (Redondo, 2022), sólo resumiremos aquí los argumentos en pro y en contra de tal encasillamiento. Por una parte, estaría la imprecisión sobre el solar del héroe y las características de su comida con esos “duelos y quebrantos”, su evocación de la Edad dorada sin ninguna alusión al cochino cuando estamos en una tierra donde menudean las bellotas y las pjaras de cerdos, por fin, la puesta en entredicho, con ironía, del sistema de la limpieza de sangre. Por otra, y en sentido opuesto, la relación del Manchego con Aldonza Lorenzo, *alias* Dulcinea del Toboso, que sala mejor los puercos que cualquier otra mujer manchega, su calidad de “hijodalgo de solar conocido” y su linaje que es el de los afamados caballeros españoles Pedro Barba y Gutierre Quijada, sus antepasados, lo que le incluiría más bien entre los cristianos viejos, entre los tocinófilos. Además, el detalle del lunar con cabellos a manera de cerda que el héroe lleva en el cuerpo, según la predicción del padre de la princesa Micomicona, señal que, en conformidad con algunas creencias populares, estaría ocasionada por el contacto real o imaginado de la madre con un cochino, confirmaría más bien lo que se acaba de decir.

Es preciso añadir algo más, con respecto a la segunda parte de la obra, la que nos interesa aquí. Cuando Sancho inventa a Dulcinea encantada en la persona de una de las tres labradoras que salen del Toboso, le indica a su señor que “tenía un lunar sobre el lado derecho a manera de bigote, con siete o ocho cabellos rubios como hebras y largos de más de un palmo” (II, 10, 774). Bien se ve que el campesino no se atreve a decir que esos cabellos son a manera de cerdas. Pero de

todas formas, ahí está el *naevus peloso* que corresponde al del caballero, *naevus* relacionado con el puerco (Jabert, 1957, 325-328; Fabre-Vassas, 1994, 55-57). Asimismo, la expresión utilizada por Sancho hace pensar en la que aparece con referencia al fundador de la Casa de la Cerda, el infante don Fernando de la Cerda, hijo del rey Alfonso X el Sabio, ya que ese infante tenía un lunar “de donde le colgaba un cabello largo y grueso, como cerda” (Covarrubias, 1943 409b). Ese lunar puede ser también una marca principesca y real (Delpech 1990, 44). Para don Quijote, que tiene dicha señal y cuyo destino debería conducirle a ser fundador de un linaje real (Redondo, 2011, 75-79), Sancho, si bien de modo burlesco, crea a la princesa que le corresponde.

Sea lo que fuere, de todas formas, se trata otra vez de un universo vinculado al puerco, lo que vendría a reforzar todavía más lo dicho anteriormente.

Entonces, don Quijote ¿sería un tocinófilo, como Sancho? En realidad, todo esto se enmarca en una obra paródica, impregnada de ironía cervantina. Como siempre, el autor hila muy fino y la cosa no puede sino quedar en el aire.

Desde este punto de vista, resulta interesante el episodio de la “cerdosa aventura” (II, 68). Recuérdese que, después de haber sido derrotado en la playa de Barcelona por el Caballero de la Blanca Luna, el héroe ha prometido no reanudar su gesta antes de que pase un año. Con su escudero se dirige pues hacia su aldea, muy melancólico a causa de su fracaso y de las consecuencias de éste, pero también porque Dulcinea no aparece.

En el camino, en el mismo lugar en que se había desarrollado la Arcadía fingida y el atropello de amo y servidor por un tropel de toros (II, 58, 1207-1208) ocurre ahora otra aventura, simétrica de la precedente, en que los dos personajes van a ser tirados al suelo y pisoteados por una piara de más de seiscientos puercos que unos hombres llevaban a vender a una feria (II, 68, 1290-1291).

Algunos seguidores de Américo Castro han querido ver en este episodio una metáfora del destino que les correspondía a los españoles “manchados”, es decir a los judeoconversos. Éstos, en esta ocasión, se

hallaban representados por el hidalgo manchego (=manchado)<sup>9</sup>. Como él, venían a ser perseguidos, humillados y pisoteados por la Inquisición y las instituciones, que estaban entre manos de los cristianos viejos, siendo el puerco el emblema de esta opresión ya que el cerdo separaba a unos y otros. Don Quijote, no podía ser pues sino tocinófobo.

Pero tal interpretación se puede poner en tela de juicio.

Nótese, en primer lugar, que si aquí el narrador (y no don Quijote) habla de “animales inmundos” (II, 68, 1290), en conformidad con la denominación utilizada por judíos y musulmanes, es la misma expresión la que emplea el propio caballero manchego para designar a los toros, sin embargo símbolos tradicionalmente positivos de bravura (II, 58, 1210).

Es necesario añadir que, para el caballero manchego, lo que le pasa es como él lo dice, “justo castigo del cielo” (II, 68, 1290) por haber sido vencido por el Caballero de la Blanca Luna. Este castigo lo concreta de la manera siguiente: “que le coman adivas y le piquen avispa y le hollen puercos” (*ibid.*), siendo todos estos animales considerados como diabólicos en un contexto “marcado” (Redondo, 2015, 34-35). Por lo que hace al cochino, se trata de la otra faz de este animal ambivalente pues toda la tradición cristiana estima que es imagen del pecado, en particular del de gula y del de lujuria, como Jerónimo Bosco lo había ilustrado en su *Jardín de las delicias* de principios del siglo XVI, conservado en el Museo del Prado.

Al ser, en cierto modo, el símbolo del pecado, el puerco se transforma en animal diabólico, según lo evocado por los *Evangelios*. En efecto, Jesús había echado los demonios fuera de un hombre poseído por ellos y éstos habían entrado entonces en unos cerdos cercanos que se habían precipitado en el mar de Galilea y se habían ahogado (Matías, 8, 30-34; Mateo, 5, 9-20; Lucas, 8, 26-39). Los puercos iban pues asociados al diablo. Asimismo, los judíos, en conformidad con la tradición cristiana, revivificada por Lutero y sus discípulos, no podían

---

<sup>9</sup> Hay que recordar que, en *La pícaro Justina*, el autor juega con los dos términos ya que a la heroína, que es conversa, la llama “manchega” (Redondo, 1998, 63-64).

ser sino “engendros de Satanás” (Iancu-Agou, 1978; Margolin, 1988; etc.). De ahí que, paradójicamente, los hebreos tuvieran una apariencia porcina o se hubieran representado, sobre todo en Alemania, a partir del siglo XII, como cabalgando una puerca (la famosa “puerca de los judíos”) o mamando sus tetillas, si bien este tipo de representación se había difundido por toda Europa (Fabre-Vassas, 1994, 113 y sigs.; Pastoureaux, 2012, 204; etc.).

Además, el cerdo es emblema de la suciedad. Así, don Quijote le da a Sancho una serie de consejos antes de que el escudero salga a gobernar la ínsula Barataria, indicándole “cómo ha de gobernar su persona” (II, 43, 1062). Le señala entonces que ha de cortarse las uñas y no dejarlas crecer como si fueran “garras de cernícalo lagartijero, puerco y extraordinario abuso” (*ibid.*, 1062-1063). Del mismo modo, la palabra “puerco” venía a aparecer como una grosería. Por ello, como ocurriera en la primera parte de la obra, utilizar el término acarreaba el consabido “con perdón” (I, 2, 53)<sup>10</sup>. Lo mismo pasa en la segunda parte del texto, cuando se presenta ante el gobernador Sancho Panza el “ganadero de ganado de cerda”, quien dice: “esta mañana salía de este lugar de vender, con perdón sea dicho, cuatro puercos...” (II, 45, 1088).

Todo esto explica la actitud y lo dicho por don Quijote, en la “cerdosa aventura”, sin tener que acudir a otro tipo de interpretación. Lo cómico al mismo tiempo, está vinculado a la reacción de Sancho el porcino que desea matar unos cuantos cochinos, invirtiéndose así los papeles ya que es él, y no el caballero, el que reacciona y ha de manejar la espada que le pide a su señor.

Adviértase también que, después de su fracaso caballeresco, don Quijote intenta encontrar una puerta de salida, reinventando a su propio modo la Arcadia fingida representada por aldeanos y aldeanas con églogas de Garcilaso y de Camões (II, 58, 1203). Se asiste así a un divertido diálogo entre el caballero y su escudero que quieren transformarse en los pastores Quijótiz y Pancino y que, después de

---

<sup>10</sup> Recuérdese que, al hablar del porquero que recogía una manada de puercos, el narrador dice irónicamente: “que sin perdón así se llaman”.

haber comprado unas ovejas, han de andar por los montes, selvas y prados cantando y llevando la vida pastoril de la tradición literaria (II, 67, 1284). Es como si, después del sueño pastoril de la simulada Arcadia ovejuna, llegara ahora en el capítulo siguiente, el 68, la confrontación, el choque con la soez realidad porcina de la Mancha.

Pero hay que agregar algo más.

Es preciso añadir que, inmediatamente antes del episodio con los cerdos, los dos personajes se han apartado un tanto del camino para cenar y pasar la noche, la cual es bastante oscura por haberse escondida la luna. Es entonces cuando oyen un sordo ruido que se convierte en verdadero estruendo (acompañado de gruñidos), el cual va creciendo, lo que provoca cierto alboroto en don Quijote y un miedo intenso en Sancho. Todo sugiere que, como en otras ocasiones en el texto cervantino (Redondo, 1998<sup>2</sup>, 116-119) se trata de la espantosa y ruidosa estantigua, esa hueste salvaje salida del infierno que se percibía generalmente al anochecer o por la noche en los bosques y selvas, conducida por el diabólico Cazador Negro (*le mythe...*, 1997; Redondo, 1998<sup>2</sup>, 101-119; etc.). Y precisamente hay una relación entre el ciclo de la estantigua y el mito peninsular de la “puerca con siete lechones” (que se ha difundido por la América latina), encarnación del diablo, la cual aparece de noche, sobre todo en Portugal y en Provenza, y tiene un parentesco con la puerca fantasma señalada por ejemplo en el condado inglés de Devon (Leite de Vasconcelos, 1882, 174, 298; Braga, 1985, I, 80, II, 212; Coxhead, 1959, 45-46; Delpech, 1999, 253).

Por otra parte, el puerco, especialmente el puerco montés, tiene fama de ser valeroso. Es lo que indica el autor del pliego suelto de 1594 quien indica que los suidos saben muy bien pelear. Formando un escuadrón, como si fueran soldados, son capaces de enfrentarse con los lobos (*Obra...*, v. 81-85). Por ello añade luego: “...del arte militar/ para saber pelear/ tienen gran conocimiento” (*ibid.*, v. 88-90). Paralelamente, Juan de Arjona, entre los años 1599 y 1602, al evocar el mito de Adonis, insiste asimismo sobre el furor de que es capaz el puerco fiero al embestir contra el cazador (*Tercetos...*, v. 334-339). De ahí la consideración de que el puerco era “hidalgo”, como lo dice

Agustín de Rojas en 1603 (Rojas, 1972, v. 198) y, dando un paso más, que era “de noble suelo y cimiento”, siendo pues “el puerco gran señor”, según lo escrito por el autor del pliego de 1594 (*Obra...*, v. 142, 96). Al ilustrar el arte militar, tan unido a la aristocracia, y al aparecer “ennoblecido”, bien se comprende que varias casas nobles como la de la Cerda o las de los Porceles, vayan vinculadas al universo porcino (Delpéch, 1999). Tampoco extraña que el puerco/jabalí figure en el blasón de diversas familias aristocráticas (Marillier, 2003).

Además, sabido es que la caza constituye para los nobles una manera de practicar de otra forma el arte de la guerra. Es lo que el duque le explica a Sancho, a raíz de la cacería que ha organizado: “la caza es una imagen de la guerra: hay en ella estratagemas, astucias, insidias para vencer a su salvo al enemigo...” (II, 34, 999). Por ello, el adversario que aparece muchas veces en la caza de montería es el puerco montés. Es lo que ocurre cuando don Quijote y Sancho están en casa de los duques ya que éstos los llevan a una cacería. Se trata en efecto de una caza al jabalí en que sobresalen la duquesa y el duque, que tienen venablos, no quedando a la zaga el caballero manchego quien ha puesto mano a la espada. Es que hacia ellos viene “un desmesurado jabalí, crujiendo dientes y colmillos y arrojando espuma por la boca” (*ibid.*, 998). Queda vencido el “*valiente animal*” ya que no puede triunfar frente a “las cuchillas de muchos venablos que se le pusieran delante” (*ibid.*).

El episodio pone de relieve el ímpetu guerrero y la bravura del puerco montés, lo que permite comprender su valoración y la metamorfosis que le convierte en verdadero modelo aristocrático de valentía, como acabamos de verlo.

Al mismo tiempo, este episodio también resulta burlesco pues el escudero, muerto de miedo al ver la embestida del animal, huye y sube a una encina, pero se desgaja una rama y queda colgado de un gancho del árbol, pegando gritos y pidiendo socorro (*ibid.*). Es decir que Sancho el porcino, que pertenece al universo del puerco doméstico, se fuga ante el puerco salvaje, quedando simbólicamente vencido en este enfrentamiento sin combate, de modo que se invierten burlescamente las relaciones acostumbradas entre Natura y Cultura.

Pero, para volver a la furia porcuna, ésta remite a esos furores animales que, merced a una *metamorfosis*, han dado origen, en otros tiempos, a las cofradías de “guerreros-fieras”, que corresponden a tradiciones indoeuropeas y existieron, en épocas antiguas, en particular entre los antiguos iraníes y germanos, los celtas, etc. (Sergent, 1995, 295-299). Esos guerreros, jóvenes y muy violentos, sometidos a duras pruebas iniciáticas, eran, según los casos, lobos, osos o jabalíes y adoptaban el comportamiento y las características de dichos animales gracias a pinturas, máscaras y pieles, no dejando de hacer pensar en varios aspectos de las manifestaciones carnavalescas y del mito de la caza salvaje, de la estantigua (Delpech, 1997, 60).

En la península ibérica, donde las influencias indoeuropeas habían arraigado, esas cofradías también existieron (Peralta-Labrador, 1990; Ciprés, 1993; García Quintela, 1999; etc.) y sus rastros han llegado hasta el siglo XVII y más allá, en particular con el sistema del bandidaje. Aquí sólo queremos hacer hincapié en un caso llamativo, relacionado con el puerco, que aparece en la segunda parte del *Quijote*. Se trata del episodio del bandolero Roque Guinart, llamado en el mundo real Perot Rocaguinarda (Tribó, 1985; Roviró i Alemany, 2006).

Recuérdese que el caballero y su escudero se encaminan hacia Barcelona y, al cabo de seis días, tienen que transitar por un espeso encinar. Como está oscureciendo, se acomodan para pasar la noche, quedándose dormido el servidor en seguida. Pero don Quijote intenta quitarle las calzas para darle dos mil azotes con el fin de desencantar a Dulcinea. Esto despierta al campesino, quien tiene que bregar con su señor para que éste le deje tranquilo. Se aparta entonces Sancho y, en la oscuridad, al querer arrimarse a un árbol, topa con dos pies de persona y luego con otros (II, 60, 1221). Amedrantado, llama al caballero quien le explica que esos pies son los de bandoleros ahorcados por la justicia. Han dado los dos personajes con el muy conocido bandolerismo catalán de la época (Reglà, 1966; García Cárcel, 1991; Torres, 1993; etc.). Y de repente, al amanecer, se hallan rodeados por unos cuarenta bandoleros que pertenecen a la cuadrilla capitaneada por Roque Guinart (Rocaguinarda), el célebre bandolero

catalán del siglo XVII, personaje del cual se ha apoderado la literatura (López-Martínez, 1991; etc.).

No se trata aquí de analizar el comportamiento del cabecilla con sus “soldados” ni con las personas que caen entre sus manos, sino de notar que su grupo de salteadores tiene una relación de devoción muy fuerte al jefe y que la cuadrilla tiene numerosas ramificaciones, no sólo en la selva sino en la ciudad (en Barcelona don Antonio Moreno es amigo de Roque Guinart). Hay que llegar al final del capítulo para que nos enteremos de que estos bandoleros pertenecen al bando de los Nyerros, siendo sus enemigos (evocados cuando el lance de Claudia Jerónima) afiliados al de los Cadells (II, 60, 1233).

Y precisamente, los nombres que llevan las dos banderías son muy significativos pues se refieren a los lechones (nyerros) y a los cachorros (cadells). Es lo que pone de relieve una leyenda catalana (Amades, 1986<sup>7</sup>, 264-265). Cuenta lo siguiente. En tiempos antiguos, la dama del castillo de Nyer y la de la Torre d'Arança de Bellver, en Cerdaña, eran hermanas y las dos estaban encinta. Paralelamente, dos mujeres muy pobres, también hermanas y también encinta, fueron a pedirles una limosna, la una a la dama de Nyer y la otra, a la otra dama. Las dos nobles solicitadas se la negaron, diciéndoles que, si no tenían con qué alimentar a los hijos, no debían engendrar. Las dos mendigas, desconsoladas y ultrajadas, maldijeron entonces a las dos señoras, pronosticando a la de Nyer que daría la vida a siete lechones y a la de la Torre d'Arança que daría a luz a siete perritos. Cuando llegó el momento del parto, las dos mendigas tuvieron dos niños como rosas y las dos aristócratas siete criaturas medio bestiales: la una, hijos medio puercos medio hombres, la otra, niños medio perros medio hombres.

Pasando el tiempo, los primos se enemistaron profundamente y se insultaron, diciendo los de Nyer que mejor era ser cochinito que perrito, pues, la carne de cerdo era muy estimada y no la de perro, que era inmunda, a lo cual replicaban los primos que era preferible ser cachorro que lechón ya que los canes eran muy estimados por su fidelidad y los cochinos, desestimados por su suciedad. Éste sería el origen de las dos facciones enemistadas de los Nyerros y de los Cadells.

Le leyenda, que se refiere al mito fundacional de los dos linajes<sup>11</sup>, tiene parecidos con la que está vinculada al origen de los Porceles (Delpéch, 1999, 245-251; Redondo, 2022). Al mismo tiempo intenta explicar la génesis de los enfrentamientos sangrientos entre las dos facciones, enfrentamientos que llegaron a tener una dimensión global en Cataluña (Torres, 1993, 170-174), implicando a las instituciones, como lo decía el virrey en 1626: “Todos los ministros, desde al mayor al menor, tienen en las entrañas el pecado original de ser cadells o nierros” (Elliott, 1977, 85). Por otra parte, si bien es verdad que hay una relación entre este bandolerismo y las pugnas señoriales, cada bando, según las circunstancias y la intensidad de los problemas políticos, económicos y sociales, sostenía a una parte de la nobleza y de los grupos urbanos, oponiéndose violentamente al otro, que apoyaba al otro campo (Sales, 1984; Torres, 1993). Además, luchaban las dos parcialidades, llevando la insignia de su bandería, es decir un lechón en un caso y un perro en el otro, según un testimonio de principios del siglo XVII (Reglà, 1966, 29).

No obstante, lo que nos interesa directamente aquí es que estamos frente a un combate entre bandos de “puercos” y de “perros”, fenómeno que hunde sus raíces en esos furores animales ya evocados y encarnados en los “guerreros-fieras” de la tradición indoeuropea (cuya devoción al jefe era profunda) con los “guerreros-puercos” (o jabalíes) y los “guerreros-perros” (o lobos o perros-lobos) (Peralta-Labrador, 1990, 55-65; Ivantchok, 1993, 312 y sigs.; García-Quintela, 1999, 179-213, 284-287; Delpéch, 1997, 67-79).

Desde este punto de vista, Roque Guinart se halla *metamorfoseado* en “guerrero-puerco” y su parcialidad está compuesta de “guerreros-puercos”, mientras que los Torrellas, en particular Vicente Torrellas, el enamorado de Claudia Jerónima, vienen a ser unos “guerreros-perros”. Así aparecen a las claras las raíces profundas de las parcialidades catalanas, que afloran en el *Quijote*.

Pero tiempo es ya de volver a Sancho el porcino.

---

<sup>11</sup> Ver también Torres, 1993, 44-53.

No se olvide que, en la segunda parte de la obra, se asiste a una progresiva promoción del escudero, en detrimento de su señor, hasta llegar a sustituir a éste en varias ocasiones, aunque todo esto cobre una tonalidad burlesca (Redondo, 2019).

Es que existe una tradición que, desde épocas antiguas, relaciona al puerco con la realeza. Por haber tratado ya este tema ampliamente (Redondo, 2022), nos contentaremos aquí de resumir a grandes rasgos lo que hemos escrito.

Esta tradición la ilustra, en la mitología griega, el caso de Tideo, quien creció entre cochinos y porqueros, cubriéndose con una piel de puerco montés, lo que le llevó a ser rey de Calidón, según lo vaticinado por el oráculo de Apolo. Asimismo, a nivel popular, el motivo del “rey puerco” aparece en un cuento del área mediterránea, recogido por Straparola en 1550 en una de sus novelas de *Le piacevoli notti*, cuento que Cervantes debía de conocer sea por oralidad, sea a través del texto italiano o de la traducción castellana de Truchado de 1576.

Paralelamente, también hay que tener presente la muy conocida leyenda de Sancho Abarca, criado entre rústicos, que llevaba toscas alpargatas (abarcas) y vino a ser rey de Pamplona. Al mismo tiempo, por tierras de Castilla, corrían los romances del rey don Sancho, matado por Vellido Dolfos.

Todo esto ha debido de contribuir a hacer cuajar, bajo la pluma cervantina, las ínfulas de grandeza de Sancho Panza quien, en la primera parte del texto, sueña no sólo con ser gobernador de una ínsula sino también de alcanzar a ser rey de algún territorio (I, 7, 102; I, 31, 397). La profecía burlesca del final del *Quijote* de 1605 (I, 46, 588-589), que el escudero se toma muy en serio, no podía sino fortalecer sus esperanzas de enaltecimiento, lo que va a confirmar la segunda parte de la obra.

Si el tema del “rey puerco” permite comprender también esos anhelos de Sancho, hay que ampliar dicho tema con otras consideraciones.

Es de notar, que el emblema 45 de la célebre colección de Alciato, publicada en Venecia en 1546, cobrando gran difusión, tiene por lema: *In diez meliora* (=mejor de día en día). El cuerpo del emblema representa una cabeza de puerco, alusión a los presentes que los “clientes” ofrecían

a sus protectores en época de las Saturnales, como lo indica el primer dístico del comentario, inspirado en un epigrama de Marcial<sup>12</sup>. Pero, a partir de la edición de Lyon, G. Rouille, 1550, aparece un hombre con barba que lleva una corona en la cabeza y tiene un cetro en la mano, sentado dentro de un edificio abierto que sostienen unas columnas y adornan unos tapices. Está rodeado de cortesanos vestidos con elegancia. A un lado, un hombre, servidor o “cliente”, le ofrece una cabeza de puerco. Además, en primer término, figura un suido que está hozando el suelo y lleva en el lomo una inscripción: *ulterius*. El comentario hecho por Alciato, en el segundo dístico, que utiliza un pasaje de las *Metamorfosis* de Ovidio, vinculado a la actividad del cochino, es muy positivo: el puerco adelanta con la cabeza baja sin mirar atrás, como los hombres que van siempre adelante sin volver el rostro hacia atrás, empujados por la esperanza de un futuro mejor (Andenmatten, 2017, 234-239).

Sin embargo, la incorporación de *ulterius* hace pensar, según algunos críticos, en la divisa imperial: *Plus ultra*. De este modo, el soberano sentado sería Carlos V, lo que relacionaría al emperador con un puerco (*ibid.*). Desde este punto de vista, las cosas resultan más claras todavía en la edición preparada por Barthélémy Aneau, ya que éste, al traducir los dos dísticos del emblema 45, añade un breve comentario de su cosecha, que empieza por estas palabras: “Rustique comparaison d’ung Pourceau à l’Empereur Charles le quint...” (=rústica comparación de un puerco con el emperador Carlos V) (Alciato, 1558, 72; Andenmatten, 2017, 242), lo que puede fácilmente comprenderse a causa de las enemistades de Francia y España (Amherdt, 2014).

No obstante, hay que ir más allá. En 1548-1549, Bernardino Deza traduce al castellano el texto de los *Emblemas* de Alciato, publicándose éstos, en español pues, en Lyon, en 1549, saliendo del mismo taller, el de Guillermo Rovillio (o Rouille). En la viñeta del emblema 45, han desaparecido por completo el soberano, los cortesanos y el edificio. En su

---

<sup>12</sup> Pueden verse las portadas en Andenmatten, 2017, p. 234.

lugar, se ve un puente con tres arcos y más lejos, están las dos columnas de Hércules con la célebre divisa imperial *Plus ultra* (Alciato, 1549, 250; Alciato, 1985, 81). En primer término, un hombre vestido modestamente designa con una mano las columnas de Hércules y con la otra, un puerco (también en primer término, no lejos del hombre), que está hozando la tierra. El cochino lleva en el lomo la consabida inscripción *ulterius*. La traducción de Deza se atiene a los dísticos insertos por Alciato en la edición *princeps*, sin añadir ningún comentario propio. Sin embargo, esa manera de señalar con una mano la famosa divisa carolina y con la otra el cochino marcado con la palabra *ulterius*, no podía sino sugerir, para muchos lectores españoles, la equiparación entre el emperador y el puerco, tal vez porque conocían asimismo la tradición del “rey puerco”.

De esta manera, si Carlos V puede relacionarse con un suido, no es extraño que Sancho Panza, que acaso fue rey de los porqueros (o de los cochinos), como lo hemos visto, pueda soñar con la realeza.

Ya casi desde el principio de la segunda parte, sale a relucir el tema pues Sansón Carrasco le dice al escudero que confíe en don Quijote que le “ha de dar un reino que no una ínsula” (II, 4, 721). Y cuando están en casa de los duques, después de que éstos le han prometido el gobierno de una ínsula, Sancho no vacila en evocar el caso del rey Wamba (II, 33, 990) que, según una vieja leyenda que se remonta por lo menos al siglo XIV, indica que los visigodos habían venido a buscarle para ser su monarca y le habían encontrado trabajando en el campo, a modo de otro Cincinato. Esta leyenda bien pudo conocerla el escudero gracias a un difundido romance que Timoneda recoge en su *Rosa gentil* incluida en su *Rosa de romances* de 1573 (*Romancero...*, 1945, I, 397, n° 578). Por lo demás, el motivo del rústico que viene a ser rey aparece en diversos textos del Siglo de Oro (Hempel, 1986).

El tema de la realeza no deja de preocupar a Sancho quien le había dicho ya a Sansón Carrasco que se hallaba “con salud para regir reinos y gobernar ínsulas” (II, 4, 721). Lo mismo repite cuando está de gobernador de la ínsula Barataria y le presentan el caso del viejo de la cañaheja, caso que resuelve de modo llamativo, afirmando: “ahora se verá si tengo yo caletre para gobernar todo un reino” (II, 45, 1087).

Bien sabido es que el reino deseado se transformará en una ínsula, la famosa ínsula Barataria que, durante el tiempo de una burla, en el marco carnavalesco de un mundo al revés, Sancho ha de regir de modo ejemplar, abandonando luego el gobierno, por voluntad propia, a raíz del desastrado lance que le ha convertido en “medio tocino metido entre dos artesas”, cuando la defensa del territorio. No obstante, Sancho, que se ha portado como un “hombre de bien”, a pesar de la orientación burlesca del episodio, se marcha tan desnudo al salir como al entrar en el gobierno, sin haberse enriquecido y sin llevarse el fruto de algún derecho o de algún cohecho, lo que choca violentamente con lo que pasa en la realidad circundante, provocando la reflexión del lector (Redondo, 1998<sup>2</sup>, 433-473).

Si bien, después de haber dejado la ínsula, el escudero ya no quiere saber nada de gobiernos, no deja de tener anhelos de medrar, viniendo ahora a contentarse con ser conde. Es lo que le confía a su señor: “yo que dejé en el gobierno los deseos de ser más gobernador, no dejé la gana de ser conde...” (II, 65, 1271). Por ello don Quijote, después de haber sido vencido por el Caballero de la Blanca Luna, cuando se proyecta en el futuro y evoca la reanudación de su gesta después del desencanto de Dulcinea si el escudero se azota, no vacila en decirle: “Por mí te has visto gobernador y por mí te vees con esperanzas propincuas de ser conde o tener otro título equivalente...” (II, 68, 1289).

Sin embargo, el tema del reino vuelve a aflorar otra vez al final de la obra, cuando Alonso Quijano, después de haber recobrado el juicio, hace su testamento. En efecto, con referencia a Sancho, indica entonces: “y si, como estando yo loco fui parte para darle el gobierno de la ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle el de un reino, se lo diera...” (II, 74, 1332).

Éste es el último avatar del motivo del “rey puerco” con relación al porcino Sancho Panza.

\* \* \*

Al cabo de este trabajo, aparece que el puerco, ese animal ambivalente, desempeña un papel importante en la segunda parte del *Quijote*, tanto por

lo que supone con referencia a la realidad económica y social representada en la obra, como por las resonancias simbólicas y míticas (positivas y/o negativas) que implica. Es lo que ha puesto de relieve el examen de los personajes de don Quijote y Sancho, insertos en sus diversos contextos, y también el estudio de unos cuantos pasajes reveladores del texto.

### Bibliografía

- ALCIATO, Andrea, *Los Emblemas*, trad. Bernardino Deza, Lyon, Guillaume Rovillio, 1549, reproducción en facsímil, Madrid, Editora Nacional, 1975.
- \_\_\_\_\_, *Toutes les emblèmes*, trad. Barthélémy Aneau, Lyon, Guillaume Rouille, 1558, reproducción en facsímil, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985.
- AMADES, Joan, *Costumari català. El curs de l'any*, Barcelona, Salvat, 5 vols., : 1950-1956, 1987-1989.
- AMADES, Joan, *Les millors llegendes populars*, Barcelona, Selecta, ed. or. 1978, 1986<sup>7</sup>.
- AMHERDT, David, "L'emblème *In dies meliora* d'Alciat: l'homme, le porc, Charles Quint et les colonnes d'Hercule", *Studi Umanistici Piceni*, 34, 2014, 131-142.
- ANDENMATTEN, Anne-Angélique, *Les "Emblèmes" d'André Alciat. Introduction, traduction et commentaire d'un choix d'emblèmes sur les animaux*, Bern-Bruxelles-Frankfurt am Main, etc., Peter Lang, "Sapheneia", 19, 2017.
- ARJONA, Juan de, *Tercetos en loor del puerco* [1598-1602], en Francisco Rodríguez Marín, "Dos poemitas de Juan de Arjona leídos en la Academia granadina de D. Pedro de Granada Venegas (1598-1602)". *Boletín de la Real Academia Española*, 23, 1936, 339-380. Los *Tercetos* en 349-358.
- BRAGA, Teófilo, *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*, Lisboa, Dom Quixote, 2 vols., 1985.

- BRUNA, Denis, *Piercing. Sur les traces d'une infamie médiévale*, Paris, Textuel, 2001.
- CARO BAROJA, Julio, *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*, Madrid, Taurus, 1965.
- CASTRO, Américo, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza Editorial-Alfaguara, 1974<sup>2</sup> (ed. or. 1966).
- CERVANTES, Miguel de (1605-1515), *Don Quijote de la Mancha*, coord. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2 vols. (el uno con el texto y el otro con los complementos), 2015.
- CIPRÉS, Pilar, *Guerra y sociedad en la Hispania indoeuropea*, Vitoria, Editorial de la Universidad del País Vasco, 1993.
- COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 4 vols., 1954.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627, ed. Louis Combet con revisión de Robert Jammes y Maïté Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943, (ed. or. 1611).
- DELPECH, François, "Les marques de naissance: physiognomonie, signature magique et charisme souverain", en *Le corps dans la société espagnole des XVIe et XVIIe siècles*, ed. Augustin Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1990, 27-49.
- DELPECH, François, "Hommes-fauves et fureurs animales. Aspects du thème zoomorphe dans le folklore de la péninsule ibérique", en *La violence en Espagne et en Amérique (XVe-XIXe siècles)*, eds. Jean-Paul Duviols et Annie Molinié-Bertrand, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, "Ibérica", 9, 1997, 59-82.
- DELPECH, François, "Légendes généalogiques et mythologie porcine", en *Mythologies du porc*, coord. Philippe Walter, Grenoble, Millon, 1999, 239-283.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 3 vols., facsímil de la ed. de 1726, 1963, (ed. or. 1726).
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Los judeoconversos en España y América*, Madrid, Istmo, 1978.

- ELLIOTT, John H., *La rebelión de los catalanes. Un estudio sobre la decadencia de España (1598-1640)*, Madrid, Siglo XXI, 1977.
- ESPINOSA, Francisco de, *Refranero [entre 1527 y 1547]*, ed. Eleanor S. O'Kane, Madrid, Real Academia Española, "Anejos del Boletín", 18, 1968.
- FABRE-VASSAS, Claudine, *La bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris, Gallimard, 1994.
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo, "El bandolerismo catalán en el siglo XVII", en *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro-Le bandit et son image au Siècle d'Or*, ed. Juan Antonio Martínez Comeche, Madrid-Paris, Ed. Universidad Autónoma de Madrid-Université de la Sorbonne Nouvelle-Casa de Velázquez-Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1991, 43-54.
- GARCÍA QUINTELA, Marco V., *Mitología y mitos de la Hispania prerromana III*, Madrid, Akal, 1999.
- GÓMEZ PAZOS, Ángel-Pedro, *Antonianos. Siete siglos contra las pandemias y sus casas en Castilla La Mancha y Madrid*, Madrid, Ed. Letrame, 2020.
- HEMPEL, Wido, "El labrador hecho rey. Un tema con variaciones en la literatura del Siglo de Oro", *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 12-2, 1986, 123-139.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan, *Cultura y limpieza de sangre en la España moderna. "Puritate, sanguinis"*, Murcia, Universidad de Murcia, 1997.
- HOMERO, *Odisea*, trad. José Manuel Pabón, Barcelona, Planeta De Agostini, 1997.
- HOROZCO, Sebastián de, *Teatro Universal de proverbios [entre 1558 y 1580]*, ed. José Luis Alonso Hernández, Salamanca, Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, 1986.
- IANCU-AGOU, Daniel, "Le diable et le juif: représentations médiévales iconographiques et écrites", en *Le diable au Moyen Âge: doctrine, problèmes moraux, représentations*, Aix-en Provence, Presses Universitaires de Provence, "Senefiance", 6, 1979, 259-276.
- IVANTCHIK, Askold, "Les guerriers-chiens. Loups-garous et invasions scythes en Asie mineure", *Revue de l'Histoire des Religions*, 210-3, 1993, 305-329.

- JABERG, Karl, "The bigmark in folk belief, language, literature and fashion", *Romance Philology*, 10-4, 307-342, 1957.
- KAPPLER, Claude, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1980.
- La leyenda dorada*, trad. Fray José Manuel Macías, Madrid, Alianza Editorial, 2 vols., 2011, (ed. or. 1982).
- La pureté de sang en Espagne: du lignage à la "race"*, dirs. Raphaël Carrasco, Annie Molinié-Bertrand y Béatrice Pérez, Paris, PUPS, 2011.
- LASCAULT, Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Klincksieck, 1973.
- LEITE DE VASCONCELOS, José, *Tradições populares de Portugal*, Porto, Livraria portuense de Clavel, 1882.
- LEÓN, Fray Luis de, *Los nombres de Cristo*, en Id., *Obras completas castellanas*, ed. Félix García, Madrid, BAC, 1959, 385-790, (ed. or. 1583).
- Le mythe de la Chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, ed. Philippe Walter, Paris, Honoré Champion, 1997.
- LOXHEAD, J. R. W., *Devon Traditions and Fairy tales*, Exmouth, Raleigh Press, 1959.
- MARGOLIN, Jean-Claude, "Le juif comme incarnation du diable dans l'imaginaire de la Renaissance", en *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, dir. Marie-Thérèse Jones-Davies, Paris, Université Paris-Sorbonne, "Centre de Recherches sur la Renaissance", 1988, 39-64.
- MARILLIER, Bernard, *Le sanglier héraldique*, Le Coudray, Cheminements, 2003.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Enrique, "Sobre la amnistía de Roque Guinart: el laberinto de la *bandosidat* catalana y los moriscos en el *Quijote*", *Cervantes*, 11-2, 1991, 69-83.
- MISCHLEWSKI, Adalbert., "La orden hospitalaria de los Antonianos", en *La orden de San Antón*, coords. Juan Cruz Monje Santillana y Ovidio Campo Fernández, Burgos: Caja España-Fundación San Antón, 2006, 60-82.
- NÚÑEZ, Hernán, *Refranes o proverbios en romance*, ed. crítica de Luis Combet, Julia Sevilla Muñoz et al., Madrid, Guillermo Blázquez, 2 vols., 2001, (ed. or. 1554).

- Obra maravillosa en alabança del puerco, con un villancico en su loor y un Romance de los Romanos. Hecho por Francisco Marcos, Sevilla, Fernando Lara, 1594, Reproducción en facsímil en Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca Universitaria de Gotinga con un estudio de María Cruz García de Enterría, Madrid, Joyas Bibliográficas, 2 vols. (uno de reproducciones y otro de estudio), 1974.*
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. bilingüe, trad. y ed. Antonio Ruiz de Elvira, Barcelona, Bruguera, 1983.
- PARÉ, Ambroise, “Des monstres et prodiges”, ed. Jean Céard, Genève, Librairie Droz, *Travaux d’Humanisme et Renaissance*, 115, 1971, (ed. or. 1573).
- PASCUAL MAYORAL, Pilar, GARCÍA RUIZ, Pedro, “Los Antonianos y la cofradía de San Antonio Abad de Calahorra”, *Kalakorikos*, 14, 2009, 411-436.
- PASTOUREAU, Michel, “Le christianisme et le porc”, en *Id.*, *Symbolique médiévale et moderne, Annuaire de l’École Pratique des Hautes Études, Section des sciences historiques et philologiques*, 143, 2012, 198-206.
- \_\_\_\_\_, *El cerdo. Historia de un primo malquerido*, trad. José Miguel PARRA, Almería, Confluencias, (en francés 2009), 2015.
- PERALTA-LABRADOR, Eduardo José, “Cofradías guerreras indoeuropeas en la España antigua”, *El Basilisco*, 3, 1990, 49-66.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo [Plinio el Viejo], *Historia natural* (libros I-XI), trad. Gerónimo de Huerta, Madrid, Luis Sánchez, 1624 (ed. or. 1599). BNE: R. 15783.
- PORTA, Giambattista della, *De humana physiognomonía*, Aequensis, Apud Iosephum Cacchium, ed. facsímil, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1987, (ed. or. 1586).
- RÉAU, Louis, *Iconographie de l’art chrétien. Iconographie des saints*, Paris, PUF, 3 vols., 1958-59.
- REDONDO, Augustin, *Otra manera de leer el “Quijote”. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1998<sup>2</sup>, (ed. or. 1997).
- \_\_\_\_\_, *En busca del “Quijote” desde otra orilla*, Alcalá de Henares, Eds. del Centro de Estudios Cervantinos, 2011.

- \_\_\_\_\_, "De l'épisode taurin à la porcine aventure (*Don Quichotte*, II, 58 et 68) Une nouvelle approche", en *Autour de "Don Quichotte" de Miguel de Cervantès*, eds. Philippe Rabaté et Hélène Tropé, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, "Travaux du Centre de Recherche sur l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles", 2015, 27-35.
- \_\_\_\_\_, "Sancho Panza, de ayudante del héroe a sustituto del héroe", *eHumanista/Cervantes*, 7, 2019, 260-274.
- \_\_\_\_\_, "Un caso específico de antijudaísmo y antimahometismo a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII: las poesías en alabanza del puerco", en *Mundos del Hispanismo. Una cartografía para el Siglo XXI: AIH Jerusalén 2019*, Actas del XX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, eds. Ruth Fine et al., Jerusalén, Universidad Hebrea de Jerusalén, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2022, 114-122.
- \_\_\_\_\_, "Siguiendo el rastro del animal ambivalente: las manifestaciones singulares del puerco en la primera parte del *Quijote*", en *Edad de Oro*, 40, 2021, 255-270.
- REGLÀ, Joan, *El bandolerisme català al barroc*, Barcelona, Edicions 62, 1966.
- Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II-Ciudad Real*, eds. Carmelo Viñas y Ramón Paz, Madrid, CSIC, 1971.
- Relaciones de pueblos del obispado de Cuenca*, ed. Eusebio-Julián Zarco-Bacas y Cuevas, nueva ed. Dimas Pérez Ramiro, Cuenca, Diputación Provincial de Cuenca, 1983<sup>2</sup>, (ed. or. 1927).
- ROJAS VILLANDRADO, Agustín de, *Oda en loor del puerco*, en *Id. Viaje entretenido*, ed. Jean-Pierre Ressay, Madrid, Castalia, 1972, 469-478, (ed. or. 1603).
- Romancero general*, ed. Agustín Durán, Madrid, Atlas, 2 vols., BAE, 10 y 16, 1945.
- ROVIRÓ I ALEMANY, Xavier, *Perot Rocaguinarda, cap de bandolers*, Barcelona, Farell Editors, 2006.
- RUIZ CASTELLANOS, Alfonso, "Las cofradías de los pueblos de La Mancha toledana. Siglo XVIII", *Anales Toledanos*, 40, 2004, 287-319.
- SALES, Nuria, *Senyors bandolers, miguelets i botflers*, Barcelona, Empúries, 1984.

- SALOMON, Noël, *La vida rural castellana en tiempos de Felipe II*, trad. Francesc Espinet Burunat, Madrid, Planeta, (ed. or. en francés 1964), 1973.
- SÉBILLOT, Paul, *Le folklore de France*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1963.
- SERGENT, Bernard, *Les Indo-Européens. Histoire, langue, mythes*, Paris, Payot, 1995.
- SICROFF, Albert A., *Les controverses des statuts de "pureté de sang" en Espagne du XVe au XVIIe siècle*, Paris, Didier, 1960.
- TORQUEMADA, Antonio, *Jardín de flores curiosas*, ed. Giovanni Allegra, Madrid, Castalia, 1ª ed. 1970, 1982.
- TORRES, Xavier, *Nyerros i Cadells: bandols i bandolerisme a la Catalunya moderna (1590-1640)*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres-Quaderns Crema, 1993.
- TRIBÓ, Gemma, *Perot Roca Guinarda, bandoler del segle XVII*, Barcelona, Grao de Serveis Pedagògics de la Diputació, 1985.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo cojuelo*, eds. Ángel R. Fernández González e Ignacio Arellano, Madrid, Castalia, 1988, (ed. or. 1641).



THE 1929 INTERNATIONAL EXHIBITION:  
THE CITY, THE NATION, THE STATE

JOAN RAMON RESINA  
Stanford University

The story of Barcelona's expansion often starts with the demolition of the walls and the competition for the design of the new urban space, eventually settled by the government in favor of Ildefons Cerdà against the wishes of the local patricians. Of course, Barcelona had undergone previous spurts of growth. Among the thousands of tourists who crowd *Les Rambles* on any summer evening, few realize that this busy street was once outside the city walls, a natural rain collector such as could be seen until recently in many coastal towns. Even fewer realize that many parts of this compact city were, until the end of the 19<sup>th</sup> century, villages separated from Barcelona by a considerable stretch of no man's land, where sheep grazed even as the Sagrada Família was going up. And yet, the story of the growth of this city is often telescoped into two or three salient chapters: the planning of the Expansion, the two World Expositions, the 1992 summer Olympics. For each of these events, as for others in the history of this embattled city, the gap between project and realization present in every human endeavor was reinforced, indeed determined, by the tension between Catalan aspiration and Spanish appropriation.

We do not need to insist on the importance of Cerdà's *Eixample*, of his visionary grasp of 19<sup>th</sup>-century communications as harbinger of today's global society. But the reticule of geometrically egalitarian blocks that he casts on Barcelona deprived the city of the visual hierarchy that is achieved by ordering space from a center. The *Eixample* is singularly unembellished by perspectives, squares, *rotundas* or *crescents*, and is totally lacking in the amenities of irregularity and diversity of gradients that one finds in most historical cities. Filling in this series of orthogonal boxes took decades, and consequently the

*Eixample*, for all its importance, does not qualify as an event. In contrast, the *World Fairs* were one-time occurrences, memorable for their iconic effect and also because, conceived as large-scale publicity stunts, they turned into self-celebrating events.

In Barcelona, such grand events are opportunities for public intervention, organization of the available public space and provision of services, transportation, and utilities. Ten years before the Universal Exposition of 1888, novelist Narcís Oller denounced the city's authorities for their negligence in the midst of a construction boom: "poques ciutats d'Europa, avui per avui, presentaran l'afany d'edificar que es nota a Barcelona; mes tampoc es veurà en tot l'estranger una altra ciutat d'importància anàloga tan abandonada i alhora tan escassa de monuments artístics a la via pública" (few European cities exhibit the same building urge as Barcelona; but you can't find anywhere a city of similar importance as neglected and as deprived of artistic monuments in its public space" (1985, 615a). Oller was right, and over the next half-century, architects, planners, and politicians would strain to provide a city singularly lacking in monumental buildings with the appearance of a capital city. Such monumentalizing received a decisive impulse from the two World Fairs. In 1918, Manuel Vega i March, one of the planners of the 1929 *Exposition*, proclaimed that the goal of a great city is to become an artistic monument (T.N., 42).

The 1888 Universal Exposition was a costly affair, undertaken by the city at its own expense. It involved turning a large area vacated by the army into a park, to which two main accesses would lead: the newly created *Saló de Sant Joan*, linking the park with the *Eixample*, and *Passeig d'Isabel II*, providing access from the harbour. Architecturally, the Exposition was the stage on which the people of Barcelona could see the first examples of an incipient style soon to be known as *Modernisme*. The combination of modern materials (brick and steel) and historicism in the *Castell dels Tres Dragons* and the *Hotel Internacional*, both by Lluís Domènech i Montaner, was the visual equivalent of Jacint Verdaguer's poetry and Oller's novels. These buildings represented the self-consciousness of a renascent people, and the symbolic self-assertion did

not go unnoticed. In the future Spanish authorities would be wary of the symbolic import of international events held in Catalonia.

Notwithstanding the *Expo's* modest international repercussion, it strengthened an urban ideology that linked Barcelona's development to its unofficial status as capital of a resurgent nation. For years to come, there would hardly be any deviations from this urban-political program. A Civil War and the destruction of Catalan institutions were needed to erase Barcelona's self-conscious capital status, but the aspiration resurfaced after Franco's death, challenged, paradoxically, by City Hall, which to the Barcelona capital of Catalonia opposed a global Barcelona parading on the catwalk of world cities.

The ambition was not new. Since the 19<sup>th</sup> century and the Spanish Civil War, writers and artists had been inspired by the desire, candidly expressed by Verdaguer, to turn Barcelona into "a Paris of the South". At the turn of the century a whole iconography highlighting Barcelona's modernization emerged. The fascination with the city was nowhere as intense as in Joan Maragall's *Ode to Barcelona* (1909), a poem famously apostrophizing Barcelona as "la gran encisera" (the great charmer). The epithet was to enjoy an afterlife eighty years later as the city's promotional slogan under mayor Pasqual Maragall, grandson of the poet. During the first decade of the 20<sup>th</sup> century, the urban impulse generated an intellectual movement, *Noucentisme*, whose outlook was condensed in the notion of "civilitat" (civility, urbanity, the virtues of the *polis*). It was a recipe for social, cultural, and institutional normalization. The social can be transcribed into something like belief in the rule of law, the cultural into the struggle for linguistic normativity and aesthetic academicism, and the institutional into the creation of Catalonia's political and cultural infrastructure: libraries, museums, a research center, the *Institut d'Estudis Catalans*, the Industrial School, the College of Fine Arts, a College of Commercial Studies, and a professional school, the *Escola del Treball*, as well as a School of Local Administration. Everything quite modest, on the small scale commensurate with the budget of what was, to all effects, a provincial administration. When it came into existence in April 1914,

this governing body, the *Mancomunitat*, was nothing more than a federation of the four Catalan provincial councils. Its limitations precluded it from organizing right away the second Universal Exposition, which had been planned as early as 1905 by Josep Puig i Cadafalch, one of Barcelona's signal architects and President of the *Mancomunitat* between 1917 and 1923.

The fate of this exposition illustrates the tension between Catalan aspiration and constraint, enterprise and relative achievement. In 1905 Puig i Cadafalch proposed a second World Fair to consolidate the Plan of Links recently designed by Léon Jaussely to connect Cerdà's grid to the old city and surrounding villages. During the municipal elections that year, Puig i Cadafalch published a short manifesto in *La Veu de Catalunya* with the title "A votar! Per l'Exposició Universal" (Vote! For the Universal Exposition). Linking the politics of his party, the *Lliga Regionalista*, to the Expo, much as Pasqual Maragall would later associate his administration to the consecution of the Olympics, Puig touted the usefulness of the Exposition for the development of the city.

The project raised great expectations. The third issue of *Revista Nova* (April 25, 1914) included a vignette showing two men at the Exposition's work site. One of them, awestruck by the grandeur of the building in the scaffolding, remarks: "Goodness! This is going to be great". The other, with typical Catalan hyperbole, replies: "Oh... wait. What you see is only the box office" (1914, 12). The *Lliga* won the elections but lacked the resources to organize the Fair. When the *Mancomunitat* came into existence in 1913, it revived the plans for the venture with the Montjuïc mountain as the new site. The event was to be sponsored by the Association of Electric Industrial Companies and to take place in 1917 under the name of International Exposition of Electric Industries. At this time Catalonia's electrification was still in its infancy and electricity had an aura of modernity. In June of the following year, Madrid granted permission to build a park on the mountain and approved not one but two simultaneous expositions. The government was willing to provide matching funds of 10,000,000

pesetas on condition of redefining the city's project by means of a parallel event to be named "General Spanish Exposition." The spontaneous support for a parallel event was motivated, as J. Emili Hernández-Cros explains, by the urge to dampen any display of Catalan nationalism, especially considering that the *Mancomunitat* had come into existence two months earlier (1987).

The outbreak of WWI, in addition to budgetary constraints, forced City Hall to postpone the event until 1919. Even so, the urbanization of Montjuïc got underway that year. Militarized and undeveloped, the headland had cast an ominous shadow upon the city. From the hilltop, General Espartero had bombed it to quell a riot in 1842. In more recent memory, it was associated with the torture and execution of anarchists during the notorious Montjuïc trials of 1896. Now the sinister mountain was incorporated to the urban tissue and tamed by architecture, as Eugeni d'Ors, *Noucentisme's* main spokesman, put it in *La Veu de Catalunya* in 1907 ("L'arranjament de les muntanyes", 15-V-1907; *Glosari 1906-1907*, 492). French landscape architect Jean-Claude Nicolas Forestier, assisted by Nicolau Maria Rubió i Tudurí, was in charge of the landscaping. Forestier had designed the gardens of the Champ-de-Mars in Paris and the park of María Luisa in Seville. In Barcelona he planted local species to produce a Mediterranean look with a classical atmosphere that suited the *noucentista* taste. Pergolas and terraces dotted the mountain, and an old quarry was transformed into an open-air "Greek Theater." Puig Cadafalch's decision to incorporate the mountain to the urban space altered Cerdà's map by creating a new point of reference, the *Plaça d'Espanya*, at the intersection of the Eixample with the mountain. As a result of the urbanization of a previously barren mound, the *noucentistes* in the 1920s called Montjuïc the "Muntanya Civil de Catalunya" (Catalonia's Civil Mountain).

Construction was completed in 1923, but the inauguration was again delayed, this time by the *coup d'état* of Miguel Primo de Rivera. After abolishing the *Mancomunitat* and persecuting Catalan politicians, the general appropriated the project as a prestige operation in a futile attempt to save his regime. By the time the World Fair opened its door

to the public, the theme of Electric Industries was obsolete and the event had been renamed "International Exhibition".

This is, in a nutshell, the story of the 1929 International Exhibition. Countless publications describe its buildings and highlights; less studied is its significance for the *noucentista* program. If the 1888 Universal Exposition was essentially historicist—with the eclectic architect Elies Rogent in charge—, the 1929 Fair provided an opportunity for the consolidation of *Noucentisme*. The 1915 aerial perspective by Lluís Domènech i Montaner and Manuel Vega i March shows a mountain filled with domes and colonnades, while Puig i Cadafalch's and Guillem Busquets' 1917 perspective for the General Spanish Exposition displays four Ionic columns symbolizing the four gules bars on Catalonia's flag. A victory figure reminiscent of the one atop the Siegesäule in Berlin crowns each column. They were placed at the entry of the great avenue leading up to the stairs in 1919.

In 1928, one year before the inauguration, the columns were demolished by order of the Government. In their place Primo de Rivera had two campanile-like towers built in honor of Mussolini, whose regime he admired. The general ordered every symbol of Catalan identity to be removed from Barcelona, so that it would not meet the eye of the visitor. The red and yellow beams of light flashing from behind the main building and projecting the Catalan flag onto the night sky were replaced with neutral shafts of white light. And the building itself, the Palace of Ancient Wisdom (*Palau del Saber Antic*), was renamed Palacio Nacional. The dictator also changed one of the Fair's attractions, a group of buildings representing rural Catalan architecture, into a display of regional architecture from different parts of Spain. It now became the Spanish Village.

As Jordana Mendelson explains, the individuated structures in the original plan were probably meant "to be read symbolically as a statement about the independence of Spain's regions over any unifying national program" (2005, 11). The reformulation of this project as a Spanish Village was meant to produce a sense of Spanish rather than Catalan national identity through the adjacency of unrelated styles of

architecture of different origins. It was no longer regional autonomy but the unity of the Spanish nation that the new group of architects, appointed by the Exposition's Central Committee in Madrid, were asked to symbolize. King Alfonso XIII took special interest in this particular amenity, conveying to the architects the requirement that Andalusia be represented at the site.

Throughout her study, Mendelson is keen to demonstrate the continuity between the original *noucentista* project and its realization under the radically different purposes of the Dictatorship. Nevertheless, the evidence drawn from contemporary sources is marred by a literal reading of statements produced in the context of official rhetoric or lined with the irony that Catalans often deploy under censorship. An instance of the latter is Jaume Passarell's quip in *Mirador*: "Finally, it was he [Miquel Utrillo] ... who did us the favor of transplanting to Montjuïc a Spanish village, that is a Catalan translation of the real thing" (1929, 2). Mendelson interprets this statement as a straightforward admission of Catalan agency in serving the government's desire to showcase the Spanish nationality. She misses the irony, which the next paragraph spells out: "If we could vent our own opinion, we would add that he neglected certain details. One misses the beggars, scruffy children and a modicum of dirt. This does not preclude the Spanish Village from being something important" (2005, 2). And she takes for "the greatest evidence" of the convergence of Catalan initiative with Spanish purpose a sycophantic article in the *Diario Oficial*, the government gazette, titled "The Best Town in Spain," whose author, after claiming that the idea of building a Spanish Village was Catalan through and through, asserts: "Everything in this silent town has a mystical and dreamy stamp of exclusively Spanish manufacture" (Mendelson, 2005, 17).

Besides this medley of regional building styles, the contemporaries ridiculed the bogus exoticism of the official architecture. Josep Maria de Sagarra wrote: "from afar, the Oriental Pavilion resembles the ice-creams they make in Naples with strawberry juice. [It is] An exceedingly historicized ice-cream, childish and phosphorescent"

(1929, 2). Later accounts of the International Exhibition criticize the architecture's historicism, comparing it adversely with the German Pavilion by Mies van der Rohe. The contrast is meant to demonstrate the isolation of Catalan architecture from the continental avant-garde (Hernández-Cros). Such judgments ought to be nuanced with the consideration that the dictator's relegating Puig i Cadafalch, breaking up his original project into three partial projects, and replacing or distorting elements of his plan, prevented a coherent *noucentista* project coming into existence at a time when, as Ignasi de Solà-Morales reminds us, "architecture in Catalonia vacillated between the last traces of *Modernisme* and the principles of an incipient *Noucentisme*" (2008, 452). Solà-Morales rightly remarks that the rhetoric of the National Palace, the colonnades, fountains, and flights of stairs "is as architecturally mediocre as it is urbanistically successful, visually expressing the real importance of Montjuïc as a dual pole of Barcelona's great collective spaces" (2008, 452).

Contrary to Mendelson's notion that "the International Exposition became a vision of Spanish unity built on the foundations of *Catalanisme*" (2005, 9), it is closer to the truth to say that the *noucentista* and *catalanista* projects were derailed by the state's shoring up of Spanish nationalism. At the Fair, the honors of official representation fell to the King and to Primo de Rivera as figures of state, while the city was represented by the monarchist Darius Rumeu i Freixa, Baró de Viver, the unelected mayor of Barcelona whom Alfonso XIII elevated to grandee of Spain in recognition for the success of the Exposition. Catalonia was left without official representation. In fact, it no longer had any governing institutions, and its former president, Puig i Cadafalch, was now in exile.

The parallelism with the 1992 Summer Olympics is striking. At the end of the century, Barcelona was again prevented from showcasing itself as the capital of an emerging country. As in 1929, there was a struggle for representation at the level of protocol and symbols (Resina, 2003). And once more, Spain matched Barcelona's great event with one in Seville, to engulf the protagonism of the Catalan capital in a

“national” celebration of Spanish unity and trans-Hispanic leadership. Furthermore, if Puig i Cadafalch, president of the *Mancomunitat*, was relegated during the International Exhibition, so was Jordi Pujol, president of the Generalitat, during the ceremonies of the Olympics.

Although not with the intended *noucentista* grandeur, in the end Barcelona did get its International Exhibition, fulfilling at least the goal to promote itself as tourist destination. Since 1908 this objective had been pursued by means of a Society for the Attraction of Foreigners (Sociedad de Atracción de Forasteros), which put in circulation the two most enduring slogans associated with this city: cosmopolitanism and Mediterraneanism. The Society published a brochure titled “Barcelona Cosmopolita” in an effort to lure the international jet set. It promoted the city as “the Pearl of the Mediterranean,” and a profile-raising film with this title was shot in 1911, advertising Barcelona as a winter resort on account of its mild climate. Cosmopolitanism would be emphasized again in the 1980s and 90s with much the same objective in mind. This time, though, City Hall considered it convenient to dissociate Barcelona from the Catalan identity. In contrast with the promotional schemes at the beginning of the century, when the Society for the Attraction of Foreigners touted Barcelona as “gran metròpolis catalana” (great Catalan metropolis), in the 1990s City Hall conspicuously dropped the Catalan identifier from the title of its marketing journal, *Barcelona Metropolis*.

The Society for the Attraction of Foreigners also published *Barcelona Atracció*n, the first magazine of its kind, featuring photographs by Josep Brangulí i Soler that showed the recently started *Sagrada Família*, the historical buildings, and the new *modernista* architecture, as well as the harbor and the city center; in short, the collection of images that, repeated throughout the years in leaflets, postcards, magazines, and brochures, have identified Barcelona to the foreigner.

It is remarkable that the effort to encourage tourism lagged 20 years behind the celebration of the 1888 Universal Exposition. It took the city patricians two decades to begin changing the image of the industrial city. How gradual the transformation was can be appreciated from the

cover of the 1913 publication *Barcelona Artística e Industrial*. A smokestack touched by a plume of smoke centers a panoramic view of the city, but at the foot of the frame opposite the municipal escutcheon, on which a female figure— doubtless a hypostasis of the city— is leaning, a painter's palette suggests that Barcelona is home to the arts. By 1929, the city's movers and shakers were fully awake to the benefits of promoting Barcelona as a tourist destination in conjunction with what was, in principle, just a trade fair. In a book published *ad hoc* for the Exhibition, Manuel Vallvé picked up on the choice theme of the Society for the Attraction of Foreigners, namely the "great geographic and climatic conditions" of the city, predicting that many among the idle rich who pass their time in the French or Italian Riviera will understand that Catalonia surpasses those places and will take note of its capital (1929, 140).

Lavishing similar praise on the Exhibition, Vallvé cautiously glorified Barcelona with the rhetoric of Spanish universal eminence. He even managed to weave together with a number of Spanish clichés a figment of *noucentista* aesthetic by alluding to Barcelona's Greek legacy, a guarded reference to the Catalanist doctrine suppressed by Primo de Rivera:

Finally, and in summary, this Exposition is unique in the world, an unforgettable spectacle for all who have the good fortune to see it. And if the reader adds to this the gaiety of the Spanish sun, the pure, transparent atmosphere, the sympathy of Barcelona, a city that seems to inherit the composure, artistic taste, and aesthetic judgment of the ancient Greeks, it will be easy to understand that this city is without any doubt the basis of the future aggrandizement of Spain, which makes great strides toward the reconquest of the preeminent place it once held among the most powerful nations on Earth. (1929, 155-56)

The excitement at the prospect that the Exhibition would stimulate tourist activity was reflected ironically in the journal *Mirador*. In the issue of March 14, Domènec de Bellmunt began a series of interviews with Barcelona monuments apropos of the upcoming Expo. The first

interview was with the statue of Joan Ferrer i Güell, a 19th-century industrialist. The journalist asked the statue about its origin and whether it was aware that special bonds had been voted by City Hall in order to restore it in view of the impending Exposition. Then he asked passersby if they knew who the person represented by the monument was, with unequal results.

It is hardly surprising that the skeptical Josep Pla reacted with scorn to the atmosphere created around the Exhibition. After dinner, Pla used to join a *penya*, a conversational club gathering at a café. If there was anyone in attendance who was not a regular member, he would start talking about his pet subject, the 1929 Exposition:

—What did you think of the Exposition?—he inquired with a soft voice and riveting eyes, all cordiality and smiles, holding his breath while waiting for the reply.

If the other person started a litany of glorification, Pla became fascinated. Then he encouraged his interlocutor to carry on, obviously delighted at the absurdity of the scene (Vergés, 1972, 11). Just as ironical was Carles Soldevila in his self-appointed role as tourist guide of a fictitious German family who visit the Exhibition. In *The Art of Showing Barcelona*, Soldevila pretends to be writing a guide for would-be cicerones. “Everybody is writing tourist guides for foreigners coming to Barcelona; you can find dozens of them, in all sizes and colors” (2007, 17). And yet no one bothers to guide the Barcelonese in their own city. Soldevila wants to remedy this injustice by providing a guide not for the ordinary locals who, after all, cannot walk the streets with eyes clear from the daily business, but for those residents who, feeling responsible toward the influx of foreigners, heed the call to steer them to the right places. By choosing the itinerary and coaching the perceptions of tourists with their comments, such volunteers *create* a city that is more interesting than the one encountered by people who go after their daily affairs (2007, 17). In this way Soldevila anticipates De Certeau’s image of walkers unwittingly writing the city’s text (2007, 93). For Soldevila, however,

the urban text is not illegible but perfectly encoded, as is an art object after it has been removed from circulation and showcased in the museum. As was the ideal *noucentista* city, which both corresponded to and deviated from the real Barcelona. Thus, the able cicerone will not hide Gaudí's architecture but will point it out resignedly, as an inescapable disruption of the ideal by a man of anarchic genius (2007, 21). In the same vein, he will not apologize for Domènech i Montaner's masterpiece, the Music Palace, but will coolly remark that "all Barcelonans are by now convinced that this so-called palace is a disaster" (2007, 34). And he does not pass up the opportunity, during a visit to the archaeological museum, to call attention to the objects found at the excavation site in *Empúries*, "tangible proof that Catalonia was colonized by the Greeks and that we are the relatives of Socrates and Phidias" (2007, 30). Here we have a tongue-in-cheek declaration of *noucentisme*, suggesting that, although the notion of Catalan kinship with the Greeks was removed from the International Exposition, a committed cicerone could still find ways to produce the evidence for the benefit of foreigners.

Eventually, Soldevila must come to the subject of the Fair, since his hypothetical German family has traveled for this purpose. "Who can fail to visit it while it lasts?", he asks pro-forma, then adds whimsically: "But for the time being we are unable to make any recommendations for the visit or visits to the fair, for the powerful reason that we still don't know what kind of interest it will hold" (2007, 35-36). That is, he is not sure whether the fair holds any interest at all. Of the permanent features, he recommends the park and the gardens; in other words, the work done by Forestier in conformity with *noucentista* tenets. And the funicular ride, a modern amenity that affords an "interesting perspective" (2007, 36). Yet the guide culminates with the supreme attraction, the "typical Spanish village" (in quotation marks in the original), which "must inescapably be visited." Soldevila knew that the synthetic village had proved to be the Expo's most popular feature; thus his sense of the inescapable coincides with the evidence furnished by the tourists themselves, ever magnetized by the of typicality.

Soldevila's irony reaches its zenith when he extols the star attraction concocted by the King and the men appointed by the Exposition's Central Committee. The monarchy and the dictator exacted a translation, that is, a *trans-latio* of Spanish typicality to the ground of the new Barcelona, but the artificiality of the simulacrum made the historical, and in this case also the geographic, referent dispensable. Certainly, the Spanish Village did not exist in the realm of pure form, but as imitation and copy of its various models, it was nothing but a ghost town, a film set meant to be dismantled at the end of the Exposition. In *The Republic* (X, 1937, 599), Plato defines the imitator as the craftsman of an *eidolon*, and it was as craftsmen of an appearance that the team of architects worked from a collection of photographs to create a three-dimensional image composed of the flat images of a remote reality. The illusion was reinforced by staging region-specific events, such a dance, folklore, and the demonstration of craftwork.

It has been said that the dialectic of copy and original belongs to the *noucentista* aesthetic (Solà-Morales, 2008, 450). This is true in the sense of emulating a model within a tradition, as in the arts and crafts promoted by *Noucentisme*. Certain is, at any rate, that valorizing the copy and the replica could produce a sensational *trompe-l'oeil* effect. As in Plato's example of mimesis by reference to the 5<sup>th</sup> century painter Zeuxis, whose paintings were so lifelike that birds were said to peck at the fruit (*The Republic* X, 1937, 598), the architectural mirage subverted the state's goal of marketing Spain. At a time when the dictatorship was encouraging tourists to visit Spain's regions through the creation of the Patronato Nacional de Turismo, the Exhibition's chief attraction had the opposite effect. Distilling the visual essence of Spain and bottling it up in the Spanish Village made the laborious travel to the geographic origins of the images superfluous. Soldevila sardonically made the point as he praised the perfection of the craft, that is, the accomplished mimesis by which Spain was relocated to the heart of Catalonia: "All together, it offers foreigners such a complete and emotive idea of the rest of the Iberian Peninsula that it would not be surprising for some to feel no need to penetrate farther" (2007, 36).

If one of the purposes of the International Exhibition was to promote tourism to Barcelona, it could be said that the Spanish Village unwittingly helped the project by adding to the urban highlights surveyed by Soldevila a compact and to all evidence satisfactory experience of the entire peninsula.

Although its history begins in 1905 with the integration of greater Barcelona through Jausse's connection plan and runs through the accidented life of the *Mancomunitat*, the International Exhibition finally took place in politically and economically hard times. Five months after the inauguration, on October 29, the stock market crashed in New York. When it closed on January 15, 1930, the dictatorship was at the end of its tether and ready to collapse. The exhibition left a deficit of 180 million pesetas, to be mopped up by the city. But it had endowed Barcelona with necessary conveniences such as new tramways, a modernized train station, a central post office, the subway, new hospitals, a new prison, slaughterhouses, and it had prepared it to absorb the waves of immigrants that flocked to Spain's uniquely modern city, bringing its population from half a million at the start of the century to one million by 1930.

## Bibliography

- CERTEAU, Michel de, "Walking in the City." *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1984, 91-110.
- HERNÁNDEZ-CROS, J. Emili, "L'Exposició Internacional de 1929 a Barcelona", *El pavelló Alemany de Barcelona de Mis van der Rohe. 1929-1986*, ed. Rosa Maria Subirana i Torrent, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1987, 24-30.
- "L'Exposició d'indústries elèctriques", *Revista Nova*, n. 3, April 25, 1914, 12.
- MENDELSON, Jordana, *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2005.

- NAVAS, Teresa, "Barcelona anys vint: 'la Gran Ciutat'", *Retrat de Barcelona 2*, eds. Albert GARCIA ESPUCHE, Albert, NAVAS, Teresa, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 1995, 40-44.
- \_\_\_\_\_, "Barcelona, 'la Perla del Mediterráneo'", *Retrat de Barcelona 2*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 1995, 36-39.
- OLLER, Narcís, "Quatre mots sobre la policia urbana i l'ornat public de Barcelona", *Obra Completa II*, Barcelona, Selecta, 1985, 615-23.
- PASSARELL, Jaume, "En Miquel Utrillo pare del Poble Espanyol", *Mirador*, n. 21, June 20, 1929, 2.
- PLATO, *The Republic*, The Dialogues of Plato, trans. B. Jowett, New York, Random House, 1937.
- RESINA, Joan Ramon, "From Rose of Fire to City of Ivory", *After-Images of the City*, eds. Joan Ramon Resina and Dieter Ingenschay, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2003, 75-122.
- \_\_\_\_\_, *Barcelona's Vocation of Modernity, Rise and Decline of an Urban Image*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2008.
- SAGARRA, Josep Maria de, "L'aperitiu", *Mirador* No. 21, June 20, 1929, 2.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Ten Lessons on Barcelona*, Barcelona, Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, 2008.
- SOLDEVILA, Carles, *L'art d'ensenyar Barcelona*, Barcelona, LLibres de l'Index, 2007.
- VALLVÉ, Manuel. *Barcelona*. Barcelona, Edita, 1929.
- VERGÉS, Fermí. "Pròleg" a Josep Martinell, *Josep Pla vist de prop*. Barcelona, Pòrtic, 1972.



LOS SUEÑOS Y LAS SOMBRAS DE LAS HISTORIAS FINGIDAS.  
DE PETRARCA Y VIVES A PIERRE-DANIEL HUET<sup>1</sup>

GUILLERMO SERÉS  
Universidad Autónoma de Barcelona

**Los sueños de los lectores**

Son muy conocidos los versos con que Petrarca advierte de que la lectura de algunos relatos de amores y caballerías llenaban de sueños las páginas y, por lo tanto, las mentes de los lectores “vulgares”:

Ecco quei che le carte empion di sogni,  
Lancilotto, Tristano e gli altri erranti,  
ove conven che'l vulgo errante agogni.<sup>2</sup>  
(*Triumphus Cupidinis*, I, 3, 79-81),

El Aretino subrayaba ingeniosamente la confusión apasionada del lector con el equívoco *erranti* ('andantes') y *errante* ('equivocado'), con el que quiere señalar el error de rumbo del que lee los erráticos objetivos de los caballeros Lanzarote y Tristán, amantes respectivos de una reina (Ginebra) y de la prometida de un rey (Marco). Las ensoñaciones que propician aquellas lecturas son como *evagationes mentis* sin asidero real: activan la emoción, pero carecen de referente ejemplar y provocan que los lectores yerren, por faltarles una tensión moral, porque son ficciones para los iletrados.<sup>3</sup> En los tres versos agrupa otros tantos argumentos

---

<sup>1</sup> Este estudio se inscribe en el marco del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad “Tradición y originalidad en la cultura humanística de Indias. Géneros, paratextos y traducciones en el mundo atlántico” (siglos XVI-XVII) (FFI2017-87858-P).

<sup>2</sup> ‘Aquí están los que llenan las páginas de sueños, / Lanzarote, Tristán y los demás andantes, / con los cuales el vulgo se apasiona y yerra’.

<sup>3</sup> El desprecio de Petrarca por los gustos literarios del *vulgus* es muy conocido, especialmente la llamada materia de Bretaña; cfr. *Familiares*, XXI, 15, 6; *Seniles*, V, 2.

contra la literatura fantástica: la invención o mentira en que se basa, su inmoralidad y su falta de preceptos o referentes estéticos.

El pasaje, por un argumento o por otro, o por los tres, se convirtió en un lugar común a lo largo del siglo XV, aunque el de la mentira ya se dejaba rastrear antes, como señala la palinodia del canciller López de Ayala en su *Rimado de palacio* (ca. 1378-1403), reprochándose sus lecturas, o audiciones, juveniles:

Plogome otrosí oír muchas vegadas  
libros de devaneos, de mentiras provadas,  
*Amadís e Lançalote* e burlas asacadas,  
en que perdí mi tiempo e muy malas jornadas (copla 163, 29).

Pero tuvo más eco, por su gran difusión, la obra de Petrarca, que fue incluso más popular cuando Álvaro Gómez de Ciudad Real tradujo el *Triunfo de Amor* al castellano y en redondillas (ca. 1510), con las que no se refiere a los potenciales lectores; se limita a destacar la invención caballeresca:

Lanzarote y don Tristán,  
y el rey Artús y Galván  
y otros muchos son presentes,  
de los que dicen las gentes  
que a sus aventuras van.      510

La versión glosada de Antonio de Obregón (1512), en quintillas dobles, es aun más explícita y más cercana a Petrarca, y alude a los efectos morales de la lectura:

Mira los que sueños han  
escrito en la librería:  
Lanzarote, con Tristán,  
y los errantes que dan  
al vulgo gran agonía.      (31v-32r)

En la glosa, Obregón echa la culpa del error del vulgo a las *amplificaciones* de los romanceadores, que para dar más pábulo al “pueblo”, atribuyeron a los paladines artúricos actuaciones indecorosas:

Prosigue nuestro poeta trayendo otros ejemplos de diversos enamorados, y dice que la sombra le dijo: “Mira, Petrarca, los que hinchen los libros de sueños y mentiras, que son Lanzarote y Tristán, y los otros caballeros errantes, [...] no porque ellos digan estas ficciones, porque sus cosas escritas son de escritores verdaderos y muy dignos, mas porque los que las sacaron de latín en vulgar añadieron muchas cosas que no son verdaderas”. [...] Es de saber que la historia de Tristán y Lanzarote [...] ni del todo es vana ni por la mayor parte verdadera, porque aquellas inmensas fuerzas y aquellas fatales disposiciones todas son vanamente escritas de los que por placer al pueblo las han querido escribir.

A renglón seguido glosa la sucinta referencia de Petrarca, en los versos siguientes, a la pareja de lectores de Rímini (“d’Arimino”), Paolo y Francesca, dos cuñados que se enamoraron, y se condenaron, porque se besaron después de leer el *Lanzarote*, o sea, el relato de los amores del citado Lanzarote y la reina Ginebra:

Vedi Ginevra, Isolda, e l’altre amanti,  
e la copia d’Arimino, ch ‘nseme  
vanno facendo dolorosi pianti” (ibid., vv. 82-84).<sup>4</sup>

Vuelve a culpar Obregón a los romanceadores, que han querido satisfacer al lector vulgar, atribuyendo un desdoro impropio de los “señores” lectores.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> ‘Mira a Ginebra, a Isolda y a esas otras amantes, / y a aquellos dos de Rímini que juntos / un llanto dolorido van soltando’.

<sup>5</sup> “Y Ginebra, con Iseo’. / Y los de Arimino vía / muriendo tras su deseo, / con otra gente de arreo, / como las sombre decía”. [GLOSA] “Según la costumbre de los señores, comenzaron a leer en un libro por tomar placer, [...] donde se contenían los amores de la reina Ginebra y Lanzarote, su muy fiel enamorado. Y llegando a un paso de la lectura en que estaba un beso que dio Lanzarote a la reina, pudo tanto el amor y la eficacia de las palabras, que tomó atrevimiento Paulo de llegarse a su cuñada, medio temblando y con gesto amoroso, hasta que la besó. El cual efecto fue después buen medio para descubrirse el uno al otro sus amorosas llamas, calladas hasta allí con tanto secreto, y fue también ocasión para que de allí adelante diesen en sus amores la conclusión deseada” (fol. 32r). La previa de Álvaro Gómez vuelve a omitir la lectura; señala un “yerro”: “Mira el yerro doloroso / que quitó el dulce reposo / de mano de todos tres / y dio la muerte después / al mismo que era quejoso” (vv. 516-520, 74).

En la posterior traducción, la de Fernando de Hoces, ya en tercetos encadenados, se lee:

Tristán y Lanzarote y gran compañía  
de andantes caballeros va penando,  
historia donde el vulgo más se engaña.  
Ginebra, Iseo luego, y deste bando  
no pocas, y la escuadra de Arimino  
que va su mala suerte lamentando.

En la glosa pone el acento en la recepción de los libros de caballerías, que acabaría convirtiéndose en un lugar común en las polémicas sobre la dudosa licitud moral y estética de aquellas lecturas:

En ninguna parte del mundo, a mi pensar, dejan de tener noticia dello, y mucho menos en nuestra España, donde, habiéndose hecho a imitación destes libros algunos años ha los de *Amadís* y *Palmerín*, aun menos verdaderos que los otros, ya hay libros particulares de todos los hijos y descendientes suyos. [...] Dice [Petrarca] engañarse el vulgo en semejantes historias, porque verdaderamente la lección dellas es muy perjudicial (aunque, para algunos, dulce) a causa de los malos ejemplos y deshonestidades que en ellas se hallan (35v).

El pasaje del beso (vv. 82-84) lo describe muy vivamente el traductor Hoces:

Estando un día solos, [...] leían para recrear en el libro de *Lanzarote del Lago*, [...] y como llegasen a cierta parte donde decía de un beso que Lanzarote dio a la reina Ginebra, pudo tanto la eficacia de las palabras, juntamente con el amor que ellos se tenían, que Paulo tomó atrevimiento de llegar a la cuñada casi temblando y la besó, por donde después vinieron a efecto sus tan feos y deseados amores. [...] Hace gran memoria desto el preclaro poeta Dante florentino (36r).

En efecto, como recuerda Hoces, la condena de aquella pareja de amantes que pecaron por leer ya la señaló antes y más ampliamente

Dante (*Infierno*, V, 127-138),<sup>6</sup> cuyos versos recordó Petrarca al indicar que “insieme vanno” (83-84).<sup>7</sup> La contemporánea traducción española del *Infierno*, a cargo Fernández Villegas (publicada en 1515), insiste en la lectura como “excipiente” del error, del pecado:

incentivo o espuela deste error [fue] que no solo apartados, mas leyendo cosa que, estando sin pensamiento, malo se le podía poner: las palabras malas corrompen las buenas costumbres. [...] Por eso dice [Dante] que les dio materia y causa al lacivo tratado [...]. Y habiendo leído de aquellos amantes, moviéronse ellos a facer lo mesmo (Fernández Villegas, 1515, 176),

o sea, se besaron, y apostilla, obviamente, que

también tiene el diablo sus libros y sus escripturas, como Dios, [...] y traen y enseñan muchos malos ejemplos para pecar y para perder el tiempo, que no es pequeño daño [...]. Y no puede ser peor empleado ni perdido que en leer tales mentiras y tan dañosas a las buenas costumbres [...], porque los tales libros sin duda son del diablo y obras suya para estragar nuestras vidas y ponernos lazos, como fizo a estos mezquinos [...]. Así que las escripturas y libros de mentiras vanas débense fuir como cosa dañosa y que inficionan las ánimas, tanto quanto la lesión de la Sagrada Escripura las edifica y enseña y consuela [...]. Pues trocar esta lección por el libro del *Lanzarote* meresce caer en el estropiezo de Paulo y de Francisca.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Precisamente la concordancia con la tradición dantesca acrecentó el influjo petrarquesco en las letras españolas del siglo XV, como señaló Manero, 1987, 14-15.

<sup>7</sup> Sobre la literatura artúrica en Dante y Petrarca, Delcorno, Branca, 1998, 143-154, y Orlando, 2006, 37-38, que señala: “i peccatori del medioevo mitico (Tristano, Lancillotto) rinvierebbero all’amore cortese, anch’esso negativo e talora deviato” (p. 45); más abajo trae las principales diatribas contra aquellas desviadas lecturas (50-51).

<sup>8</sup> p. 177. Especialmente en la glosa del canto II “arremete contra el amor cortés y las novelas de caballería afirmando que las historias de Amadís y Tristán son ‘burlas que a las veces traen malos ejemplos y dan causas a pecados’, [...] lanza su acusación contra los amores locos narrados en las célebres historias antiguas y medievales cuyo desenlace siempre es el castigo infernal” (Mondola, 2017, 151). Cfr. Serés, 2016, 324-326.

Aquí ya no se exculpa a los excelsos (ni a los vulgares) lectores, sino que se insiste en que aquellos libros son “quasi diabólicos”, y su lectura, además de llenar vanamente el ocio, desplaza la de la Biblia y otros preceptivos textos piadosos o espirituales. Más abajo lo amplío.

### Las “locuras” de las mujeres lectoras

La acusación de leer libros vanos, o ficciones que fomentan errores morales, recaerá especialmente en el bando de Francesca, o sea, de las lectoras. Con retranca ya señalaba mucho antes Martínez de Toledo, a propósito de algunos libros que guardan las mujeres:

Todas estas cosas fallaréis en los cofres de las mujeres: *Horas de Santa María*, siete Salmos, estorias de santos, salterios de romance, ¡ni verle del ojo! Pero canciones, decires, coplas, cartas de enamorados e muchas otras locuras, esto sí (*Arcipreste de Talavera*, II, 3, 135).<sup>9</sup>

Son “locuras” equiparables a los

aceites de pepita, almizque, algalia para cejas y sobacos. [...] Destas e otras infinidas cosas fallarás sus arcas e cofres atestados, que, seyendo bien desplegado, una gruesa tienda se pararía sin vergüenza. Pero cuando ellas esto revuelven, adoban y guardan, así están encendidas que les parece estar en gloria. [...] El entendiente tome el dicho particular por ejemplo universal (*ibid.*).

Aquellas frívolas lecturas (“cartas de enamorados”, o sea, ‘novelas sentimentales’), poemas y coplas (“canciones, decires, coplas”), y otras “locuras” amorosas de cualquier género,<sup>10</sup> las compara el autor del *Corbacho* con los perfumes (almizcle, algalia) o los cosméticos (aceite de pepita), porque aquéllas y éstos son perecederos, vanos, volátiles,

---

<sup>9</sup> Señala Baranda, 2005, p. 23, que “las mujeres, excluidas la profesionalización, reducirán su campo de lectura a la devoción y el entretenimiento”. Complétese con Marín, 1991, Dadson, 1998, 237-280 y Poutrin, 2003.

<sup>10</sup> Sobre la lectura de libros de caballerías, Marín 2005, 424-426, que recuerda que muchos autores tenían en cuenta a las lectoras.

caducos y, en suma, deleznable. Y lo son porque aquellas lecturas que ahora llamaríamos de evasión se cuelan por la imaginación, y estos mejunjes y perfumes son percibidos por el sentido común, cuya sede cerebral (se creía en aquellos tiempos) es contigua a la de aquélla, la imaginación, pues ambas son facultades perceptivas del alma sensitiva, según la fisiología contemporánea.<sup>11</sup>

Aquí radica, precisamente, el problema, en la facilidad que implica aprehender lo leído deleitablemente (*lectio affectiva*) con el sentido interior de la imaginación, que creían más “desarrollado” en las mujeres,<sup>12</sup> máxime si leían libros a aquélla propicios y a éstas destinados, porque liberaban su fantasía. En tanto que vinculadas al alma sensitiva, a la imaginación, las lectoras, según Martínez de Toledo, no eligen lecturas profundamente meditativas, originalmente aplicadas a la Biblia y a la patrística, ni siquiera textos del género histórico, que podrían conducir las, si están moralmente “preparadas”, al ámbito de la lectura profana. Se saltan las lecturas preceptivas y ejemplares, y descuidan las espirituales.

El necesario paso de unas *lectiones* a otras (para las lectoras especialmente) lo señala Lohner, que define en primer lugar la *lectio affectiva* o deleitable, que permite degustar el texto y experimentar el *sapor ac suavitas* de la bondad divina de las lecturas bíblicas que mueva la voluntad; la distingue de la *lectio præceptiva* o provechosa, de la *exemplaris* y de la *spiritualis*,

---

<sup>11</sup> “El sentido sirve a la imaginación, ésta a la fantasía, que sirve al entendimiento y a la reflexión; la reflexión al recuerdo, el recuerdo a la comparación, y la comparación a la razón” (Vives, *De anima et vita*, II, 4, “Ratio”); véase también Huarte de San Juan, *Examen de ingenios*, 300-303.

<sup>12</sup> En comparación con el hombre, argumentaba Aristóteles, la mujer, como predomina en ella lo sensitivo, es “más pícara, más impulsiva, [...] más compasiva, [...] más propensa a las lágrimas, [...] más celosa, más quejosa, más apta para reprender y herir, [...] más proclive al desaliento y menos esperanzada, [...] más descarada y más mentirosa, más engañosa [y] [...] también más alerta, más apocada [y] más difícil de inducir a la acción” (*Historia de los animales*, IX, 608b, 1-14); complétese con *De generatione animalium*, IV, 729 a, 25-34.

*Lectio spiritualis* est cum Sanctarum Scripturarum paginas, aut sanctarum doctorum libros evolvimus, non solum ut sciamus, sed ut Spiritu proficiamus, et Dei voluntatem intelligentes, eum opere exequamur. Et iterum alibi, spiritualem lectionem vocamus qua mysticos libros et spirituales tractatus evolvimus, in quibus non solam rerum spiritualium notitiam, sed multo magis earum gustum et affectum quaerimus. [...] Lectio praëceptiva vocant qua doctrinae et dicta sanctorum ac disciplinam nostram pertinentia evolvuntur. Exemplaris est qua gesta et exempla sanctorum perleguntur. Affectiva est qua voluntas persuadetur, tum ad praecepta, tum ad exempla, quae lecta sunt, observanda et imitanda (148).

Aparte están, claro, la *lectio ordinaria*, “cui quotidie certum tempus impenditur”, y la *extraordinaria*, “quae praeter ordinariam in certis occasionibus et temporibus instituitur”.<sup>13</sup> Y, por supuesto, Lohner no confunde la *affectiva* con la estrictamente secular, casi siempre *obscæna*.<sup>14</sup>

### Melibea y sus modelos

Ni que decirse tiene que Francesca de Rímini se ha saltado todas las etapas y se ha quedado con la última; análoga es la actitud de Melibea. Y no solo por compartir clase social con aquélla, sino porque es “avant tout” una mujer lectora, cuya condición femenina, al decir de Aristóteles, prioriza su imaginación, por encima del entendimiento o del juicio; en consecuencia, no acierta a elegir lecturas profundamente

---

<sup>13</sup> Tobias Lohner, S. I, *Instructissima bibliotheca manualis concionatoria*; las define al principio de título LXXXIV, *Lectio spiritualis* (148-161, 148) señalando que Cfr. Robertson, 1996, 118, que trae el texto de Alcuino sobre la *lectio divina*, o sea, la “Sanctarum lectio Scripturarum”, que es “divinae cognitio beatitudinis. [...] Lectio assidua purificat animam, timorem incutit gehennae, ad gaudia superna cor instigat legentis”. Obviamente, no admite todas las *lectiones spirituales*; dice, por ejemplo, que San Ignacio rechazó el *De milite christiano* de Erasmo, “sed licet materia pia esset, author tamen illius impius erat” (153).

<sup>14</sup> Previene del *damnus lectionis obscænae* (p. 150), que es la relativa a “tot poetas et authores obscænos et profanos”, como el “poema Ariosti” que un compañero suyo “semper secum habebat, quocumque iret, unde non sine causa author quidam se lectionem profanam supra modum detestari” (161).

meditativas, propias del alma intelectual. Además de haberse equivocado al discernir, el personaje de Rojas tampoco parece haber practicado, como Francesca, una lectura reflexiva o interiorizada, o sea, no ha ejercitado aquella *ruminatio*, recomendada por Petrarca para la *lectio praeceptiva* de los libros graves.<sup>15</sup> Además tiene la tercera potencia, la memoria, “dañada” (que aquí tanto vale por ‘corrompida, estragada’ como por su sentido original ‘condenada’) por la influencia infernal que le ha inducido Celestina con la *philocaptio*, que ha solapado las juiciosas enseñanzas de los libros preceptivos, ejemplares o doctrinales. Solo parece haberse entregado a la *lectio affectiva* o deleitable, cuando no a la *obscæna*, vinculada a la citada alma sensitiva.

Sus lecturas contrastan vivamente con la de los libros doctrinales o de lectura *exemplaris*, porque, aparte otros elencos de mujeres ilustres, pudo haber leído Melibea (o sea, Rojas) otros pasajes del citado *Triumphus Cupidinis* (III, 76; II, 163; III, 47), uno de aquellos “antiguos libros” que le recomendó su padre, como reconoce al final:

¡Oh, padre mío muy amado! Ruégote, si amor en esta pasada y penosa vida me has tenido, que sean juntas nuestras sepulturas, juntas nos hagan nuestras obsequias. Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas y sacadas de aquellos antiguos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandabas leer, sino que ya la dañada memoria con la gran turbación me las ha perdido, y aun porque veo tus lágrimas mal sofridas decir [‘descender’] por tu arrugada haz (*La Celestina*, auto XX, 334, cursiva mía).<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Las *lectiones praeceptiva* y *exemplaris* las recomendaba Petrarca, porque su “digestión” es equiparable a la *ruminatio*, lenta y plena, para que los «nutrientes» de aquellas lecturas se hiciesen sangre y carne del lector, hasta convertirse en parte indisoluble del discurso y, claro, de su vida (*Familiares*, XXII, ii, 13).

<sup>16</sup> A raíz de estas palabras Deyermond (2008, 117) señala que “Melibea tiene la formación intelectual que muchas de las jóvenes de su clase social tenían a finales del siglo XV, aunque a un nivel superior», porque «no sólo le recuerda a su padre sobre los clásicos y otros *auctores* que él le hizo leer, sino que también era costumbre seleccionar de los “antiguos libros” las *sententiae* apropiadas para cada ocasión”.

Melibea se excusa escudándose en las graves faltas de damas de alto linaje, cuyas historias ha leído y que son mucho más deshonestas que la suya con Calisto:

Déjenme mis padres gozar dél. [...] No quiero marido, no quiero ensuciar los nudos del matrimonio, no las maritales pisadas de ajeno hombre repisar, como muchas hallo en los antiguos libros que leí, o que hicieron, más discretas que yo, más subidas en estado y linaje. [...] Otras aun más cruelmente trespasaron las leyes de natura, como Pasífe, mujer del rey Minos, con el toro. Pues reinas eran y grandes señoras, debajo de cuyas culpas la razonable mía podrá pasar sin denuesto. Mi amor fue con justa causa: requerida y rogada, cautivada de su merecimiento, aquejada por tan astuta maestra como Celestina (*La Celestina*, XVI, 296-297, cursiva mía).

Y si las faltas de aquéllas han merecido ser publicadas, la suya merece ser excusada, porque se ha limitado a amar y ser amada.

### Las lecturas de Juan Luis Vives y la *veritas fucata*

Para entender hasta qué punto eran lícitos algunos libros para las lectoras de cualquier condición conviene tener en cuenta el criterio de Vives sobre la educación de las mujeres cristianas, que difiere del de Martínez de Toledo, porque quiere reconocer el papel social de aquéllas. Los reúne en el *De institutione fæminæ christianæ* (1523),<sup>17</sup> o sea, la *Institución de la mujer cristiana*, traducida al castellano por Juan Justiniano y dedicada a Catalina de Aragón. La célebre cita de Vives criticando la lectura de libros de caballerías figura en el quinto libro,

---

<sup>17</sup> Los dicerios y admoniciones que allí expone e ilustra el filósofo valenciano también pueden rastrearse en el *De causis corruptarum artium*, II, 5; *De disciplinis*, I; *De tradendis disciplinis*, III, 6; *De rationi dicendi*, III, 5-7, etc., etc. La bibliografía sobre Juan Luis Vives, con todo, es oceánica. Se puede acceder a una selección valorativa en el reciente estudio de Narro, 2015, que se centra en el pensamiento cristiano, las fuentes clásicas y el tema de la educación de la mujer, partiendo justamente de un detenido análisis del *De institutione fæminæ christianæ*. Véase también Gagliardi, 2017, 114-116.

que orienta sobre los escritores que no pueden ser leídos por las mujeres (“Qui non legendi scriptores qui legendi”):

Hoc ergo curare leges et magistratus congruit. Tum et de pestiferis libris, cuiusmodi sunt in Hispania *Amadisus, Splandianus, Florisandus, Tirantus, Tristanus*, quarum ineptiarum nullus est finis [...]: *Celestina* lena, nequitiarum parens; *Carcer amorum*. In Gallia *Lancilotus a lacu, Paris et Vienna, Ponthus et Sidonia, Petrus Provincialis et Magalona, Melusina*, dona inexorabilis. In hac Belgica *Florius et Albus flos, Leonella et Canamorus, Turias et Floreta, Pirus et Thisbe*.<sup>18</sup>

Salvo la *Celestina* y la *Cárcel de amor*, los demás son libros de caballerías. En el original latino, con todo, Vives diferencia los textos españoles de los franceses y de los que se leían en Flandes, “in hac Belgica”, donde residía en aquel tiempo.

La preocupación de Vives por la educación de las mujeres no era infundada. Lo resume Gagliardi (2017, 113-114), que aporta nuevos datos sobre las lecturas femeninas de libros de caballerías:

Niñas, muchachas, recién casadas, jóvenes madres: todas se desvivían por conocer los últimos lances de Amadis y Esplandianes; algunas se creyeron renovadas Orianas [...]. Las mujeres de la época, españolas como portuguesas, italianas, francesas, inglesas, alemanas y flamencas compraban, revendían, alquilaban, prestaban y tomaban prestados, leían y escuchaban leer libros de caballerías, y no dejaron de hacerlo ni siquiera cuando se multiplicaron las miradas censorias de padres, maridos, confesores y bien pensantes: si era preciso, camuflaban las lecturas prohibidas entre obras de devoción, o bien escondían esos “sermonarios de Satanás”<sup>19</sup> bajo la cama o en el fondo de un baúl, para sustraerse al control del cónyuge.

---

<sup>18</sup> En la reedición revisada de la *Institutio*, publicada en Basilea, 1538, incorpora, respecto de la de Amberes, 1524, algunas obras más, como *Splandianus* o *Carcer amorum*, y algún juicio: para “*Tristanus*, quarum ineptiarum nullus est finis”, o para “*Melusina*, domina inexorabilis”. Las entradas más numerosas siguen siendo de libros de caballerías. Cfr. Gagliardi, 2010, 51-52.

<sup>19</sup> Es la expresión de Alejo Venegas, que cita a Vives (véase más abajo), que ya hemos visto arriba en las glosas de Villegas.

El eco del anatema de Vives tuvo gran alcance. Antes había analizado este fenómeno, advirtiendo del peligro de ciertas lecturas placenteras; era consciente de que, merced a la emoción que comportan y al auxilio de la imaginación, aquellas lecturas fabulosas se sienten más cercanas y se viven (imaginativa y emocionalmente) más, pues “a lo hondo de la memoria bajan las cosas que desde el principio se han recibido con atención y cuidadosamente” (*De anima et vita*, II, 2). Está constatando, con su característico rigor, una verdad de Pero Grullo –no por ello más inofensiva– que acaba rematando: “Cuando a la memoria primera de cualquier objeto se une un vivo afecto, es luego su recuerdo más fácil, pronto y duradero, como sucede con lo que ha penetrado en nuestra alma con gran tristeza o con gran dolor; de esas cosas queda muy larga memoria” (*ibid.*, I, 2).

Consecuentemente, es más fácil de recordar cualquier escena novelesca que nos mueva (*lectio affectiva*) que un tratado doctrinal o académico, una obra histórica o una hagiografía (*lectiones præceptiva, exemplaris y spiritualis*). Y no tiene nada que ver la discreción, prudencia o inteligencia del lector, sino la atención en la lectura:

sucede a menudo que personas muy inteligentes y dotadas ampliamente del beneficio de la memoria no recuerdan muchas cosas tan bien como algunos que no las igualan en estas facultades, por ver, oír o leer muchas veces con descuido (*ibid.*).

La “suspensión del ánimo”, el embelesamiento, la emoción, la tensión lectora... Vale decir: leer con la imaginación es lo que cuenta. No tanto la atención intelectual, la abstracción, la “contemplación”, o sea, leer con el entendimiento. Por lo mismo, son la emoción, la pasión o el afecto los que nos permite vivir, como si fuesen reales, las cosas leídas:

Todas estas pasiones se extienden también al pasado; así, amamos, odiamos o nos compadecemos de los que vivieron mucho antes. Se extienden también a las cosas posibles y a las ocurridas en cierto modo, por ejemplo, en las fábulas, que sabemos son falsas; lo mismo cabe decir de las cosas futuras. [...] De modo que si una fábula contase que habría un hombre eminentísimo por su valor y la

magnitud de sus hazañas, le amaríamos efectivamente. Asimismo, cuando leemos nos tienen suspenso el espíritu la esperanza y el temor, hasta conocer el desenlace definitivo de los hechos (Vives, *De anima et vita*, III, 1)

Que se suspenda el ánimo leyendo, por la emoción que experimenta el lector, también implica que la lectura es una experiencia pasional, que lo leído se puede comparar con lo vivido. Cuando leemos *romans*, o sea historias fingidas (incluso algunas verdaderas), obran en nuestro espíritu con la fuerza del bien o el mal verdaderos; auxiliados con la imaginación, nos reímos, lloramos, esperamos o tememos con la misma intensidad que si lo estuviéramos viviendo.<sup>20</sup>

Vives quiere dar cuenta de una experiencia de lectura muy intensa, o de una fortísima implicación personal. Porque, a partir del análisis del funcionamiento de los sentidos interiores, quiere explicar no cómo se construyen las fábulas, sino por qué nos apasionamos con la ventura o la desdicha de los seres de ficción y por qué no podemos dejar de leer su historia hasta el final. El sentido último de aquel análisis es defender un uso instrumental de lo literario, para dorar la amarga píldora de lo moralmente exigible y lo rigurosamente imprescindible, mediante la *lectio affectiva*, porque el único modo de justificar la literatura de ficción es su utilitarismo, es decir, entendiéndola como un medio de sazonar la verdad (la *veritas fucata*), nunca como un alimento (*cibus*) en sí misma.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> “Las representaciones de la imaginación (*quod imaginationis movetur visis*). Así, solo con que la fantasía arrastre hacia sí con su tumulto (*sola phantasia trahente ad se tumultu suo*) cierta especie de opinión o de juicio, señalando que es bueno o malo el objeto que se la ha presentado, nos vemos abocados a todas las perturbaciones del alma: tememos, nos alegramos, lloramos. [...] Por lo cual resulta evidente que nos concentramos en la parte del cuerpo en que más domina la fantasía” (Vives, *De anima et vita*, II, 19).

<sup>21</sup> “Il [Vives] réduit au minimum le bagage de poésie nécessaire à une éducation chrétienne: Virgile, Baptiste le Mantouan, quelques éléments de métrique, une anthologie de pensées extraites des poètes” (Bataillon, 1969, 159).

Incluso señala en otro lugar que el mal libro despierta pasiones no deseadas, emociones incontrolables, en el lector, induciéndole a imitar ejemplos perversos:

El deseo de placeres carnales estremece en su mayor parte las obras de los poetas, como son las *Fábulas*, *Milesia*, el *Asno*, de Apuleyo; casi todos los *Diálogos* de Luciano, y como las hay escritas copiosamente en las lenguas vernáculas: los *Tristanes*, *Lancelotes*, *Ogeres*, *Amadis*, *Arturos* y otras análogas obras de caballería. Todas estas obras fueron escritas por hombres ociosos que, para su mal y el nuestro, tuvieron excesivo papel, por ignorancia de los mejores. Estos libros no sólo dañan a las mujeres, como todos aquellos otros, indistintamente, que empujan a lo peor esta insana inclinación nuestra, cuales son los que arman la astucia, encienden la sedienta codicia, exasperan la ira o el ilícito apetito de cualquier cosa torpe (*De officio mariti*, I, 1308).

Más abajo señala que la mujer debe prescindir de “todos los libros caballerescos y amatorios”, para no empujar más al hombre hacia el mal, al que su naturaleza ya *per se* está muy inclinada; “no ha menester agujijones ni estopas ni que en el fuego se vierta aceite” (*ibid.*, 1309).

### La formación de las mujeres

Aunque en su *De institutione* subraye Vives los peligros de aquellas lecturas,<sup>22</sup> de ningún modo impide que las mujeres se formen como los hombres,<sup>23</sup> como se señala en la adaptación que del libro de Vives hizo

---

<sup>22</sup> Véanse, por ejemplo, Plebani, 1996, 39-40; Sarmati, 1996, 133-169 y *passim*; también Gagliardi, 2008, 3-6; en Ruggero (2006, 91-119) hay un análisis documentado de la fortuna de los libros de caballerías, que también fueron incluidos en los índices de libros prohibidos, como los “generi di larga circolazione come i volgarizzamenti bibliici e la letteratura di intrattenimento” (Fragnito, 2012, 37). Con todo, hubo excepciones como el *Tirant lo Blanc* (*Tirante el Blanco*, 1511, en español), como analiza estupendamente Beltrán, 2019.

<sup>23</sup> Vives cree en “la necesidad de que las doncellas aprendan también las letras y que no se les prohíba hacerlo”, aunque “recomienda además un aprendizaje basado en libros religiosos”; fray Luis de León, en *La perfecta casada*, “seguiría por iguales derroteros” (Egido, 2003, 121-122).

Ludovico Dolce, traducido como *Diálogos de la doctrina de las mujeres* (1584) y donde “encontramos una defensa de que las mujeres aprendan a leer, sin hacer distingos entre ellas y los varones, pues privar del conocimiento de las letras a ‘un género y al otro’ sería ‘como desarmar un soldado y dejarlo entre enemigos’”.<sup>24</sup> Sigue diciendo Dolce que:

Suele comúnmente tener el vulgo por sospechosa la mujer que sabe letras, dando casi a entender que a la malicia natural se junta la artificial, como si no se pudiese pensar lo mismo, semejantemente, de los hombres, si acontece acompañarse con maligno ingenio la astucia que con las ciencias se aprende. [...] Ninguno [rayo de luz] has mejor que el de los libros, porque en ellos resplandece la luz de la virtud (fols. 27v-28v).

No formar a las mujeres sería como “llevar a nuestras hijas a la soledad de las aldeas, y si se descubriese en ellas alguna centella de ingenio, ofuscarla y apagarla, y hacerlas volver, por decirlo en pocas palabras, de animales dotados de razón, bestias sin entendimiento” (29r). Sin embargo, más abajo previene de las malas lecturas y defiende las buenas: “entre las que deben huirse será la principal las *Novelas* del Bocacio, y entre los que merecen ser leídos tendrán el primer lugar el Petrarca y el Dante” (47v), porque en aquél hallarán “ejemplos de honestísimo y castísimo amor y en el otro, un excelente retrato de la toda la filosofía cristiana” (48r).

Las palabras de Vives también resuenan pocos años más tarde en un pasaje del *Tratado de ortographía* (1531) de otro humanista, Alejo Venegas:

Pocas disciplinas hay en que no haya libros dañosos, o a lo menos, superfluos. Porque empecemos de nuestra lengua castellana: no nos enviaría a decir desde Lovaina Ludovico Vives tanto mal de nuestros libros vulgares, si viera él que, en alguna manera, se podía

---

<sup>24</sup> Lo trae Bouza (2005, 177-178), que añade que se recomendaba que “este aprendizaje comenzase a partir de una edad cercana a los siete años, siendo entonces cuando cabría encaminar tal enseñanza al cumplimiento de los que eran sus verdaderos fines: la práctica religiosa y el futuro gobierno de la casa”.

soportar corrupción de costumbres, y por eso, allende de los *Amadises* y los *Tirantes* con toda su clase, con mucha razón difunde su satírica saña en la lena de Celestina, que en mi verdad no hay Marcial que tanto mal haga en latín, cuanto esta flora patente desflora la juventud en romance (66-67).<sup>25</sup>

Parece seguirlo Diego Gracián de Alderete en el “Prólogo” a su traducción de los *Moralía* de Plutarco (1548):

Así que en lugar de *Tristanes*, *Reynaldos*, *Florisandos*, *Primaleones* y *Duardos*, y otros cien mil tales que hinchen los papeles de mentiras, donde muchas personas muy a menudo gastan sus buenas horas, por medio de esta traslación tomarán un pasatiempo no menos provechoso que deleytable y honesto.<sup>26</sup>

### La utilidad de la ficción piadosa

Vista la afición femenina por ese tipo de lecturas, se planteó la posibilidad de traducir las otras, las sacras, las que podían encuadrarse dentro de lo que Lohner llama *lectio affectiva*, para que, activando la imaginación de la lectora, se puedan equiparar con las profanas y contribuir a su instrucción.<sup>27</sup> Por otra parte, “los libros nuevos de piedad apenas se vendían, mientras que los libreros se enriquecen con los libros de ficción” (Cátedra-Rojo 2004, 165; cfr. Sarmati, 1996, 140), porque, como señala Fernández de Oviedo:

gasté en esto e en la impresión de aquel devoto librico de las *Reglas de la vida espiritual e secreta teología*, que yo pasé o traduí de la lengua toscana a esta nuestra castellana, en lo que ella el impresor

---

<sup>25</sup> El pasaje lo recoge Sarmati 1996, 120.

<sup>26</sup> *Apud* Sarmati (1996, 139-140); también lo comenta Beltrán 2019, 87. Gracián vuelve a atacar “estos libros desvariados de patrañas fingidas” en el prólogo a su versión de las *Obras* de Jenofonte (Salamanca, 1552), que también trae Sarmati, 1996, 141.

<sup>27</sup> Porque, si la “afición creciente de las mujeres por los libros de caballerías [...] para los moralistas fueron sermonarios y cartillas del diablo, para ellas [las lectoras y oyentes] resultaron en su conjunto un variado y rico dechado de cortesanía, de doctrina y consejos, pero, sobre todo, una mina de entretenimiento” (Marín Pina, 2005, 437).

ganó pocos dineros y yo ningunos, pero ambos despendimos bien el tiempo, el cual está de manera que no buscan los hombres libros que aprovechen al ánimo, sino que detengan esa y el cuerpo ocupados en leer devaneos (Lo trae Avalor-Arce, 2004, 27).

Bartolomé Turlan, por ejemplo, defiende la necesidad de poner al alcance del lector joven las historias bíblicas antes que los libros de caballerías, que los enajenan y ensoberbecen, haciéndoles creer que, leyéndolas, pueden vivir los amores o aventuras:

Y ¿qué hay en aquellos nuevos libros que en tanta manera arriban y transformen, como un *Metamorphóseos*, en sí los ánimos de aquellos que los leen y oyen? Ciertamente en ellos no hallarán sino cosas tales que en todo y por todo gasten y corrompan y pierdan los ánimos de los mancebos que los leen y oyen, porque los encienden y enflaman de una vana gloria mundana y de una superbia, que leyendo y oyendo conciben, que les mueve y altera como si ya ellos mismos se viesen y se hallasen en los actos y hechos y hazañas que leen y oyen. [...] ¡Cuánto, pues, es mejor apacientar el ánimo de manjar que nodresca y dé salud al alma que de sueños que nunca fueron; hacer un fundamento de piedras vivas y electas y escogidas, que son las santas Escrituras, que de viento y de humo, que muchas veces en tanto molestan y fatigan, que echan a hombre de su casa! (Lo trae Cátedra, 2007, 49-50)<sup>28</sup>

La mimesis es el otro gran perjuicio de la lectura desaforada e “imaginativa”, como recuerda Francisco de Monzón en su *Espejo de la princesa cristiana* (ca. 1543), señalando que la lectora de aquellos *romans* amorosos o caballerescos, o de la progenie celestinesca,

antes quiere imitar a las que procuraron de concluir sus amores, [...] según aprenden que hicieron aquellos enamorados que leen, creyendo que, así como sus amores hobieron buen fin (porque fingen que por ellos se casaron), que así ellas se casarán con aquellos que desean, lo cual se les torna el sueño del perro, [...] que, como tomaron ejemplo en vanidades y burlas, así se hallan deshonoradas y burladas, perdiendo su castidad y su fama, sin conseguir otro

---

<sup>28</sup> modernizo las grafías.

fruto de sus amores, en los cuales se encendieron sus castos propósitos por la lección de estos ponzoñosos libros fingidos que llaman de caballerías, [...] hasta que, perdiendo su honestidad, se hallan engañadas, quejándose de los que las engañaron, pudiéndose más con razón quejar de los autores que compusieron aquellos vanos libros que dieron ejemplo y ánimo para cometer sus yerros, y de sí mismas, porque no se supieron guardar de aquella ponzoñosa lectura, de descuidadas de su honestidad.<sup>29</sup>

A pesar de todo, los autores de libros de caballerías proclaman una y otra vez su utilidad, desde el *Amadís* (como señala Bognolo, 1999, 84), que cita diversos prólogos, como el del *Espejo de príncipes*, de Diego Ortúñez de Calahorra, que se basa en la “alegoría o moralidad” escondida debajo de la literalidad argumental, escritos para atraer a “un publico ignorante, che si ritrae davanti a opere più serie e impegnative, e perciò non avrebbe altrimenti accesso alla cultura”.

Pero a las autoridades también les preocupaba que se borrasen los límites entre lo real y lo imaginario.<sup>30</sup> Gonzalo de Illescas, en su *Historia pontifical y católica* (1565) dice que de estos libros las gentes no pueden sacar más fruto que “hinchirles las cabeças de viento” (aquellas “carte di sogni” de Petrarca). En la cita se contraponen la “deshonestidad” y el “atrevimiento” de los libros de caballerías a la “historia” y la “verdad” representadas por los Evangelios:

---

<sup>29</sup> Lo cita Gagliardi, 2017, 119-120, que razonablemente apostilla: “Monzón identifica un grupo concreto de lectoras vulnerables: las jóvenes ingenuas, indefensas, fácilmente maleables, cuyos ánimos son ‘de cera dócil’ en palabras de Juan Luis Vives. Sus honestos sueños de bodas están destinados a fracasar, ya que galanes y pretendientes, una vez satisfechos los apetitos de la carne, las dejarán indefectiblemente deshonradas y burladas”. Edita completa la “Ley primera contra los que escriben libros de caballerías fingidos y de coplas de amores” (122-125).

<sup>30</sup> “Las múltiples prohibiciones dictadas por las autoridades castellanas contra la literatura de ficción han de ser entendidas en relación con el temor que inspiraba una práctica de lectura que tornaba borrosa en los lectores la frontera entre lo real y lo imaginario. En 1531, un decreto regio prohibía la exportación a Indias de los ‘romances’ y las ‘historias vanas o de profanidad como son las de *Amadís* y otras de esta calidad” (Chartier, 1998, 427).

Solo una [razón] diré, que fue por dar a los de mi nación y lengua un honesto entretenimiento para que se ocupen en leer y tengan juntas delante tantas cosas, tan dignas de ser leídas y tenidas en la memoria, porque, de hoy más, no gasten su tiempo en leer libros de caballerías y de hazañas fingidas, de los cuales ningún otro fruto pueden sacar, más de hincharles las cabezas de viento, y estragarles los gustos para que no puedan después tomar sabor de leer verdades. Y aun (lo que peor es) muchas veces, y casi siempre, sirven los tales libros profanos de provocar a deshonestidad los castos oídos de las doncellas y dueñas que los leen. Es cosa que cierto me espanta, como entre tantos libros como se han condenado en nuestros días, no se han mandado quemar públicamente estos *Amadises*, *Reinaldos*, *Esplandianes* y otros portentos de libros que, con tanto atrevimiento, han osado usurpar el honestísimo santo nombre de historia, como si se pudiese llamar historia cosa que no tenga por principal objeto la verdad. Mas espero yo en Dios que algún día lo tengo de ver y entonces nos vengaremos (los que tenemos esta profesión de las buenas letras) de los que han profanado sacrílegamente el nombre de la historia que principalmente pertenece a la del santo Evangelio, por ser aquélla la pura verdad (fol. 5r-v).

### El interés por lo intrascendente

La defensa, durante el Siglo de Oro, de la autonomía y suficiencia de la ficción novelesca va más allá de las estrechas miras de la mayor parte. El problema central que se plantea la mayoría de éstos radica en juzgar la diferente actitud del lector (sea cual sea su formación, edad o condición) cuando lee textos de ficción o cuando se enfrenta a los de historia, filosofía moral, ciencia, erudición, hagiografías, etc. Se trata, por lo tanto, de delimitar bien y discernir la recepción de las *lectiones* arriba citadas: *affectiva*, *exemplaris*, *præceptiva* y *spiritualis*. Dicen los preceptistas, con Vives, que aquellos textos, los fabulosos o ficticios, se leen con mucho más gusto porque emocionan, deleitan, apasionan, por la citada intervención de la imaginación. Y, por la misma atención o embelesamiento con que son leídos, calan más hondo en el lector, que se lo cree y lo “vive” más. La lectura de los otros es mucho más distante e intelectualmente mediatizada, porque lo prioritario es estrictamente

el provecho. Planteada así, la alternativa entra de lleno en el terreno moral, porque se lee con más gusto lo intrascendente, fútil y placentero que lo provechoso, lo científico o lo moralmente contrastado.

Pero aquellas historias fingidas, en tanto que despiertan pasiones verdaderas, son dominio legítimo del moralista o del teólogo, como recuerda Melchor Cano, que lo relaciona con la mentalidad de un cierto sector de lectores que no sólo igualan lo leído con lo vivido, sino que creen que aquello siempre es verdadero, aunque sólo sea por haber sido estampado:

En lo tocante al juicio de la historia, ha de promulgarse otra regla... que debe aplicarse a aquellos hechos que los autores no conocen ni por haberlos presenciado ni por haber oído su relato de fidedignos testigos presenciales. A este propósito conviene recordar la ligereza de quienes, como las mujerzuelas, creen con mayor facilidad lo que más temen. Así, en nuestro tiempo hubo un sacerdote que estaba convencidísimo de que no podía de ninguna manera ser falso lo que había sido impreso, aunque sólo fuera una vez, en letra de molde. Pues, decía, los que tienen el gobierno de la república no cometerían el gran delito de, además de permitir que se divulgaran falsedades, ampararlas con su privilegio. [...] Movidio por semejante argumento, se persuadió de que eran verdaderas las hazañas de Amadís y Clariano que en los libros de aquéllos se relatan.<sup>31</sup>

Entre la obra de Vives y, por ejemplo, la de Juan de la Cerda (*Vida política de todos los estados de mujeres*, 1599),<sup>32</sup> se suceden en España los

---

<sup>31</sup> Melchor Cano, *De locis theologis* (1563), XI, 6 ("Qui sint probate fidei auctores, qui contra non sint", 287) traducción mía.

<sup>32</sup> Señala que "no se le ha de permitir que lea la doncella en libros profanos que tratan de amores y cosas deshonestas, porque este es un despertador de malos pensamientos, y es una yesca que abrasa los corazones de las tiernas y flacas doncellas. [...] Porque ¿qué lugar seguro puede tener la flaqueza y desarmada castidad entre las armas y amores de que tratan estos libros profanos [de caballerías] y llenos de mentiras y falsedades?" (31v-32r). Más abajo se muestra muy preocupado porque "hay algunas doncellas que, por entretener el tiempo, leen en estos libros, y hallan en ellos un dulce veneno que les incita a malos pensamientos y les hace perder el seso que tenían. [...] Bien entendía las zarzas

más diversos ataques contra aquellos libros en concreto y contra la literatura de ficción en general.<sup>33</sup> De la larga nómina se podría citar a Juan Ginés de Sepúlveda, en cuya *Antiapología de Erasmo* (1532) ni siquiera se adhiere al concepto de *veritas fucata*, pues contra el de Rotterdam está pergeñada, y por varios motivos:

Primero, el que tú [Erasmo], un hombre consagrado a la tarea de traducir las obras griegas, hayas vertido al latín cuidadosamente las historietas de Luciano, de cuyo conocimiento podrían prescindir los teólogos y filósofos... y, sin embargo, no hayas traducido ni una palabra de Aristóteles (VIII, 132).

El ataque es en toda regla, acusándole incluso de corromper a los niños con “cuentecillos” como los que incluye en los *Coloquios*, indignos incluso del mismísimo Luciano:

¿Puede admitirse que pretendas inculcar tales cuentecillos en los espíritus aún inmaduros de los niños, para que aprendan desde muy pequeños, si no a desprestigiar la religión, sí a no practicarla con reverencia y a no venerar a los santos, cuando se les debería animar y estimular por todos los medios a seguir sus ejemplares?<sup>34</sup>

Incluso las monjas adolecen de ese mal, como confiesa sor María de la Antigua en *Desengaño de religiosos* (Sevilla, 1678), donde distingue las

---

y el veneno que está escondido debajo del dulce estilo destes libros infames y perniciosos el poeta Ovidio, cuando en los *Remedios de amor* que escribió da por particular precepto a las honestas matronas que no los lean ni vean de sus ojos, y que huyan de Calímaco [*sic*] y de Safo, que tratan de amor” (41v).

<sup>33</sup> Las características y principales motivos ya los resumió estupendamente Menéndez Pelayo, 1905, 440-466, y las ampliaron Glaser, 1966; Ricard, 1973; puede verse una antología en Sarmati, 1996.

<sup>34</sup> XLVII, 133-134. El culto debido a los santos y la redacción de hagiografías le preocupa mucho, por lo que más abajo vuelve sobre lo mismo: “Y ¿qué decir de tu diálogo *La peregrinación*? Si cualquier hombre medianamente capaz no se hubiese dado cuenta, tras leerlo con cierto detenimiento, de que ridiculizas el culto a los santos como algo supersticioso y huero y sólo provechoso para los sacerdotes” (L, 138).

lecturas en que encontró “regalo” (espiritual, se entiende) de las que le hicieron daño y rechazo:

Este [la *Diana*] gustaba de leer y aun me fue de harto daño, porque me ayudó a mi mal natural; mas con todo esto, desde que veía que eran mentiras, lo dejaba. Acuérdaseme que un día me presentaron un libro de *Celestina* y, casi sin leerlo, me lo quemó mi santa madre Becerril. Dios se lo pague, que sí habrá hecho, que en solo leer y reza la Pasión quería que entendiese.<sup>35</sup>

No sin antes haberse aficionado, como la recoleta Mariana de San José, que confesó su fascinación juvenil por los libros de caballerías, con cuya lectura, además, alegraba los días de algunas hermanas del convento de Ciudad Rodrigo:

No las hizo daño a ellas [...], mas yo, como era tan fácil en todo lo malo, fuelo para mí aquel entretenimiento; tomelo tan de veras que yo era la que siempre las leía, y aun sin que me lo mandasen, las solicitaba yo. Pegóseme el gusto a ellos tanto, que ya no me hallaba sin tener uno de estos libros, y un pariente [...] me proveía de este mal ejercicio buscándome nuevos libros. Ya no era menester entretener enfermas, que, sin que las hubiese, ocupaba yo el tiempo en esto, y me acontecía gastar casi sola la noche leyendo, y el entendimiento que el Señor me había dado, se ocupaba en vanidades.<sup>36</sup>

Es un indicio de la larga polémica que solo se resolverá en la segunda mitad del siglo XVII, cuando se acepten otros fines para las *lectiones* no preceptivas ni ejemplares, cuando se les encuentre un objetivo “lícito”, una razón de ser.

---

<sup>35</sup> Lo cita Bouza (2008, 158), que apostilla, justamente, que el testimonio de la hermana nos advierte “del excesivo automatismo con el que algunos estudiosos pretenden predecir cuál fue el público que leyó un libro” (cursiva suya).

<sup>36</sup> Lo trae Gagliardi (2017, 112), que cita más ejemplos, de monjas y seglares.

## La lectura como preceptiva silenciosa

Ése parece ser el propósito de Francisco de Araoz para redactar su *De bene disponenda bibliotheca*, donde justifica ficciones como *Diana enamorada*, la *Celestina*, el *Marcos de Obregón*, el *Lazarillo*, las *Novelas ejemplares* o el *Quijote*, porque sirven para que reposen las mentes fatigadas o agobiadas por el estudio y aportan distracción de las preocupaciones y trabajos. Los agrupa en el epígrafe “fabulosi, historici”, que

sunt qui plerumque historiis ridiculis non sine ingenii acumine adinventis plenis facetiis animos hominum superioribus studiis fatigatos, seu aliis curis et laboribus oppressos, interdum ab anxietate et molestia horum omnium eripiunt, *leniunt et recreant*; [...] huius generis sunt “Adolescentulla illa, vel (ut fabulatur) Dea a qua dies nomen accepit, quae de amore diserte sermocinantur”, “Scelestia senex”, [...] “Puerulus Lazarus a flumine de Tormes appellatus”, *Vita Marcos Obregon*, [...] “Novellae” Cervantes, et “Ille cui ipse nomen dedit non dissimili Hispanico mandibuli, qui comite Sanctio equitis ambulantis professione”, [...] et alii multi, quibus fas est ut animus lassus aliquando (ut diximus) *laxetur*, si sit mundus (fols. 61-62).<sup>37</sup>

Subrayo los verbos más relevantes: *leniunt* y *recreant* las almas y los ánimos afligidos, y *laxetur* los espíritus cansados. A continuación, sin embargo, advierte de que no todos son limpios, pues a no pocos de aquellos libros les falta encanto y gracia (*lepor et facetiae*), buen estilo y

---

<sup>37</sup> “Son los que la más veces con jocosas historias inventadas no sin la agudeza del ingenio y llenas de chistes, a las almas de los hombres, cansados por los estudios más elevados o afligidos por otras preocupaciones y trabajos, los sacan de vez en cuando de la ansiedad y molestia de todo aquello, los serenán y recrean; [...] de este género son “La doncella o la diosa, según se narra en su argumento, de la que el día toma su nombre, que diserta agudamente acerca del amor” [*Diana enamorada*], “La vieja criminal” [*Celestina*], [...] “El jovencito Lázaro, llamado de Tormes por el río”, *Vida de Marcos de Obregón*, “Las *Novelas* de Cervantes”, y “Aquel a quien dio este mismo un nombre no diferente de ‘quijada’ en español, el cual, en compañía de Sancho en la profesión de caballero andante [el *Quijote*]” [...] y otros muchos con los cuales es legítimo que el espíritu cansado se relaje de vez en cuando, según hemos dicho, siempre que sea limpio”. Cfr. Castillo, 2018, 14-17.

erudición, cuando no son ofensivos en sumo grado a los oídos de personas piadosas, por su torpeza y obscenidad (*turpitude et obscænitās*) (fol. 63v), hasta el punto de que no solo se ha de evitar su lectura, sino que tienen que retirarse de la vista.

En un inteligente *Traité de l'origine des romans*, en defensa del *Zaïde* (1669), de Madame de La Fayette, Pierre-Daniel Huet redactaba una breve historia del género *roman* (entendido como 'ficción idealista') y defendía aquella *lectio affectiva* para la lectura piadosa, que, sin embargo, no se debe confundir con la de los "libros para saborear y para digerir", que caían en el "apetito desordenado del saber" (como denunciaba Sacchini), que nada tiene que ver con la lectura moral".<sup>38</sup> Huet pretendía aplicar aquella categoría de lectura, que despierta intuitivamente el amor a Dios, a los *romans* profanos; es decir, trataba de hacer equivalente, como auspiciaban, entre otros, Villegas, Vives, Illescas o Turlan, la lectura afectiva piadosa con la profana (valga la extensión de la cita):

Hoy en día los que se llaman propiamente *romans* son unas historias fingidas de aventuras amorosas, escritas en prosa con arte, para el placer y la instrucción [*pour le plaisir et l'instruction*] de los lectores. [...] Afirmando que hay que buscar su primer origen en la naturaleza del espíritu humano, inventivo, amante de las novedades y de las ficciones, deseoso de aprender y de comunicar lo que ha inventado y lo que ha aprendido, y que esta inclinación es común a todos los hombres de todos los tiempos y lugares. [...] [Los *romans* españoles] son mucho más recientes, y los más antiguos llegaron centenares de años después de nuestros *Tristanes* y *Lanzarotes*. [...] Esta inclinación a las fábulas, que es común a todos los hombres, no les viene de la razón, de la imitación o de la costumbre, sino que les es natural, nace de la disposición misma de su espíritu y de su alma, porque el deseo de saber es propio del hombre y le distingue del resto de animales no menos que su razón. [...] Mayormente atraen y seducen los conocimientos que se adquieren sin pena alguna, donde la

---

<sup>38</sup> Nakládlová, 2013, 155; véanse también Géal, 1998 y Grafton, 1998, 321, que distingue, personalizándolas en Maquiavelo y los humanistas en general, entre lecturas para la distracción y para la instrucción.

imaginación actúa casi por sí sola, [...] sobre todo si estos conocimientos excitan nuestras pasiones, grandes móviles de todo deseo, acción y placer de nuestra vida. Esto hacen los *romans*: no es necesario esforzar la mente para comprenderlos, no sirven grandes razonamientos, no hay trabajo de memoria: basta con imaginar. [...] Las damas han sido las primeras que se han cebado en ellos y no se ocupan más que de los *romans*, desdeñando ocuparse de historia o de fábulas antiguas. [...] No hay nada que elimine la herrumbre de una mente que acaba de salir de la universidad, y que sirva tanto en plasmarla y hacerla apta para la vida del mundo, como la lectura de los buenos *romans*. Son preceptores silenciosos, que toman el lugar de los del colegio y con un método mucho más instructivo y persuasivo enseñan a los jóvenes a hablar y a vivir, acabando de sacudir de sus espaldas el polvo de la escuela que las cubre. [...] Señor [en realidad, Madame de Lafayette], pues es verdad como he mostrado [...] que una de las cosas que más fascinan el espíritu humano es la trama de una fábula bien inventada y bien narrada, ¿qué éxito no tenéis razón de esperar para *Zaïde*, cuyas aventuras son tan conmovedoras y nuevas y cuya narración es tan mesurada y refinada? (Huet, 1711, 196-199).<sup>39</sup>

Enfatiza que los *romans*, las historias fingidas, son “para el placer”, mediante la imaginación, y “la instrucción” del lector, porque enseñan a estar en el mundo. Vale decir: con ellas se aprende a conversar, a escribir e incluso a vivir; son como un manual de cortesía y discreción, con nociones de geografía, historia, mitología, literatura, etc., etc. Las lectoras, además, asimilan arquetipos y modelos literarios ejemplares de lealtad, espíritu de sacrificio, fidelidad, valentía...; “crecen” moralmente leyéndolas, porque las *lectiones affectivae*, aunque sean profanas, las hacen mejores.<sup>40</sup>

Como potencian la imaginación, también son útiles como lenitivo con que descansar de estudios superiores, para los cuales el cerebro dispone prioritariamente de las otras dos potencias: el entendimiento y la memoria. La imaginación es más “inocua” en tanto que apenas

---

<sup>39</sup> Sigo la traducción española, con leves correcciones, de Bognolo, 2015.

<sup>40</sup> Baste ver los célebres casos de Dorotea y Luscinda del *Quijote*, I, 23-24, 27-29 y 36 que estudié en Serés, 2016.

interviene en los procesos mentales graves o complejos, de modo que “basta imaginar” para adentrarse en aquellas historias fingidas. Conviene, eso sí, que no se des controle por influencia de las pasiones o emociones (a cuyo albur suele estar) y que se “coordine” con las otras dos facultades, pues para las tres hay *lectiones*, como enseña Lohner, y la de los *romans* está especialmente destinada a la imaginación de las damas. La idea, en fin, de que los libros son como “preceptores silenciosos”, que quitan “la herrumbre de una mente” saturada de conceptos académicos coincide parcialmente con lo que apuntaba Araoz.

De las sombras que llenaban las páginas de las narraciones ficticias y que turbaban las mentes vulgares, que denunciaba Petrarca y sistematizaban Vives y los humanistas, a la lectura como lenitivo, como evasión, como diversión o entretenimiento, que es otra forma de instruirse. Estamos a las puertas del siglo XVIII.

## Bibliografía

- ARAOZ, Francisco de, *De bene disponenda bibliotheca*, Madrid, Francisco Martínez, 1631.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista de, “Una obra olvidada de Fernández de Oviedo y su crisis espiritual”, *Prolija Memoria*, I, 2004, 9-27.
- BARANDA, Nieves, *Cortejo a lo prohibido: lectoras y escritoras en la España moderna*. Madrid, Arco/Libros, 2005.
- BATAILLON, Marcel, “Humanisme chrétien et littérature. Vivès moqué par Resende”, *Scrinium erasmianum*, Leiden, E. J. Brill, 1969, 2 vols., I, 151-165.
- BELTRÁN, Rafael, “‘Humos oscuros y espesas nieblas’ en los primeros ataques a los libros de caballerías: *Tirante el Blanco* (1511) frente a las críticas de Juan de Molina, Luis Vives y Jerónimo Sempere”, *Historias Fingidas*, VII, 2019, 61-127.
- BOGNOLO, Anna, “Il romanziere e la finzione: questioni teoriche nei testi introduttivi ai *Libros de caballerías*”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, II, 1999, 67-93.

- BOUZA, Fernando, "Memorias de la lectura y escritura de las mujeres en el Siglo de Oro", *Historia de las mujeres en España y América Latina*, ed. Isabel Morant, Madrid, Cátedra, 2005, 4 vols., II, 169-191.
- \_\_\_\_\_, *Del escribano a la biblioteca. La civilización escrita en la alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*, Madrid, Akal, 2008.
- CANO, Melchor, "De locis theologicis", *Opera*, Padua, Giovanni Manfrè, 1762, XXXIX-XL y 1-413, (ed. or. 1563).
- CASTILLO GÓMEZ, Antonio, *El placer de los libros inútiles y otras lecturas en los Siglos de Oro*, Madrid, CSIC, 2018.
- CÁTEDRA, Pedro M., *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid, Abada, 2007.
- \_\_\_\_\_, y Anastasio Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres: siglo XVI*, Madrid, Instituto de la Historia del Libro y la Lectura, 2004.
- CERDA, fray Juan de la, *Vida política de todos los estados de mujeres*, s. I, s.e., s.d. [Original de imprenta de la BNE], ca. 1599.
- CHARTIER, Roger, "Lecturas y lectores 'populares' desde el Renacimiento hasta la época clásica", *Historia de la lectura en el mundo occidental*, eds G. Cavallo y R. Chartier, Madrid, Taurus, 1998, 413-44.
- DADSON, Trevor J., *Libros, lectores y lecturas*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- DELCORNO Branca, Daniela, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998.
- DEYERMOND, Alan D., "Lectores en, lectores de *La Celestina*", *Medievalia*, XL (2008), 113-129.
- DOLCE, Ludovico, *Diálogos de la doctrina de las mujeres*, trad. Pedro Vidalo de Tortolés, Valladolid, Viuda de Bernardino de Santo Domingo, 1584.
- EGIDO, Aurora, "Vives y Lope. La dama boba aprende a leer", *La voz de las letras en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2003, 115-128.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo, *Regla de la vida espiritual y secreta teología*, Sevilla, Domenico de Robertis, 1548.
- FERNÁNDEZ DE VILLEGAS, Pedro, traducción y glosas, Dante Alighieri, *Divina comedia. Infierno*, Burgos, Fadrique el Alemán de Basilea, 1515.

- FRAGNITO, Gigliola, "Le letture sospette: prospettive di ricerca sui controlli ecclesiastici", *Lectura y culpa en el siglo XVI*, eds M. J. Vega e I. Nakládlová, Bellaterra, UAB, 2012, 19-44.
- GAGLIARDI, Donatella, "Malos libros en la España del XVI: la fábula milesia de Vives a Venegas", *Studia Aurea*, III, 2008, 1-16.
- \_\_\_\_\_, *Urdiendo ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del siglo XVI*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2010.
- \_\_\_\_\_, "Un placer negado: la censura de las caballerías en el inédito *Espejo de la princesa cristiana*", *Historias fingidas*, V, 2017, 109-130.
- GÉAL, François, "Algunas reflexiones sobre la lectura voraz en el Siglo de Oro", *El libro antiguo español*, V, ed. P. M. Cátedra Salamanca, Universidad, 1998, 129-146.
- GINÉS DE SEPÚLVEDA, Juan, *Antiapología en defensa de Alberto Pío frente a Erasmo*. ed. y trad. J. Solana Pujalte, Universidad, Córdoba, 1991.
- GLASER, Edward, "Nuevos datos sobre la crítica de los libros de caballerías en los siglos XVI y XVII", *Anuario de Estudios Medievales*, 1966, 393-410.
- GRAFTON, Anthony, "El lector humanista", *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1998, 319-371.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. Guillermo Serés, Madrid, Cátedra, 1989.
- HUET, Pierre-Daniel, "Sobre el origen de la novela (fragmentos)", *Historias Fingidas*, trad. A. Bognolo, III, 2015, 3-14.
- \_\_\_\_\_, *Traité de l'origine des romans*, Paris, Jean Mariette, 1711.
- ILLESCAS, Gonzalo de, *Historia pontifical y católica*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1700, (ed. or. 1565).
- LOHNER, Tobias, S. I., *Instructissima bibliotheca manualis concionatoria*, Augsburg-Dillingen, Juan Gaspar Bencard, 1712, (ed. or. 1676).
- LÓPEZ DE AYALA, Pero, *Rimado de Palacio*, ed. Hugo Óscar Bizzarri, Madrid, RAE-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012.
- MANERO, M<sup>a</sup> Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.
- MARÍN PINA, M<sup>a</sup> Carmen, "La mujer y los libros de caballerías. Notas para el estudio de la recepción de género caballeresco entre el público femenino", *Revista de Literatura Medieval*, III, 1991, 129-148.

- \_\_\_\_\_, "La aventura del leer y las mujeres del *Quijote*", *BRAE*, LXXXV, 2005, 417-441.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Madrid, CSIC, 1943, (ed. or. 1905).
- MONDOLA, Roberto, *Dante vestido a la castellana: "El Infierno" de Pedro Fernández de Villegas*, Madrid, Iberoamericana, 2017.
- NAKLÁDALOVÁ, Iveta, *La lectura docta en la primera edad moderna (1450-1650)*, Madrid, Abada, 2013.
- NARRO, Ángel, *Tradició clàssica, pensament cristià i educació de la dona. Les fonts del "De institutione fæminæ christianæ" (1523)*, Saarbrücken, Editorial Académica, 2015.
- ORLANDO, Sandro, "Da Francesca a Beatrice: una nuova lettura di *Inferno V*", *Medioevo Letterario d'Italia*, III, 2006, 37-59.
- PETRARCA, Francesco, *Familiars*, ed. Ugo Dotti, Roma, Archivio Guido Izzì, 1991-1994.
- \_\_\_\_\_, *Los seis triunfos*, trad. Antonio de Obregón, Logroño, Arnao Guillén de Brocar, 1512.
- \_\_\_\_\_, *Triumphs*, ed. Marco Ariani, Milán, Mursia, 1988.
- \_\_\_\_\_, *El Triumpho de amor*, trad. Álvarez Gómez [ca. 1510], ed. Roxana Recio, Barcelona, PPU, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Los Triunfos... ahora nuevamente traducidos*, trad. Fernando de Hoces, Medina del Campo, Guillermo de Millis, 1554.
- PLEBANI, Tiziana: "Nascita e caratteristiche del pubblico di lettrici tra Medioevo e prima età moderna", *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII. Studi e testi a stampa*, Roma, Storia e Letteratura, 1996, 24-44.
- \_\_\_\_\_, *Il "genere" dei libri. Storie e rappresentazioni della lettura al femminile e al maschile tra Medioevo e età moderna*, Milán, Franco Angeli, 2001.
- POUTRIN, Isabelle, "La lecture hagiographique comme pratique religieuse féminine (Espagne, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XXXIII, 2003, 76-96.
- RICARD, Robert, "Les auteurs spirituels contre la littérature profane", *Nouvelles études religieuses*, París, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, 198-201.

- ROBERTSON, Duncan, *"Lectio divina". The Medieval Experience of Reading*, Collegeville, Minnesota, 1996.
- ROGGERO, Marina, *Le carte piene di sogni. Testi e lettori in età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- ROJAS, Fernando de (y "antiguo autor"), *La Celestina*, eds F. Lobera, G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota e Í. Ruiz Arzálluz, y F. Rico, Madrid, RAE-Galaxia Gutenberg, 2011.
- SARMATI, Elisabetta, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Pisa, Giardini, 1996.
- SERÉS, Guillermo, "Luscinda (*Quijote*, I, 23-24, 27-29 y 36), otra Francesca, 'aficionada' lectora del *Amadís*", *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, XIX, 2016, 313-334.
- VENEGAS, Alejo, *Tratado de ortographía*, Toledo, Lázaro Salvago, 1531.
- VIVES, Juan Luis, *De anima et vita*, Basilea, Roberto Vunter, 1543.
- \_\_\_\_\_, *De institutione fæminæ christianæ*, Basilea, Roberto Vunter, 1538 (ed. or. 1523).
- \_\_\_\_\_, "De officio mariti", *Obras completas*, trad. Lorenzo Riber, Madrid, Aguilar, 1948.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo  
Università di Napoli L'Orientale  
Finito di stampare nel mese di ottobre 2024



ISBN 978-88-6719-302-8