

RAVISIO TÉXTOR ENTRE CERVANTES Y LOPE DE VEGA: UNA HIPÓTESIS DE INTERPRETACIÓN Y UNA CODA TEÓRICA

PEDRO CONDE PARRADO / JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ

(UNIVERSIDAD DE VALLADOLID)

Auctor.- comúnmente se toma por el inventor de alguna cosa. 2.- Autores, los que escriben libros y los intitulan con sus nombres, y libro sin autor es mal recibido, porque no hay quién dé razón dél ni le defienda. (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*)

Como es bien sabido, hay general coincidencia entre los estudiosos a la hora de señalar a Lope de Vega como destinatario principal o único de la mordaz ironía que destila el prólogo a la primera parte de *El Quijote*. El hecho de que un coetáneo de Lope y Cervantes, bajo el nombre de Alonso Fernández de Avellaneda, "acusara recibo" de tales ataques, mostrándose solidario con alguien que no puede ser más que el mismo Lope,^[1] deja muy poco lugar a la duda. Y aunque alguna existiera, lo que nadie puede negar es que Lope, al que no se nombra en ninguno de los dos textos citados, cumplía en gran medida las condiciones para ser la persona que Cervantes tuvo en mente al lanzar sus andanadas. De esas condiciones y de su reflejo en el prólogo del *Quijote* tratan, entre otras cosas, las páginas que siguen.

Aunque se ignora el motivo o motivos concretos por los cuales Cervantes y Lope pasaron de la amistad al más crudo desafecto a comienzos del siglo XVII, todo apunta a que una de las causas principales de ese cambio de sentimientos fue que ambos pertenecieran al *genus irritabile vatum*. De los datos con los que se cuenta podemos deducir que en la posible disputa entraban algunos de los principales ingredientes que confieren su peculiar tono a las polémicas entre escritores: una diferencia de edad casi "generacional" (Cervantes era quince años mayor que Lope), una fuerte y peculiar personalidad en el caso de uno o de ambos contendientes y, sobre todo, una diferente intelección del hecho literario y de cuanto éste conlleva (postura ante la tradición, el público, los géneros, etc.), habitualmente muy ligada a los dos factores señalados en primer lugar. Además -y es una circunstancia que no siempre se da en esta clase de polémicas-, pugnaban dos genios de las letras en un contexto general (el célebre Siglo de Oro) de asombrosa altura en cuanto a la creación literaria.

Baste lo dicho hasta aquí para introducir una cuestión ya bastante estudiada: la enemistad entre Cervantes y Lope y los ataques velados del primero al segundo en el

prólogo al *Quijote*.^[2] Nuestra intención aquí se limita a indagar en el 'cómo' de esos ataques proponiendo una hipótesis de lectura basada en algunos datos que no nos consta se hayan tenido en cuenta hasta el momento por los estudiosos del asunto. Más que aducir nuevos argumentos para sustentar la suficientemente sustentada tesis de que Lope es el blanco de Cervantes, nos interesa que reluzcan otros aspectos, como la inteligencia de Cervantes para zaherir a un rival en diferentes planos de lectura y la sutil utilización de la literatura de corte enciclopédico como campo de batallas literarias.

1.- El prólogo al *Quijote* y la erudición de acarreo

El punto de partida de nuestro análisis lo constituye una frase del prólogo a la primera parte de *El Quijote*. En el largo parlamento que Cervantes finge enderezar al "gracioso y bien entendido" amigo que lo halló en el trance de componer el citado prólogo, se afirma que *El Quijote* es libro que verá la luz sin haber sido "autorizado", esto es, sin pertrecharse con la panoplia de *auctores* y citas de éstos que solían acompañar muchas de las obras que se publicaban en esos tiempos. Así, dice Cervantes que su obra sale

"falta de toda erudición y doctrina; sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes [...] De todo esto ha de carecer mi libro, porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin, ni menos sé qué autores sigo en él, para ponerlos al principio, como hacen todos, por las letras del A.B.C., comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro."

Viene después una referencia a los poemas preliminares que solían abrir las obras de la época, escritos normalmente por poetas amigos del autor. Sobre ello volveremos más adelante, en el transcurso de una indagación más profunda que la que hasta ahora se ha venido haciendo sobre el fragmento antes reseñado. Aunque nuestro principal interés lo constituyen sus últimas palabras, señalaremos que en todo ese texto se pueden establecer dos niveles de lectura, uno más superficial -sin ningún sentido peyorativo- que el otro.

Deteniéndose en ese primer nivel, que está más a la vista, los glosadores del prólogo cervantino se limitan a recordar que entre las obras coetáneas que aparecieron con ese aparato de información erudita que rechaza Cervantes se encuentran algunas de las principales obras de Lope de Vega, como son *La Arcadia* (1598) y *El peregrino en su patria* (1604); la primera se acompaña de una *Exposición de los nombres poéticos e históricos* que salen a colación en ella. Casi tan estudiado como el asunto de las relaciones entre Lope y Cervantes lo está el de los orígenes de la abrumadora erudición que el primero ostenta en su producción literaria en general, y en las dos obras citadas, además del *Isidro* (1599) y *La hermosura de Angélica* (1602), en particular:^[3] Lope, a quien se puede presentar -en esos años al menos- como prototipo de autor obsesionado por demostrar erudición, fue un gran fatigador de los que él calificaría años después en

La Dorotea (1632) como "librotes de lugares comunes", esto es, obras de inspiración y aspiración enciclopédica que intentaban recoger y transmitir el conjunto de saberes que el hombre había atesorado desde la deslumbrante Antigüedad hasta esos momentos; saberes que se concretaban tanto en datos objetivos (de geografía, zoología o astronomía, por ejemplo) como en anécdotas, frases, costumbres, vicios, virtudes, etc., de cuantos habían dejado algún rastro en la memoria colectiva del hombre occidental. Más que el empleo de datos eruditos, parece claro que lo que Cervantes critica, como se demuestra en los consejos que, más adelante en el mismo prólogo, le brindará el anónimo amigo,^[4] es que dicho empleo se convierta más en un fin que en un medio, cuando se recurre de manera caprichosa y acrítica a esos "librotes". Es el momento de apuntar que hay uno de ellos que ha protagonizado de manera casi exclusiva las investigaciones sobre las fuentes de la erudición lopesca, pero de él no queremos acordarnos todavía.

Antes debemos retomar nuestra exposición sobre ese nivel de lectura más superficial del fragmento que arriba reproducíamos. Hace referencia Cervantes en su última frase a las *tabulae* alfabéticas de autores y personajes que se solía incluir en las obras de aquel tiempo. En ellas, junto a nombres de aparición casi indefectible por obligada, como los de Aristóteles y, en menor medida, Jenofonte, se podían leer los de otros personajes cuya presencia dependía más bien del capricho del autor, que había decidido ilustrar con datos referentes a ellos algún pasaje de la obra; tal es el caso de Zoilo y de Zeuxis, que, siendo "maldiciente el uno y pintor el otro", no eran *auctores* en sentido estricto, sino protagonistas de alguna anécdota que el autor juzgaba digna de mención. De hecho, Zoilo pasó a la historia por ser, como veremos, un necio y temerario opositor a uno de los *auctores* por excelencia de la cultura de Occidente, lo que haría de él, más bien, un anti-*auctor*; Zeuxis es conocido, sobre todo, por las noticias que de su arte y sus obras ofrecieron *auctores* como Plinio el Viejo, pues nada se ha conservado de su producción pictórica. En todo caso, al igual que esos dos personajes, podían aparecer en las *tabulae* otros cientos de ellos que hubieran destacado por cualquier clase de habilidad, virtud o defecto.

No cabe duda de que teniendo en cuenta sólo ese primer nivel, accesible a un lector con alguna sensibilidad para la ironía, el pasaje posee ya una poderosa carga satírica y es, por supuesto, suficiente para lograr el objetivo de censurar a quien abusaba de esas prácticas; y Lope de Vega tenía bastantes motivos para acusar tal golpe. Mas, que sepamos, ni las ediciones de *El Quijote* ni los estudios que en algún momento comentan el pasaje han ido más allá de anotararlo con parte o con todas las consideraciones que acabamos de exponer.

Pero nosotros opinamos que, al situarse ante un texto con evidente voluntad polémica y dirigido con toda probabilidad *ad personam* (o, cuando menos, *ad personas*), es lícito y necesario mantener una actitud de constante, aunque prudente, suspicacia para extraer todo su jugo a las alusiones en que suele abundar ese tipo de textos. Pues bien, cada vez que efectuábamos tal lectura suspicaz del prólogo a *El Quijote*, una luz de aviso se encendía al llegar a esa aparentemente anodina lista de cuatro personajes de la antigua

Grecia -Aristóteles, Jenofonte, Zoilo y Zeuxis- y a la curiosa coletilla que añade Cervantes a propósito de los dos últimos: "aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro". El primer dato para la sospecha lo ofrecía el hecho de que, en un pasaje tras el que podría ocultarse una malquerencia de su autor hacia alguna persona real y conocida -y también escritor-, se mencionara a un prototipo de 'maldiciente' como Zoilo, implicado en un asunto de emulación literaria ocurrido dos mil años antes. Sin embargo, su presencia junto a otros tres nombres supuestamente elegidos al azar parecía no dar pie a más consideraciones: ¿qué íbamos a sospechar de un filósofo y de un historiador de la talla y reputación de Aristóteles y Jenofonte, así como de Zeuxis, quien pasa por ser uno de los más grandes pintores del mundo antiguo?

Pero sucede muchas veces que la misma apariencia de "inocuidad" se convierte en un motivo atendible de sospecha: en primer lugar, uno se pregunta por qué esos nombres y no cualesquiera otros; en segundo lugar, por qué son cuatro y no tres o dos (es decir, por qué no se ha escogido, para ejemplificar lo de "las letras del abecé", un nombre que empezara por la A y otro por la Z, o, a lo sumo, haber intercalado un tercero con alguna de las letras de la mitad del abecedario); y en tercer lugar, por qué se produce tal descompensación respecto al abecedario, pues se elige un nombre de la primera letra (A = Aristóteles), otro de la penúltima (X = Xenofonte) y dos de la última (Z = Zoilo y Zeuxis). Aunque evidentemente leves -que no fútiles-, nos parecieron motivos suficientes para indagar si acaso eran éstos y sólo éstos los nombres que a Cervantes le interesaba que aparecieran en ese pasaje del prólogo, o bien, si nos habíamos pasado de suspicaces y eran realmente nombres (al menos, los de Aristóteles, Jenofonte y Zeuxis) escogidos al azar.

2.- La *Officina* de Ravisio Téxtor entre bastidores

Ahora bien, por esa vía se llegaba al punto de máxima dificultad en nuestra investigación: ¿cuál era la clave que podría conferir unidad y sentido a tan breve y heterogénea nómina? Fue entonces cuando, tras larga reflexión, creímos encontrar dicha clave en la frase final ("aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro"), en la que Cervantes señala las razones por las que Zoilo y Zeuxis pasaron a la historia; y, de nuevo, nos topamos con el sistema de dos niveles superpuestos de lectura que podían complementarse. En el nivel superficial, el mensaje que desea transmitir Cervantes es el siguiente: las *tabulae* de nombres propios que se incluyen en las obras de su tiempo dan cabida a personajes de todo tipo y condición; el autor, en su afán por demostrar su erudición en toda clase de materias, acarrea nombres de manera acrítica sin importarle que el resultado sea una mezcla poco decorosa: lo mismo podemos encontrar hombres célebres por haber sido filósofos, historiadores o poetas que gentes dotadas de una habilidad mecánica o artística y, lo que es peor, individuos a los que se conoce sólo por referencias indirectas y que, encima, lo merecieron únicamente por algún aspecto negativo. Es decir, personajes geniales, célebres, famosos, conocidos, anodinos y hasta viles y despreciables se suceden y "van del brazo" en esas listas al albur del abecé y del

afán de un escritor por lucir su cultura; de ahí que uno se pueda topar en esas *tabulae* con un maldiciente como Zoilo y un pintor como Zeuxis, pero también con un tirano, un memorioso, un parricida, un flautista, etc., etc.

Y es en ese punto donde al lector suspicaz vuelve a encendérsele la luz de aviso; en este caso, para recordarle que en el momento en que se escribió el prólogo a *El Quijote* existía una obra de consulta en la que uno podía encontrar a placer nombres con los que rellenar cualquiera de las categorías antes mencionadas y otras muchas: es decir, que si a algún autor le interesaba, por ejemplo, hablar de "maldicientes" o de "pintores" célebres contaba con una nutrida nómina de personajes para ilustrarse e ilustrar al lector. Es una obra en la que se intentó, literalmente, "catalogar" la Antigüedad y entre cuyos muchos capítulos pueden leerse algunos titulados *Homines liberae et importunae loquacitatis*, *Pictores diversi*, *Tyranni plerique*, *Memoria clari*, *Parricidae* o *Citharoedi, tibicines, cantores* (y en el interior de todos ellos largas listas de personajes con una breve reseña de las razones por las que merecen su inclusión en cada apartado). Estamos hablando, claro está, de la famosa *Officina* del francés Juan Ravisio Téxtor (ca. 1470-1524),^[5] que no es sino esa obra de índole enciclopédica sobre la que unas páginas más arriba afirmábamos que ha protagonizado de manera casi exclusiva las investigaciones sobre cuáles eran las fuentes de que se nutría la erudición de Lope de Vega.^[6]

Que de nuevo se apareciera, aunque de forma indirecta, el "fantasma" de Lope nos hizo abrigar la esperanza de que habíamos hallado una vía cuando menos aceptable de investigación. ¿Sería posible que Cervantes hubiera aludido sutilmente a los catálogos de la *Officina* de Téxtor con esa coletilla de "aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro", a sabiendas de que era una obra que Lope recorría de atrás adelante -y, por tanto, dominaba- cuando escribía sus numerosas obras? De ser así, ése sería un segundo nivel de lectura, más profundo, y la respuesta sólo podía buscarse, evidentemente, en la propia *Officina*, donde, como ya hemos señalado, hay dos secciones dedicadas, respectivamente, a *Homines liberae et importunae loquacitatis* y a *Pictores diversi* que tal vez incluyeran a Zoilo y a Zeuxis.

3.- Zoilo, Jenofonte y Aristóteles entre la maledicencia y la envidia

Y, pues había sido Zoilo el nombre que dio pie a las primeras sospechas, decidimos comenzar por él una consulta cuyo objetivo era saber qué cuenta la *Officina* de Téxtor tanto sobre éste como sobre esos dos personajes tan curiosamente citados en el prólogo a la primera parte de *El Quijote*. Zoilo de Anfípolis fue un filósofo y rétor que vivió en el siglo IV a.C. Como ya se ha apuntado en líneas precedentes, su mayor mérito se cifra en haber dado lugar, ya en la Antigüedad, a una antonomasia: el Diccionario de la R.A.E. indica que un 'zoilo' es un "crítico presumido, y maligno censurador o murmurador de las obras ajenas" y explica que es así "por alusión a *Zoilo*, sofista y famoso crítico detractor de Homero, Platón e Isócrates". Efectivamente, nuestro filósofo, a quien se impuso el alias de 'Homeromástix' ("azote de Homero"), se dedicó a buscar y censurar aquellos

pasajes de la *Ilíada* y de la *Odisea* en los que el bueno de Homero -como después dirá Horacio- "se había dormido". La aparición de Zoilo en las obras del Siglo de Oro español es relativamente frecuente y el propio Cervantes lo cita en la epístola al Conde de Lemos de sus *Novelas ejemplares* (donde se ve clara la antonomasia, pues se habla de "los Zoilos") y en el *Viaje del Parnaso*.^[7] Pues bien, Zoilo aparece al menos en dos secciones de la *Officina* de Téxtor: una, en la arriba reseñada *Homines liberae, et importunae loquacitatis* (algo así como "Hombres murmuradores y **maldicientes**"; tomo 2º, pág. 355), donde se dice de él:

Zoili quoque mordacitas prouerbio locum fecit. Nam et poetarum principem Homerum ausus est suis scriptis lacerare.

Y otra, de muy superior interés para nuestras pesquisas, como veremos, en el apartado *Invidi*^[8] ("Envidiosos", tomo 2º, pág. 321), donde aparecen otros nombres, aparte del de Zoilo, que sorprenderán quizá al lector de estas líneas. Pero veamos antes lo que se dice del "Homeromástix":

Laborans hoc morbo Zoilus, Homerum poetarum maximum conuiciis lacerare non destitit. Martialis: Ingenium magni liuor detraxit Homeri, Quisquis es ex illo Zoile nomen habes.^[9]

Hasta aquí poco más hemos logrado que confirmar la presencia en esta obra enciclopédica del nombre de Zoilo y de su insensata pasión por meterse con alguien muy superior. Y también aquí se habría agotado nuestra investigación y ni siquiera habría existido el presente trabajo, de no ser porque muy poco más adelante, en esta misma sección de la *Officina* -sección que, no lo olvidemos, está dedicada a los envidiosos célebres-, aparecen nada más y nada menos que los nombres de Aristóteles y de Jenofonte, "compañeros" de Zoilo también en el prólogo a *El Quijote* y que, por cierto, vivieron en su mismo siglo, el IV a. C. Así, a propósito de Jenofonte, se afirma:

Inter Xenophontem et Platonem tacitae cuiusdam aemulationis liuor extitit, quum hic illius nusquam operum suorum meminerit. Contra vero Xenophon ipsius Platonis libros de optimo statu reip. administrandae multis scriptis impugnaverit.^[10]

E inmediatamente después, se recoge un rumor poco favorable a la ética de Aristóteles:

Sunt qui dicant Aristotelem praeceptoris suo Platoni adeo inuidisse, vt bonam eius operum partem flammis et incendio dederit.^[11]

En este momento teníamos, pues, a tres de los cuatro personajes de la enigmática lista figurando juntos en un texto que pertenece, precisamente, a la clase de obras cuyo empleo abusivo viene denunciando Cervantes desde hace varias líneas en su prólogo. Cabía preguntarse, por tanto, si ello podía conectarse de alguna manera con Lope de Vega.

Comenzando otra vez por el personaje de Zoilo, hay que señalar, ante todo, que la

maledicencia suele ser componente habitual de las disputas, incluidas las literarias. Y hoy sabemos que Lope pudo serlo respecto a Cervantes y al mismo *Quijote* en fecha no muy anterior a su publicación; nos referimos a la famosa carta datada en Toledo en agosto de 1604 y atribuida al propio Lope, en la que, a propósito de la "cosecha" de poetas que se esperaba para el año siguiente, se afirma que "ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a Don Quijote". Si tal carta es efectivamente de Lope, es muy probable que, si no esa misma carta, llegaran a oídos de Cervantes, cuando menos, noticias de lo que el "maldiciente" Lope andaba largando por ahí sobre *El Quijote*.^[12] En cualquier caso, como veremos más adelante, el *Fénix* no había demostrado en su recién publicada "Segunda parte de las *Rimas*" (1604) ser un escritor conciliador y enemigo de ataques y pullas.

Pero de mano de la maledicencia y la murmuración suele andar otro vicio, la envidia, tal como demuestra paladinamente el hecho de que al detractor Zoilo lo incluya Téxtor en las dos secciones de la *Officina* arriba mencionadas (la de los maldicientes y la de los envidiosos). Y aquí acabamos de mentar un concepto absolutamente capital no sólo en la producción literaria, sino en la misma vida de Lope de Vega, hasta el punto de que se ha llegado a hablar de un "obsesionante tema de la envidia" (y también de sus "complementarias" la murmuración y la maledicencia, añadimos nosotros), así como a decir que "se podría formar una interesantísima antología de textos de Lope sobre ella".^[13] Entre los textos de esa antología tendrían que aparecer, aparte de los presentes en la citada "Segunda parte de las *Rimas*", a los que haremos referencia luego, los siguientes: el pasaje del quinto libro de la *Arcadia* en que se presenta la personificación de la Envidia flanqueada por Zoilo y por otro detractor célebre, Aristarco;^[14] prácticamente todo el segundo canto del *Isidro*, que contiene un pasaje clave para la presente investigación (*cf. infra*); el prólogo completo a *El peregrino en su patria* y la misma portada de esta obra, donde se ve a la propia Envidia, en actitud de partir un corazón de una cuchillada, sobre el ambiguo mote *Velis nolis Invidia*; y hasta el prólogo de Avellaneda a su segunda parte del *Quijote*, donde el tema reaparece en todo su vigor.^[15] Esto es, tres textos clave en la producción lopesca que precedieron en no mucho tiempo a *El Quijote* y la obra que continuó y "respondió" al *Quijote* comenzando por la defensa de Lope de Vega.

Por otra parte, en época muy próxima a la redacción del prólogo al *Quijote*, Lope había publicado algunos textos de transparente voluntad polémica en los que arremete, en un constante "tirar la piedra y esconder la mano", contra los poetastros de su tiempo, murmuradores y envidiosos, pero de los que no da nombre alguno (con lo cual, esos poetastros podían ser todos y cada uno de los poetas coetáneos, salvo él mismo).^[16] Nos referimos a poemas de la segunda parte de las *Rimas*, publicada, precisamente, en 1604 (*cf. infra*), como la silva "Apolo" o la "Epístola al contador Gaspar de Barrionuevo". En la primera de ellas -y esto puede ser un dato "clave" en este asunto-, Lope se había servido de la propia *Officina* de Téxtor para zaherir a sus innominados rivales tachándolos de "zenofantos, mamacutos" (v. 72) creando una antonomasia a partir de dos nombres propios (*Zenophantus* y *Mammachutus*) presentes en la sección *Stulti, et insipientes*

-“Necios y bobos”- (tomo 1º, pág. 123).

Así pues, no sólo tenemos a los tres personajes -Aristóteles, Jenofonte y Zoilo- en la misma sección de un "librote de lugares comunes", como más arriba indicábamos, sino que, además, dicha sección está dedicada a uno de los más significados "demonios" del escritor Lope de Vega, la envidia. Y Cervantes lo sabía, del mismo modo que "sabía" que Lope fatigaba sin descanso la *Officina* de Téxtor y que "se sabía" al dedillo el capítulo *Invidi*, en el que, aparte del pobre Zoilo lanzando chinas contra el gigante Homero, figuraban dos "grandes" como Aristóteles y Jenofonte que envidiaban a alguien aún más grande, Platón.[17] Y es que a Cervantes le bastaba con recordar -pues probablemente lo había leído hacía no mucho tiempo- el canto segundo del *Isidro*, donde Lope había insertado un catálogo de envidiosos que puede pasar por uno de los mejores ejemplos de cuánto y cómo se aprovechaba de la *Officina* de Téxtor:

[Habla la Envidia:]

“No la puente del Danubio
 Rompio [*sic ¿por rompo?*] venciendo a Adriano,
 Con la gloria de Trajano,
 Ni corto el cabello rubio
 De Cincinato Romano.
 Ni por Dedalo a Talon,
 Ni la virtud de Caton,
 Embido [*sc. Embidio*] ya como Iulio,
 Ni soy Didimo de Tulio,
Ni Xenofon de Platon
 Vn vil labrador embidio
 De los campos de Madrid [...]" (versos 81-92)[18]

Ahora bien, pese a tales pruebas, era evidente que toda conclusión debía quedar aplazada hasta que lográramos encajar en este rompecabezas la pieza que faltaba: el gran pintor Zeuxis.

4.- Zeuxis, pintor de sí mismo, o la soberbia arrogante

De la breve lista que (¿al azar?) confeccionó Cervantes, el último personaje (que, en un estricto orden alfabético, debería haber sido el penúltimo) no está presente en la sección dedicada a la envidia por la *Officina* de Ravisio Téxtor. Ello parecía restar considerable verosimilitud a nuestras intuiciones, puesto que de muy poco servía todo lo expuesto hasta aquí si uno de los cuatro nombres resultaba imposible de encajar en este sutil juego de alusiones personales con apariencia de eruditas. Sólo quedaba indagar si había noticias sobre Zeuxis en la *Officina* y si esas noticias eran significativas en algún sentido.

Y así, imitando al gran Lope, recorrimos la obra hasta comprobar que la primera mención del artista se encuentra en el capítulo *Docti viri, habiti in magno pretio, et honore*, es decir, "Varones doctos a los que se tuvo en gran honor y estima" (tomo 1º, pág. 162). Buscando a Zeuxis entre los muchos personajes mencionados en esa sección, encontramos que Téxtor decidió incluirlo en ella por el hecho de que se paseaba por Olimpia con las letras de su nombre bordadas en oro sobre sus vestidos para hacer ostentación de las muchas riquezas obtenidas con sus pinturas, tal como cuenta Plinio en

la *Naturalis Historia*;[19] de lo que dedujimos que Téxtor incluía en ese apartado también a los que se habían tenido *a sí mismos* en gran honor y estima.[20]

Lógicamente, era necesario suspender todo juicio hasta ver si Zeuxis reaparecía en la obra; y, lógicamente también, volvimos a encontrarlo en la sección *Pictores diversi*, donde nuestro pintor se destaca de los demás en cuanto a información sobre sus logros (tomo 2º, pág. 216). Éstos se abren con la misma noticia pliniana que acabamos de referir (en realidad, todos los datos proceden del gran naturalista romano); lo segundo que se nos cuenta sobre él es que decidió donar y no vender sus pinturas convencido de que no tenían precio (*postea opera sua donare instituit [...] quod nullum precium putaret esse illis dignum*); y en tercer lugar, que pintó una Penélope y un atleta, en el que se regodeó tanto que le añadió un verso de su cosecha: "a cualquiera le será más fácil envidiarlo que imitarlo" (*fecit et Penelopen et Athletam, adeoque sibi in illo placuit, vt versum subscriberet celebrem ex eo, inuisurum[21] aliquem facilius, quam imitaturum*). He aquí que la sombra de la envidia, vista ahora desde la perspectiva del envidiado, se cernía de nuevo sobre nuestra investigación.

Pero sigamos con lo que nos cuenta Téxtor sobre Zeuxis: tras repasar sus principales obras, se nos narra que para pintar un retrato dedicado a Juno examinó desnudas a todas las doncellas de Agrigento y escogió a cinco para que el retrato reflejara lo mejor de cada una de ellas.[22] Con ello tenemos a un artista que se sirve de varios y diferentes modelos para ejecutar una obra.

La última noticia que Téxtor nos brinda sobre este personaje es el pulso artístico que mantuvo con otro pintor, Parrasio: como Zeuxis había pintado un racimo de uvas con tan gran realismo que acudían las aves a picotearlo, Parrasio pintó un cuadro que consistía en una simple tela que parecía cubrir una pintura; Zeuxis, ensoberbecido (*tumens* en el original latino) por el engaño de las aves, quiso ver dicha pintura, creyendo que la tela era real y no pintada; ante la habilidad de Parrasio, quien había conseguido engañar a una persona, no a unos animales, Zeuxis se vio obligado a reconocer su derrota. Repárese en las implicaciones estético-literarias que en la época de Lope y Cervantes poseía una anécdota de esta índole: un artista que supera a otro en la imitación de la naturaleza o, lo que entonces era lo mismo, de la realidad.[23]

Y también en este caso es seguro el conocimiento por parte de Lope de esa sección sobre pintores que contiene la *Officina*: en la ya citada "Exposicion de los nombres poeticos..." de la *Arcadia*, Lope reconoce que ha obtenido los datos sobre los pintores Cleoneo y Polinoto en la obra de Téxtor, y esos datos se encuentran, por supuesto, en la sección *Pictores diversi*.

Así pues, tras la lectura de dicha sección, el retrato psicológico que uno se forma de Zeuxis es el de un artista de grandes dotes, probablemente genial, pero con un concepto tan vanidoso de sí mismo que raya en la soberbia y que lo hace sentirse superior al resto de los mortales.

Es probable que un lector de estas líneas con mínimo conocimiento de lo que subyace a todo esto ha sospechado ya por dónde van los tiros, y nunca mejor dicho. Íntimamente unido al asunto de la envidia va, en Lope y en su producción literaria, el de su vanagloria

y su auto-engrandecimiento en todos los sentidos. Familiares le serán al supuesto lector antes mencionado hechos como la indignación y mofa suscitadas por el escudo que, literalmente, Lope "se sacó de la manga" para blasonar de nobleza y entroncar con Bernardo del Carpio (tal vez aludido por Cervantes en el poema de Urganda la desconocida a *Don Quijote*) o la megalomanía que lo llevaba a identificarse, literariamente al menos, con el mismísimo Apolo (al propio Cervantes se le espetó, después de publicada su novela, que "es Lope Apolo y tú / frisón de su carroza y puerco en pie"); o, en fin, el casi sonrojante espectáculo de autobombo que precede al entonces recién publicado *El peregrino en su patria*, donde, dejando aparte la profusión de sonetos laudatorios, sobre los que volveremos enseguida, Lope se presentaba como *Aut unicus aut peregrinus* en la misma portada en que aparecía la figura de la Envidia arriba indicada, y, además, osaba recoger los títulos de las cerca de doscientas comedias que hasta entonces decía tener escritas; algo que a Cervantes lo tocaba en una de sus fibras más sensibles. Independientemente de que podamos y debamos reconocer a Lope como un verdadero Zeuxis de la literatura, lo que nadie puede negar es que los calificativos de 'arrogante' y 'soberbio' le cuadraban como a nadie por entonces, así como que él mismo había hecho mucho por merecerlos.

No obstante lo hasta aquí expuesto, hemos de reconocer que aún nos movíamos en los terrenos de la probabilidad, pues faltaba algún dato que valiera para anclar lo culto y literario en la realidad vital que sirve de trasfondo a todo esto. Pues bien, ese dato existe y se encuentra, a nuestro juicio, tanto en el título como en la información que ofrece el capítulo *Arrogantes, superbi, gloriosi et ambitiosi* ("Arrogantes, soberbios, fanfarrones y ambiciosos") de la misma *Officina* de Ravisio Téxtor. En él aparece nada menos que el gran Zeuxis como protagonista de una anécdota que a juicio de Téxtor debía de superar las fanfarronadas referidas en el capítulo sobre los pintores, pues le concedió un puesto entre las "hazañas" de los grandes arrogantes y soberbios que en el mundo han sido:

"Hasta tal punto se regodeó Zeuxis en su cuadro "Helena" que, sin aguardar al juicio ajeno, le añadió él mismo estos versos: *Vergüenza no hay en que los troyanos y los aqueos relucientes de bronce padezcan por tal mujer largas miserias, pues su rostro es del todo comparable al de las diosas eternas*" (tomo 2º, pág. 349).^[24]

Después de haber visto el nombre de Zeuxis puesto sin ambages en relación con la arrogancia y la soberbia,^[25] es el momento de recordar la breve alusión que hace bastantes páginas hicimos a la frase que sigue inmediatamente al nombre de Zeuxis en el prólogo al *Quijote*:

"También ha de carecer mi libro de sonetos al principio, a lo menos de sonetos cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos; aunque, si yo los pidiese a dos o tres oficiales amigos, yo sé que me los darían, y tales que no les igualasen los de aquellos que tienen más nombre en nuestra España".

Y es que el asunto de los poemas preliminares en las respectivas obras de Lope y Cervantes es uno de los que más debieron de pesar en esta contienda literaria, de ahí su notable presencia en las páginas que preceden a la novela de *Don Quijote*. En 1604 había

publicado Lope otra, *El peregrino en su patria*, precedida de un ramillete de sonetos laudatorios hasta el empalago, firmados por varios poetas conocidos y rematados por el de una mujer, Camila Lucinda o Micaela Luján, amante de Lope y analfabeta (algo similar sucede, y luego volveremos sobre ello, con *La hermosura de Angélica*, de 1602); y en ese mismo año de 1604 está datada la carta en que el Fénix habría proclamado que no había poeta tan malo como Cervantes ni tan necio que alabara a *Don Quijote*; es decir -y en ello seguimos las atinadas explicaciones de N. Marín-,^[26] que Cervantes no había podido encontrar poeta, ni bueno ni malo, que le escribiera poemas de alabanza para los preliminares de su *Don Quijote*. La genial respuesta de don Miguel a semejante ataque se encuentra en los poemas preliminares firmados, entre otros, por la maga Urganda, su protegido Amadís, el escudero de éste, Gandalín, y el "donoso poeta entreverado"; unos poemas rebosantes de parodia y chanza, y, al fin y al cabo, tan fingidos y artificiales como los que avalaban al *Peregrino* lopesco; y todo ello siguiendo el chusco consejo del amigo "gracioso y entendido" que se presentó a deshora cuando Cervantes buscaba un prólogo para su *Quijote*.^[27]

Así pues, el parangón entre Zeuxis y Lope se establecía no sólo por el hecho de que ambos fueran pretenciosos y soberbios, sino también por una circunstancia literaria muy concreta: ninguno de los dos "aguardaba al juicio ajeno" para lanzarse a elogiar de antemano -y en verso- sus creaciones artísticas. Que los poemas preliminares de las obras de Lope vinieran firmados por otros autores, que eran sus amigos (también los versos de la "Elena" de Zeuxis se habían tomado de Homero), valía tanto como que los hubiera compuesto el propio Lope para darse lustre sin *expectare aliorum testimonium*.^[28]

Una vez establecidos estos datos, nos faltaba rastrear la presencia de Zeuxis en la propia obra del Fénix, por ver si era posible hallar algún dato significativo para lo que aquí venimos estudiando. Señalemos en primer lugar que nuestro pintor era nombrado por Lope, junto a Apeles, en un soneto del segundo libro de la *Arcadia* (pág. 146, ed. Morby). Pero las obras clave en este sentido, con fechas de publicación bastante próximas a la del *Quijote* (1602 y 1604), son *La hermosura de Angélica* y la *Segunda parte de las Rimas*. El primero es un extenso poema épico en veinte cantos que Lope presenta como una dilatada pintura (vd., p. e., canto XIII, v. 17) y en el que la equivalencia Lope/pintor con la pluma' es un *leitmotiv* que se trae a colación constantemente: entre otros datos, se puede alegar el pasaje en que se comenta el tópico clave que subyace a todo esto, *ut pictura poesis/ut poesis pictura*^[29] (canto V, vv. 49 ss.), y, sobre todo, las varias octavas que se dedican a la alabanza de la pintura en el canto XIII (vv. 235 ss.); por cierto, que en una de ellas (v. 264) se hace referencia a la anécdota de Zeuxis paseándose por Olimpia con su nombre bordado en letras de oro.

No menos interesantes son -¿cómo no?- los poemas preliminares de la obra y los poemas que fueron añadidos al final. De estos últimos hay que destacar los dos primeros (uno en castellano y otro en latín), firmados por Lope y en los que éste se presenta explícitamente como *pintor* de la hermosura de Angélica ("Angelica, si por falta/de mi ingenio y breve suma/fue tosco pincel mi pluma..."-"Angelicae species, teneris quam

pinximus annis, ..."). De los seis que siguen, tres insisten en presentar a Lope como tal pintor y uno de ellos (el firmado por Maximiliano de Céspedes) hace referencia a la "envidia vil"; con todo, el más interesante es el que aparece a nombre de Doña Catalina de Zamudio, puesto que se abre con la alusión a la anécdota de las cinco doncellas que sirvieron de modelo para que Zeuxis, a quien no se nombra, pintara el retrato destinado al templo de la Juno agrigentina, sólo que, curiosamente, aquí la retratada es nada menos que Elena; es decir, la protagonista de otro cuadro, al que Zeuxis añadió los versos homéricos *non expectato aliorum testimonio* ¿se trata de una confusión o de una deliberada fusión de las dos anécdotas? Dice así la primera estrofa del poema:

"Para dar luces más puras
a una tabla de honor llena,
entre las Griegas pinturas
sacó de cinco hermosuras
un pintor la bella Helena."^[30]

Por lo que atañe a los diecisiete poemas preliminares de *La hermosura de Angélica*, que cuadran casi como de molde con la frase del prólogo cervantino, pues los firman marqueses, condes, religiosos, damas y poetas "celebérrimos", podemos decir que ocho de ellos, de acuerdo con el propio contenido de la obra, presentan a Lope como *pintor* de la hermosura de Angélica y que cinco mezclan tal asunto con el de la gran envidia que el poema ha suscitado y suscitará; en este sentido, es casi seguro que detrás de algunas de esas alusiones a la envidia se encuentre la anécdota del retrato del atleta pintado por Zeuxis y al que éste añadió el arrogante verso "a cualquiera será más fácil envidiarlo que imitarlo": nos referimos, en concreto, a los versos que dirige Baltasar de Luzón y Bobadilla al destinatario de la obra, Juan de Arguijo ("Queriendo Lope pintar/hermosura de muger,/quiso un Angel retratar,/tan Luzbel, **que has de querer/su fama a su autor quitar**") y al poemilla que Lucinda (*i.e.* Micaela Luján; *i.e.* Lope de Vega) dirige al propio Lope:

"Subis de suerte a los cielos
a Angelica enamorada,
que con saber que es pintada
he venido a tener zelos:
y pues es fuerza envidialla,
de vos formaré querella
pues que pensastes en ella
lo que duró el retratalla."^[31]

Estos poemas están insistiendo, además, en la capacidad que, como la Elena que pintara Zeuxis, tiene la Angélica de Lope para mover con su belleza las pasiones humanas; una belleza que ambas heroínas poseen, sólo y precisamente, gracias a la genialidad de su retratista, pues, en realidad, no se conoce el verdadero rostro de ninguna de ellas. En este sentido, cabe citar el excelente soneto que lleva la firma de Mateo Pérez de Cárdenas y que viene a ser cifra de cuanto decimos:

ANGELICA la bella resucita,
y amor con su hermosura a todos ciega:

Marte la espada esgrime, el hasta juega,
 porque ella a Venus la corona quita.
 Apolo pone en duda en **si está escrita,
 o pintada su historia**, aunque no niega
**que escribe con pincel LOPE DE VEGA,
 y con la pluma a la pintura imita.**

Si habla, cuando pinta, cuando escribe
 con letras al retrato de colores
 de ANGELICA, que es gloria de su canto.

Y tan hermosa en su memoria vive,
**que el mundo vuelve a henchir de armas y amores,
 que con tanta hermosura pudo tanto.**

No parece descabellado pensar que don Mateo, o quienquiera que fuere el autor de estos versos, tenía en mente los de Homero cuando justificaba por el hermosísimo rostro de Elena el hecho de que griegos y troyanos pelearan con armas y por amores durante diez años.

He aquí, pues, una obra de Lope que, aparte de recoger explícita o implícitamente la mayoría de las anécdotas que sobre Zeuxis se cuentan en la *Officina* de Téxtor, trata de difundir la imagen de un Lope como pintor genial con la palabra. Por ello, no resulta difícil extraer de ella la equivalencia "Zeuxis, pintor de Juno/Elena = Lope, pintor de Angélica/Lucinda".[32] En este sentido, no se deben olvidar ciertos aspectos de la vida de Lope quizá no excesivamente conocidos: así, el hecho de que fuera, él mismo, un pintor aficionado y un gran aficionado a la pintura, y, también, que mantuviera estrechas relaciones familiares ("nieto, hijo, cuñado y tío de artistas"[33]) y de amistad con artistas en general y con pintores en particular, a los que ayudó activamente en la defensa de la pintura como arte liberal y no mecánica.[34]

Pero la presencia de Zeuxis en la obra de Lope ofrece todavía un dato muy significativo. En el mismo año 1604 en que Cervantes escribe su prólogo, se publica la segunda parte de las *Rimas* de Lope de Vega (acompañando a la primera, que, formada por doscientos sonetos, había aparecido ya en 1602, junto con *La hermosura de Angélica*). Pues bien, la primera palabra con la que se topaba quien, en 1604, leía por primera vez esa segunda parte de las *Rimas* es, ni más ni menos, que "Zeuxis", dado que la obra se abre con un soneto-dedicatoria "A doña Ángela Vernegali" que juega con la anécdota del retrato de Juno y las cinco doncellas:

Zeusis, pintor famoso, retratando
 de Juno el rostro, las facciones bellas
 de cinco perfetísimas doncellas,
 estuvo atentamente contemplando.

De cual las rubias trenças imitando,
 de cual la blanca frente y las estrellas
 que espiravan de amor puras centellas,
 fue el rostro celestial perficionando.

Pero si viera lo que en vos contemplo
 de valor y hermosura, la famosa
 tabla fuera inmortal con vuestro exemplo.

Porque Grecia, mirándoos tan hermosa,
os consagrara su lacinio templo.
La imagen fuera Juno y vos la diosa.[35]

En este poema de presentación-dedicatoria no sólo es evidente que Lope se identifica con el pintor maestro en reflejar la belleza femenina, sino que, incluso, se presenta como superior a él por la típica vía del sobrepujamiento, pues ha logrado "pintar" con palabras una hermosura (la de Doña Ángela) superior a la de la Juno de Zeuxis, para la cual necesitó éste sintetizar la belleza de cinco modelos.

Si, además, tenemos en cuenta que se trata del poema que sirve para dedicar la obra, es lícito pensar que éste fuera el último (o uno de los últimos) que Lope escribió para la segunda parte de sus *Rimas*, lo que supone que en el año clave, 1604, el nombre "Zeuxis" tenía para Lope -y ahora para el público lector- indudables y amplias resonancias, si es que no las tenía ya desde la *Angélica* de 1602. Además, el poeta venía demostrando una familiaridad con esa figura y las anécdotas a él atribuidas que hace más que verosímil el hecho de que conociera la "reputación" de arrogante y soberbio que le cuelga Téxtor en su *Officina* y que es la misma que, quizá, le pretendía arrojar a la cara Cervantes.

5.- El mensaje de Cervantes a Lope

A la vista de cuanto se ha expuesto, sinceramente creemos que es difícil seguir pensando que la lista de cuatro nombres con los que Cervantes ejemplifica la "autorización" de los textos de su época sea ni fortuita ni inocente. Esos cuatro personajes se hallaban marcados con unos estigmas muy poco envidiables, precisamente en unas secciones determinadas del libro de lugares comunes que, junto al *Dictionarium* de Charles Estienne (con toda probabilidad aludido también por Cervantes en su prólogo),[36] era el más consultado y aprovechado en la época y por Lope de Vega. Y ya que hemos citado la enciclopedia de *Carolus Stephanus*, señalaremos que en ella no aparecen por parte alguna ni las alusiones a la envidia de Aristóteles y Jenofonte ni la anécdota de Zeuxis adelantándose a encomiar sus propias obras sin esperar el juicio de crítica y público.

Existe, pues, un elemento de conexión entre los cuatro personajes de la lista a partir de lo que de ellos se cuenta en la *Officina* de Téxtor: todos están implicados en asuntos que conciernen a las relaciones entre el creador y su obra y entre el creador y otros creadores. Así, dejando aparte el caso evidente del detractor Zoilo, para la inclusión de Aristóteles y Jenofonte en el catálogo de los *invidi* no influyen en absoluto los méritos que hacen de ellos lo que son y significan para la cultura occidental (un gran filósofo y un gran historiador), sino sus relaciones literarias, en sentido amplio, con otro personaje ilustre, Platón. En el caso de Zeuxis, su habilidad pictórica queda reducida a un segundo plano cuando se le cataloga como un "soberbio arrogante": lo que induce a ello es que se presente como primer ensalzador de la propia obra, sin atender al juicio de otros

creadores que pueden ser, cuando menos, tan geniales como él.

Por tanto, si esos nombres están escogidos con intención, y dicha intención es atacar al rival Lope en terreno que a éste le era más que familiar, cobra una considerable verosimilitud nuestra hipótesis de que es posible establecer dos niveles de lectura en el fragmento que ha motivado el análisis precedente. En el primero, se vale Cervantes de una especie de "ficción del azar", citando cuatro nombres de personajes antiguos, para poner en la picota la pseudoerudición de que adolece buena parte de la literatura coetánea y que se nutre de obras como la *Officina* (esto es el "Taller") de Téxtor; en ese **nivel**, el texto va dirigido al "desocupado lector" al que se apela en el comienzo del prólogo.

En el segundo nivel, el azar queda completamente anulado cuando el "destinatario", que ya no es el lector en general, sino un lector en concreto, con nombre y apellido, descifra el mensaje que se le está dirigiendo y cuya clave se halla oculta en una de esas obras contra las que, probablemente, se ha escrito en el nivel superficial. Esa descodificación la efectuaría Lope en dos momentos sucesivos: si, engañado por la ficción del azar, se le escapaba -algo poco probable- el "paradigma de antonomasia"^[37] que de la murmuración, la envidia y la presunción constituían Aristóteles, Jenofonte, Zoilo y su admirado Zeuxis, ahí estaba la frase ("aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro") que al buen entendedor lo remitía a la *Officina* de Téxtor y a sus jugosas secciones, una de las cuales (la titulada *Invidi*) había tenido que consultar y asimilar Lope para su lista de envidiosos en el *Isidro*, al tiempo que, en otras obras, demostraba conocer el amplio anecdotario que Zeuxis protagoniza en la misma *Officina*; por no hablar de su evidente deseo de presentarse como el "Zeuxis de la pluma", que demuestran textos como el soneto a Ángela Vernegali. En manos de Cervantes, la literatura enciclopédica ha pasado de ser una herramienta de trabajo literario a convertirse en una afilada arma arrojada. Como lo había sido en manos de Lope cuando en su "Apolo" (recién publicado en 1604) tildaba de estúpidos y necios a los poetas de su tiempo recurriendo a las antonomasias "zenofantos" y "mamacutos", nombres cuya clave se oculta, precisamente, en la *Officina* de Téxtor. Ahora es este mismo Lope de Vega, el poeta del "yo" -que, en su egolatría, se siente envidiado por todo el mundo, pero que también es la estrella literaria del momento (y, por tanto, alguien a quien no era prudente atacar de manera abierta)-, quien recibe, pagado con la misma moneda, un varapalo escondido bajo la aparentemente anodina lista de personajes antiguos.

Y, así, el mensaje cervantino que, muy probablemente, fue capaz de descifrar Lope es el que sigue:

-como maldiciente, como "detractor por hábito",^[38] Lope no es más que un triste Zoilo condenado para siempre en el recuerdo de las gentes (recuerdo que, por cierto, mantiene vivo la literatura enciclopédica) a hacerse notar atacando a algún Homero.

-como envidioso, Lope, quien se cree envidiado por casi todo el mundo, es -además de un Zoilo-, un Jenofonte, y Cervantes es su Platón; ambos personajes fueron discípulos de Sócrates, pero el segundo mucho más famoso e importante; asimismo, Lope es un Aristóteles, gran hombre y gran filósofo, pero que nunca dejará de ser

recordado en primer lugar como discípulo del mismo Platón, al que envidiaba.

-como artista, como *pintor* con la pluma, Lope es un Zeuxis (y como tal se presentaba), muy dotado para su oficio por la naturaleza (como bien reconoció Cervantes en su *Galatea*),^[39] pero que echa por tierra todo su mérito al ser un arrogante, un vanidoso y un soberbio que prescinde "olímpicamente" del juicio ajeno a la hora de ensalzar sus obras. Además, queda el recuerdo de que, con toda su habilidad y su técnica, hubo quien una vez lo superó en esa arte, Parrasio.

Por todo ello, proponemos dos lecturas de la frase cervantina en el prólogo a *El Quijote* ("comenzando en Aristóteles y acabando en Xenofonte y en Zoílo o Zeuxis, aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro").

-una lectura "directa" que remite a las listas de nombres con que se "autorizaban" los textos de su época.

-una lectura indirecta que podría entenderse así: [*escritores que*] comenzando [*sc. presentándose como, haciéndose pasar por un, creyéndose un*] Aristóteles y acabando en [*resultando ser un, no siendo al fin más que un*] Jenofonte [*un gran envidioso, como Aristóteles*], en [*un*] Zoilo [*un envidioso y maldiciente*] o [*un*] Zeuxis [*un pintor vanidoso y arrogante hasta lo enfermizo*]. En el artículo indefinido que hemos destacado en negrita se refleja el paradigma de antonomasia antes citado: los cuatro nombres no son tanto de personajes reales e históricos cuanto de símbolos de un vicio.

Como conclusión, podemos afirmar que a finales del siglo XVI -del gran siglo de Erasmo, Vives y Francisco Sánchez de las Brozas, quien muere cuando se está gestando lo aquí relatado- y a comienzos del XVII, se ha cumplido el gran proyecto humanista de 'divulgación' (en su estricto sentido etimológico de "hacerlo familiar entre el vulgo") del mundo clásico; un proyecto al que contribuyeron en gran medida obras como la *Officina* de Juan Ravisio Téxtor: este repertorio, con su peculiar y personal manera de catalogar ese mundo clásico, transmitía una visión de los antiguos muy mediatizada y hacía posible, por ejemplo, que en un pasaje sobre la envidia firmado por Lope de Vega se presentaran como prototipos de ese vicio personajes tan "inesperados" como Julio César, Adriano o Jenofonte; pero también que Cervantes, criticando y aprovechando a un tiempo esos usos literarios tan en boga, recurriera a tales antonomasias para atacar, sutil, pero acerbamente, a quien (tampoco lo olvidemos) se veía obligado a tener muy en cuenta cada vez que tomaba la pluma, su "demonio" Lope de Vega.

6.- Consideraciones hermenéuticas

Tras el establecimiento de las sucesivas etapas que, en la argumentación, nos ha permitido la exégesis filológica desarrollada en las páginas precedentes, se hace necesario explicitar cuáles son las consideraciones hermenéuticas y teóricas que, al mismo tiempo, sirven para sustentar las conclusiones (esto es, funcionan como premisas) y se elevan como consecuencias de la exégesis realizada sobre el texto literario. Nada impide que los resultados de un análisis hecho sobre una obra concreta ofrezca conclusiones -toda vez que provisionales- que puedan ser consideradas como propuestas

generales, aunque no de carácter absoluto. Todo ello en la seguridad de que la posibilidad de alcanzar el significado de una obra literaria, de conseguir una "estabilidad" del sentido más allá del posible "conflicto de interpretaciones" está en la base cualquier trabajo exegético como el presente. El establecimiento de un significado en/de la obra literaria responde a la necesidad de limitar en cierto modo las posibilidades de "respuesta" que ésta provoca, entendida bien como significado inmanente bien como actividad fenomenológica, bien como manifestación de la historicidad de los contenidos estéticos (una eventualidad ésta considerada viable por las teorías de la intertextualidad).[40] Del mismo modo, el planteamiento de la existencia de diferentes planos de lectura está en el origen de la consideración de la obra literaria, que se define –precisamente– por su mayor carga significativa, por ser una "galaxia de interpretaciones", como la definió U. Eco. Está en la esencia de la obra, por tanto, provocar respuestas interpretativas más allá del significado textual.

Precisamente por esto, la labor hermenéutica choca frontalmente con la necesidad de conciliar el aspecto tridimensional del significado[41]: el significado como intención autorial ("intentio auctoris"), el significado que emana de las estructuras sintáctico-semánticas del propio texto ("intentio operis") y el sentido con que el lector –a favor, en contra o más allá de las instancias anteriores– dota al texto ("intentio lectoris"). En determinados casos –como el texto objeto de análisis– se hace imprescindible reflexionar acerca de la interpretación partiendo de la posible rentabilidad de un acercamiento desde la "intentio auctoris", que se basaría en la consideración de los actos semánticos deliberados y de la validez de la producción de sentido por parte del autor, tal y como ha venido defendiendo con profundidad y juicios certeros E. D. Hirsch[42], para quien la exclusión del autor del proceso significativo del texto resulta ser una exageración metodológica y un riesgo de disgregación entre el ser creador y el objeto creado. Desde otros ámbitos –en una tradición que comienza con el *New Criticism* y se extiende, con idéntica hondura teórica, se ha especulado con la necesidad de negar sistemáticamente la posibilidad de admitir como único significado la intención del autor para evitar caer en lo que, con una expresión de evidente éxito, W. K. Wimsatt y M. C. Beardsley denominaron la "falacia intencional".[43]

Desde una perspectiva hermenéutica, la propuesta de un significado en el texto parte del establecimiento de una hipótesis legítima que surge a partir de una pista o indicio. Como explica Joel Weinsheimer:

La interpretación actúa en el ambiguo espacio que queda entre lo escondido y lo mostrado, entre lo oculto y lo revelado. Puesto que la interpretación no puede comenzar *ex nihilo*, necesita un indicio.[44]

Esto conduce necesariamente a situarse en lo que Iris M. Zavala denomina "lectura de suspicacias o sospechas", según la cual no se trata tanto de homogeneizar las interpretaciones cuanto de tomar conciencia del existir de los diferentes y –en ocasiones– contradictorios sentidos de los textos, más allá de los valores absolutos, y de actuar en este espacio de mediación.[45] Desde este punto de vista, es posible leer los textos como

una propuesta de confluencia de discursos –explícitos e implícitos- que se van construyendo a medida que entran en contacto entre sí, según el extendido concepto de “dialogismo” puesto en circulación por Mijail Bajtín.

Y es a partir de esta propuesta hermenéutica donde hemos iniciado la tarea interpretativa al considerar como un indicio merecedor posterior desarrollo la presencia de la serie –aparentemente elegida al azar- de nombres que Cervantes cita “sin quererlos citar”, con lo que ésta, y en realidad todo el prólogo, se convierte en un magnífico ejemplo de preterición. Este indicio da pie a una búsqueda de su razón, iniciando una hipótesis que habría de ser confirmada en una argumentación rigurosa y coherente. La presencia de determinados nombres en la lista cervantina permitía suponer una decisión consciente por parte del autor más allá del azar que otras interpretaciones parecían asumir sin mayores pretensiones explicativas. Si bien la lista ofrece este indicio (Aristóteles, Xenofonte, Zoilo y Zeuxis), aún más “chocante” había de resultar la sentencia que la cierra: “aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro”, una oración concesiva que une dos elementos dispares y por tanto “sospechosos”: un adjetivo y un sustantivo (dos categorías gramaticales), y semánticamente un vicio reprochable y una caracterización objetiva.

A este respecto, el conocimiento que nos aporta la historia literaria de los rasgos de carácter más destacados de Lope de Vega (su obsesión con el egotismo y la envidia, sobre todo, dos temas totalmente interrelacionados entre sí que trata y discute continuamente en sus obras) es una fuente que aporta información fidedigna no sólo de un elemento personal a tener en cuenta sino de un concepto de producción de sentido al permitir a Cervantes un juego de alusiones puesto que sabe la relación de Lope con la envidia y que utiliza sin descanso la *Officina* de Téxtor, donde en el capítulo *Invidi* aparece Zoilo envidiando a Homero y Aristóteles y Jenofonte envidiando a Platón, el más grande, mientras que Zeuxis es el representante de la soberbia arrogante Cabe decir, como primera conclusión, que el texto de Cervantes está leyendo el texto de Téxtor de manera directa pero está al mismo tiempo provocando una lectura “oblicua” de Lope.

Por otra parte, todo trabajo interpretativo se debate entre la plurisignificatividad que los textos literarios tienen *per se* y la necesidad de establecer un significado que prevalezca y permanezca. En el primer caso se corre el riesgo de la sobreinterpretación; en el segundo, no se puede olvidar los condicionantes de tipo ideológico que impregnan una decisión basada en el criterio de jerarquía[46], y no sólo en criterios lingüísticos o estéticos. Resta, además, la cuestión de la dimensión pragmática de la comunicación literaria, con sus especiales condiciones de presencia/ausencia de productor y receptor, comunicación diferida, prefiguración del destinatario por parte del productor, etc.

La interpretación del prólogo de Cervantes exige una estrategia de lectura alejada de la linealidad del significado. Podríamos decir que si cualquier discurso exige una lectura horizontal, donde los contenidos se relacionan co-textualmente, en este caso estamos impelidos a una lectura vertical, pendientes de los posibles vacíos y ausencias que están en el texto sin aparecer porque su espacio lo ha llenado otra entidad de sentido explícita. Parte de estas ausencias y vacíos han de llenarse a partir de una lectura

intertextual, que va dotando de sentido al texto. No es posible, por tanto, una lectura sólo inmanente, sino que el prólogo exige una familiaridad con la tradición en que se inscribe. Cuando Cervantes hace mención al recurso de citar continuamente a autores lo hace denunciando una intertextualidad evidente, manifiesta y que aprisiona la originalidad, al tiempo que limita el concepto de autoría para trasladar el interés al concepto de autoridad. En este sentido es también evidente la modernidad de Cervantes, que con su actitud está no sólo desafiando una tradición digamos "exhibicionista" (acotaciones, sentencias filosóficas, notas, etc.) sino elevando a un rango superior el concepto de autor por cuanto éste adquiere su propio espacio al desligarse de las restricciones y obligaciones de la literatura "autorizada". La autoría remite necesariamente a la responsabilidad propia, a la conciencia personal y al individualismo, elementos todos que caracterizan un "yo" que podemos tildar de proto-moderno. Si bien la presencia de "auctores" y sus citas ha de ser entendida en lo básico como una declaración, manifestación o muestra pública de erudición (como se pone el evidencia en el caso de Lope), no lo es menos que al tiempo da fe de una cierta desvinculación del escritor con el origen, el desarrollo y los contenidos de su propia obra, que asume unos valores específicos al unirse a determinados nombres, por mucho que en este momento su aparición añadiera más bien poco al sentido del texto por encontrarse ya fosilizada como práctica conocida, repetida y casi protocolaria con unas fuentes muy precisas y de dominio público como sería el caso mismo de la *Officina* de Téxtor. De modo que esta obra resulta ser el "libro de claves" a partir del cual comenzar a desentrañar la red de interrelaciones establecida por Cervantes por ser instrumento de trabajo para Lope y objeto de crítica y burla para Cervantes. De ahí que la opinión de Cervantes en torno a la aparición o desaparición de todos estos elementos afecte a la cuestión de la originalidad literaria entendida como desvinculación de la tradición. Como ha tratado de demostrar Harold Bloom, esta desvinculación es una necesidad de todo autor que quiera convertirse en un autor "fuerte".[47] En cualquier caso, Cervantes establece una relación casi lúdica con una tradición que conoce y que ya no le sirve debido a su desgaste y al agotamiento de su rentabilidad literaria; ese es el motivo por el que Cervantes, tras criticar el empleo de "librotes de lugares comunes" como fin más que como medio, utiliza en el texto analizado los nombres –en principio sorprendentes– de Zoilo y Zeuxis para llevar a cabo la sutil crítica que se ha propuesto en contra de Lope. No puede olvidarse, por otra parte, que la inclusión de textos en los preliminares –poemas o dedicatorias, por ejemplo,– cumple la función de paratexto[48] junto a los títulos, los prólogos, etc. Todos estos elementos definen también el significado del texto, estabilizan el género, controlan los recursos de la ficción y mediatizan y conducen la interpretación (aunque sea una contra-interpretación, como en este caso).

Cervantes está escribiendo para un "lector empírico", que coincide con el propio Lope, y para un "lector modelo" ("el desocupado lector") que, por sus propias características, localizaría sin problemas la ironía en este primer nivel de lectura y disfrutaría con ella.[49] Se da la circunstancia de que en este nivel de lectura coinciden ambas categorías lectoras por cuanto la querrela personal entre Lope y Cervantes

obligaría al primero a leer como mensaje dirigido a él mismo unas líneas en la que se critica, bien que veladamente, sus prácticas eruditas habituales, al tiempo que el lector modelo es consciente del destinatario de dicha crítica porque capta la carga irónica que alberga un fragmento como éste. Las exigencias para el lector modelo se concretan en que ha de tener, además, un gran conocimiento de los géneros literarios, de los recursos estilísticos y de los mecanismos retóricos del momento (en realidad, se le exige un determinado grado de competencia hermenéutica al tiempo que un "horizonte de expectativas" muy definido en el sentido planteado por Jauss y la estética de la recepción).[50] La proposición de este tipo de lector con estas características responde también al hecho de suponer la existencia de más de un sistema literario en el momento de escribirse la obra. La presencia de ambos autores –Cervantes y Lope– supone el choque entre dos sistemas literarios, en terminología de Even Zohar, que pugnan por convertirse en el "centro" del sistema, provocando al tiempo el desplazamiento del otro a la "periferia". La convivencia de varios sistemas puede producir situaciones de integración o desintegración dependiendo de la implantación de cada uno de ellos.[51] De ahí que, más allá de la situación anecdótica de una rivalidad personal, ambos autores estén representando dos formas de entender la literatura y, también, dos maneras de entender el mundo.

[1] Avellaneda afirma en el prólogo a su "segunda parte" de *El Quijote* que Cervantes había ofendido en esa obra tanto a él como "particularmente a quien tan justamente celebran las naciones mas estrangeras, y la nuestra deve tanto, por aver entretenido honestíssima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupidas e innumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo, y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se deve esperar" (ed. M. de Riquer, *Alonso Fernández de Avellaneda. Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, vol. I, pág. 9).

[2] *Vd.*, por ejemplo, D. Einseberg, "Cervantes, Lope y Avellaneda" *Estudios cervantinos*, Barcelona, Sirmio, 1991, págs. 119-141; en pág. 119, nota 4, se citan y critican los principales trabajos sobre el asunto.

[3] Los trabajos pioneros en este sentido son los que salieron de la pluma de A. K. Jameson, "Lope de Vega's Knowledge of Classical Literature" *Bulletin Hispanique* 38 (1936), págs. 444-501, "The Sources of Lope de Vega's Erudition" *Hispanic Review* 5 (1937), págs. 124-139, y "Lope de Vega's *La Dragontea*: Historical and Literary Sources" *Hispanic Review* 6 (1938), págs. 104-119; a ellos deben sumarse los citados *infra* en nota 6. Hemos tenido también la posibilidad de consultar, contando con su amable permiso, el trabajo de J. J. Sendín Vinagre, *Un libro que los acote todos. Repertorios, erudición y anotación erudita. Un modelo: la Arcadia de Lope de Vega y su "Exposicion de los nombres poeticos, y historicos, contenidos en este libro"* (Tesis Doctoral), Valladolid, Universidad, 1998 (con interesantes secciones como las tituladas "La crítica ante las fuentes eruditas de Lope de Vega" -págs. 189 ss.- y "Los apéndices eruditos en las obras de Lope de Vega" -págs. 252 ss.-).

[4] "Vengamos ahora a la citación de los autores que los otros libros tienen, que en el vuestro os faltan. El remedio que esto tiene es muy fácil, pues no habéis de hacer otra cosa que buscar un libro que los acote todos, desde la A hasta la Z, como vos decís".

[5] La obra fue publicada por primera vez en 1520 en París y su impresión estuvo a cargo de Reginald Chauldière (*Io. Ravisii Textoris Officina partim historicis partim poeticis refertis disciplina ...*). No se conoce reimpresión hasta 1532, en que apareció póstuma (misma imprenta y ciudad) en versión aumentada por el propio autor y acompañada de un índice. Posteriormente, la obra siguió siendo aumentada, reordenada (por Conrad Lycosthenes), retitulada, epitomada, unida a otros trabajos del autor, etc., hasta el punto de que a Téxtor le habría costado reconocer su propia obra en la que a su nombre se vendía un siglo después. En todo caso, este importantísimo fruto del humanismo renacentista viene reclamando con urgencia un estudio acerca de sus

vicisitudes editoriales -por no hablar de una edición moderna-. Para hacerse una cierta idea de su enorme éxito editorial puede verse el trabajo de V. Infantes, "De *Officinas* y *Polianteas*: los diccionarios secretos del Siglo de Oro" *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 243-257; debió de existir una traducción castellana con adiciones debida a Juan de la Cueva y hoy, al parecer, perdida (*ibid.*, p. 37 y n. 23). Nosotros la citamos aquí por la edición *Officinae Ioannis Ravisii Textoris Epitome*, Lion, *Apud Antonium Gryphium*, 1593 (dividida en *Tomus primus* y *secundus*, pero en volumen único).

[6] Por recoger sólo los trabajos en cuyo título se juntan los nombres de la *Officina* y de Lope, citaremos: A. S. Trueblood, "The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*" *Hispanic Review* 26 (1958), págs. 135-141; S. A. Vosters, "Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos datos" *Iberoromania*, n. é., 2 (1975), págs. 69-101 (también, con leves variaciones, en E. de Bustos Tovar, ed., *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas (Salamanca, agosto 1971)*, Salamanca, Universidad, 1982, págs. 785-817); A. Egido, "Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte" en *Homenaje a Eugenio Asensio, op. cit.*, págs. 171-184. El mismo S. A. Vosters afirma en otra de sus obras (*Lope de Vega y la tradición occidental*, Madrid, Castalia, 1977, vol. I, pág. 310, nota 529) que la *Officina* fue "el caballo de batalla de todos los poetas y poetastros de la época".

[7] Aplicándose, aunque en tono un tanto amable, a Vicente Espinel (libro 2º, verso 148; *vd.* M. Herrero García, *Miguel de Cervantes Saavedra. Viaje del Parnaso*, Madrid, C.S.I.C.-Instituto Miguel de Cervantes, 1983, págs. 484-485, donde se da noticia de otras apariciones de Zoilo en la literatura española de ese tiempo).

[8] Sobre el significado de este título, véase infra nota 21.

[9] Se equivoca Téxtor al atribuir esos versos a Marcial, puesto que proceden de los *Remedia Amoris* de Ovidio (vv. 365-66). Es posible que el error venga inducido por el hecho de que Marcial escribió varios epigramas contra un Zoilo, que en ningún caso es el de Anfípolis.

[10] "Entre Jenofonte y Platón se suscitó el odio de una tácita rivalidad, dado que el segundo no hizo mención del primero en ningún lugar de sus obras; Jenofonte, por su parte, atacó en muchas de las suyas *La República* de Platón".

[11] "Afirman algunos que Aristóteles envidiaba hasta tal punto a su maestro Platón que entregó a las llamas buena parte de las obras de éste".

[12] Editó y comentó la carta N. Marín López en su trabajo "Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída", *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro* (2ª ed., aumentada, al cuidado de A. de la Granja), Granada, Universidad, 1994, págs. 317-358. En la pág. 345 afirma Marín que Cervantes "llegó sin duda a enterarse" de los ataques de Lope.

[13] *Vd.* J. B. Avalle-Arce, introducción a su edición de *El peregrino en su patria*, Madrid, Castalia, 1973, pág. 17. Puede verse también A. Carreño, ed., *Lope de Vega. Rimas humanas y otros versos*, Madrid, Crítica, 1998, pp. 920 y 1010.

[14] *Vd.* la edición de E. S. Morby, *Lope de Vega. Arcadia*, Madrid, Castalia, 1975, pág. 422 (aunque Zoilo aparecía ya citado, esta vez solo, en la pag. 199). Morby recoge en nota las acotaciones marginales de Lope en las que explica quiénes son esos dos personajes. Los datos que se aportan sobre Zoilo (pág. 199) proceden seguramente del *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum* de Charles Estienne (*cf. infra*), otro de los "librotos de lugares comunes" familiares al Fénix. Por otra parte, Zoilo es el nombre que cierra la "Exposicion de los nombres, y historicos" (una de esas listas lopescas "de la A a la Z") de la *Arcadia*; al final de esa entrada, Lope añade una coletilla nada inocente, en la que se ponen en estrecha conexión los conceptos de 'detractor' y de 'envidioso': "y deste tuuo origen, el llamar Zoylos a los que con embidia detracta [sic] las obras de otros, de que ahora està tan lleno el mundo, assi por esto como porque stultorum infinitum est numerus".

[15] Prólogo que el autor de esa antología podría asignar al propio Lope si aceptara las tesis de N. Marín López en "La piedra y la mano en el prólogo del *Quijote* apócrifo" *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro, op. cit.*, págs. 279-313.

[16] Efectivamente, decir que, en su tiempo, hay algunos o muchos poetas plagarios, murmuradores, envidiosos, petulantes, etc. etc., sin dar nombres, equivale a que todos queden en entredicho. Es un truco muy similar al que Cervantes emplea en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote* cuando afirma que no todas las comedias de Lope (al que sólo se alude, pero no se nombra) han llegado "al punto de la perfección que se requiere"; al no señalarse cuáles son las que sí y cuáles las que no han llegado a tal punto, inmediatamente *todas* las comedias de Lope quedan en entredicho.

[17] Ni que decir tiene que no nos hemos preocupado lo más mínimo por comprobar la veracidad de esas historias de celos entre Platón, Aristóteles y Jenofonte. Lo único que nos interesa -y seguramente también a Cervantes- es que se cuenten -y dónde se cuentan- en la *Officina* de Téxtor.

[18] Citamos por la edición de J. de Entrambasaguas, *Obras completas de Lope de Vega. I. Obras no dramáticas*, Madrid, C.S.I.C., 1965, pág. 294; la negrita es nuestra. Todas las anécdotas aludidas en la estrofa aparecen en el capítulo *Invidi* de la *Officina*: **Daedalus Talon discipulum** interemit ob inuidiam, quod figuli rotam et serram excogitasset. [...] **Didymus** Alexandrinus liuore motus sex libros in Marcum **Tullium** edidit, dictus propterea Ciceromastix. [...] **Caesar** aegre ferens **Catonem** sibi inuisum, a M. Tullio multis celebratum laudibus, duos libros in eundem scripsit, qui a re Anticatones inscripti sunt. Caligula inuidia motus Torquato torquem, **Cincinnato crinem**, et Cn. Pompeio stirpis antiquae Magni cognomentum abstulit. **Adrianus Traiani gloriam** adeo inique tulit, vt [...] **pontem supra Danubium** (quem ille magno construxerat impendio) furiosus euerterit. La anécdota de Calígula y Cincinato reaparecerá en *La hermosura de Angélica* (canto IV, vv. 17-20), poema sobre el que más adelante volveremos. Un precedente de este modo de utilizar la *Officina* lo constituyen *Las Abidas* del navarro Jerónimo Arbolanche, editadas modernamente por F. González Ollé en Madrid, C.S.I.C. (Clásicos Castellanos), 1972, 2 vols., el segundo con edición facsimilar del texto (*vd.* J. Mª. Maestre Maestre, "Serón contra Arbolanche: relaciones de las literaturas latina y vulgar en el Renacimiento" *Excerpta Philologica (Antonio Holgado Redondo sacra)* 1.2, 1992, pp. 399-459).

[19] *Zeusis tantas opes arte picturae sibi comparauit, vt ostentatione earum Olympiae aureis literis in palliorum*

tesseris intextum nomen suum ostentaret. Plin. lib. 35 cap. 10.

[20] Curiosamente, en esa misma sección de la *Officina* (pág. 160) aparece la noticia de que Aristóteles "tenía en tan gran concepto a su maestro Platón que le dedicó un altar en el templo y le erigió una estatua en cuyo pedestal escribió que los hombres de bien debían imitarlo y ensalzarlo". Es un dato que puede verse como contradictorio, pero también como complementario, respecto al de la supuesta envidia del discípulo hacia el maestro.

[21] Señalemos que el verbo latino *invideo* significa literalmente "mirar con malos ojos" e, incluso, "echar -o intentar echar- mal de ojo". El sustantivo emparentado con este verbo, *invidia*, posee las peores connotaciones (malignidad más odio) que uno pueda suponer para el concepto que hoy tenemos de 'envidia'. Téngase esto en cuenta, pues, para valorar en su justa dimensión el título de la sección *Invidi* en la *Officina* de Téxtor.

[22] *Tanta fuit diligentia, vt Agrigentinis facturus tabulam (quam in templo Iunonis Lacinae dicarent) virgines eorum nudas inspexerit, et quinque elegerit, vt quod in quaque laudatissimum esset, pictura redderet.*

[23] La noticia fue recogida muchas veces en los varios textos sobre pintura que se publicaron en los ss. XVII y XVIII (vd. la antología de dichos textos que ofrece F. Calvo Serraller en *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981, pp. 152, 288, 419 -con un soneto completo dedicado al asunto-, etc.).

[24] *Zeusis adeo sibi placuit in Helena, quam pinxit, vt non expectato aliorum testimonio, hos versus ipse adiecit: Haud turpe est Troas fulgentesque aere Pelasgos, Coniuge pro tali diuturnos ferre labores: Aeternas [sic] facies nimis est aequanda deabus.* La noticia ya no procede de Plinio, sino de Valerio Máximo (*Dicta et facta memorabilia*, 3.7 ext. 3). Los versos que Zeuxis añadió a su "Helena" proceden del libro tercero (vv. 156-58) de la *Ilíada*, dato que Téxtor no señala. El vanidoso pintor aplicaba a su retrato la admiración que la Helena "real" producía en quienes las contemplaban. Recuérdese, además, que, según Plinio, Zeuxis también había puesto un verso laudatorio, en el que emplea el verbo *invideo*, a los pies del "Atleta".

[25] Resulta curioso que Cervantes, cuando en el capítulo XXXII de la segunda parte decide incluir una breve nómina de grandes pintores antiguos por quienes, según Don Quijote, merecía haber sido pintada Dulcinea, elude la referencia a Zeuxis -quien, supuestamente, fue el mayor pintor de la belleza femenina-, y cita a Timantes, Apeles y Parrasio.

[26] En "Belardo furioso. Una carta de Lope mal leída", *art. cit.*, págs. 342-343.

[27] "Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de título, se puede remediar en que vos mesmo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famosos poetas".

[28] Entre los estudiosos es opinión extendida la de que la mayoría de los poemas preliminares de obras como la *Arcadia* o el *Peregrino* salieron de la pluma de Lope (vd., p. e., F. Márquez Villanueva, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pág. 125 y nota 26).

[29] Vd., por ejemplo, R. W. Lee, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura* (trad. esp. Madrid, Cátedra, 1982); para esta obra de Lope, en concreto, E. Bergmann, "The Painting's Observer in the Epic Canvas: La hermosura de Angélica" *Comparative Literature* 38.3 (1996), pp. 270-288.

[30] El texto continúa, señalando que el "pintor" Lope fue superior a tal pintor griego, puesto que para el retrato de Angélica, superior al de Elena, tomó como modelo único a Lucinda (es decir, a Micaela Luján, la amante del poeta en esos tiempos). Citamos el poema por la edición facsímil que de la madrileña de 1776 (por Antonio Sancha) publicó la editorial Arco Libros en Madrid 1989 (*Colección de las obras sueltas, assi en prosa, como en verso de Frey Lope Felix de Vega Carpio*, vol. II, p. 368). Lope volverá a recordar la anécdota tiempo después en un soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, manteniendo el supuesto error de Elena: "Bien puedo yo pintar una hermosura, / y de otras cinco retratar a Elena..." (Vd. *Rimas humanas y otros versos*, ed. cit. de A. Carreño, p. 751; recuérdese, no obstante, que una de las mujeres más amadas por Lope llevaba ese nombre: Elena Osorio). Lo curioso es que Lope, como veremos, insiste en el asunto en la segunda parte de las *Rimas* (1604), pero habla, correctamente, del retrato de Juno. De todos modos, es necesario señalar que del comienzo del segundo libro *De inventione* ciceroniano parece deducirse que era Elena de Troya la protagonista de ese retrato encargado por los agrigentinos (que en Cicerón son los crotoniatas) para el templo de Juno. Esta anécdota de las cinco doncellas de Zeuxis fue muy repetida y glosada en los tratados de pintura de los siglos XVI y XVII (vd. V. Carducho, *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, ed. F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 166, nota 472).

[31] La respuesta de Lope sigue conectando pintura genial con envidia: "No volvais mi canto lloro/**una pintura envidiando**,/que me volvereis Orlando,/haviendo sido Medoro...".

[32] Es posible, así mismo, que la frase "aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro" remita no sólo a las secciones de la *Officina* dedicadas a maldicientes y *pictores*, sino también a la de "arrogantes y pagados de sí mismos". La clave reside en el empleo del término 'pintor'. En el capítulo 47 de la segunda parte del *Quijote* se introduce la figura del labrador "pintor y socarrón" (así calificado al comienzo del 49) que acude al gobernador Sancho Panza pidiéndole dote para casar a su hijo bachiller con una moza que el citado labrador "pinta" (esto es, describe, retrata) como portadora de unas bellas prendas físicas que en el mismo curso del retrato se van revelando como totalmente falsas. Ya en la primera parte (cap. 51) se decía que las galas que lucía el soldado fanfarrón Vicente de la Roca eran "sutiles y pintadas", esto es, falsas y fingidas. Recuérdese también que en el mismo prólogo se habla de aquellos que son capaces tanto de "pintar" un "amante distraído" como de escribir un "sermoncico cristiano". Si acudimos a los datos que nos ofrece la lexicografía sobre el castellano, encontramos que el *Diccionario de Autoridades* introduce como acepción del verbo 'pintar' la de "fingir, engrandecer, ponderar o exagerar alguna cosa". Avanzando en el tiempo, hallamos en *Diccionario de argot español o lenguaje jergal* de L. Besses (consulta la ed. Barcelona ca. 1905) el verbo 'pintarla' explicado como 'presumir; ser un vanidoso; darse tono'. Estas acepciones siguen presentes en el diccionario de la R.A.E., s.v. 'pintar'. Por otra parte, el *DCECH* de Corominas-Pascual, bajo esa misma voz, recoge como viva aún en zonas de Hispanoamérica la acepción 'presumir' de ese mismo verbo, así como la de 'pinturero' (definido en el diccionario de la R.A.E. como

"persona que alardea ridícula o afectadamente de bien parecida, fina o elegante") para 'pintor'.

Así mismo, es posible que 'pintar' y 'pintor' fueran términos de la jerga de los jugadores para designar lo que vulgarmente se denomina 'echar faroles', en el sentido de hacer creer que se llevan cartas de mucho valor. Un testimonio lo ofrece Francisco de Quevedo en *La hora de todos y la Fortuna con seso*, cap. 27, donde, curiosamente, se puede leer un juego de palabras con el verbo 'pintar' y otro de los grandes pintores de la Antigüedad, en este caso, Apeles: "Un fullero con más flores que mayo en la baraja y más gatos que enero en las uñas estaba jugando con un tramposo [...] Las suertes del fullero eran unos Apeles en pintar" (véase la nota que introduce la editora L. López-Grigera en su edición de Madrid, Castalia, 1975, pág. 129). En este sentido, Zeuxis (y su trasunto en el prólogo, Lope) habría sido un 'pintor' de sus logros en doble sentido, esto es, "un profesional de la pintura artística" y "un presumido que engrandecía sus méritos para hacerlos pasar por más de lo que eran". Así pues, tal vez haya que pensar que en la frase adversativa "aunque fue maldiciente el uno y pintor el otro" se esté aludiendo en un primer nivel de lectura a un defecto y a una profesión, y en un segundo nivel a dos defectos: la maledicencia y la presunción, cuyos prototipos serían, precisamente, Zoilo y Zeuxis. Lope habría "pintado" sus obras, por una parte, ornándolas con poemas laudatorios que predisponían favorablemente al lector antes de entrar en dichas obras, y, por otra parte, dándoles una espesa capa de barniz de pseudo-erudición, con lo que habrían quedado muy bellas de apariencia, pero falsas y fingidas en realidad. ¿Podría arrojar esto nueva luz sobre una frase algo enigmática de la epístola al Conde de Lemos en las *Novelas ejemplares* que dice: "le envío, como quien no dice nada, doce cuentos, que a no haberse labrado en la **oficina de mi entendimiento, presumieran ponerse al lado de los más pintados**"?

[33] Según J. Portús Pérez, *Lope de Vega y las artes plásticas (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1992, p. 216; para Lope como pintor, vd. pp. 168, 211 y 257. A las citadas relaciones familiares hay que añadir su condición de yerno del pintor Diego de Urbina (desde 1588 hasta 1594); vd. también A. Castro-H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Salamanca, etc., Anaya, 19682, pp. 387 ss.

[34] Al final del cuarto de los *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho, se llevará Lope los más extensos y encendidos elogios como poeta-pintor entre todos los escritores de su tiempo (vd. la edición citada de F. Calvo Serraller, pp. 211-212).

[35] Vd. *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, Madrid, Serv. de Publ. de la Univ. de Castilla-La Mancha, 1993-1994, F. B. Pedraza Jiménez, ed., vol. II, p. 81. Así mismo, en unos versos de otro poema de la segunda parte de las *Rimas*, la *Descripción del Abadía*, un jardín propiedad del Duque de Alba, Lope no anda muy lejos de presentarse como un hábil Zeuxis capaz de representar lo más grande a reducida escala (*ibid.*, vol. II, p. 206). Es muy posible, también, que el soneto 156 de la primera parte de las *Rimas* (*ibid.*, vol. I, p. 525) aluda a la anécdota.

[36] Cf. nota 4. Efectivamente, el *Dictionarium* de Estienne, al que se suele señalar como base de la *Exposición de los nombres poéticos* que acompaña a la *Arcadia* de Lope, está organizado como una enciclopedia alfabética de nombres propios (vd. R. Osuna, "El *Dictionarium* de Stephanus y la *Arcadia* de Lope" *Bulletin of Hispanic Studies* 45.4 (1968), pp. 265-269).

[37] En certera expresión de P. Ruiz Pérez ("Los repertorios latinos en la edición de textos áureos. La *Officina poetica* de Ravisio Textor" en P. Jauralde-D. Noguera-A. Rey, eds., *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Londres, Tamesis Books, 1990, pág. 434). El propio Ruiz Pérez señala poco antes que "la *Officina* de Textor venía a ser no sólo un auxilio eficaz para el creador, sobre todo para la inclusión de enumeraciones en su obra, sino también un instrumento de descodificación en manos de los lectores, que podían identificar las alusiones, actuando como un código explícito y necesario para mantener en todo momento la comunicación entre emisor y receptor". Ante lo que nosotros nos preguntamos si puede haber mejor "descodificador" que un avezado "codificador"; y sabemos que Lope lo era: recuérdense los "cenofantos, mamacutos" del *Apolo*.

[38] Así define el Diccionario de la R.A.E. el adjetivo 'maldiciente'.

[39] Concretamente, en la estrofa 41 del *Canto de Calíope*.

[40] Acerca del concepto de "conflicto de interpretaciones", vd. P. B. Armstrong, "The Conflict of Interpretations and the Limits of Pluralism", *PMLA*, 98, 3, págs. 341-352.

[41] No nos es posible detenernos ahora en todas las implicaciones de orden teórico y práctico que surgen de este planteamiento. Como punto de partida puede verse el excelente libro de L. Alonso Schökel y J. M. Bravo *Apuntes de hermenéutica*, Madrid, Trotta, 1994.

[42] Cf. *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967 [Existe versión italiana: *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bolonia, Il Mulino, 1973]. Por supuesto, Hirsch no trata de cerrar por completo las puertas a otras posibles fuentes de dotación de sentido; de hecho, su interés se centra sobre todo en re-situar al autor sobre bases filosóficas y teóricas firmes que no excluyen investigaciones desde otros ámbitos.

[43] Título de un artículo originalmente publicado en 1946. Reimpreso en múltiples ocasiones, nosotros citamos por D. Lodge (ed.), *20th Century Literary Theory: A Reader*, Londres, Longman, 1972, págs. 334-345.

[44] Joel Weinsheimer, "Hermeneutics", en G. D. Atkins y L. Monroe, *Contemporary Literary Theory*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1989, págs. 117-136, pág. 122. [Traducción nuestra].

[45] Iris. M. Zavala, "Interpretar=sospechar. Cómo leer sin ingenuidad los textos", en *Cómo leer a Bajtín*, Barcelona, Montesinos, 1996, págs. 127-166.

[46] Vd., a este respecto, S. Collini (comp.), *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, especialmente los capítulos de U. Eco y del polémico filósofo y pensador neopragmatista Richard Rorty.

[47] Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1979.

[48] Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

[49] La bibliografía sobre el lector, sus denominaciones, sus tipos y sus variantes es ya muy numerosa, por lo que

nos limitamos a citar únicamente algunas de las obras de referencia. W. Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1987 (or. 1972); S. Suleiman y I. Crossman (eds.), *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1980; U. Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981 (or. 1979) y *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona, Lumen, 1996 (or. 1994).

[50] Cf. H. R. Jauss, *La historia de la literatura como provocación*, Barcelona, Península, 2000 y M. Iglesias Santos, "La estética de la recepción y el horizonte de expectativas", en D. Villanueva (comp.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, págs. 35-115.

[51] I. Even-Zohar, *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute, 1978 y *Polysystem Studies*, vol. especial de *Poetics Today*, 11, 1. Una síntesis de estas cuestiones puede verse en M. Iglesias Santos, "El sistema literario: Teoría empírica y Teoría de los Polisistemas", en D. Villanueva (coord), *cit.*, págs. 309-356.

CORPORA PERI BIBLIÓN RESEÑAS RELECTURAS TESELAS RECORTES HEMEROTECA
PORTADA ESTUDIOS ENTREVISTAS PERFILES

ZONA PDF

ISSN 1577-6921

NUMERO 4 - NOVIEMBRE 2002