

ACCESO GRATIS a la Lectura en la Nube

Para visualizar el libro electrónico en la nube de lectura envíe junto a su nombre y apellidos una fotografía del código de barras situado en la contraportada del libro y otra del ticket de compra a la dirección:

ebooktirant@tirant.com

En un máximo de 72 horas laborales le enviaremos el código de acceso con las instrucciones de acceso

La visualización del libro en **NUBE DE LECTURA** excluye los usos bibliotecarios y públicos que puedan poner el archivo electrónico a disposición de una comunidad de lectores. Se permite tan solo un uso individual y privado



INFORMACIÓN

PVP	20€
WEB	www.miriadahispanica.com
EDITORES	Servicios de Programas Universitarios, S.L. Calle Ramón Gordillo 4. 46010 Valencia, España.
EDITORIAL	Tirant lo Blanch libros Artes gráficas 14, Bajo dcha. Tels. 0034-963610048/50 Fax. 0034-963694151 46010 Valencia
ISSN	2171-5718
DEPÓSITO LEGAL	S. 533-2010
LUGAR DE EDICIÓN	Valencia
PERIODICIDAD	Semestral
DISEÑO DE CUBIERTA	Basado en el mapa de América de Diego Gutiérrez en el año 1562.
PRODUCCIÓN Y ADMINISTRACIÓN	Raquel Celma Villanueva. Servicio de Programas Universitarios
AVISO LEGAL	<i>Se permite la reproducción parcial de los contenidos para uso didáctico siempre que se cite la procedencia de los mismos.</i>



SUMARIO

CRÉDITOS 7

PRESENTACIÓN DEL MONOGRÁFICO *a*
Cargo del Dr. J. Eliseo Valle..... 9

INTRODUCCIÓN *por el Dr. Anthony*
Grubbs..... 13

ARTÍCULOS

Algunas calas a la edad media y el
orientalismo ibérico: Aportaciones
y retos de la literatura de viajes
primera a los estudios poscoloniales
hispanicos..... 17

RAÚL ÁLVAREZ MORENO
University Of British Columbia

The discourse of nature in the *Book*
of knowledge of all kingdoms
KEITH DAVID HOWARD..... 43
Florida State University

Un convite de Don Jorge Manrique a
su madrastra en pliego suelto..... 63
SOL MIGUEL-PRENDES
Wake Forest University

Clothing the Serrana: A ribald rea-
ding of the Marqués de Santillana's
Serranilla III 81
PAUL B. NELSON
Louisiana Tech University

Clothing in *Celestina*: How it advan-
ces the plot 97
JOSEPH T. SNOW
Michigan State University

History, national myth and melodra-
ma in TVE's *Isabel* (2012-2014) 111
MARK EVAN DAVIS
Michigan State University

On Zurbarán, Dalí and Nancy F.
Marino 131
SUSAN J. BANDES
Michigan State University

PUBLICACIONES DE NANCY MARINO 151

RESEÑAS 159

OTROS ENLACES DE INTERÉS 167

CONTENIDOS DE *MIRÍADA HISPÁNICA*. 169

NORMAS DE ESTILO Y PUBLICACIÓN. 175



CRÉDITOS

DIRECTOR

José Enrique Peláez Malagón

Doctor en Historia del arte

EDICIÓN DIGITAL/WEBMASTER

David Celma

University of Virginia in Valencia Program

CONSEJO DE REDACCIÓN

María de El Puig Andrés

Doctora en Filología hispánica

Carlos Marzal

Doctor en Filología hispánica

M^a Pilar Guitart

Doctora en Comunicación audiovisual

Fernando Operé

Doctor en Historia latinoamericana

Jesús Peris

Doctor en Filología hispánica

J. Eliseo Valle Aparicio

Doctor en Historia contemporánea y

DEA en Sociología

COMITÉ EVALUADOR Y CIENTÍFICO

Samuel Amago <i>University of Virginia</i>	Miguel Ángel García <i>Universidad de Granada</i>
Andrew Anderson <i>University of Virginia</i>	David Gies <i>University of Virginia</i>
Joaquín Azagra Ros <i>Universitat de València</i>	Ángel López García <i>Universitat de València</i>
Teresa Bordón <i>Universidad Autónoma de Madrid</i>	Matthew Marr <i>Penn State University</i>
Herbert Tico Braun <i>University of Virginia</i>	Enric Mateu <i>Universitat de València</i>
Toni Cella Arizona <i>State University</i>	Francoise Morcillo <i>Université d'Orléans</i>
Daniel Chavez <i>University of New Hampshire</i>	Sylvia Nagy-Zekmi <i>Villanova University</i>
Luis Correa-Diaz <i>University of Georgia</i>	Brian Owensby <i>University of Virginia</i>
Julia Cuervo Hewit <i>Penn State University</i>	Domingo Ródenas <i>Universitat Pompeu Fabra</i>
Daniel Chornet-Roses <i>University of Saint Louis (Madrid)</i>	Esperanza Roman-Mendoza <i>George Mason University</i>
Gianfranco Depretis <i>Universidad de Turin</i>	José Rafael Saborit Viguer <i>Universitat Politècnica de València</i>
Andres Fisher <i>Appalachian State University</i>	Fernando Tejedo-Herrero <i>University of Wisconsin-Madison</i>
Edward Friedman <i>Vanderbilt University</i>	Susan Walter <i>University of Denver</i>
Aurora Hermida-Ruiz <i>University of Richmond</i>	



PRESENTACIÓN DEL MONOGRÁFICO



In memoriam

Me resulta difícil escribir brevemente sobre mi querida amiga Nancy Marino, en primer lugar, porque hay montones de situaciones, de experiencias y de momentos que hemos vivido juntos, así como una gran cantidad de cosas que quisiera destacar y que pueden mostrar múltiples facetas de una mujer extraordinaria. También me resulta duro hablar en pasado, porque al recordar todo lo que Nancy hacía y lo que significaba para mí y para tantos colegas, amigos y amigas en España, no puedo dejar de pensar en ella como una persona extraordinariamente viva, llena de ideas, de fuerza, de entusiasmo y de energía.

Aún así hare el esfuerzo, avanzando ya la imposibilidad de resumir una personalidad tan interesante como la de la profesora Marino en unos pocos párrafos.

La primera cuestión que yo destacaría al hablar de Nancy Marino es el importante vínculo que tenía con España, a la que venía desde que era una joven estudiante y donde había trabajado duro, consiguiendo con ello elaborar la interesante obra que la sitúa como una de las más valiosas medievalistas en EEUU. Nancy Marino era conocida en la Biblioteca Nacional en Madrid, donde incluso tenía su propio sitio para trabajar cada vez que visitaba nuestro país. Tenía también vínculos profesionales con colegas de diversas universidades, y particularmente en la última década dedicaba gran parte de su tiempo en nuestro país a la dirección del Programa de verano de Michigan State en Valencia. Esta última tarea la realizaba con verdadera devoción, preocupándose verdaderamente para que sus estudiantes logaran la máxima satisfacción y los mejores resultados de su experiencia internacional en nuestra ciudad.

Mi consideración y admiración profesional por Nancy eran máximas, porque como historiador he tenido interesantísimas conversaciones con ella, ya que conocía la España medieval hasta el detalle, por lo que siempre era un placer comentar y debatir con mi querida amiga. En diversos viajes por España nos hemos desviado de nuestra ruta para visitar castillos y fortalezas, vinculados con su especialidad académica; recuerdo incluso una ocasión, en que visitamos el Castillo de Villena, y la persona que estaba a cargo del mismo nos comentó que había una profesora americana que era quien más sabía y había escrito sobre el mismo: esa era precisamente Nancy Marino. Pero más allá de lo profesional, la valía intelectual de Nancy alcanzaba facetas bien diversas, ya que, por ejemplo, el dominio que ella tenía de nuestra lengua era tal, que no solo era una excelente conversadora, sino que captaba cualquier matiz y a partir del mismo era capaz de desplegar su ironía y su inteligente sentido del humor, otra de sus virtudes máximas, en mi opinión. Daba gusto y era un absoluto placer compartir cualquier análisis y conversar con Nancy, ya sobre temas profundos o triviales. De pocas personas se puede resaltar una virtud así.

Finalmente, y aunque he querido destacar la extraordinaria valía profesional de la profesora Nancy Marino, no puedo dejar de hacer una breve alusión a nuestros vínculos personales, mucho más importantes. Porque Nancy era, sobre todo, una buenísima amiga mía y una amiga de la familia. Hemos compartido mil cenas en casa, agradabilísimas, en las que ella tenía también, como en la Biblioteca Nacional, reservado su sitio: un taburete, desde el que, acompañándome en la degustación de una copa de vino español, ella se sentaba para hablar conmigo mientras yo cocinaba. Nancy era también amiga de mi mujer y de mi hija, que la apreciaban y le tenían un gran cariño, desde hacía muchos años. Incluso nos ha acompañado en importantes citas familiares, celebradas durante las

estancias de Nancy en nuestro país. Siempre discreta y cariñosa, Nancy era una más de nuestro clan.

Nancy nos dejó y quedó truncado un camino en el que su calidad humana y profesional su energía y su entusiasmo sin duda hubieran conseguido todavía grandes cosas por sus estudiantes, por sus colegas, por su Universidad y por todos nosotros, sus grandes amigos. Nos queda valorar todo lo que nos dió, que fue mucho, durante el tiempo que Nancy nos acompañó y caminó con nosotros, y recordarla con amor y con una gran sonrisa.

J. ELISEO VALLE APARICIO



INTRODUCCIÓN

This special issue is dedicated to the memory of Professor Nancy F. Marino, who valiantly fought an eleven-month battle against cancer that ended on March 10, 2018. A world-renowned scholar of Medieval and Renaissance Iberian Studies, Nancy was the consummate university professor. She was selfless in all aspects of her professional life. As a mentor to me and many others, she spent countless hours reading manuscripts, writing letters, discussing ideas —whether good or bad, she’d let you know— in order to help us reach our goals. Indeed, she is responsible for many successful careers, both within and outside of academia. Her last doctoral student and a contributor to this collection, Dr. Mark Davis recounts the following:

“When I think of Nancy as a mentor, the first thing that comes to mind was a little joke we shared; she called herself my “Mother Superior”. It was a joke, of course, but it was an apt way to characterize her ability to perfectly balance firm demands and respect for rules and decorum, while simultaneously offering support, encouragement and even inspiration.”

But her graciousness goes beyond simple mentoring, people were constantly in the doorway of her office, chatting about whatever topic that came to mind. She made people feel welcome and took the time to listen.

Nancy’s unselfishness was even more evident in the classroom. She was one of the finest professors to grace our department. She shared her profound knowledge and inspired

1000s of students through a tireless passion for teaching. She is one of few professors capable of motivating her students to finish *with enthusiasm* the 1000+ pages of Don Quixote—no small feat in this day and age. She commented to me on several occasions that her most valuable time spent was with her students. Nancy’s accomplishments in the classroom were recognized posthumously when she won the prestigious Paul Varg Alumni Award at Michigan State University. She was also strong proponent of study abroad and developed several programs in her career.

Nancy earned the title of Distinguished Professor at Michigan State University in recognition of her scholarly accomplishments. Indeed, her influence on Iberian Studies is longstanding and far-reaching. She authored nine books, served as guest editor in numerous academic journals, published over forty articles, and gave numerous invited lectures and professional papers during her illustrious forty-four-year career. Her wide-ranging areas of expertise include courtly poetry in late Medieval Castile; dress, imagery, and material culture in the Court of Isabel I; and the history and reception of Jorge Manrique’s *Coplas por la muerte de su padre*, to name a few. Nancy considered this last one “The Book” —her *magnum opus*— an opinion shared universally. Julian Weiss of King’s College London remarks that this monograph “is unique in scope and a fundamental work of reference, made possible by a scholar who combined impeccable research with sensitivity to the enduring human significance of poetry from the distant past.” Michael Gerli of the University of Virginia agrees: he notes that it is a “brilliant exercise in tracing the reception of the Coplas from the time of their composition on into the internet; an exemplary exercise in medievalism, or the study of the representation of the Middle Ages in modernity, especially in and through new media.” Nancy’s last book, *El cancionero de la corte de Carlos V (y su autor, Luis de Ávila y Zuñiga)*, was published posthumously in 2018.

The contributors to this issue include former students and colleagues—all are friends—who have distinguished themselves in their fields. The breadth of topics reflects Nancy’s broad scholarly interests. The first two studies explore the relevance of medieval Iberian travel literature in contemporary approaches to medieval studies, more specifically Post-Colonial readings and Race Theory. The two pieces that follow focus on the varied reception of salacious poems and their protagonists. The collection closes with three studies dealing with material and visual cultures in the past and the present. This rich selection of articles offers us a glimpse at the influence that Nancy’s work has on us all and our admiration of her as a scholar, teacher, and person.

Following this introduction is a short essay written by Dr. Eliseo Valle, one of her closest friends. In it he describes the connections that they shared and how Spain, and especially Valencia, was her home away from home.

ANTHONY GRUBBS



ARTÍCULOS



RAÚL ÁLVAREZ MORENO¹

University of British Columbia - raul.alvarez-moreno@ubc.ca

ALGUNAS CALAS A LA EDAD MEDIA Y EL ORIENTALISMO IBÉRICO: APORTACIONES Y RETOS DE LA LITERATURA DE VIAJES PRIMERA A LOS ESTUDIOS POSCOLONIALES HISPÁNICOS

RESUMEN

Este estudio explora el lugar de la Edad Media y la temprana modernidad ibéricas en los estudios postcoloniales hispánicos, usando libros de viajes creados o traducidos en España hasta mediados del XVI. Mientras que, por un lado, son detectables en su representación del espacio y el sujeto oriental interno y externo las líneas de discurso, actitudes y relaciones de poder incipientes que configuran un discurso orientalista; por otra, estos libros muestran ya fisuras en los binarismos, exponiendo a la vez cómo algunos de los límites descriptivos de las citadas actitudes y discursos se explican por obviar lo medieval y/o contextos complejos como el ibérico. Todo ello, no obstante, hace ineludible para los estudios postcoloniales del ámbito hispánico, una atención cuidadosa a la Edad Media ibérica y sus libros de viajes, más allá de su consideración como precedente curioso.

PALABRAS CLAVE: Libros de viaje, postcolonial, orientalismo, Edad Media, espacio y sujeto orientales.

¹ Raúl Álvarez-Moreno teaches as an Associate Professor at the University of British Columbia. He specializes in Medieval and Early Modern Iberian literature and culture. Particularly, his research focuses on how the relation between language and reality articulates ideology and discourse in the abovementioned periods. Primary areas of investigation also include *Celestina*, the Picaresque novel, Cervantes, Visual Culture, and Travel writing.

He is author of two books *Celestina según su lenguaje* (2015) and *Una embajada española al Egipto de principios del siglo XVI: la Legatio Babilónica de Pedro Mártir de Anglería. Estudio y edición trilingüe anotada en latín, español y árabe* (2013), several book chapters, and numerous articles in specialized journals. In addition, he is currently developing new research on the connections between the economy and medieval/early modern texts, medieval imagery, and the refunctionalization of the Middle Ages in Latin America.

ABSTRACT

This study explores the place of the Iberian middle ages and the first early modern period in Hispanic postcolonial studies by using travel books written or translated in Spain up to the mid-16th century. On the one hand, these books –with their emerging discourses, attitudes and power relations– offer a representation of both the oriental space and subject that shape orientalist discourses. On the other hand, they already show instabilities in the orientalist binaries and reveal that some of the descriptive limits found in these developing attitudes originate from overlooking the Middle Ages and/or complex contexts such as the Iberian. All this combined, however, makes it hard for Hispanic postcolonial criticism not to devote a more detailed glimpse to the Iberian middle ages and its travel books beyond the mere consideration of them as an intriguing precedent.

KEYWORDS: Travel books, postcolonial, orientalism, Middle Ages, oriental space and subject.

Entre los pueblos que, hacia 1174, evocaba en su narración un viajero navarro por Oriente Medio:

estaban los drusos, gentes en guerra con los habitantes de Sidón que son paganos y no tienen religión alguna. Habitan en las altas montañas y en las hendiduras de los peñascos; no tienen rey ni príncipe que les gobierne... Entregados a la depravación, poseen a sus hermanas y el padre posee a su hija; celebran una fiesta anual y vienen todos los hombres y mujeres a comer y beber juntos, y se cambian sus mujeres, cada uno con su amigo. Dicen que el alma, al tiempo de salir del cuerpo de un hombre bueno entra en el cuerpo de un niño... y si es un hombre malo, entra en el cuerpo del perro o del asno: tal es su camino de torpeza (71).

Otro viajero contemporáneo –esta vez de Granada– describía a su vez, como testigo de vista por tierras de Bulgar (actual Rusia), a un grupo de fineses y escandinavos de Wisu y Arw, reseñando además la prohibición de entrar en Bulgar en verano, por creerse de forma “probada” que traían el frío y estropeaban las siembras:

Son rojizos de color y de ojos zarcos, con pelo como el lino tirando a blanco. Visten ropas de lino en medio de aquel frío, y algunos llevan pellizas de piel de magnífico castor... Beben un agua de cebada, agria como vinagre, que les sienta bien por lo cálido de su complexión, a causa de que comen carne de castor y de ardilla, y miel (60).

Aun con el lógico *caveat* de la transmisión textual, los patrones discursivos que proponen estas descripciones (salvajismo, falta de gobierno, depravación sexual y religiosa, determinismo climático-dietario y complexión racial) encajarían bien no solo en textos europeos coloniales de los siglos XVI y XVII sino etnográficos post-ilustrados.² De hecho,

² El *Libro de viajes* de Benjamín de Tudela, cuyas notas de viaje fueron redactadas en hebreo por él o un autor anónimo a finales del XII, tiene influencias de las *peregrinatii* cristianas y sufrió diversas interpolaciones

representan discursivamente una gradación en la alteridad que va desde la representación deshumanizada a otra más amable, aunque ambas con el deseo implícito de cambiar al otro (conversión), tipificada en las actitudes orientalistas de los estudios postcoloniales. Lo llamativo, aparte de la existencia de *swingers* en el siglo XII o que el objetivo sean sujetos rubios con ojos azules que beben cerveza, quizás sea más la fecha o que los autores sean respectivamente un judío (Benjamín de Tudela) y un musulmán (Abu Hamid) españoles escribiendo para sus correligionarios. El hecho plantea, junto a preguntas sobre la inclusión de estos testimonios bajo lo “occidental,” otras que complican cualquier paradigma orientalista binario que se aplique a la España medieval y premoderna.

El siglo XXI llegó con un marcado interés por las relaciones entre la teoría postcolonial y los estudios medievales: Cohen 2000; Ganim 2005; Kabir y Deanne 2005; Altschul 2008, 2009; Akbari 2002, 2009; Lampert-Weissig 2010; Classen 2013; Phillips 2014 o Costa 2016. En mi opinión, este debate post-medieval (es un constructo retrospectivo), sobre la aplicabilidad de lo postcolonial a la Edad Media se enmarca en una doble dimensión: académica y metodológica.

La primera, junto a la nueva era de relaciones entre Occidente y el Islam tras los atentados del 2001, afecta a la relevancia de los estudios medievales en el presente o “the future of the past” (Lampert-Weissig 111), por lo que su lugar de enunciación es de crisis. A la ansiedad de quedarse fuera de la discusión cultural postmoderna con lo que implica en fondos, plazas o compras de libros, se sumarían el mayor cerco a las Humanidades tras la Gran Recesión de 2008, y el objetivo de usar la tecnología para transformar la universidad en un espacio de estudios cada vez más “a la carta” para un estudiante-cliente, y cada vez más centrados en una utilidad presentista dictada por el mercado laboral. Además de una conexión recíproca formal e ideológica más fácil con el presente, los estudios medievales, de la mano de lo postcolonial, podrían ahondar en una repolitización que amplificase su interés vinculado, por ejemplo, a discursos críticos de raza, género, sexualidad o espaciales. Ello los haría una alternativa a la despolitización que supone la tendencia a hacer lo medieval sinónimo de escapismo (ferias medievales, videojuegos, parques temáticos), a la pseudopolitización falseada de gran repercusión en los medios que lo asocia a cualquier comportamiento retrógrado (ISIS, narcotráfico mexicano), o a la politización involutiva, en esencia decimonónica, bien proceda del nacionalismo españolista o del periférico.

(Jacobs 32). No obstante, considerando su hibridez cultural y las modificaciones de las comunidades judías a las versiones conservadas, su popularidad (Arias Montano lo tradujo al latín y fue impreso en el XVI), así como la aceptación de sus contenidos como parte de la memoria y registro de la diáspora hebrea, están fuera de duda.

En su dimensión de método adecuado o no para describir la producción cultural de un periodo o parte de la misma, que es lo que nos ocupa, aun reconociendo la existencia de otras vías en lo postcolonial (estudios subalternos, neocoloniales), nos centramos en la orientalista por razones de espacio, relevancia de época y por ser el sustrato de las otras vías. En este sentido, como respuesta a la negativa inicial de Akbari (2002) de una formación discursiva medieval, en el sentido saidiano, usada para crear una distinción entre Occidente y Oriente o para ejercer dominio sobre el último, Higgins (2008) reconoció la existencia de un orientalismo medieval definido, no tanto como un discurso estructurado “but the retrospectively grasped ensemble of formally expressed attitudes toward and representations of the East” (206). Dado el carácter multiforme y variado en la expresión de estas actitudes, según el tiempo, el lugar o el género, para este crítico sería mejor hablar en plural de “orientalismos medievales” (Higgins 206).

Posteriormente, Akbari, elaborando sobre la admisión posterior de Said de que el discurso orientalista se remontaba a la Antigüedad, defendió la existencia del orientalismo como discursos pre-modernos e historizables (2009:7). Tendría varias fases, con dos momentos decisivos en la Edad Media con cambios en la forma de representar el Oriente y el Islam: tras la Primera Cruzada entre 1100 y 1450, y tras la caída de Constantinopla en 1453. Estos modos de caracterización orientalistas y sus categorías divisivas, en tanto que continuidades históricas, se podrían reconstruir, si bien Akbari equipara el Oriente y el Islam superponiendo alteridad geográfica y religiosa (2009: 2). Esta aproximación limitaría las representaciones medievales orientalistas al Islam y Oriente Medio, dejando fuera al resto de Asia, tesis sobre la que opera Phillips (2014).³

Para nosotros, con el contexto hispánico en mente, la distinción entre las conceptualizaciones de Higgins y Akbari es en parte cronológica. En pocos sitios como en la península ibérica se cumplen mejor los criterios de Costa, de que en la Edad Media la formación de la identidad europea no se entiende sin las relaciones con el mundo no cristiano, y que estas no se proyectan en una idea unificada de un “enemigo infiel” (452). Como muchos críticos han expuesto antes y después del iluminador libro de Menocal (2002) las relaciones de la España medieval con el Islam no solo fueron multifacéticas y contradictorias, algo que se aprecia incluso en la figura del Cid, sino que el Islam y el Oriente formaron parte esencial cuando no simbiótica de las mismas. Esta hibridez cultural problematiza paradigmas que funcionan en otras partes, algo admitido por Said en su prólogo a la edición en español de *Orientalismo*⁴, expuesto en los ejemplos de Tudela y Hamid, y que

³ En cualquier caso, Phillips deja claro que “Western Europeans did not suddenly develop a new, Orientalist sensibility in the early sixteenth century” (26), sino que era algo que se había ido formando con anterioridad.

⁴ “Desde 1978, y debido en gran parte a mi creciente familiaridad con la obra de Américo Castro y de Juan Goytisolo, he llegado a darme cuenta no solo de cuánto hubiera deseado saber más acerca del orientalismo espa-

Fuchs ilustra incluso tras la conquista de Granada de 1492.⁵ En este sentido, contemplada en el conjunto de producciones culturales, la amalgama de posturas que a lo largo de los siglos van desde la tolerancia, la coexistencia, la persecución o la conquista se describe mejor, siguiendo a Higgins, como un ensamblaje multiforme y complejo de posturas en la representación del Oriente, y es apropiado el plural “orientalismos”.

No obstante, dentro de este panorama complejo no se pueden negar cambios e incluso una evolución en las actitudes hacia el Islam y los judíos –también percibidos como plantilla orientalista desde la que definir a otros (Akbari 2009: 3)– para los que hay unos mojones que tan solo marco. La guerra civil que trajo a los Trastámara (1366-1369) y los progromos de 1391, que inician el problema converso, exponen ya otra actitud hacia lo semítico, de ahí que, si bien es cierto que la inscripción de la tumba de Fernando III, el gran rey conquistador, está en árabe, hebreo, latín y castellano (Menocal 12), tras Pedro I (1350-1366) será más difícil presentarse como rey de las tres religiones, e incluso en su caso deben considerarse los intereses políticos del hecho. En términos de relaciones de poder, eventos como la conquista de Toledo (1085), la victoria de la Navas de Tolosa (1212) o las conquistas de Fernando III fueron invirtiendo el escenario, sin olvidar el Concilio de Letrán (1123), que internacionaliza la Reconquista como cruzada y establece un enemigo nítido (nosotros vs. ellos), en un contexto en que gradualmente se empieza a conformar una conciencia de Europa ligada a la Cristiandad.⁶

La caída de Constantinopla (1453) y la expansión turca por los Balcanes no solo cambiaron la relación de poder en el Mediterráneo y crearon una ansiedad de invasión en toda Europa (Fernando el Católico crece interiorizando estas noticias) sino que la amenaza, real o ficticia, de una posible alianza entre los musulmanes españoles y foráneos afectó a las actitudes hacia el Islam y el Oriente. Las *Andanças* de Pero Tafur, escritas tras 1453 pero narrando un viaje entre 1436 y 1439, muestran bien lo que decimos. La derrota del Conde de Niebla en Gibraltar, que abre este libro (11-13), no oculta un Islam a la

ñol mientras escribía mi libro durante los años setenta, sino de hasta qué punto España es una notable excepción en el contexto del modelo general europeo cuyas líneas generales se describen en *Orientalismo*” (Said 2008: 9).

⁵ Esta persistencia de costumbres, hábitos y prácticas musulmanas, asociadas a sofisticación tras la conquista de Toledo (1085) y de Sevilla (1248), tiene también su textualización en nuestros libros. Un buen ejemplo es la descripción del recibimiento del Conde de Tendilla en la Alhambra al viajero alemán Jerónimo Münzer: “Habiendo recitado yo primero un pequeño discurso en latín, que entendió perfectamente, pues era muy docto, y habiéndome contestado él sin vacilar, nos hizo sentar sobre alfombras de seda, y mandó traer confituras y otras cosas” (106).

⁶ Akbari percibe también, tras el siglo XIV pero comenzando antes, cómo en tratados, enciclopedias o libros de viajes (Mandevila), se empieza a caracterizar el Oriente más en términos de calor frente al Occidente, conformado una oposición binaria climática, en que la zona de calor la habitaban gentes irascibles, con cuerpos débiles; y la del clima frío gente racional, de “strong, fair bodies” (2009: 15).

defensiva desde la derrota de los benimerines, mientras que en sus viajes por el Oriente el poderío turco cambia las tornas. Dentro de este contexto de desequilibrios alternantes de poder y de una presión europea a la que, desde el último tercio del XV, fascina pero también ve con malos ojos la impronta oriental de la península, no resulta extraño que se reciclaran ideologías como el neogoticismo (énfasis en la herencia visigótica germánica frente a la oriental), y que se impusiera el proceso de borrado del legado oriental (hebreo y musulmán) que Milhou denominó “desemitización” (35).

No es este el lugar para discutir el grado de éxito de estos procesos⁷ sino la presencia de discursos que, sin ser nuevos, desde mediados del XV van desbrozando un trasfondo de formas de representación que enfatizan la alteridad del Oriente propio, asociado a una fuerza exterior y distante de la que hay que defenderse o, mejor incluso, dominar, y en el que se aprecian tendencias maurofílicas y maurofóbicas calificables de orientalistas.⁸ A ello ayudó, el que España en el siglo XVI se hiciera el centro de poder del Imperio de los Habsburgo y que, con un contingente morisco interior hasta 1609, le correspondiera lidiar con la expansión turca. Sin embargo, ya antes, las formaciones discursivas del ensamblaje citado se habían ido estrechando y superponiendo, definiendo modos discursivos que, sin ser totalmente homogéneos –tampoco lo fueron en el XIX– y con las consiguientes fracturas que veremos, sí son prevalentes, proyectan una visión más consistente y aglutinada de la alteridad oriental, la expresan en términos de poder, se usan en contraste con una identidad propia en construcción y se prolongan tras 1492.

Asumido esto y dentro del movimiento saidiano, frente a Foucault, de admitir la literatura entre las fuentes valiosas para delimitar los discursos del poder (Said 1979: 31, 117), los libros de viajes medievales y de la temprana Edad Moderna nos ofrecen materiales

⁷ Aun reconociendo que pervivieron hábitos culturales orientales normalizados como españoles, su adopción no implicó necesariamente aceptación consciente de lo islámico y muchos perdieron pronto su vínculo oriental. Otras muchas prácticas y palabras se perdieron, algo de lo que dejan constancia nuestros libros. Por ejemplo, si la *Legatio* en 1501 todavía conoce la palabra “aljuba” para denominar el vestido superior de los moriscos, a pesar de contraponerla significativamente a la palabra española “marlota” (Anglería 50), cincuenta años más tarde el autor de *Viaje a Turquía* ya no, y ha de describir la prenda: “y sobre la camisa traen un jubón largo hasta las rodillas, estofado, y las mangas hasta el codo” (445).

⁸ Estas asociaciones entre enemigo interno y externo estaban ya en el *Tirant lo Blanc*, obra valenciana que reescribe la defensa de Constantinopla como exitosa en 1463, contribuyendo a ellas la mayor injerencia de Castilla en el Mediterráneo tras unirse a Aragón. Se aprecian también, con representaciones más claramente binarias, por ejemplo, en los milagros de cautivos de *Nuestra Señora de Guadalupe* escritos a lo largo del XV y hasta comienzos del XVI. Tampoco es casual que *La gran conquista de Ultramar*, obra del siglo XIV sobre las cruzadas, se imprimiera en Salamanca en 1503, incluyendo una digresión negativa y degradante sobre el origen de los turcos, ni que proliferen las traducciones de Mandevila. Sin embargo, entre los libros de viajes, tal vez sea la *Legatio Babilónica* el que mejor canaliza este tipo de discursos, por poner Anglería a su servicio, además, la erudición y retórica humanistas.

para acceder a esos discursos, trazar su sustrato, examinar sus categorías, continuidades y el refuerzo mutuo con representaciones posteriores, reconcibiendo al cabo el corpus del orientalismo hispánico. A ello ayudaría su gran popularidad hasta el XVII, confirmada por las ediciones y su presencia en bibliotecas particulares. También la flexibilidad que siempre les dio su carácter multigenérico (*mirabilia*, guías, memorias, historias, diarios, relaciones, crónicas, biografías) y multidiscursivo (discurso etnográfico, geográfico, natural, religioso, moral, político, etc.), facilitado por una alternancia estructural básica entre narración y digresión, propicia tanto para la pintura geoetnográfica como la reproducción de formas retórico-discursivas. Eso sin olvidar la condición que ofrecen muchos, como espacios textuales de tensión entre las nuevas realidades exóticas y los límites del lenguaje, entre la observación y los esquemas mentales heredados, e incluso entre realidad y ficción, si bien Zumthor y Peebles marcan el siglo XV como el punto en que se trata de potenciar la credibilidad y evolucionan hacia la exactitud (813). Todos estos aspectos, por otro lado, contribuyen también a convertirlos en un *locus* privilegiado para observar las fallas, fracturas y discontinuidades que estas formas discursivas orientalistas tuvieron ya durante su formación pre-moderna, particularmente en un contexto como el ibérico. Pero, sobre todo, muestran cómo lo Oriental fue un motivo esencial y dinámico en aspectos como la construcción de la identidad hispánica o su concepción del mundo, retando a su vez el carácter exclusivo que en términos de complejidad se sigue autoatribuyendo la postmodernidad.

Fuera del debate de la categoría discurso, superable a mi ver con las puntualizaciones de Higgins y Akbari, la conciencia de las peculiaridades de lo ibérico y el carácter multidisciplinar e inclusivo de los libros de viajes, el argumento anacronista para excluir la Edad Media de la reflexión postcolonial tiene tres focos: el concepto de nación, las relaciones de poder imperiales y coloniales, y las dudas sobre la existencia de un estilo de pensamiento que distinga al Oriente del Occidente. Para quienes teorizan desde una ontología post-ilustrada, el concepto de nación sería fundacional para los estudios postcoloniales, hablando de imperios con base nacional (Said 1979: 17, 44 o Bhabha 125). Muchas de estas asunciones, se hicieron sobre las periodizaciones de Foucault y la distorsión reduccionista de la nación a lo decimonónico de Anderson (Davis 1998: 612), obviando incluso el papel clave que tuvo la Edad Media en la conceptualización de esas realidades en la Europa del XIX.⁹ Reducida la forma de imperio y colonia a la desarrollada desde el concepto decimonónico de nación, en concreto el francés y británico, la Edad Media

⁹ Para una problematización seria de esas posturas totalizadoras hacia el pasado pueden verse, junto a Davis (1998), Ingham (2001) y Dinshaw (1999), a quien llama la atención la simplificación del “otro” medieval – como si la hibridez no hubiera existido –, la ignorancia de Bhabha de los paralelos entre identidades nacionales y personales en la cultura medieval, o la visión monolítica de la Edad Media usada por este y Anderson como “a sacral ontology” y un tiempo ajeno a la arbitrariedad de los signos (18).

y moderna primera serían, por tanto, pre-imperiales y pre-coloniales. Además, hasta el XVIII no habría un impulso por el poder institucional del expansionismo y explotación económica del Oriente, y el foco exclusivo sería la superioridad militar y tecnológica de Occidente (Akbari 2009: 9). En sintonía con esta periodización, solo entonces sería posible una construcción discursiva unificada del Oriente que formaría la base de un estilo de pensamiento esencialmente europeo, que tampoco antes del siglo XVIII existiría como bloque.¹⁰ Este estilo usaría categorías homogéneas y oposiciones binarias, sobre todo en la raza, etnicidad y religión, para ejercer autoridad o dominar el espacio oriental y a sus gentes.

Por nuestra parte, los libros de viajes de hasta mediados del XVI escritos o traducidos en España, ilustran casos relacionados con la construcción de la identidad, las relaciones de poder y de un estilo de pensamiento que, con antecedentes como la literatura de cruzadas (*¡Ay Jherusalem!*) o moldes retóricos como el discurso de la maravilla, si bien no es estrictamente binario, tiende a simplificar lo diverso y a amalgamar lo complejo en dicotomías o jerarquías. Un buen ejemplo lo proporciona Domínguez, quien en su estudio sobre el modo discursivo de la maravilla, muestra de forma ejemplificada una división en dos tipos que tienden a su agrupación en mirabilia piadosas y cristianas al oeste de El Cairo y Constantinopla, y etnográficas y naturalistas al este de estas ciudades (187)

Para los límites restrictivos del concepto de nación, no hay consenso entre quienes desde el medievalismo han retado el reduccionismo postmoderno (Lampert-Weissig 15). Cuando el tema no se omite, por ejemplo, hablando de la España del XVI como “unified nation” (Fuchs 94), la solución ha sido –como hizo ya Huizinga (1959)– retrotraer la nación-estado a la Edad Media desde bases teóricas o históricas. Estas irían desde considerar su relación con el reino medieval en tanto que constructos ambos de realidades transhistóricas y objetivas (Reynolds 252), a identificar narrativas de origen y discursos nacionales como Davis (1998) o Akbari (2002).¹¹ A estos procesos de construcción de identidades colectivas, muchas veces realizados en contraste de un “primitivo” interno galés, irlandés, sardo o vasco (Fernández-Armesto 225), no resulta ajeno el *Victorial* (h. 1436). Dentro de la alianza castellana con los franceses frente a los ingleses por la guerra

¹⁰ Para una ejemplificación crítica convincente de esa homogeneización binaria, incluso en el periodo postilustrado en que la asume Said, pueden verse los capítulos 5 a 8 de la monografía de Irwin (2006).

¹¹ Estos tendrían un carácter contingente, pero darían aptitud metodológica al concepto en la época medieval: “I will suggest that nation is indeed a viable category for late medieval English writers, that it is the cornerstone of a discourse (that is, a system of language that participates in the exercise of power) that is used both to reinforce social boundaries and, on occasion, to accommodate movement between ‘national’ identities” (Akbari 2002: 114).

de los cien años, Díaz de Games no tiene empacho en describir a ambos como colectivos identificables por una serie de rasgos (carácter nacional), explicando lo moral desde lo geográfico-natural: los ingleses son “desavenidos de todas las otras naciones” a causa de factores económicos, demográficos –autosuficiencia– y de su insularidad (440). Después narra una supuesta *Crónica de los Reyes de Inglaterra*, vinculando sus orígenes con la historia de Eneas.

En cualquier caso, el problema del encaje de Iberia en el molde “cristiandad cristiana,” la diferencia en España entre una nación como proyecto o deseo (*idealía*), y su materialización colectiva en una realidad histórica o *realía* lograda solo en el XIX, así como los problemas añadidos del fluido concepto medieval de frontera, o el que el imperio perviviera desde el XVI sobre la preservación de las diferencias entre sus partes, nos hace preferir como alternativa para la época el concepto de “patriotismo étnico” de Álvarez Junco (62), al que añado “religioso.” Lo hago porque esa identidad tuvo como pilar a la religión junto a la etnia, frente a otros factores de unidad como el legal y el lingüístico, secundarios al tipo de identidad española de la que hablamos aquí. Este aglutinaría un tipo de identidad colectiva que, dentro de una organización política que va desde el reino al imperio pasando por un estado moderno incipiente como burocracia patrimonial en el XV, respondió a una crisis identitaria por razones internas (dinásticas, de clase) y externas (semitización europea de España) con discursos de autodefinición que, como muestran nuestros libros, suelen incluir el contraste con el Oriente, visto como un reto a la cristiandad.

Ofrecemos dos ejemplos de estos procesos ligados al patriotismo étnico-religioso en Münzer y Anglería. Si bien, como vimos al caracterizar a Tendilla, el primero añade a la imagen de España ya orientalizada por otros viajeros como Gabriel Tetzl (1467), no deja de registrar en el reino de Granada sustituciones simbólicas, como la de los minaretes por campanas (122, 127, 138), ni de hacer suyo el discurso que extranjeriza, orientaliza y bestializa cualquier amenaza al orden social, por ejemplo, vinculando desviación sexual y cultural. Es el caso de los italianos acusados de sodomía y colgados a la salida de Almería con los testículos al cuello “por que los españoles tienen odio a este vicio y lo castigan duramente, y con razón...” (Münzer 106). En el caso de la *Legatio* (1501), la vinculación por Anglería de los moriscos granadinos exiliados con los reinos norteafricanos conspirando contra él y los Reyes (130) no solo está puesta al servicio de su extranjerización de los primeros, sino de una política expansiva anexa que incluía la conquista del norte de África (Suárez V. 81) y, luego, la recuperación de Jerusalén.

Lo último nos mete de lleno en cómo los medievalistas han debatido conceptos como el de colonia e imperio, de nuevo con posturas distintas, yendo desde su defensa como continuidades históricas –con precedentes como las invasiones normandas o el reino

de Jerusalén (Lampert-Weissig 17-18)—, a vindicar lo medieval dentro de una construcción nacional decimonónica que coincide al mismo tiempo con los imperios coloniales (Warren 286). Sin entrar en largos debates sobre a qué realidades históricas podemos llamar imperio o sobre el origen de estas ideas, donde tampoco asienten los historiadores, es difícil negar la pervivencia en el imaginario medieval de la idea imperial romana de unidad. Esta, continuada por Bizancio y heredada en parte por la Iglesia de Occidente, dio lugar a diversas formas locales de actualización (Carlomagno, Sacro Imperio, Alfonso X) y a distintas teorizaciones como la de Dante en el *De Monarchia* (h. 1311), en cuya idea de monarquía temporal o *imperium mundi* confluían lo universal y lo “nacional” del reino (9, 30).¹² En todo caso, junto a este ideario imperial reforzado entre las élites tras la toma de Constantinopla (1453), debe considerarse que, en la forma alternante vista entre una conciencia occidental de inferioridad (Akbari 2009: 9), pero también de interiorización —real o no— de su poder creciente y la necesidad de actuarlo fuera de forma política, económica o espiritual, la relación de poder casi siempre existió.

De hecho, muchos de los libros de viajes enlazan con la Reconquista, poniendo en la mente del lector formas de conquista, absorción y resistencia que, por ejemplo, Fernández-Armesto califica de coloniales, sin considerar exagerado “to call the Iberian conquests of the thirteenth century ‘land empires’” (93). Otra manifestación imperial menos consignada es la presencia textual de las facilidades que las infraestructuras de los distintos imperios ofrecen al viajero: calzadas, cuidado de caminos, postas, vigilancia de vías, salvoconductos etc. Se perciben ya, lógicamente, en el *Itinerario* de Egeria (siglo IV), primer libro de viajes hispánico, pero están también muy presentes en relatos de viajeros de la alta Edad Media como Marco Polo o Ruy González de Clavijo. Textualizados también están los patrones imperiales y colonizadores que Vaerlinden (1970) teorizó para venecianos y genoveses, cuyos modelos (plantaciones, ingenios azucareros, mercados de esclavos, moneda estándar) y categorías (diferencia entre sujeto imperial y sojuzgado, burocracia) pasaron directamente o vía Aragón, a los enclaves norteafricanos, a Canarias y a América. Pero Tafur se mueve bien por este mundo entre 1436-1439, de ahí que registre el anhelo expansionista del emporio genovés (22), vuelva a Córdoba con

¹² Higgins expone una serie de procesos relacionados con este impulso de unidad desde la diversidad local, como las conversiones de tierras europeas no cristianas, los decretos del Concilio de Letrán (1215) confirmando la supremacía de Roma y la necesidad de liberar Tierra Santa (la vuelta a los orígenes —Jerusalén— siempre estuvo ligada a la unidad cristiana) y la península ibérica, el vínculo tras las Cruzadas entre lo bíblico (conversión) y lo maravilloso (curiosidad) en el Oriente, o los procesos culturales e intelectuales destinados a acomodar la variedad sin fin del mundo dentro del “framework of Christian history” (206). Entre estos estarían la reelaboración de materiales latinos como las leyendas de Alejandro, o la recepción de la herencia griega —Aristóteles— mediada por los árabes.

esclavos comprados en su mercado de Caffa en el Mar Negro (141), o aburrido en Santa Catalina del Sinaí, decida pronto ir al Mar Rojo para recibir a la caravana veneciana que viene de la India con productos y, sobre todo, con una representación orientalista de ese espacio de deseo por Nicolo de Conti (94-105). Más ilustrativo es todavía cómo este viajero capta con agudeza, una de las claves de cualquier empresa colonial, la reproducción de la metrópoli en el espacio colonizado: “E por esto, así sus provincias como su ciudad son bien regidas y parece, en cabo del mundo donde se halla hombre en sus tierras, que en la misma ciudad [Venecia] se está” (185).

Nuestros libros afianzan la asociación entre lo religioso (necesidad de conversión) y lo comercial de las *peregrinatio* y los relatos de los primeros misioneros del Oriente, consolidando una práctica de recoger información económica detallada de las tierras visitadas en la que Campbell ve “the linguistic shadows of European imperialism” (4).¹³ Lo mercantil se canaliza a menudo mediante el discurso de la abundancia, como en la descripción del mercado de las especias del Cairo por Tafur, “la más rica e magnífica cosa de ver” (109) o la combinación de exceso y disponibilidad que proyecta Clavijo conforme se acerca a Samarcanda (311). Antes se percibe en Polo y la visión economicista de Mandevila, quien comienza su segundo libro de las Indias explicando cómo se exporta solo la pimienta blanca, por ser mejor, más escasa y ayudar esto a mantener los precios (111). El deseo de dominar estos espacios se articula sobre el argumento del Oriente como herencia cristiana, con alegatos explícitos de Mandevila (11), Breidenbach (413) o Anglería (208); o más sutiles, como la coletilla de Tafur “é, si fuese nuestra, mejor sería” aplicada primero a la comercial Málaga musulmana (16) y luego a otras del Oriente.

Por otra parte, el argumento de la cooperación con “el otro” imperial contra uno más peligroso (el turco), presente en las misiones de Clavijo y Anglería, es analizable en los términos vistos de relaciones alternantes de poder y hegemonía, como muestra el aprovechamiento que tratan de hacer de la situación de debilidad del gran Tamorlán o el Sultán babilónico. Mérida, en su *Viaje a Oriente* de 1512, recoge incluso la reacción y preparativos de los egipcios ante la posibilidad de invasión española, narrando cómo ha de ocultar que es español y esconderse por miedo a represalias, “mayormente después que el Rey de Castilla conquista a la Berbería” (65). Esta empresa expansiva, en que confluían el inte-

¹³ Esta mezcla, representada por religiosos como Odorico da Pordenone, quien enviado a convertir el Oriente hacia 1320 remarcó en sus *Viajes* las posibilidades de exploración comercial, está presente en varios de nuestros libros, en los que flota la ansiedad del reto del Oriente islámico a la cristiandad que mencionamos. Sin ir a los más claros de Mandevila o la *Legatio*, se aprecia en el *Victorial*, donde la patrulla del Mediterráneo para proteger el comercio castellano de piratas se saltea con casos de conversión del infiel (385). O en la narración de historias similares, como la de Pedro de la Randa en las *Andanças* (Tafur 106-108), libro caracterizado por un gran énfasis en lo económico.

rés estratégico aragonés de Fernando de llevar la guerra al Oriente y el deseo de relanzar comercialmente Barcelona, con la idea castellana de continuar la Reconquista en África comenzó con la captura de Melilla (1496), fue reanudada por Cisneros en 1505 con la ocupación de Mers El Kébir, Peñón de Vélez (1508), Orán (1509), y, en 1510, de Bujía y Tripoli ya en Libia. El paso siguiente era Alejandría de Egipto.

En definitiva, los libros de viajes muestran un continuo de patrones expansionistas que, intensificados en el XV, los hace de susceptibles de consideración en toda lectura post-colonial del mundo hispánico tras 1492. A ello contribuyen bisagras como su citada popularidad en el XVI, autores como Anglería o el caso colonizador canario. Este también ilustra algún *caveat* que menciono en nota, de sostenerse la influencia posterior de un estilo de pensamiento que ya, en la Edad Media, categoriza el espacio y las gentes del Oriente alrededor de prácticas discursivas como las que pasamos a describir con brevedad.¹⁴

Estas prácticas forman una panoplia de temas, procesos, discursos, categorizaciones y estrategias retóricas que, sin ser necesariamente binarios, tienen a la reagrupación dicotómica y a modos jerárquicos astronómicos, climáticos, humanos o espaciales de simplificar, claves en el desarrollo histórico de la alteridad. En mi opinión, uno de los problemas de fondo en relación a los binarismos, que solo avanzo aquí, es que el modo de pensamiento cristiano, particularmente tras la derrota de herejías como el maniqueísmo y la interiorización del neoplatonismo por San Agustín, no era esencialmente binario sino jerárquico. Epistemológica y axiológicamente, la creación no era concebida tanto en dos

¹⁴ Para Anglería tan solo recordar que después de su viaje a Egipto y la *Legatio* (1501) publica junto a esta, en 1511, su primera versión de la primera historia de América (*Décadas del Nuevo Mundo*), con los consiguientes trasvases, algunos de los cuáles apunto en mi edición de la *Legatio* (xxxvii). El caso canario, por su parte, es insoslayable. Primero, porque fue un laboratorio de prácticas de conquista que pasaron a América, como la mezcla de la iniciativa privada y la Corona, los tiras y aflojas con las órdenes religiosas en relación al tratamiento del sujeto colonial, el reto ritual caballeresco de rendición transformado por Palacios Rubios en el Requerimiento (1512), el modelo de plantación (zafra), la asimilación de los dirigentes, o el aprovechamiento de la bula *Pastoris aeterni* (1472) para declarar en 1479 “rebeldes” a su señor natural a los guanches que no se quisieran convertir, mecanismo legal aplicado a los moriscos en 1501-1502. Es la razón por la que Münzer, en 1494, ve en su viaje por Valencia a esclavos guanches a la venta, cuyas islas presenta como un espacio de explotación donde las plantas de caña “miden seis y siete pasos de longitud y son del grueso de un brazo” (62). Segundo, porque la representación racializada de los canarios (más oscuros pero no negros), con su dieta, costumbres bestiales, sin ley, como bárbaros idólatras y desnudos, aunque poco a poco “civilizados” por la religión (Münzer 62-63), introduce a un “otro” diferente al moro y al judío obviado por Akbari y Phillips. El guanche, ensayo en la representación del indígena americano, evidencia para Fernández-Armesto lo problemático de exportar automáticamente esquemas representativos del Mediterráneo al Atlántico. Con todo, la diferencia real no evitó lo trasvases, y que incluso paganos como el jefe guanche Don Fernando Guanarteme, se representaran como sarracenos (Fernández-Armesto 214).

bloques (el bien vs. el mal) como en una escalera vertical en la que las cosas participaban en mayor o menor grado del bien.

Los libros de viajes del periodo a veces retan, pero muchas refuerzan, geografías imaginarias y generalidades etnográficas mediante el uso de moldes retóricos y discursivos, en que lo medieval (el derecho canónico, las clasificaciones escolásticas de seres y razas o el folclore –monstruos, hombres salvajes) converge con las aportaciones humanistas tomadas del mundo clásico (mitología, edad de oro, concepto de bárbaro). Hartog (1988) diseccionó la retórica de la alteridad que, salida del grecocentrismo (*interpretatio graeca*), formalizó ya unos temas y relaciones (inversión, analogía) entre “a” (griegos) y “b” (bárbaros) que iban desde el rechazo a la fascinación.¹⁵ Pervivieron en la Edad Media (descripciones de degeneración sexual como la vista de los drusos u otras de Polo recuerdan a las de los lidios por Herodoto), pero las actualizaron los humanistas. Por ejemplo, Anglería aplica fraccionadas las características de los antiguos escitas: los mamelucos son “bárbaros” que hacen cosas “al revés” (112), los árabes “nómadas” (74), y la pertenencia a un clima distinto acentúa la diferencia (208). La aplicación al Oriente de los discursos de la maravilla y la abundancia, tan presentes en nuestros libros, contribuyó a estas agrupaciones y reducciones, en tanto que sistemas de representación destinados a codificar una diversidad no conocida y compleja para hacérsela entendible al lector europeo. La integración de un imaginario externo en uno interno y familiar se hizo casi siempre sin borrar la diferencia, por razones que van desde la construcción identitaria propia al tirón de tuvo pronto lo exótico para el mercado editorial. A ello ayudó la recurrencia a recursos como la *similitudo* o la hipérbole que, en su modo de convertir lo diverso en semejante, remarcaban lingüística y cognitivamente la oposición.

El espacio oriental como localización y orientación tuvo un gran papel en las mencionadas prácticas, con un desplazamiento hacia el este (Asia Central, India) en el que influyeron mapas, itinerarios, enciclopedias y narrativas como la leyenda de Alejandro (Akbari 2009:15), pero también una pérdida gradual de extrañamiento de Tierra Santa y Egipto. Su representación revela la tensión mencionada entre apropiación familiarizadora y otrorización. La primera suele tener el centro de poder como eje, algo que ejemplifica Clavijo, cuyo viaje terrestre se divide en dos partes claras: un oriente agreste, hostil y agresivo tras Trebisonda, y otro ordenado, organizado, cultivado y con acequias según se acerca al centro imperial de Samarcanda. La construcción otrorizante del espacio oriental sigue, por su parte, varias formas de representación interrelacionadas. La primera es su vínculo con el pasado y los orígenes de la humanidad (Paraíso) o del cristianismo (Jerusalén),

¹⁵ “The Classical Greeks divided all humankind into two mutually exclusive and antithetical categories: Us and Them, or, as they put it, Greeks and barbarians” (Cartledge 11).

pero también con el fin, dentro de la teleología cristiana (Akbari 2009: 3). Esta temporización también se usa para jerarquizar, sin que sea igual el Oriente bíblico, el griego o el actual musulmán. Es la razón por la que Anglería evoca el Egeo arcádico griego frente al presente turco (52), y en Alejandría, el Egipto de los Tolomeos frente al actual islámico (60-61). El aura de pasado contribuye además al misterio y al enigma, que con el clima diferente y su influencia en los cuerpos (color, anatomía, carácter) enfatizan la maravilla y lo monstruoso. El espacio oriental se aliena destacando un carácter desproporcionado, sin civilizar, irracional (ocurren cosas sin lógica) y desordenado que epitomizan monstruos como el cocodrilo, sacados del margen de los mapas a los paisajes escritos para resaltar la hostilidad del medio.

Lefebvre señaló cómo, desde el siglo XII, emerge en Europa la producción de un espacio secular de intercambio y acumulación (el mercado) sin el que no se entiende el capitalismo (263-68). Lo vemos en las ciudades flamencas descritas por Tafur (210-15), aunque todavía está por determinar cómo esta visión del espacio influyó en la presentación del Oriente como lugar de intercambio y explotación. En todo caso, la abundancia accesible de productos de lujo se conjuga a menudo con el peligro y los trabajos del viaje, que aumentan su valor en Occidente. Lo vimos en la pimienta con Mandevila, ejemplo que este influyente autor extiende al bálsamo del jardín de Matarea (38-39), los diamantes (103-15) o la corte del Gran Can (122, 134-35).

Enfatizado en ejemplos como Matarea (Mandevila 38-39, Anglería 178, Mérida 46), el espacio oriental, pese a su riqueza, se suele presentar como decadente en términos morales, económicos, ecológicos e incluso tecnológicos, a lo que contribuye la falta o arbitrariedad despótica de la justicia (González de Clavijo 209-10, 236; Tafur 109; Anglería 108).¹⁶ Anglería recurre incluso al *plactus* para contrastar el esplendor pasado griego de Alejandría con su decadencia musulmana actual (60-63), mostrando que el discurso nostálgico orientalista sobre la mítica ciudad –a la que Said dedicó un ensayo (2000)– es muy anterior a Lawrence Durrell o Kostantin Cavafis. Estamos, en definitiva, ante un proyecto político y religioso fallido, ante una herencia de la Cristiandad mal administrada por “el otro” que justifica una acción expansiva. Esto último convierte a este espacio en uno disputado y que, últimamente, hay que recuperar o controlar. Desde una posición de poder inferior, estos anhelos se materializan en acciones simbólicas, como la transgresión de Tafur, quien arriesga la vida entrando disfrazado en el templo de Salomón, ahora mezquita de Jerusalén

¹⁶ Ilustra lo tecnológico comparar, por ejemplo, la descripción que hace Tafur de Brujas, donde el europeo pro-activo ha construido una esclusa y un canal, ha dominado la naturaleza con industria para aprovecharse de las mareas y favorecer la importación y exportación de productos (211-12), con los habitantes del Nilo, que sin carecer de ingenio, tan solo usan el saber heredado, para medir y aprovechar la crecida anual para la pesca o el cultivo (90).

vedada a los cristianos (69-70); o Breidenbach (435) y Anglería, cuya celebración de misa en Matarea “de acuerdo con nuestro rito” (182), deviene en forma actuada de posesión simbólica de un espacio que ya no pertenece a la Cristiandad.¹⁷

Si vamos a los habitantes, Mandevila representa un cambio de paradigma. Influido por el corpus lógico aristotélico difundido en el XIII, va más allá de la nominación descriptiva y propone un sistema de clasificación humana que integra sistemáticamente lo religioso, geográfico, lingüístico y corporal. De él formarían parte las “razas monstruosas,” que se explican genealógica (maldición bíblica de Noé a Cam), ambiental (clima) o naturalmente como resultado de la diversidad humana, situadas al otro extremo de la normalidad (Akbari 2004: 171). Por otra parte, si bien los críticos asumen la construcción de una autoconciencia de grupo ligada a la cristiandad, tienden a obviar conceptos denominativos de agrupación del “otro” como *recutiti* o circuncisos (Nebrija 59); o por el “otro”, como la visión de conjunto de los europeos como “francos” (González de Clavijo 313), término común y muy connotado desde las Cruzadas.

En términos de caracterización, sirva el ejemplo de Tudela que abre el artículo, si bien en el caso castellano, el proceso de profundización subjetiva entre el ser y “el otro” se aceleró a fines de la Edad Media. Dangler, sugirió cómo, a fines de la Edad Media, las limitaciones a la hora de adoptar lo opuesto para crear el significado contribuyeron a los problemas para concebir un nuevo sujeto multifacético en su formación (18-29), algo que desde el XV es vinculable a los citados procesos identitarios de neo-gotización y desemitización. A este tenor, no debe olvidarse el argumento moral que ilustra, por ejemplo, Sánchez de Arévalo, para quien el contacto con otras gentes distintas traía consigo relativismo moral, pérdida de vigor y decadencia (Maravall 38). Una buena muestra de los citados cambios en relación a la identidad externa e interior es Anglería, quién asimila la pluralidad egipcia, en una jerarquía de otroridades que toma por plantilla la ideología aristocrático-guerrera hegemónica en Castilla. Desde ahí, los mejor valorados serán los belicosos árabes, luego los soldados mamelucos, los norteafricanos de otras partes y los pusilánimes nativos egipcios, para acabar con el “otro” de procedencia ibérica: el judío y, en el fondo, el converso “sin ley” (152-54).

Por lo general, crea mucha ansiedad o rechazo en los libros de viajes la idolatría y el politeísmo –invertido como degeneración de un monoteísmo primero–, la desnudez, el amor libre e incluso más, la falta de propiedad y que se comparta todo. A estas atribuciones, se unen las diferencias dietarias. Llevadas al extremo con la antropofagia de la *Carta del Preste Juan* (69), los japoneses en Polo (249) o los de Lamoy en Mandevila (117), son

¹⁷ Para la extensión de la eucaristía, símbolo de unión de la Cristiandad, a la nación ver Akbari (2009: 17).

extensibles además al exceso y las maneras, lo que Clavijo ejemplifica bien, por ejemplo, en relación al beber (“beodos”) o la forma de comer de los de Arzinga: “comían muy feo” (179). A las mujeres se las suele sobresexualizar, recurriendo Polo para las tibetanas a una pornotopia destinada a excitar la imaginación del lector europeo, aliñada con el tópico del mundo al revés, en la que las vírgenes no se casan si no son conocidas antes por muchos hombres extranjeros (234).¹⁸ El harén, otro tópico de esencialización del Oriente, mediante la poligamia y la cosificación de una mujer oriental sujeta a un deseo masculino sin límites, aparece aludido junto a los eunucos o retratado en Polo (223), Mandevila (29-30), Clavijo (291-92) –escandalizado por la libertad de organizar fiestas y el vino que beben las mujeres–, Breidenbach (438), Anglería (82) o Villalón (440-44).

En definitiva, el Oriente se presenta, en general y en contraste especular a una identidad propia y positiva en construcción, como barbarizado, feminizado, primitivizado o sexualizado. Incapaz de autogobernarse según principios religiosos, legales y morales racionales, se inserta dentro de un proyecto político fallido que legitima la intervención, se formule a las claras o no.

Todo lo dicho hace que propuestas desde lo postcolonial como las de Mignolo (1995) o Coronil (2000), se queden cortas con la línea de demarcación de los viajes de Colon, en su intento de incluir lo pre-ilustrado hispánico. No solo omiten los distintos “moments of crystallization” del orientalismo (Akbari 2009:15) y reproducen el modelo moderno/premoderno del colonizador (Rabasa 31), sino que separan América de actitudes, discursos y patrones literarios que, desarrollados en la Edad Media y/o reelaborados por humanistas como Anglería (no es casual que *Décadas* y *Legatio* se editasen juntas en 1511), tuvieron continuidad tras 1492.¹⁹ Eso sin aludir al impacto de los libros de viajes tras esta fecha, vínculo documentado en sus estudios del mercado librero sevillano por López Estrada (1991, 2003) y que Santaella admitía en 1503 en su prólogo al Marco Polo, cuyas grandezas, señoríos, riquezas y diversidades de naciones “oviéramos por consejas increíbles, si lo que en nuestros días de muchas islas del gran mar Océano occidental por nuestros muy ínclitos reyes se ha descubierto...no oviésemos visto” (169).²⁰

¹⁸ Otros ejemplos de Mandevila en relación al género son la lujuria contranatura de las hijas de Lot para explicar la del Mar Muerto (69), la inclusión del Sati (135) o la masculinización monstruosa con la mujer barbuda (132).

¹⁹ El uso arbitrario e inexacto de 1492 ha sido cuestionado recientemente por Dangler (2017), fecha que “did not bring about the absolute socio-political and epistemological shifts implied in the logic of periodization” (23).

²⁰ Junto al *Libro del millón* de Polo, editado por Fernández de Santaella en 1501 y con más de 100 manuscritos anteriores, el *Libro de las maravillas* de Mandevila tuvo, además de la difusión manuscrita con una traducción aragonesa de finales del XIV, varias ediciones en español a lo largo del XVI (1521, 1524, 1531, 1541, 1547...). Por su parte, el *Viaje a Tierra Santa* de Breidenbach ya tuvo incunable en 1498, mientras que la *Legatio* volvió a ser editada en 1516, y fue traducida al alemán (1534), holandés (1563) e italiano (1564). Otro libro que tuvo continuidad fue la *Embajada a Tamorlán*, que Argote de Molina editó para Felipe II en 1582.

En relación con la complejidad que aporta la literatura de viajes hispánica de finales de la Edad Media y comienzos de la moderna, finalizamos exponiendo algunas muestras de las fisuras o discontinuidades que afectaron desde el comienzo a las visiones monolíticas de lo oriental, así como de la problematización que supone la adscripción exclusiva –o al menos unidireccional– de los mencionados paradigmas de otrorización como occidentales, cristianos o europeos. A ello contribuyen distintos aspectos, varios de los cuales adelantamos al hablar de las peculiaridades de los libros de viajes. A ellos se añaden que las categorías usadas por la retórica de la alteridad nunca fueran del todo fijas y esquemáticas, el sometimiento de las obras –a veces no considerado– a lo retórico, los objetivos del autor y el público al que se dirigen, o las mismas complejidades, yuxtaposiciones e hibridismos del caso ibérico. Estas, por ejemplo, añaden a la construcción de la otroridad otras posibilidades de emisión a la típica del viajero cristiano presentando al “otro” oriental externo: viajero cristiano presentando al “otro” oriental interno en relación al externo (Anglería, Tafur, Mérida), viajero europeo representando al “otro” oriental ibérico (Tetzel, Münzer), o el “otro” interno oriental ibérico (Tudela, Abu Hamid) a un “otro” externo.

Para la primera cuestión de las visiones monolíticas, salen en ocasiones del referido corpus, representaciones u opiniones de sujetos orientales que, contrapuestas por otras negativas en el mismo texto y sin encajar bien tampoco como glamorización positiva orientalista, añaden grises que exigen un análisis caso a caso más que en bloques estancos. Ocurre con Tafur quien, pese a escribir tras la caída de Constantinopla ve a los turcos, como “noble gente en quien se falla mucha verdad...alegre e muy humana e de buena conversación” (137). Se puede explicar como intento de oponer su “virtud” a la debilidad y decadencia moral bizantina (Tafur 157) y así acreditar al cristianismo latino como sostén verdadero de la cristiandad, como constatación de una experiencia real (¿por qué no?), como resultado de la pervivencia de una tradición cortés entre élites interconfesionales (Legassie 205), etc. No obstante, el caso es que requiere, como los mongoles por Clavijo o los turcos del *Viaje de Turquía*, un análisis a fondo y nunca conclusivo del que aquí solo queremos dejar constancia.²¹ Esta resistencia a la categorización automática se

²¹ A la visión de los mongoles por Clavijo, Lawrence, por ejemplo, le atribuye cierta neutralidad desapasionada por la falta de distinción europeo/no-europeo (27), Béguelin-Argimón un objetivismo sin etnocentrismo y oposición entre nosotros y ellos (37). A nuestro ver influyen más en sus apreciaciones, el carácter de diario de la *Embajada*, la alianza buscada contra los turcos con los mongoles, que suscitaba más interés que rechazo (debe constatar, con todo, el cambio de tono del viaje de regreso), o el que todavía no se hubieran acentuado en Castilla los procesos identitarios vistos. La visión de los turcos del *Viaje de Turquía* (1557) es aún más compleja y no es turcófila ni mucho menos –recordamos, ejemplos negativos como el atraso por no adoptar la imprenta, la deconstrucción del miedo infundado al ejército otomano con la guerra en mente, o la censura moral por la libertad sexual femenina (Villalón 397, 424, 444). La lectura de Lawrence como sátira de la hipocresía española por pensar haberse purificado de lo semítico (29) no explica del todo actitudes que, más que subvertir la imagen

extiende asimismo a la presencia de los cristianos orientales, a los que se aplica el discurso decadente por su incapacidad de defender la herencia romana (bizantinos), hacia los que se siente piedad por su opresión o sorpresa por cómo son tolerados (coptos), o hacia los que se puede percibir resquemor por su *role* en la gestión del Santo Sepulcro (armenios, etc.), actitudes que en conjunto retan el papel de lo cristiano como eje definitorio de una división límpida entre Occidente y Oriente.

Lo mismo ocurre con casos que afectan a conceptos como la identidad o la hibridez racial y cultural, teorizados por los estudios post-coloniales posteriores a Said. A la aculturación de los trujimanes como Tangaribardino, sin quien Anglería hubiera fracasado y cuya fluida identidad responde a las necesidades narrativas e ideológicas del texto (76-78), se suman representaciones alternativas de los propios mamelucos como la de Mérida.²² Este, en contraste con el discurso oficial de Anglería, registra la existencia de mamelucos españoles: “de nuestra Castilla hallareys de Sevilla, de Toledo, de Córdoba y de Segovia y del Herena y de Portugal. Vy asturianos et fui a su casa” (150); presenta a los renegridos egipcios de “nariz corva” (Mártir de Anglería 208) como “gente dispuesta y en color ni más ni menos que allá [España]” (39); o revela la circuncisión, marca de grupo identitaria opuesta a lo español, como cristiana, pues “todos los christianos del Oriente et de Ethiopía et de la India se çircunçidavan, no por judayzar salvo por ymitar a Christo” (159).²³ Curiosamente, Tudela también polarizaba la descripción de los pueblos que encuentra en estos dos grupos: los circuncisos –judíos como él y musulmanes– y los incircuncisos, como los cristianos: “Enfrente de Jerusalén está el monte Sion; no hay otro edificio en el monte Sion sino una iglesia para los incircuncisos” (77).

Aspectos como el talante irónico de Mérida, el valor que da a la experiencia, el contexto de sus objetivos y receptores (animar a sus hermanos jerónimos a viajar al Oriente), la mayor libertad de movimientos o su posible origen converso (la reputación jerónima al respecto es conocida y la alegría mutua al encontrarse con sefardíes elocuente), permiten

de los otomanos, ofrecen, gracias a la forma antidogmática del diálogo, la ironía o el recurso especular del género de los viajes, casos de sensibilidad cultural hacia el “otro” sin parangón en la época. Anoto como botón de muestra, la respuesta de Pedro a Mata, al llamar a los orientales “bestias” por su pasión por el yogur pese a lo agrio: “Aquello es mejor que sabe mejor: a él le sabe bien lo agrio, y a vos lo dulce...” (Villalón 483); y la inolvidable anécdota de las vajillas de plata que acumulan los turcos como regalo de los europeos, quienes ignoran que ellos no pueden usar este metal para comer, y en la que el autor ridiculiza la incapacidad europea de ponerse en el lugar del “otro” (468-69).

²² Para una explicación del hibridismo, complejidad identitaria y bibliografía de Tangaribardino (Taghri Berdi), fascinante personaje de origen hispánico, remito a mi edición de la *Legatio* (Mártir de Anglería XLVIII, 67, 78-79).

²³ Curiosamente, la descripción de pueblos de Tudela también se polariza en estos dos grupos: los circuncisos –judíos como él y musulmanes– y los incircuncisos –cristianos, etc.–: “Enfrente de Jerusalén está el monte Sion; no hay otro edificio en el monte Sion sino una iglesia para los incircuncisos” (77).

a nuestro fraile estas pluralidades híbridas y propuestas alternas de representación. De este modo, llegado al Nilo, despacha en dos oraciones al monstruo (el cocodrilo) para poner el foco en el orden y armonía de las numerosas norias de los egipcios, aplicando a esta tecnología el nombre de “maravilla” (146). Cuando habla de algo, no discrimina la fuente: “Direys me que donde lo supe. Digo que los supe tan bien como a mi tierra: moros, judíos, christianos y mamellucos, todos me lo çertificaron” (147). Y en lugar de un espacio distópico y caótico, El Cairo es donde parece habitar ahora la “convivencia,” sin que además los grandes fuercen a sus servidores a convertirse al Islam: “Es de saber eso mesmo que por el Cayro qualquier christiano puede andar solo, ora ande vestido a la françesa o a la española, como quier que sea...E a ningún christiano es hecho ningún mal” (152).

En la misma línea relativizante, los libros medievales de viajes cuestionan el pretendido exclusivismo, o al menos la unidireccionalidad, europea, cristiana u occidental de varios de los mecanismos de representación, conceptos o discursos descritos. Dejando aparte la presencia del Oriente en lo occidental y cristiano (por ejemplo, via Al-Andalus)²⁴ o la influencia de formas y discursos occidentales en el primero (por ejemplo, del pensamiento griego en el Islam), los libros de viajes nos dan acceso a estructuras de poder orientales amplias y expansivas que podemos calificar de imperiales. Irónicamente, sin estas, que como vimos se textualizan, no hubieran sido posibles viajes como el de Polo a China o el de Clavijo a Samarcanda. A este respecto podemos señalar el expansionismo del imperio mongol, como en la narración de Polo del intento frustrado de conquistar Japón (248-49) o, en Clavijo, con el choque del gran Tamorlán con el imperio otomano (180-86), la anexión del sultanato de Delhi (287) o su deseo de invadir China, a la que ya no paga tributo (315).²⁵ En esta y en otras obras también se dan modos imperiales de ejercer el poder, que van desde la opresión de los representantes del Tamorlán a los súbditos (González de Clavijo 223, 231-32), al registro de deportaciones de población masivas y forzadas (242, 313).

También con la consabida prudencia, producto de la transmisión y la falta de contraste con las culturas y lenguas originales, las versiones que nos presentan los libros de viajes ofrecen discontinuidades ficcionalizadas que, al menos, hacen repensar si solo la episteme lingüística occidental tiene una incapacidad congénita para tratar conceptualmente con las relaciones de igualdad (Law 76), o si ciertos estilos de dominar, reestructurar o

²⁴ Un caso interesante es el de Ossowski, quien rastrea los antecedentes brahámicos del orden social vertical, en unión a las visiones dicotómicas judeocristianas y el esquema social medieval europeo (19 y ss.).

²⁵ De hecho, la otrorización, como en Occidente, se extiende también a las denominaciones: a Chiscano, emperador de Catay (China) los chacatanes le llaman “Tangus”, que significa “Emperador puerco” (González de Clavijo 262).

tener autoridad sobre el “otro” son en exclusiva “políticas del conocimiento occidental” (Colonil 88). Más que entrar aquí en esta polémica teórico-lingüística, antropológica e histórica²⁶, acabo con varias muestras que, añadidas a las dos con que comencé el artículo, ilustran lo dicho o al menos alimentan el debate.

Las primeras son también de Hamid, quien, pese a mostrar en general mayor sensibilidad hacia lo desconocido que los viajeros cristianos, no deja de recurrir como estos a un orden natural de las cosas, legitimado por la divinidad, para justificar la diferencia jerárquica. Lo hace alegorizando antropológicamente al castor, que al construir sus casas “hace para sí mismo una especie de estrado alto; a la derecha, un banco, más bajo que el suyo, para su mujer, y, a la izquierda, otro para sus hijos. En la parte inferior queda un sitio para sus servidores...” (56). Continúa el isomorfismo, contando cómo la piel de los castores siervos, tomados prisioneros, se distingue de la de los señores, por estar rozada en los lados al tener que cortar madera, y concluye con la constatación de cómo la injusticia y piedad son inspiradas igualmente por Alá.

Hamid, a la hora de acreditar el control o las posibilidades que la ley islámica ofrece a los pueblos asiáticos convertidos, tampoco duda en recurrir a la teoría de los humores —conocida a través de Avicena— ni a una infantilización de manual orientalista: los musulmanes no pueden beber vino por su incapacidad para el control y la tendencia natural al exceso, y les conviene la poligamia a causa del ardor de su temperamento corporal (69-70). Más sutil, pero no menos ilustrativa por su repercusión epistemológica como ejemplo de fonocentrismo, es la discusión entre él (nuevo Sócrates) y un discípulo húngaro (otro Fedro) que desea copiar los libros para aprender de ellos. Ante su insistencia, Hamid le aconseja aprender de memoria las cosas, porque

En el libro —le atajé— no hay ciencia. No hay más que escritura que guía a la ciencia, la cual solo es tal cuando es retenida en la memoria, porque la ciencia no es más que el atributo del sabio... Y proseguí: cuando te sepas algo de memoria, entonces escríbelo de memoria, pues será ciencia que atarás en el libro (para que no se vaya). Pero si escribes tomando de un libro, serás una copia, y no serás ciencia en absoluto. Entiende bien esto (66).

En esta prioridad del habla sobre la escritura (su derivado) estarían los cimientos logocéntricos de la filosofía occidental (Derrida 76, 84-86), ejemplificando a la vez una

²⁶ Tan solo ofrezco como referencias para la lengua, a Gobineau —sancionado por Levi-Strauss—, quien atribuyó al ser humano, más que a una cultura concreta, los problemas para concebir al extraño en los mismos términos que a uno mismo: “Most speakers of unwritten languages have no word for ‘man’ other than that with which they refer to members of their own tribe” (cit. Fernández-Armesto 224). Y a Ostler, quien implica la facilidad que las estructuras imperiales en vigor del náhuatl clásico y el quechua ofrecieron a la nueva lengua franca e imperial: el español (367).

organización de las actividades cognitivas alrededor de oposiciones binarias que también es la base del orientalismo.

Muestras como estas se observan además en autores cristianos como Clavijo, quién también advierte en el oriental las leyes de la preeminencia, como cuando el Tamorlán sienta a los embajadores “francos que son en cabo del mundo, e son muy grand gente” en un lugar más alto que los de Catay (260-61). O en la escena en la que, al llegar los embajadores a Samarcanda junto al del Tamorlán (Mohamed Alcagi) vestido a la “usança del Rey de Castilla,” sus compatriotas se burlan al verlo ir así vestido (258), mostrando que el concebirse como norma cultural universal y natural no es solo distintivo de una civilización. Más explícito aun en términos categorizadores de la alteridad, y sin dejar de tener una curiosa actualidad, es el relato recogido por Clavijo de boca de los embajadores chinos, quienes también formulan su preeminencia jerárquica: “E los del Catay así lo dizen, que ellos son las gentes más sotiles que en el mundo ha; e dizen que ellos han dos ojos, e que los moros son ciegos; e que los francos han un ojo; e que lievan ventajas en las cosas que fazen a todas las naciones del mundo” (313).

En este estudio hemos utilizado libros de viajes creados o traducidos en España hasta mediados del siglo XVI para explorar el lugar de la Edad Media ibérica en los estudios postcoloniales hispánicos. Para ello, tras enmarcar brevemente la relación entre las dos categorías en lo académico y lo metodológico, hemos expuesto las peculiaridades ibéricas y los principales retos que ofrece aplicar premisas postcoloniales orientalistas a la Edad Media y Premoderna. Por una parte son detectables en la representación del espacio y el sujeto orientales por nuestros viajeros, la presencia del estilo de pensamiento y las relaciones de poder que forman la base del discurso postcolonial, requiriendo un ajuste de periodización en el contexto hispánico. Por otra, estos libros ponen de manifiesto fisuras en los binarismos y el peso que tienen en algunos de los límites descriptivos de estos discursos (homogeneización monolítica, exclusivismo occidental), al haber obviado sus comienzos medievales y reducido su reflexión al contexto británico o francés. Todo ello, no obstante, hace ineludible, por parte de los estudios postcoloniales hispánicos, una atención a la Edad Media ibérica y a sus libros de viajes más allá de la mera consideración de precedente curioso.

BIBLIOGRAFÍA

- Akbari Suzanne C. *Idols in the East: European Representations of Islam and the Orient, 1100–1450*. Ithaca, NY: Cornell U. P., 2009.
- . “The Diversity of Mankind in The Book of John Mandeville.” *Eastward Bound: Travel and Travellers, 1050-1500*. Ed. Rosamund Allen. Manchester: Manchester UP, 2004. 156-176.
- . “Orientation and Nation in Chaucer’s Canterbury Tales.” *Chaucer’s Cultural Geography*. Ed. Kathryn L. Lynch. New York and London: Routledge, 2002. 102–34.
- Altschul, Nadia. “The Future of Postcolonial Approaches to Medieval Iberian Studies.” *Journal of Medieval Iberian Studies* 1.1 (2009): 5-17.
- . “Postcolonialism and the Study of the Middle Ages.” *History Compass* 6.2 (2008): 588-606.
- Álvarez Junco, José María. *Mater dolorosa*. Madrid: Taurus, 2001.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso, 1983.
- Béguelin-Argimón, Victoria. “Viaje y diferencias culturales: la visión del Otro en la embajada a Tamorlán.” *El español y la cultura hispánica en la ruta de la seda (Tashkent, Uzbekistán 2012)*. Eds. María del Pilar Celma Valero et al. Valladolid: AEPE, 2013. 27-38.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Breidenbach, Bernardo de. *Viaje de la Tierra Santa. Trad. Martín Martínez de Ampíes (1498)*. Ed. Pedro Tena Tena. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2003.
- Campbell, Mary B. *The Witness and the Other World*. Ithaca: Cornell U. P., 1988.
- Cartledge, Paul. *The Greeks: A Portrait of Self and Others*. Oxford: Oxford U. P., 1993.
- Classen, Albrecht, ed. *East Meets West in the Middle Ages and Early Modern Times: Transcultural Experiences in the Premodern World*. Boston: De Gruyter, 2013.
- Cohen, Jeffrey J. *The Postcolonial Middle Ages*. New York: St. Martin’s, 2000.
- Colonil, Fernando. “Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo.” *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Ed. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2000. 87-111.
- Costa López, Julia. “Beyond Eurocentrism and Orientalism: Revisiting the Othering of Jews and Muslims Through Medieval Canon Law.” *Review of International Studies* 42 (2016): 450–70.
- Dangler, Jean. *Edging Toward Iberia*. Toronto: University of Toronto P. 2017.
- . *Making Difference in Medieval and Early Modern Iberia*. Ft. Wayne, IN: U of Notre Dame P., 2005.
- Dante Alighieri. *Monarchia*, ed. Prue Shaw. Cambridge; New York: Cambridge U. P., 1996.
- Davis, Kathleen. “National Writing in the Ninth Century: a Reminder for Postcolonial Thinking about the Nation.” *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 28.3 (1998): 611-37.
- Davis, Kathleen and Nadia Altschul, eds. *Medievalisms in the Postcolonial World: the Idea of “the Middle Ages” Outside Europe*. Baltimore: Johns Hopkins U. P., 2009.
- Derrida, Jacques. *Dissemination*. London: Athlone, 1981.

- Díaz de Games, Gutierre. *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán Llavador. Salamanca: Ediciones Universidad, 1997.
- Díaz Tena, María Eugenia, ed. *Los Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe (Siglo XV y Primordios del XVI). Edición y breve estudio del manuscrito C-1 del archivo del Monasterio de Guadalupe*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2017.
- Dinshaw, Carolyn. *Getting Medieval: Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*. Durham, NC: Duke U.P., 1999.
- Domínguez, César. “E contaun vna grand maravilla’. Lo Maravilloso y sus fórmulas retóricas en los relatos de viajes medievales.” *Scriptura* 13 (1997): 179-91.
- Egeria. *Viaje de Egeria. El primer relato de una viajera hispana*. Ed. Carlos Pascual. Madrid: La línea del horizonte ediciones, 2017.
- Fernández-Armesto, Felipe. *Before Columbus: exploration and colonisation from the Mediterranean to the Atlantic, 1229-1492*. Basingstoke: Macmillan, 1987.
- Fuchs, Barbara. *Exotic Nation: Maurophilia and the Construction of Early Modern Spain*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2009.
- Ganim, John M. *Medievalism and Orientalism: Three Essays on Literature, Architecture and Cultural Identity*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- González de Clavijo, Ruy. *Embajada a Tamorlán*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Castalia, 1999. *Gran conquista de ultramar*. Eds. Louis Cooper and Franklin Waltman. Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.
- Hamid el Granadino, Abu. *Abu Hamid el granadino y su relación de viaje por tierras euroasiáticas. Texto árabe, traducción e interpretación por César Dubler*. Madrid: Maestre, 1953.
- Hartog, François. *El espejo de Heródoto. Ensayo sobre la representación del otro*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.
- Higgins, Iain M. “Shades of the East: Orientalism, Religion, and Nation in Late-Medieval Scottish Literature.” *Journal of Medieval and Early Modern Studies*. 38.2 (2008): 197-228.
- Huizinga, Johan. “Patriotism and Nationalism in European History”. *Men and Ideas: History, the Middle Ages, the Renaissance*. 1959. Princeton, New Jersey: Princeton UP, 2014. 97-155.
- Ingham, Patricia C. *Sovereign Fantasies: Arthurian Romance and the Making of Britain*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2001.
- Irwin, Robert. *Dangerous Knowledge: Orientalism and its Discontents*. New York: Overlook, 2006.
- Jacobs, Martin. *Reorienting the East: Jewish Travelers to the Medieval Muslim World*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2014.
- Kabir, Ananya, Deanne Williams, eds. *Postcolonial Approaches to the European Middle Ages: Translating Cultures*. Cambridge, UK; Cambridge UP, 2005. Prester John. *The Letter and the Legend*, ed. Vsevolod Slessarev. Minneapolis: U of Minnesota P, 1959.
- Lampert-Weissig, Lisa. *Medieval Literature and Postcolonial Studies*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2010.
- Law, Vivien. *History of Linguistic in Europe from Plato to 1600*. Cambridge, UK: Cambridge UP, 2003.

- Lawrence, Jeremy. "Europe and the Turks in Spanish Literature of the Renaissance and Early Modern Period". *Culture and Society in Habsburg Spain: Studies Presented to R.W. Truman by his Pupils and Colleagues on the Occasion of his Retirement*. Eds. Nigel Griffin et al. London: Tamesis, 2001. 17-33.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Legassie, Shayne A. *The Medieval Invention of Travel*. Chicago: U of Chicago P 2017.
- López Estrada, Francisco. *Libros de viajeros hispánicos medievales*. Madrid: Laberinto, 2003.
- . "La vía Oriental en la encrucijada sevillana de la época de Carlos V". *Sevilla en el Imperio de Carlos V: encrucijada entre dos mundos y dos épocas. Simposio Internacional*, ed. Pedro M. Piñero. Sevilla: Universidad de Colonia, 1991. 139-149.
- Mandevila, Juan de. *Libro de las maravillas del mundo*, ed. Gonzalo Santonja. Madrid: Visor, 1984.
- Maravall, José A. *El mundo social de La Celestina*. Madrid: Gredos, 1968.
- Mártir de Anglería, Pedro. *Una embajada española al Egipto de principios del siglo XVI: la Legatio Babilónica de Pedro Mártir de Anglería: estudio y edición trilingüe anotada en latín, español y árabe*. Eds. Raúl Álvarez Moreno et al. Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos y Cantarabia, 2013.
- Martorell, Joanot. *Tirant lo Blanc*. Eds. Joan de Galba y José M. Capdevila. Barcelona: Neotipia. 1924-29.
- Menocal, María Rosa. *The Ornament of the World*. Boston: Little Brown, 2002.
- Mérida, Fray Diego de. *Viaje a Oriente*. Ed. Antonio Rodríguez Moñino. *Analecta Sacra Tarraconensia* 18 (1945): 115-87.
- Mignolo, Walter. *The Darker Side of the Renaissance*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1995.
- Milhou, Alain. "Desemitzación y europeización en la cultura española desde la época de los Reyes Católicos hasta la expulsión de los moriscos." *Cultura del Renaixement: Homenatge al pare Miquel Batllori. Manuscripts* 11 (1993): 35-60.
- Münzer, Jerónimo. *Viaje por España y Portugal. Reino de Granada*, ed. Manuel Espinar Montero. Granada: Universidad de Granada, 2008.
- . *Viaje por España y Portugal*, ed. Julio Puyol. Madrid: Boletín de la Real Academia de la Historia, 1924. 32-118.
- Nebrija, Antonio de. *Comentario al poema in Ianum de Pedro Mártir de Anglería*. Ed. Carmen Codoñer. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1992.
- Ortega, Julio. *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 1990.
- Ossowski, Stanislaw. *Class Structure in the Social Consciousness*. London: Routledge and K. Paul, 1963.
- Ostler, Nicholas. *Empires of the Word: A Language History of the World*. New York: Harper, 2006.
- Polo, Marco. *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón; El libro de Marco Polo versión de Rodrigo de Santaella*. Ed. Juan Gil. Madrid: Alianza, 1987.
- Pordenone, Odorico da. *The travels of Friar Odoric / Odoric of Pordenone*. Ed. Henry Yule. Grand Rapids, MI: W.B. Eerdmans, 2002.

- Phillips, Kim M. *Before Orientalism: Asian peoples and cultures in European travel writing, 1245-1510*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 2014.
- Rabasa, José. "Decolonizing Medieval Mexico." *Medievalisms in the Postcolonial World: The Idea of 'the Middle Ages' Outside Europe*. Eds. Katheleen Davis, Nadia Altschul. Baltimore: John Hopkins UP, 27-50.
- Reynolds, Susan. *Kingdoms and Communities in Western Europe, 900-1300*. Oxford: Oxford UP, 1997.
- Said, Edward W. "Cairo and Alejandría." *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge MA: Harvard UP, 2000. 173-86.
- . *Orientalism*. New York: Vintage, 1979.
- . *Orientalismo*. 1996, trad. María Luis Fuentes. Barcelona: Mondadori, 2008.
- Suárez Fernández, Luis. *Política internacional de Isabel la Católica: estudio y documentos*. vol V. Valladolid: Instituto Isabel la Católica de Historia Eclesiástica, 1965.
- Tafur, Pero. *Andanças y viajes*. Ed. Miguel Ángel Pérez Pliego. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2008.
- Tetzel, Gabriel. *Viajes por España de Jorge de Eindhoven, del baron Leon de Rosmithal de Blatna, de Francisco Guicciardini y de Andrés Navajero*. Ed. Antonio M. Fabié. Madrid: F. Fé, 1879. 155-90.
- Torre, Antonio de la. *Documentos sobre relaciones internacionales de los Reyes Católicos*. Barcelona: CSIC, 1949.
- Tudela, Benjamín de. *Libro de viajes de Benjamín de Tudela*. Ed. José Ramón Magadalena. Barcelona: Riopiedras Ediciones, 1982.
- Vaerlinden, Charles. *The Beginnings of Modern Colonization*. Ithaca, Cornell UP, 1970.
- Villalón, Cristóbal de (atrib.) *Viaje de Turquía*. Ed. Fernando G. Salinero. Madrid: Cátedra, 1980.
- Warren, Michelle R. "Medievalism and the making of nations". *Medievalisms in the Postcolonial World: The Idea of 'the Middle Ages' Outside Europe*. Ed. Kathleen Davis, Nadia Altschul. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2010. 286-98.
- Zumthor, Paul, Catherine Peebles. "The Medieval Travel Narrative." *New Literary History* 25.4 (1994): 809-24.



KEITH DAVID HOWARD¹

Florida State University - kdhoward@fsu.edu

THE DISCOURSE OF NATURE IN THE *BOOK OF KNOWLEDGE OF ALL KINGDOMS*¹

RESUMEN

Dentro del creciente movimiento crítico de la aplicación de la teoría de la raza a textos de la Edad Media y la Temprana Modernidad, se ha presentado el *Libro del conocimiento de todos los reinos*, una descripción narrativa de la geografía, los pueblos, la heráldica y, en fin, todas las leyendas asociadas con las ciudades y las regiones que aparecen en los *mappamundi* medievales, como un ejemplo de pensamiento racista. En contraste, el presente estudio aplica el método arqueológico estrictamente historicista de análisis discursivo de Michel Foucault para demostrar que este texto no empleaba el concepto de la raza de ninguna manera. Una lectura detenida del posicionamiento del sujeto, los objetos, los conceptos y las estrategias teóricas—los cuatro elementos principales de cualquier formación discursiva, según Foucault—revela que este texto manejaba conceptos geográficos y astrológicos, heredados de la Antigüedad y desarrollados a lo largo de la Edad Media, con el fin de situar cada uno de los reinos del mundo conocido dentro de un discurso de la naturaleza basado en la cosmología y la escatología cristianas, enfocándose especialmente en el Paraíso Terrenal.

PALABRAS CLAVE: *Libro de conocimiento*, historia de raza, Foucault, libros de viaje, España - la edad media

ABSTRACT

As part of the increasing application of critical race theory to medieval and early modern texts, the *Book of Knowledge of All Kingdoms*, a narrative description of the geography,

¹ Keith Howard earned his PhD at the University of Virginia in 2008. His long-term research program explores how Renaissance and Baroque political modes of thought, particularly in the form of Machiavellian and post-Machiavellian discourses, reveal themselves in early modern Spanish and colonial Latin American texts. He teaches Medieval, Golden Age and Transatlantic cultural studies.

peoples, heraldry, and legends associated with the cities and regions found on medieval *mappamundi*, has been offered as an example of racial profiling. In contrast, this study applies Michel Foucault's strictly historicist archaeological method of discourse analysis in order to show that this text was not employing a concept of race at all. Rather, a close reading of this text's subject position, objects, concepts and theoretical strategies—the four principle elements of any given discursive formation, according to Foucault—reveals that this text engages geographical and astrological concepts, derived from Antiquity and developed over the course of the Middle Ages, in an effort to situate each and every kingdom of the known world within a discourse of nature based on Christian cosmology and eschatology and centered around the Earthly Paradise.

KEYWORDS: *Book of Knowledge of All Kingdoms*, history of race, Foucault, travel literature, Spain—Middle Ages

In the last few decades, there has been a growth in the application of critical race theory to earlier and earlier western texts. This approach has added to an ongoing debate regarding the general methodological problem of anachronism in historical cultural studies. On the one hand, many historians and literary critics start with the premise that race is a universal idea and trace the history of how the expression of this idea has changed as it was adapted to different specific circumstances. On the other hand, other historians claim that race is a specifically modern phenomenon, which took form only in the late-eighteenth or early-nineteenth centuries. The former accuse the latter of nominalism and point out that they risk overlooking the similarities between forms of hierarchy across all historical periods; the latter accuse the former of anachronism and point out that they risk overlooking the differences between these same forms of hierarchy (Nirenberg 71-4; Hill 2009 1-2). I would suggest that they are both right and both wrong in their own ways. We want to understand the past as an explanation of how we ended up where we are; yet we want to avoid teleological histories which imply that historical events inevitably led to the present. Fortunately, there is a scholar whose methodology points the way out of this philosophical paradox in historical cultural studies: in his *Archaeology of Knowledge*, Michel Foucault shows how we can take into account both the similarities and differences between historical cultures and our own.

In the context of the Iberian Peninsula, travel literature increasingly has been offered as evidence of “racial thinking” in the Middle Ages (Harney 2). One of the texts traditionally included in this genre is the *Libro del conocimiento de todos los reinos* or *Book of Knowledge of All Kingdoms*, most likely written in the last decades of the fourteenth century. I can think of no better way to honor my mentor, Dr. Nancy Marino, than to carry out a close reexamination of race in this text, which she edited and translated into English in 1999. I want to build on the foundation Marino left for us, using the edited text she meticulously prepared, as well as her research into the *Book of Knowledge*, which

she presents in her Introduction. Nevertheless, I also want to move beyond her work in some significant ways, especially with respect to her author-centered approach. Where she saw evidence of this or that characteristic of an anonymous author, I see evidence of discursive practices and epistemic figures of the surrounding culture. Using Foucault's archaeological method, my aim is to bring to light the complex—and for us, difficult to fathom—ways in which medieval Spaniards understood other peoples around the world. In order to understand the *Book of Knowledge*, we need to understand the form that knowledge takes in the Middle Ages. Above all, this book presents other peoples through the lens of a specific understanding of nature that fits within their biblical cosmology.

Foucault's archaeology deals with statements, which are distinguishable from logical propositions, grammatical sentences and speech acts, even though they may or may not overlap with any one or more of these units at any given time (1972 80-84). The statement is not a structural unit, but "a function of existence" (Foucault 1972 86), which can be located and described in relation to and within larger discursive formations. Before we turn to these discourses, let us dwell on the statement, in order to understand how Foucault deals with anachronism: "Instead of seeing, on the great mythical book of history, lines of words that translate in visible characters thoughts that were formed in some other time and place, we have in the density of discursive practices, systems that establish statements as events (with their own conditions and domain of appearance) and things (with their own possibility and field of use)" (1972 128). The statement-event is defined by the "system of its enunciability" (Foucault 1972 129): when we look at the statement as an event, we are asking ourselves: what discursive conditions made it possible for this statement to have been uttered in this way at that precise moment in history? In this way we are examining its "positivity" or "historical a priori" (Foucault 1972 127). On the other hand, the statement-thing is defined by its "system of functioning" (Foucault 1972 129): when we consider a statement as a thing, then we are asking: how has this statement been used in the subsequent history of a discourse? From this perspective, the statement-event is relatable to previous and contemporary statements; any event that happened or any statement that was uttered after that moment of time is irrelevant to the statement-event. Nevertheless, if we want to trace a history of how any given statement or groups of statements was used, interpreted or reinterpreted across time, then we will be dealing with these statements as things.

This crucial difference between statements as events and statements as things allows Foucault to distinguish his archaeology from the history of ideas, which, according to him, does not deal adequately with the problems of precession and resemblance. To establish that any given statement or idea has been preceded by another one which resembles it, does not help us understand how either statement or idea functioned at

the precise moments and locations in which they were uttered or written down. Rather, it is necessary to establish the relationships between any given statement and the larger discourses that surround it and of which it is a part.

Let us take the example of enunciations which are exactly identical. Hopefully, we can all agree that the same phrase, “Species evolve,” uttered by an eighteenth-century natural historian, and then repeated word-for-word by a nineteenth-century biologist, must not have meant the same thing. But it is not enough to say that the definitions of the words have changed; this sentence, this proposition, which is identical at the level of grammar or logic, must be understood as two fundamentally different statements, when the events of their utterances are situated within the contexts of their respective discursive formations (Foucault 1972 103; Major-Poetzl 24-25). Nevertheless, we could establish the relationship between these two statements by taking the first statement as a thing and analyzing how it was reinterpreted and recontextualized in the second statement. And, to avoid the accusation of nominalism, this same type of analysis can be carried out with respect to ideas. It is not enough to point out that the same idea is being expressed using different words: in order to understand the idea, it must be analyzed in the forms that it takes, in the functions that it assumes, in the statements that are uttered and their relations with the larger discourses that surround them at those moments in those locations.

All of this leads Foucault to conclude that his archaeological method allows him to forgo the traditional given of change or evolution, in the history of ideas, which inevitably leads to our present, in favor of the analysis of specific transformations in discursive practices (Foucault 1972 172). What he calls the “archive” consists of both the systems of enunciability of the statements-events and the systems of functioning of the statements-things. In this way, the archive “differentiates discourses in their multiple existence and specifies them in their own duration” (1972 129). To avoid anachronism, we can analyze any given statement as an event that functions within larger discourses; to accurately trace the history of ideas, we need to establish how statements as things are reinterpreted and recontextualized between different discourses that exist at different moments in history.

I offer one recent example that illustrates the shortcomings of the kind of traditional history of ideas that Foucault criticizes, as it is applied to the history of race. In one recent study, Gary Taylor deals inadequately with the problem of precession and resemblance. He notes, for example, that although the term “racism” emerged in the twentieth century, the term “colorphobia” was used in the nineteenth century and before. As evidence, he offers the example of Frederick Douglass, who in the mid-nineteenth century described colorphobia using modern medical terms, such as “disease” and “epidemic”

(4). Interestingly, Douglass offers the example of Brabantio in Shakespeare's *Othello*. According to Taylor, "Douglass was right: Shakespeare repeatedly associated the color black with fear, dread, terror, and the devil" (4). What Taylor ignores is that Douglass is reinterpreting Shakespeare, recontextualizing his statements as things within modern, biological discourse. The association between blackness and the devil should be a clue that Shakespeare's statements might also be understood as events that were functioning within a different set of non-biological, religious discourses. Nevertheless, Taylor points out that the term "phobia" was recorded as early as the sixteenth-century as "an abnormal or irrational fear" (4). He leaves out any discursive context whatsoever, implying that the term meant the same thing, functioned in the same way in the sixteenth century as it did in the nineteenth. In an effort to highlight similarity, the question of difference is glossed over. In contrast, Foucault's method offers us a way to examine both similarities and differences simultaneously.

If we now turn to the larger discourses themselves, Foucault identifies four elements that allow us to identify and describe the regularities of discursive formations: objects, enunciative modalities, concepts, and strategies. The objects are the things being discussed in the statements within any given discursive formation. The enunciative modalities concern the possible positions of subjectivity that are taken within the statements. The concepts are used to understand the objects within specific discursive contexts. Finally, the strategies of a discursive formation consist of the choices of themes and theories that emerge within it. In all four elements, archaeology analyzes the relations between statements within the discursive formation. So, for example, the objects of a discursive formation are defined as "a group of relations established between authorities of emergence, delimitation, and specification" (Foucault 1972 44). With respect to enunciative modalities, archaeology searches for "a field of regularity for various positions of subjectivity" (Foucault 1972 55) in any given discursive formation. Archaeology does not describe directly the concepts themselves, but rather as they emerge in the relations between statements, in a "field of presence" (Foucault 1972 57), or a "field of memory" (1972 58), as well as in "procedures of intervention" (1972 58), such as "methods of transcribing" (1972 59) or "modes of translating" (1972 59). Finally, the theoretical choices are described as "points of diffraction" or "points of equivalence" (Foucault 1972 65), as well as its place among other contemporary discursive formations, what Foucault calls the "economy of the discursive constellation to which it belongs" (1972 66). In any given discursive formation, the relations between statements that exist within these four elements—objects, subject positions, concepts and strategies—are themselves interrelated as well (Foucault 1972 72-73).

It is beyond the scope of the present paper to use Foucault's archaeology to trace the history of race from the Middle Ages to the present. For now, let us focus on the *Book*

of *Knowledge* and question the relevance of the modern concept of race. If we employ Foucault's terms, modern scientific racism is one strategy or theory that developed within the larger discourse of comparative ethnology throughout the nineteenth century. The subject positions of this discursive formation would be defined as Europeans and North Americans who are examining other cultures around the world, as they try to explain their differences, both physical and behavioral, from themselves. The more racially oriented approaches in this discourse are distinguishable from other theoretical choices by their use of a variety of biological concepts, such as hereditary genes, as a strategy for explaining observable behaviors. According to these racial theories, "the significant socio-cultural differences and similarities among human populations are the dependent variables of group restricted hereditary drives and attitudes" (Harris 81). As the field of anthropology has developed since then, there has been a significant shift in emphasis within this same discourse of comparative ethnology. Today it is believed that while at one point in our distant past "bio-evolution and cultural evolution were intimately connected," over time "the modification of cultural forms has become less and less dependent upon concomitant genetic changes" (Harris 131). Marvin Harris summarizes the present consensus of anthropologists today regarding all known homo sapiens populations: "the acquisition of the bulk of one group's learned repertory by another need not require a single genetic innovation" and "the rate and direction of culture change among the various infraspecies groupings of Homo sapiens are not at present significantly affected by genetic specialties" (131). In Foucault's terms, while the objects, subject positions and the concepts within the discourse of comparative ethnology have remained relatively constant, the theoretical strategies have undergone a significant shift from the more racially oriented theories of the nineteenth century to the more culturally oriented theories of the twentieth and twenty-first centuries.

When we turn to examine a medieval or early modern European text, it might be tempting to assume that we are dealing with the same discursive formation. Indeed, there are studies that do just that, discussing the *Early Anthropology of the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Hodgen), or locating the *Origins of Comparative Ethnology* in the work of Bartolomé de las Casas (Pagden 122). Specifically for our purposes here, recently Michael Harney has offered the *Book of Knowledge* as an example of "racial profiling," employing the definition used in "the context of present-day law enforcement" (77). Through this contemporary racial lens, Harney observes, for example, that: "Skin color is a criterion of discriminatory subcategorization, as in the case of the kingdom of Dongola: 'es tierra muy poblada de cristianos de Nubia, pero que son negros'" (79). The qualifier "pero" seems to lead Harney to conclude: "The very fact that these African peoples are also settled, politically organized folk, and Christians, accentuates the anonymous author's racial awareness" (79). Let us pause and ask ourselves: in terms of Foucault's archaeological analysis, what is happening here and in similar scholarship? In

this study, the statements found in the *Book of Knowledge* are treated as things, taken out of the original discursive context—not only of the work itself, but also of the larger discourses of the time—and situated within modern discussions of racial discrimination. This kind of analysis tells us nothing about this and other statements as events, or the systems of their enunciability. The fact that here, as elsewhere in the *Book of Knowledge*, as we shall see, the author is saying something positive about the “negros” should give us a reason to explore this discursive context further. Indeed, a closer look at the objects, subject positions, concepts, and strategies found in the *Book of Knowledge* will reveal that they do not coincide with modern ethnological discourse.

First, if we want to find “racial thinking” in the *Book of Knowledge*, the subject positions and objects appear superficially to be the same at first glance: a European is looking out at the other peoples of the world, such as Asians, Middle-Easterners and Africans. Yet a close reading reveals an interesting and rather unique subject position. The “I” is one who neither goes out and makes direct observations of behaviors around the world, nor compiles the direct observations of others in an effort to make systematic comparisons between various groups of people. Rather, the subject position is occupied by a reader and commentator of the medieval *mappamundi*. In her Foreword, Marino recounts how Marcos Jiménez de la Espada, the first editor to publish this text in 1877, believed it to be, “a historical account of the travels that an anonymous Franciscan missionary had made throughout Europe, Asia, and Africa in the fourteenth century” (ix). His assertion, however, was met with ridicule on the part of Alfred Morel-Fatio and Manuel Serrano y Sanz, among others. Since then, it has become clear that the author most likely did not make the journey he describes (Marino ix). Scholars have found numerous errors that are easily explained if the author simply misread the map he was using (Marino xxvi). Marino concludes:

What can be surmised from the comparison between extant cartographical works was that the anonymous author of the *Libro del conocimiento* had available to him a map similar to but later than the Angelino Dalorto work of 1339, a map that more closely resembles the Catalan Atlas of 1375. It was probably a work produced by the Catalan school. Whether he enhanced his writing with knowledge obtained from other sources, or whether any of the information was updated by later copyists, can only be left to conjecture. (xxxi)

Indeed, the anonymous author does not say this book is a travel log or journal; he does not say that it is a narrative of a journey he undertook at some point in the past. He gives absolutely no details regarding any preparations or motives for undertaking any journey. The transitions between kingdoms are brief, schematic, and formulaic: “E party del rreynado de Castilla et fuy al rreynado de Portugal, et fallé en el quatro çibdades grandes” (Marino 4). Again, there are no preparations, there is no mention of the motives for the journey, here there is no reference to how he moved from one place to the next, by what

roads, on foot or on horseback, between which cities; there is just the passage from one kingdom to another. In short, there is a prose description almost of a finger moving from one general area on the *mappamundi* to another, from one name of a kingdom to the next. At one point, when he mentions Çerdeña and Corçega, the narrator seems to temporarily forget to continue with his traveling pretense, and simply states: “Apres desta Tunez es la Isla de Çerdeña,” and “Apres de Çerdeña es otra isla que dizen Corçega” (Marino 42). Then he continues the first-person narrative: “Dende torné a Bona” (42). At times, he adds a detail regarding his travelling companions: “et fuyme por la Zaara con unos moros que llevavan oro al Rey de Guinoa en cabellos” (Marino 50). Yet, the formulaic nature of these details is clear, when he repeats almost word-for-word the pretense of travelling with “unos moros que yvan a la Guynoa” only a few lines later (Marino 50).

Relatedly, the objects under study in the *Book of Knowledge* do not coincide with the objects of nineteenth- and twentieth-century comparative ethnology. In her effort to characterize the anonymous author as someone who probably did not make the journey he narrates, Marino summarizes quite accurately how the text describes the various peoples around the world:

While many authors of medieval travel books dwell on the figure, clothing, and customs of the people they come across, the narrator of the *Conoscimiento* has little to say about the men and women of foreign places. Like his remarks about the condition of the lands, his comments are usually limited to a few words about their physical attributes, their intelligence, or their religion. This last element is what he mentions most, and his typical observations have to do with whether or not they are Christians: he calls some schismatic Christians, others are not Catholic Christians, or are Greek Christians; non-Christians are usually referred to as idolatrous, or “people without religion who keep no commandments.” The narrator, however, never expands his comments or includes further details about their religious practices. He makes a cursory reference to their appearance: some are described simply as beautiful, others simply as black. Unlike many other travel writers of the era, he takes no interest whatsoever in the people’s clothing or lack thereof. He describes some of them only as cruel or vile, but he offers no explanation of the behavior that merits these epithets. Most of the people that the narrator encounters are simple-minded, but the Persians as well as the inhabitants of parts of India are said to be wise, again without explanation. The quality and quantity of the narrator’s observations about people he met on his journey do little to convince the reader that he speaks from experience, compared to the abundance of particulars offered by his literary counterparts. (liii)

Marino is making the point that the anonymous author probably did not make the journey he describes himself. I would add that, from an archaeological perspective, her observations clearly suggest that the subject position is not that of a European making or compiling direct observations of his object, the behavior and characteristics of other peoples around the world.

In addition, he does not form larger groups based on continents, like the modern anthropologists. Taylor begins his study with the following assertion: “The variant color of human skin is a biological reality, and the geographical distribution of relatively isolated, differently pigmented human genres until 1400 is a biological, historical and statistical reality” (3). Nevertheless, a quick glance at the Catalan Atlas of 1375 reveals that the geography of the world as depicted on modern maps is a “reality” that was not represented in the same way in the Middle Ages. There are no identifiable continents, such as the ones we today call Africa, Europe and Asia. In fact, in the *Book of Knowledge*, “Africa, a rich city” (Marino 41), is one small kingdom on the southern coast of the Mediterranean, or what today we call the northern coast of “Africa.” “Europa” is reduced to what we today might call “Northern Europe” or “Scandinavia” (Marino 15).

Some black people are located in what today we would call “Africa,” but this association is not consistently expressed in the text. For example, in the kingdom of Gotonie, which modern editors have located in Equatorial Africa, the narrator describes a large lake, with an island in the middle, called Palola: “et es poblada de gentes negras” (Marino 58). None of the other people of this kingdom are described as black; only the people on this island. Moreover, blackness is not exclusive to modern-day Africa. When the narrator arrives at “India la arenosa,” he describes its people as “negros de color et usan todos traer arcos turques. Et son gentes de buenas memorias et sabios en todos los saberes” (Marino 72). The people of the island of Java are also black: “E es tierra muy poblada, pero que no ay ciudades por que todos los moradores biven en los canpos, et cogen muchas especias, et mucha pimienta, et muchas gomas odoríferas. Como quier que es tierra muy caliente. Et las gentes son negras et adoran al Enperador de Catayo, cuyos vasallos son” (Marino 74). Of note here is the moral neutrality with which all of these peoples’ skin color is described as black.

In modern ethnological discourse, race is a theory based on the biological concepts of heredity and evolution. However, before the nineteenth century, the distinction between hereditary and acquired characteristics was simply not possible. Comparative ethnology is based on an evolutionary model, according to which present cultures resemble, to varying degrees, extinct cultures from the past. From this perspective, scholars such as Lewis Henry Morgan arranged distinct cultures in sequential order through history, moving from the simplest forms to the most complex (Harris 150-51). As Foucault has explored in depth, similar evolutionary models developed around the same time in biology and philology. What made these new models for the explanation of evolutionary change possible was an opening up of history itself. History, according to Foucault, from the nineteenth century onward, “is the fundamental mode of being of empiricities, upon the basis of which they are affirmed, posited, arranged, and distributed in the space of knowledge for the use of such disciplines or sciences as may arise” (1994 219). Until

the early nineteenth century, the biblical chronology was still widely held to be literally true: Sir Isaac Newton famously declared that it was possible to use the Old Testament to calculate man's antiquity, which accordingly did not exceed 6,000 years. Within this relatively limited chronology, it should not be surprising to find in scholarly texts the belief that skin color could change within a single lifetime through changes in climate and diet. Just to give one example, the physician John Hunter wrote in 1775 that all Black children are born white (Harris 85-6). Then, in the early nineteenth century, a series of archaeological and geological discoveries led to a lengthening out of our understanding of the history of both the earth as well as man. In his *Antiquity of Man*, published in 1863, Charles Lyell combined the available geological, archaeological, linguistic and ethnographic evidence in support of the theory that humans must have been walking this earth for at least tens of thousands of years (Harris 147-48). It was this lengthening of the history of the earth that allowed Darwin to develop his theory of biological evolution—he brought Lyell's *Principles of Geology*, published in 1830, with him on the voyage of the *Beagle* (Harris 111-12). And it was this same lengthening of the history of humanity that allowed the discipline of anthropology, only now fully formalized in the last decades of the nineteenth century, to develop racial theories regarding the chronological relationship among classifiably distinct, independent cultures.

What concepts and theories appear in the *Book of Knowledge* with respect to the physical features and moral character of the people's around the world? The narrator's description of the kingdom of Viguy offers him the opportunity to digress on the famous antipodes, where he offers one explanation for skin color:

E sabed que este Mar de India es un braço que entra del grand Mar Oriental, e dizen algunos que atraviesa toda la tierra fasta el Mar Ocçidental. E los sabios dizen le el Mar Meridional. E deste mar hasta el Polo Antartico es una grand tierra que es la deçima parte de la faz de la tierra, e quando el sol es en Tropico de Capricornio pasa el sol sobre las cabeças de los pobladores, a los quales llaman los sabios antipodas. Et son gentes negras quemadas de la grand calentura del sol, pero que es tierra en que son muchas aguas que salen del Polo Antartico. (Marino 72-4)

Here the geographical concept of the antipodes and the astrological concept of the Tropic of Capricorn—when the sun “turns” at the constellation of Capricorn—combine to present a theory to explain skin color: the sun passes so close over this people's heads that it burns them and turns their skin black.

Similarly, the descriptions of the kingdoms of Trimit and its neighbor, India, contain geographical concepts to explain the peoples' character and physical features:

Et es tierra muy tenplada et muy egalada, de manera que los omes que alli biven et nasçen son de grand vida que biven mas de dozientos años. Et son omes de buenos entendimientos, et sanas memorias, et han profundas sçiençias, et biven por ley. Et dizen que los omes del mundo que

primera mente ovieron sçientias et saberes que fueron estos, et de aqui los ovieron los persianos, et por eso meresçieron la nobleza mas que todos los otros omes. Por que no se egualaron a estos en sçientia nin en saberes, et por esto meresçieron la nobleza sobre todos. E esto es por que son en el comienço del oriente de lo poblado, et las mas de sus villas et sus grandes çibdades, et la rayz deste rreynado es en la clima de medio, onde son las naturas tenpladas. Et tiempran se y los cuerpos et los elementos, et alegranse y et estiendense y los spiritus. Et por ende han mejores entendimientos et mas sanas memorias, et por esto meresçieron la mayor nobleza. En pos estos son los de India que son sola liña equinoçial. E maguer la su tierra es de gran calentura, pero las mas de sus villas son rribera del mar et son muchas yslas, et por eso el ayre resçibe humedad del mar con que se tiempra la sequedad et la calentura. Et con esto se fezieron de fermosos cuerpos et de aquestas formas et de leznes cabellos, et non las faze al la calentura salvo que los faze baços de color. (Marino 82-84)

This passage combines geographical and medical concepts to reproduce the theory of geographical determinism, first espoused by Hippocrates and Polybius (Hannaford 28-30, 64-66). The temperance of the climate where one lives leads to a temperance, or balance of the four elements, which corresponds to a similar balance of the four humors in the body. In addition, this geographical and medical theory is combined with the medieval concept of nobility in order to repeat the common medieval theme of *translatio studii et imperii* (Curtius 384-5): science and nobility began in this kingdom, because it is located in the eastern most part of the populated lands of the earth; from their it progressively moved west, passing through the Greeks and culminating in the Roman Empire.

Indeed, soon after this passage, mentioning the Mar de India leads the narrator to a long digression about how climate determines people's character, ending with a portrait of the ancient Romans:

E sabed que el agua deste mar es caliente commo agua de baño, et crian se en él muy grandes pescados. E los otros dos rreynados son en la partida oçidental del poblado. El primero dellos es la tierra de Babilonia et de Persia, que son tenprada gente por que son en medio de las climas en el lugar do son las naturas et las conplisiones tenpladas ca son en el comienço del medio oçidental del poblado. E por eso son otrosi sotiles et de buenas memorias, et entremeten se en las sçiençias et de los saberes et han señorío et setas et leyes. Et por esto meresçieron la nobleza, mas por que son en la partida oçidental menguales la calentura ya quanto. E por esto son en el segundo grado de la nobleza de los orientales. E por esto los rromanos que son en la clima quinta et toman de la sexta ya quanto, et han señorío et ley et sçiençias et saberes, como quier que menos que los otros. E por eso son ufanosos et orgullosos et libradores et guerreros et soberbios. (Marino 84)

As science and nobility moves west, there seems to be a degradation, which culminates in the Romans, who, because they live in the fifth or even the sixth climate, have them to a lesser degree. In addition, climate also explains why they display some moral deficiencies, such as arrogance and pride.

In short, neither the subject positions nor the objects, neither the concepts nor the theoretical strategies, in the *Book of Knowledge* coincide with those of the modern discourse of ethnology. The question we turn to now is this: if the statements-events found in the *Book of Knowledge* are not relatable to this modern discourse, how may we more accurately describe the discourse that does appear there? An archaeological analysis of the objects, subject position, concepts and strategies in this text will show that the statements-events that make up this book are best understood as engaging the medieval discourse of nature based on biblical cosmology. In this discourse, nature is understood as all that which is a creation of God. As such, the histories of each and every kingdom is subordinated to and subsumed within a Christian eschatology and teleology.

In his description of knowledge in the West prior to what he calls the “Classical” episteme of the seventeenth and eighteenth centuries, Foucault identifies commentary as one of the principle forms of discourse. He recalls Buffon’s astonishment upon reading Aldrovandi, writing: “There is no description here, only legend” (Foucault 1994 39). As Foucault explains, for medieval and early-modern naturalists, it was, indeed, all *legenda*, literally things to be read:

When one is faced with the task of writing an animal’s *history*, it is useless and impossible to choose between the profession of naturalist and that of compiler: one has to collect together into one and the same form of knowledge all that has been *seen* and *heard*, all that has been *recounted*, either by nature or by men, by the language of the world, by tradition, or by the poets. To know an animal or a plant, or any terrestrial thing whatever, is to gather together the whole dense layer of signs with which it or they may have been covered; it is to rediscover also all the constellations of forms from which they derive their value as heraldic signs. (1994 40)

In the case of the *Book of Knowledge*, these are the objects of its discourse: all that has ever been said or written about each kingdom. The subject is a compiler of this information, as he traces his finger on his map from one kingdom to the next.

In fact, the objects under study in the *Book of Knowledge* are not limited to the peoples that inhabit the known world; rather, the peoples are mentioned whenever anything about them is a part of the accumulation of knowledge regarding their kingdoms. The objects of this book are all that is known about all the kingdoms, lands and lordships of the known world, including, perhaps most importantly, their heraldry. At the beginning of the book, the text reads: “Este libro es del conocimiento de todos los rregnos et tierras et señorios que son por el mundo, et de las señales et armas que han cada tierra et señorío por sy” (Marino 2). We already saw how the subject almost traces a finger on a map from Castile to Portugal. There, he found four large cities, that is those large enough to be pinpointed and labeled on a map. He also sees there three large rivers: “Tajo et Guadiana et Duero” (Marino 4). He also sees the borders of this kingdom: “Et este

rreynado parte con el Mar de Poniente et con el rreynado de Castilla et Leon” (Marino 4). Finally, he creates a blazon, a prose description, followed by a visual representation (a small sketch or painting), of the arms of that kingdom: “Et las señales del rrey deste rreyno son un pendon con castillos alderredor, et quynas en medio como aqui se siguen” (Marino 4). This section on Portugal is typical: it includes a list of the largest cities, geographical highlights, such as rivers, lakes or mountains, its borders, and finally, the blazon and sketch of the arms. There is no information about its people. In other words, what appears in the text is a commentary or reading of a map. When information about the people who inhabit any given kingdom is mentioned, it is offered as supplemental, secondary to the geographical and heraldic elements, which are always present.

Armed with modern biological, geographical, astronomical and anthropological knowledge and discourse, today we feel a necessity to divide up texts like these into those fragments which we consider “scientific” (Marino liv) or “factual” (Marino xliv), and those which we consider “fantastic” (Marino liii) or “fictional” (Marino xlv). In practice, this approach leads critics to pick out the fragments from one or the other category, quote them in full, and then visually isolate them by surrounding them with their own commentary. This technique robs readers of the ability to appreciate how in the original texts, these fragments are juxtaposed with each other, without any transition or any indication whatsoever that there is any difference between them. All knowledge associated with each kingdom is included, usually introduced with a reference to the generic character of this knowledge: “dizen que”, “diz que”, “sabad que”, etc.

The one constant element present at the end of each kingdom’s description is the blazon and sketch of that kingdom’s heraldic arms, as we have seen. This aspect of the *Book of Knowledge* most likely accounts for its increasing popularity in the fifteenth century, when a growing number of works on heraldry were circulating in Spain. Interestingly, there are even invented heraldic arms for kingdoms and rulers who never existed. This was common in the Middle Ages, from the very time when heraldry itself was becoming standardized, in the mid-twelfth century: heraldic emblems were created for such figures as Moses, Adam, Attila the Hun, Jupiter, Mars, King Arthur, Christ and, of course, the Devil (Marino xlvii).

Foucault has described the episteme of the pre-Classical west, which ended around the beginning of the seventeenth century, as being marked by the figure of similitude. According to Foucault, the four similitudes—convenience, emulation, analogy and sympathy—superimpose hermeneutics and semiology at this time in the West: “To search for a meaning is to bring to light a resemblance. To search for the law governing signs is to discover the things that are alike [...]. The nature of things, their coexistence, the way in which they are linked together and communicate is nothing other than

their resemblance” (1994 29). The structure of the *Book of Knowledge* supports this theory. The repetitive, formulaic nature of the text tends to emphasize the similarities among all the kingdoms of the earth, even the imaginary ones, almost glossing over the differences. Almost every section begins with “Parti” or “I departed” and ends with a description of the heraldic insignia, no matter how different or fantastic their inhabitants or geographical features are. This technique marks textually the limits of each kingdom and encloses the unique, the different, within the same, the similar. Afterall, everything on earth is there because of God’s divine will.

At the same time, within the descriptions of each kingdom, in the *legenda* associated with them, the text engages the medieval theme of wonder. Wonders, or *mirabilia*, appear in all kinds of medieval texts, including encyclopedias, chronicles, travel narratives, and romances. Although marvels were located everywhere, they were more numerous on the periphery of the medieval known world, in India and Africa but also Scandinavia. Medieval writers and mapmakers knew this tradition primarily through Pliny, Solinus, Augustine of Hippo, Isidore of Seville and a whole genre of texts associated with Alexander the Great (Lorraine & Park 24-6). In Book 21 of *De civitate Dei*, Augustine explained wonders as evidence of the omnipotence of God, and that everything created by God was wonderful. All natural phenomena, whether commonplace or marvelous, depend on God’s divine will: “So, just as it was not impossible for God to set in being natures according to his will, so it is afterwards not impossible for him to change those natures which he has set in being, in whatever way he chooses. Hence the enormous crop of marvels, which we call ‘monsters,’ ‘signs,’ ‘portents,’ or ‘prodigies’” (Lorraine & Park 40).

In this way, similitude and wonder in the Middle Ages may be seen as two complementary faces of the same discourse on nature: everything in nature is the same, or analogous, because it was created by God; our imperfect perception of nature leads us to wonder at things unknown or unknowable to us. In his *Etymologiae*, 11.3.1-2, Isidore of Seville declares that the monstrous is not a contradiction of nature but of human epistemological categories:

Varro says that portents are things which seem to have been born contrary to nature, but in truth, they are not born contrary to nature, because they exist by the divine will, since the Creator’s will is the nature of everything created [...]. A portent, therefore, does not arise contrary to nature, but contrary to what nature is understood to be. Portents are also called ‘signs,’ ‘monstrosities,’ and ‘prodigies’ because they seem to portend and to point out, to demonstrate, and to predict future happenings. (Williams 13)

David Williams has traced the conceptual origins of what he calls medieval “deformed discourse” (4) to the pre-Christian tradition of philosophical negation, which found its medieval expression in Christian Neoplatonic negative theology. According to this theology, God transcends human knowledge and can only be known by what He is

not. Through a process of mental purification of the self-consciously human, limited perception, the ultimate goal of this thought is to know God as paradox: “the One who is source of the many, beyond being yet cause of being, present everywhere within the world while totally transcendent” (Williams 4). The deformation of rational and logical names and signs of things leads to a kind of divination of the human intellect: it allows us not to *repraesentare* concepts and ideas but instead to *monstrare* them (Williams 4). In the Middle Ages, the monstrous was an enigma, and was thus:

revered as the most suitable expression of divine mysteries, precisely because its obscurity suited the extradiscursive nature of its subject [. . .]. The monstrous enigma deforms the fundamentals of signification to communicate what otherwise could not be communicated. While in normal discourse the similarity and appropriateness of the sign to its signified are the criteria for effectiveness and right representation, in deformed discourse similitude is not intended but rather rejected in favour of the jarring and unsettling inaccuracy and impropriety on which enigmatic understanding is based. The intellectual disturbance effected by the monstrous is due not only to the inappropriateness of the particular sign for what is signified, but also to its inherent negation of the mind’s confidence in similitude and mimesis as criteria of language and cognition. (Williams 85)

In the *Book of Knowledge*, marvels appear in the form of *legenda* associated with certain kingdoms. The paragraph on Norway, for example, includes a series of such *legenda*:

En las montañas desta Noruega crian muchas aves girifaltes, açores, falcones. Otrosi crian muchas animalias fuertes, javalis blancos, osos blancos. Et dizen que un infante fijo del Rey de Noruega conquryrio el condado de Flandes en el tiempo del rrey Artur de Bretaña. Et sabed que de Noruega adelante contra la trasmontana es tierra desabitada en que faze el año todo un día et una noche, seys meses dura el día et otros seys meses la noche, et que ay unas gentes que an las cabeças fixas en los pechos, que non an cuellos ninguno, pero yo non las vy. (Marino 16-18)

As Marino points out in a footnote (“There seems to be no historical basis for this anecdote”), the reference to the conquest of Flanders is probably based on the story of the Knight of the Swan. She also reminds us that the legend of men without necks, common in medieval accounts of *mirabilia*, appeared in texts as early as Pliny and Solinus. Significantly, Marino does not feel the need to comment on the reference to the six-month long days and nights that are found there. Apparently, this is one of the “scientific” observations found in the text. However, to the medieval Castilian reader of this text, whose universe is geocentric, lacking our astronomical understanding of the tilt of the Earth’s axis that stays constant as it rotates around the sun, this phenomenon could have seemed just as wonderous as the neckless people with which it is juxtaposed.

Towards the end of the book, the narrator arrives at Gotia and Yrcania (present-day Ukraine), and he equates this Gotia with another he mentioned earlier, located next to Noruega, and so he repeats some of the same *legenda* he associated with Noruega above:

Esta Gotia et esta Yrcania parten con las altas sierras de la trasmontana. En estas sierras veen la estrella del norte en el medio del çielo, et faze todo el año un dia seys meses dura el dia, et seys meses dura la noche. Et es tierra desabitada pero que dizen que son fallados en esta tierra omnes que han las cabeçaş pegadas sobre los ombros, que non han cuellos ningunos, et la barva tienen sobre los pechos, et las orejas dellas llegados a los ombros [. . .]. Otrosí son fallados en esta tierra muy grandes osos et puercos javalis blancos, segund que ya conté de suso. (Marino 106)

Earlier, Gotia was a province located between Suevia and Noruega, and containing three cities: Estocol, Calman and Surdepinche (Marino 16). Here, Gotia is located next to Yrcania, but also bordering a large province called Paschar, which Marino locates on the banks of the Volga, which in turn borders on Suevia. After repeating some of the same information about Suevia (the city of Roderin; two large lakes, Lacus Stocol and Lacus Estarse; etc.), he leaves Suevia and travels to Sordepinche, Calman and Estocol, in addition to Sormençes, Ystat and Londis, which borders on Noruega; however, here he does not associate these cities with Gotia (Marino 106). It is useless to attempt to make sense of the geography described here using modern maps or to demand systematicity of the anonymous author; in this text what is important is the accumulation of any *legenda* that may be associated with each kingdom on the map.

The high point of the voyage of the narrator is his description of the Earthly Paradise. He first mentions it when describing the mythical River of Gold: “nasçe de las altas sierras del polo Antartico do dizen que es el Paraisso Terrenal” (Marino 56). As we shall see, this is not the modern-day Antarctica, but rather a mythical, faraway place, literally on the other side of the world, where (it is said) the Eden of Genesis is located. In his description of the king of Amenuan, the text provides another hint that we are approaching it: “En este rreynado de Amenuan entra un braço del rrio Eufrates, el qual rrio nasçe de las altas sierras del Polo Antarico do diz que es el Paraiso Terrenal” (Marino 60). Of course, this is one of the four rivers that flow from the Earthly Paradise. As the text edges closer and closer, the legendary Preste Juan first appears:

Et llegué a una grand çibdat que dizen Graçiona, que es cabeça del ynperio de Abdeselib, que quiere dezir siervo de la cruz. Et este Abdeselib es defendedor de la iglesia de Nubia et de Etiopa, et éste defiende al Preste Juan, que es patriarca de Nubia et de Etiopa et señorea muy grandes tierras et muchas çibdades de cristianos. Pero que son negros como la pez et quemanse con fuego en las fuentes en señal de cruz et en rreconoscimiento de bautismo. Et como quier que estas gentes son negras, pero son omes de buen entendimiento et de buen seso, et an saberes et çiençias, et an tierra muy abundada de todos los bienes, por que ay muchas aguas et muy buenas de las que salen del Polo Antarico do dizen que es el Paraiso Terrenal. (Marino 60)

Here, let us analyze how the concept of skin color functions in this text. It is true that the skin color of this people is contrasted with their religion, knowledge and wisdom, as Harney notes (79). However, the result of the contrast is not to locate them as an

inferior “race” with respect to Europeans; on the contrary, their blackness, which in any case is probably explained by their geographical location in the world, as we have seen, is subordinated to their religion, which allows them to develop all those things which make them civilized. Religion makes these people their equals, not their inferiors, despite their different skin color.

When the narrator finally arrives at the land of Preste Juan, he explicitly invokes the theme of wonder with respect to the Earthly Paradise. On the Euphrates river, he found Malsa:

do mora sienpre'l Preste Iohn, patriarca de Nubia et de Etiopia [. . .]. Et desde que fuy en Malsa folgué y un tienpo por que via et oya cada dia cosas maravillosas. Et pregunté por el Parayso Terrenal que cosa era et que dezian del. Et dixeron me omes sabios que eran unos montes tan altos que confinan con el círculo de la luna et que los non podia ver todo ome, ca de veynte omes que fuesen non los verian los tres dellos, et que nunca oyeran dezir de ome que alla subiese. Et omes ay que dizen que los vieron a la parte de oriente, et otros a la parte de medio dia. Et dizen que quando el sol es en Geminis veen los a medio dia, et quando el sol es en Capricornio veen los a la parte de oriente. [. . .] Et en todo tienpo da el sol en aquellos montes, quier de noche quier de dia, quando del un cabo, quando del otro. Esto es por que la meitadd destos montes son sobre el orizonte et la otra so el orizonte, en tal manera que ençima de los montes nunca faze noche, nin tiniebra, nin faze frio, nin calentura, nin sequedat, nin umidat, mas mucho equal tenplamiento. Et todas las cosas asi vigitables como sentibles et animales que alli son, non pueden jamas conrronper nin morir. Et dixeron me otros secretos muchos de las virtudes de las estrellas, asi en los juyzios como en la magica, et virtudes otrosi de las yervas, et plantas, et mineras. Et vy ende cosas maravillosas. Et los griegos dizen a este logar Ortodoxis, et los abraicos dizen le Ganheden, et los latinos Paraiso Terrenal por que sienpre ally es grand tenpramiento. (Marino 62-64)

As this passage makes clear, all the objects, concepts and strategies that we have analyzed in this *Book of Knowledge*, and which we related to a medieval discourse of nature, are subsumed within biblical cosmology. Referring to astrological concepts, we already saw how the Tropic of Capricorn was used to explain skin color. Here, the Earthly Paradise is located in a mountain range that reaches up to the circle of the moon. When the sun is in the constellation of Gemini, it is seen to the north; when it is in Capricorn, it is seen to the west. Elsewhere, we saw how there was a place far to the north where the days and nights were six months long. Here, we find that in the Earthly Paradise the sun never sets, because half of the mountains are above the horizon and the other half are below it. Referring to medical and geographic concepts, in India we saw how the temperance of that climate determined a whole set of physical and moral characteristics in its inhabitants. Here, we find that in the Earthly Paradise not only is it never night, but also it is never dark, nor even cold, hot, dry or wet, but a great even temperature always. In short, the climate in the Earthly Paradise is so temperate, that the four elements, which are analogous to the four conditions of hot, cold, wet and dry, which

are in turn analogous to the four humors in the body, are all in such a perfect state, that all living things there are immortal. As it turns out, all kingdoms on earth are but poor reflections, to a greater or lesser degree, of this Earthly Paradise. And to know things about the Earthly Paradise is to know the hidden secrets of the cosmos: the virtues of the stars, divination and magic, as well as the virtues of the herbs and plants and minerals. In short, to know these things is divine; it is to know all that God knows.

On the other end of the moral spectrum of this same discourse of nature, in the Montes Caspios, we find the legendary castles of the biblical Magog and Gog:

Dentro desta Tartaria son muchedunbre de gentes sin cuenta, et non guardan ningund mandamiento de Dios salvo non fazer mal a otro. Et son gentes muy esentas et fuertes lidiadores de pie et de cavallo, en tal manera que el Grant Alexandre no los pudo conquistar nin les pudo entrar aquellos montes, pero que los ençerró et atapóles las puertas del fierro con grandes peñas, en tal manera que estodieron gran tienpo en aquel ençerramiento. E despues desto deliberaron se de aquel ençerramiento et salieron et conquirieron muy gran partida del mundo. Por que de aquel linaje salieron todos los del imperio de Catayo, maguer agora son contrarios. E dese linaje salieron los del imperio de Armalet, et del imperio de Aravia, et de Mesopotania, et todos los persianos, et los del imperio de Sara, asi turcos commo tartaros, et saraynos, et godos, como quier que algunos dellos se tornaron a la ley de Abraham et otros se tornaron moros. E dizen los sabios de la Tartaria que quando se conplieren los siete mil años de la era de Adam serán señores de toda la faz de la tierra, et que farán tornar todas las gentes del mundo a su ley et a su libertad. E çierto ellos non han ley ninguna, nin guardan ningund mandamiento de Dios salvo non fazer mal a otro [. . .]. Et en este castillo de Magot moré un tienpo por que veyá et oya cada dia cosas maravillosas. E ala parte del nort confinan con la Tartaria çerrada las tierras de Albizibi, que son tierras yermas et deshabitadas, pero que en algunos lugares habitan gentes, et son omes viles et comen la carne et los pescados crudos et han los rostros luengos como canes, pero que son blancos et fazen todas las cosas que veen fazer, et llamanlos sinofalos. Et yo vi uno dellos en la çibdad de Norgançio. (Marino 80-82)

The theme of wonder here is employed to suggest the opposite of the temperance, both climatic and social, found in the Earthly Paradise and its surrounding lands. The Tartars here are synonymous with moral depravity: the descendants of Gog and Magog, two biblical tribes who, according to various medieval *legenda*, were followers of Satan who one day would bring about Judgement Day and the destruction of the world (Marino 80). The theme of prophecy is employed to refer to this destruction, in the form of “liberty” or licentiousness, a negative political concept in the Middle Ages, associated with a lack of self-control or rule of law. The concept of lineage, which in the medieval and early modern Hispanic cultures did not function in the same way as modern race (Hill 2005 225), is evoked to suggest that the enemies of Christendom, i.e. the Arabs and Moors, are among their offspring, although some of them, i.e. the Goths, eventually returned to the law of Abraham. In contrast to modern racial theories, which, as we have seen, relied on a long view of the history of the earth and humanity, on the order

of tens or even hundreds of thousands of years, here the end of the world will occur exactly seven thousand years after God created the world. With this chronology, some peoples exercise their freewill in order to return to the law of Abraham; others do not. These peoples' physical prowess is mirrored by their moral depravity: they obey none of God's commandments, except not to harm one another. In the Earthly Paradise, we saw how the perfect temperance of the climate led to the immortality of all living things. Here, the lands surrounding the castles of Gog and Magog are barren and uninhabited. Animal-human hybrids were associated with moral depravity in the Middle Ages: when barbarians practiced adultery, incest and the like, nature sometimes acted "against her own laws," as Gerald of Wales put it in his *Topographia Hibernie*, composed around 1185 (Lorraine & Park 27). Here also, the men who inhabit these intemperate lands are the famous cynocephali, vile, dog-faced men who eat raw meat. Interestingly, their skin color is white: as it turns out, blackness was not always everywhere associated with moral depravity.

In sum, I hope to have demonstrated that an archaeological analysis of any given text, which understands each statement as an event and aims to reveal its system of enunciability, can give us an accurate picture of how it functioned in its own specific discursive context. In the case of the *Book of Knowledge*, we have a series of statements that engage in identifiable ways the discourse of nature based on biblical cosmology, which existed at the time it was written. Now, in the future we could trace the history of how this text, understood as a series of statements-things, was read and interpreted, re-read and re-interpreted. We could start with the observation that in the fourteenth and fifteenth centuries, its credibility was never questioned at all, and that several explorers relied on it for their own navigations and even desired to find Preste Juan as well as other lands mentioned in its *legenda* (Marino xvii-xix). We could also compare and contrast the statements found in this book and those found in documents related to the blood-purity statutes or the discovery and colonization of America: do these relatively later statements engage the same discourse of nature in the same way that we find in the *Book of Knowledge*, or can we establish relations with different discourses, with different objects, subject positions, concepts and theoretical strategies? On the other hand, I hope to have demonstrated that to take these statements-things and to jump several centuries, recontextualizing them within modern, biological theories of race really does not add to our understanding of what the text itself was doing in its own context; it simply adds more evidence of how race has become such an important, all-encompassing theme in our own society as to be practically unavoidable in scholarly discourse.

BIBLIOGRAPHY

- Curtius, Earnst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Trans. Willard R. Trask. Princetone: Princeton University Press, 1990.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*. New York: Pantheon Books, 1972.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, 1994
- Hannaford, Ivan. *Race: The History of an Idea in the West*. Washington, D.C.; Baltimore: The Woodrow Wilson Center Press; The Johns Hopkins University Press, 1996.
- Harney, Michael. *Race, Caste, and Indigeneity in Medieval Spanish Travel Literature*. New York: Palgrave MacMillan, 2015.
- Harris, Marvin. *The Rise of Anthropological Theory*. Walnut Creek, CA: Altamira Press, 2001.
- Hill, Ruth. *Hierarchy, Commerce, and Fraud in Bourbon Spanish America: A Postal Inspector's Exposé*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2005.
- Hill, Ruth. "Categories and Crossings: Critical Race Studies and the Spanish World." *Journal of Spanish Cultural Studies* 10.1 (2009): 1-6.
- Hodgen, Margaret. *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964.
- Lorraine, Daston & Park, Katharine. *Wonders and the Order of Nature: 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998.
- Major-Poetzl, Pamela. *Michel Foucault's Archaeology of Western Culture: Toward a New Science of History*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1983.
- Marino, Nancy F., ed. *El Libro del conocimiento de todos los reinos (The Book of Knowledge of All Kingdoms)*. Tempe, Az: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1999.
- Nirenberg, David. "Race and the Middle Ages: The Case of Spain and Its Jews." *Rereading the Black Legend: The Discourses of Religious and Racial Difference in the Reniassance Empires*. Eds. Margaret R. Greer, Walter D. Mignolo & Maureen Quilligan. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007. 71-87.
- Pagden, Anthony. *The fall of natural man: The American Indian and the origins of comparative ethnology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- Taylor, Gary. *Buying Whiteness: Race, Culture, and Identity from Columbus to Hip Hop*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- Williams, David. *Deformed Discourse: The Function of the Monster in Mediaeval Thought and Literature*. Montreal & Kingston, London, Buffalo: McGill-Queen's University Press, 1996.



SOL MIGUEL-PRENDES¹
Wake Forest University - solmp@wfu.edu

UN CONVITE DE DON JORGE MANRIQUE A SU MADRASTRA EN PLIEGO SUELTO

RESUMEN

El poema burlesco *Un convite de don Jorge Manrique a su madrastra* ha recibido abundante atención crítica como sátira misógina. Este trabajo argumenta que, aunque el vituperio hubiera sido la intención original del autor, la intervención del compilador Hernando del Castillo, que lo incluyó en sus dos primeras ediciones del *Cancionero general*, y del impresor Juan de Villaquirán, de cuyo taller salió un pliego fragmentario con *Un convite* junto a otros dos poemas, dan lugar a inestabilidad genérica en la recepción: el inicial vituperio manriqueño deviene, en su pliego, en ingenioso disparate festivo, mudando su ascripción a uno de los géneros que, junto a los romances, más divulgación tuvieron en dicho soporte tipográfico.

PALABRAS CLAVE: Banquete burlesco, vituperio, disparate, pliego suelto, fragmento

ABSTRACT

The burlesque poem *Un convite de don Jorge Manrique a su madrastra* has received ample critical attention as an example of misogynous satire. This essay contends that, while slander may have been the poem's authorial intention, the interventions by compiler Hernando del Castillo, who included the poem in his first and second edition of the *Cancionero general*, and by printer Juan de Villaquirán, who published it along with two other poems in a now fragmentary chapbook, bring about generic variance in its reception: the initial slander becomes festive *disparate*, one of the most popular genres contained in chapbooks.

¹ Sol Miguel-PrenDES is Associate Professor at Wake Forest University. She is the author of *El espejo y el piélago. La Eneida castellana de Enrique de Villena*. She was Editor in Chief of *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures and Cultures* (2007-2012) and President of the Council of Editors of Learned Journals (2014-2015). Her latest book is *Narrating Desire: Moral Consolation and Sentimental Fiction in Fifteenth-Century Spain* (2019).

KEYWORDS: burlesque banquet, slander, *disparate*, chapbook, fragment

Buscando un tema con el que honrar la memoria de Nancy Marino y que entroncara de alguna manera con sus trabajos, lo primero que me vino a la mente fueron las *Coplas* manriqueñas, tanto por su doble vertiente de elegía y panegírico, como por ser la materia sobre la que la llorada investigadora llevara a cabo su minucioso análisis en uno de sus últimos grandes trabajos, *Jorge Manrique's Coplas por la muerte de su padre: A History of the Poem and Its Reception* (2011). La acogida de dicho estudio por parte de la crítica fue unánime: Marino se mueve con facilidad desde la sumaria biografía del poeta y el trasfondo histórico de las *Coplas* a un repaso de las reacciones críticas, literarias, visuales y musicales, al tiempo que abre nuevas líneas de investigación. Como pertinentemente ha señalado Julio Hernando, se trata de una obra seminal que al trazar la historia de la recepción de las *Coplas* construye un mapa de la historia cultural española.²

Pensé, por ello, dedicar mi contribución a la recepción de uno de los escasos poemas burlescos de Manrique que más atención crítica ha recibido en los últimos años, *Un convite de don Jorge Manrique a su madrastra*. Se trata de un banquete burlesco en el que unos criados desnudos y Manrique mismo, también ligero de ropa, sirven a la esposa de su padre y su séquito toda clase de alimentos nauseabundos en el marco de una casa en ruinas y llena de basuras. El poema, [ID6751] según la clasificación de Dutton, apareció en letras de imprenta en las dos ediciones del *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511 y 1514) así como en la edición exenta del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* de 1519. Queda también el testimonio de un pliego suelto acéfalo [18*PN] de la segunda decena del quinientos.

Mi análisis se va a centrar en este último, el cual no ha merecido sino breves menciones. Pretendo así incorporar metodologías que se han aplicado con éxito a este tipo de textos en transición de la cultura manuscrita a la imprenta: la consideración tanto de la integridad del fragmento en cuanto legítimo objeto de análisis como de las intervenciones de compilador e impresor en la difusión del poema en competición con la supuesta *intentio* del autor para sugerir las líneas de estudio de una microhistoria del pliego suelto poético en la confluencia de materialidad textual y contenido literario; aunque dado el alcance de este trabajo sería más cabal hablar de una nanohistoria.³

² Domínguez (2013); Hernando (2013); Martín (2013); Morrás (2014); Severin (2014); Zepeda (2014).

³ Siguiendo las pautas marcadas por Chartier, Lucía Mejías (2005) resaltaba la necesidad de reagrupar hermenéutica y morfología en el estudio la obra, en este caso particular de los fragmentos de la literatura caballeresca catalana. Sigue de cerca sus pasos Bamford (2011; 2018a); su más reciente estudio (2018b) aplica con gran éxito esa metodología a un ambicioso panorama de fragmentos medievales hasta el siglo XVII. Gómez Bravo (2013) ofrece un fascinante estudio de las confluencias de autoridad y testimonio material en las redes de difusión ma-

Un repaso a la crítica revela la incomodidad que ha producido *Un convite* al no encajar ni en la poesía amorosa ni en la profunda gravedad moral de las *Coplas*. A decir de Domínguez en su esencial estudio de la poética manriqueña, los críticos tendían a pasarlo por alto, como si se tratara de una aberración, junto con las otras dos composiciones satíricas atribuidas al poeta, “A una prima suya que le estorbava unos amores” y “A una beuda” (1993 147). Tal actitud, como ya señalara Márquez Villanueva un año antes, era consecuencia del “efecto paralizador” ejercido por la vehemente autoridad con que Menéndez Pelayo rechazó dicho poema en particular y la poesía burlesca de cancionero en general (1991-1992 305-306). De manera que no es de extrañar que en una edición crítica de la poesía completa de Manrique, publicada el mismo año que la monografía de Domínguez, Beltrán afirmara tajantemente en el prólogo que Manrique “no es un poeta satírico” (Manrique 1993 14). En las notas a pie de página, Beltrán se esfuerza en situar *Un convite* en la tradición de humorismo culinario medieval, pero confiesa que “no encuentra ningún ejemplo semejante a este;” por ello, recurre a una obra posterior, el banquete cómico de Luis Milán en *El cortesano* (1561), si bien, a diferencia de *Un convite*, no halla allí “el menor rastro de un deseo de zaherir.” Menciona también las feroces sátiras *Pleyto del manto* y *Carajicomedia* mucho más próximas cronológicamente—y físicamente, habría que añadir, en su disposición material dentro de la sección de burlas del *Cancionero general*—para concluir que “comparado con las groserías, la escatología y la procacidad” de aquellas, la de *Un convite* es moderada (Manrique 1993 138).

Domínguez coincide con Beltrán que la sátira debió ejercer poca atracción en el poeta. A diferencia de Beltrán, que únicamente se detiene a considerar el nivel de agresividad desplegado en la invectiva de *Un convite*, se admira Domínguez de su inesperada calidad poética. Manrique presenta una imagen femenina opuesta a la idealización del amor cortés y la burla se lleva a cabo alterando las convenciones de la hospitalidad y el respeto debido tanto a la mujer como a la madre. La técnica es una inversión del lenguaje y los temas cortesanos (1993 147-50), técnica que Beltrán extenderá a toda la poesía satírica cancioneril.⁴

Años antes, coincidiendo con la reevaluación de la poesía burlesca cancioneril, Serrano de Haro (1978) y Márquez Villanueva (1991-1992) se habían interesado en el extraño

nuscritas del siglo XV. El estudio de Francomano de las diversas materializaciones de *Cárcel de amor* (2018) es un brillante ejemplo de una microhistoria del libro.

⁴ Beltrán habla de la poesía satírica cancioneril como el reverso de la poesía cortés (“Los primeros pliegos poéticos” 96). Así lo entiende también Laura Puerto Moro: “es posible entender la poesía cortesana burlesca como parodia y reverso de la lírica amorosa, desde donde resulta lógica la automática degradación que ejerce sobre el motor del universo poético de Palacio: la idealización de la dama” (2015: 191)

banquete y llevado a cabo meticulosas exégesis.⁵ El primero data la composición después de 1476, año de la muerte del maestre don Rodrigo, posiblemente en la estación de primavera o de verano, cuando se enramaban suelos y paredes, una costumbre que se puede rastrear en el poema. Tendría que haber sido necesariamente en 1478, ya que en 1477 Manrique estuvo en prisión y murió en abril de 1479. Serrano de Haro vincula su génesis a las rencillas surgidas entre el poeta y Elvira de Castañeda –al tiempo madrastra y cuñada como tercera esposa de su padre y hermana de su propia esposa– a consecuencia del testamento a la muerte del maestre. Al ser un poema tardío, destaca Serrano de Haro, Manrique exhibe “una gran capacidad de descripción” y “su madurez de oficio” en un homenaje de burlas donde se recurre a un procedimiento satírico que evita la crítica directa para reírse de las pretensiones de su madrastra exponiendo la propia miseria del poeta. Sugiere, además, la posibilidad de que “naciera en ocasión festiva, como el Carnaval, lo que al mismo tiempo que disminuiría su índole ofensiva, explicaría su carácter de mascarada.” Comparado con la poesía amorosa manriqueña, cuyas abstracciones subliman la realidad, la comicidad “sensual y extrovertida” del “combite” la degrada (1978 205).

Márquez Villanueva insiste en la hábil técnica de la inversión, propia de la madurez del poeta, que pone patas arriba todos los códigos relacionados con la etiqueta del banquete. Acepta este crítico la presencia de algunos elementos típicos del carnaval, pero no así la inserción del poema en la literatura carnavalesca propiamente dicha ya que la voz manriqueña rechaza el papel de bufón y los surrealistas disparates que alcanzarán su culmen en Juan del Encina. En cambio, identifica un “super-texto” que, por medio de inquietantes dilogías, desarrolla una “terrible sátira personal” donde se expresa de la manera más despiadada “la represada bilis del hijastro” (1991-1992 322). Allí se encuentran, pues, humillantes insinuaciones sexuales en un clima de acoso tan feroz que, Márquez Villanueva sospecha, lo que se sirve a la madrastra en el degradado banquete no es sino “algunos platos de genitales guisados” (1991-1992 320).

Las consideraciones más recientes se remontan a la primera década del siglo XXI. Domínguez, en la entrada sobre Manrique del *Dictionary of Literary Biography* (2004), no se aparta de lo ya dicho en 1993, aunque parece aceptar, si bien con grandes reservas y eliminando la violencia, la tesis de Márquez Villanueva (“there is a vague sexual undertone to the whole affair that makes it quite inappropriate for a female relative, even one related by marriage” 72).

⁵ El interés por *El cancionero de obras de burlas*, en el que se incluye *Un convite*, empieza a despuntar en los años 70 con la antología de Jauralde Pou y Bellón Cazaban (1974) y la edición crítica de Domínguez (1978). Una edición exenta de la *Carajicomedia*, por su parte, interesó a los críticos (Varo, 1981) y produjo una edición muy limitada con ilustraciones de arte (Montañés 1976). De ellas da noticia Puerto Moro (2011).

Finalmente, Cortijo Ocaña (2003) se aleja de contexto sociohistórico para indagar en la adscripción genérica del poema al que considera un “festín burlesco,” subgénero de la comedia burlesca que cuenta con unas cincuenta composiciones fechadas entre 1625 y 1680, coincidiendo en su mayoría con el reinado de Felipe IV. Es éste un tipo de teatro cortesano que se representaba durante la época de carnaval. El repertorio de comidas repulsivas y la inversión degradante son componentes tanto del carnaval como del incipiente teatro castellano de Juan del Encina y la comedia burlesca. Se trata, pues, *Un convite* de una composición parateatral que se habría representado en un Martes de Carnaval, día en que generalmente se celebraría la mayor parte de las comedias burlescas de la corte de Felipe IV. En el concienzudo comentario a cada estrofa que Cortijo lleva a cabo en mastodónticas notas a pie de página se elaboran con incontestables referencias las particularidades de las grandes líneas de interpretación: la tergiversación de la poesía amorosa cancioneril, el dialogismo, la escatología y el absurdo carnavalescos, sin olvidar las referencias sexuales y un velado antisemitismo.

La desazón que *Un convite* ejerce en modernos lectores ha dado lugar a la exégesis filológica del referente en un desesperado intento de comprender, o incluso justificar, algo que se percibe de un particular mal gusto y que, no obstante, exhibe en todo su esplendor la maestría poética manriqueña. A falta de documentos que evidencien la reacción de Elvira de Castañeda es imposible deducir la impresión que el poema le causara al blanco original de las burlas. Serrano de Haro, cuya documentada biografía dio a conocer la violenta disposición de Jorge Manrique no sólo hacia la madrastra-cuñada sino hacia su propia esposa, especula que el aguilando titulado “Señora muy virtuosa” de Gómez Manrique, tío del poeta, habría sido una caballerescas defensa de Elvira en la contrafactura del primer verso de *Un convite* que dice “Señora muy acabada” (1966 121).

Agotado el análisis textual, Serrano de Haro apunta, si bien no llega a desarrollar la idea, la importancia de la textualidad de la compilación misma en que se ha transmitido el poema. En su afán de identificar antecedentes, en este caso la imaginaria morada donde se sirve el repugnante banquete, Serrano de Haro nota que en el *Cancionero general* de 1511 Hernando del Castillo hace preceder *Un convite* del largo “aposentamiento que fué hecho en la corte en la persona de Juvera al papa Alixandre cuando vino a Castilla por legado” (1978 206). Este crítico viene a sugerir que la razón de agrupar el *Aposento en Juvera* [ID2999] y *Un convite* en la sección de obras de burlas provocantes a risa—son los dos primeros poemas—sería la jocosa degradación de un espacio físico como parte del escarnio a que se somete a los participantes en ambas composiciones.⁶ Sin embargo, en el *Cancionero general* de 1514, la sección de burlas elimina el *Aposento* y se inicia, en

⁶ Un análisis del anónimo *Aposento en Juvera* lo lleva a cabo Domínguez en “La sátira del *Aposento*” (2017).

cambio, con el muy obsceno *Pleyto del manto* [ID6821], la adición de García de Astorga [ID6922] y la “respuesta de los señores coño y carajo” [ID6923], inmediatamente seguidos de *Un convite*, lo cual vendría a apoyar el dilogismo que Márquez Villanueva identifica como base del implacable vituperio a la madrastra.

Por otra parte, si se considera la sección *Obras de burlas* en el conjunto total de la compilación de Castillo se debe señalar que, mientras que en la primera edición las burlas van precedidas de un convencional *Purgatorio de amor* del bachiller Jiménez [ID6745], en la edición de 1514 este es sustituido por un largo *Doctrinal de gentileza* del comendador Hernando de Ludueña, maestresala de la reina Isabel [ID1895]. Entre otros temas, se alecciona en él sobre “quien deue burlas y como han ser las burlas” y se considera un acierto “dezir sin ofender” (v. 351); se dedica una sección al vestir (vv. 102-213), diciendo del cortesano que “se sabra vestir / según el cuerpo y el gesto / sin que nadie le dotrine / ni que le puedan dezir / grossero ni desonesto” (vv. 561-566); otra sección del *Doctrinal* es una habitual loa de las mujeres (vv. 862-906).

Si se acepta la intuición de Serrano de Haro que el espacio degradado de Juvera atrae la posición de *Un convite* en el *Cancionero general* de 1511, no es difícil ver en la *ordinatio* elegida por Hernando del Castillo en 1514 la técnica de inversión satírica apuntada por Domínguez: no solamente el *Pleyto del manto* es un obsceno manual de villanías, sino que *Un convite*, donde Manrique se muestra ofensivo, soez y casi desnudo, contraviene a su vez todas y cada una de las convenciones cortesas defendidas por Ludueña. Quizá convenga recordar las consideraciones de Rico sobre la raíz ovidiana que nutre la unidad de ciertas obras medievales, en particular el *Libro de buen amor*, las cuales—creo—todavía pueden aplicarse sin mayores inconvenientes al *Cancionero general*. Tal raíz, dice Rico, “arranca menos de los libros, tomados uno a uno, que de los códices” que contenían las obras del poeta latino, en los que “las osadías del *Ars* se paliaban con los *Remedia* inmediatos (como Juan Ruiz combina la invectiva y la lección amorosa)” (164). El paradigma misceláneo de Hernando del Castillo se conecta al espíritu ovidiano del *Libro del Arcipreste*—en sí otro cancionero—, especialmente en la contraposición final de manual de cortesía e insulto obsceno.⁷ La *ordinatio* de Hernando del Castillo coincide, asimismo, con el momento de agotamiento de la poesía cortés de cancionero, a la cual, para seguir con las consideraciones de Rico, Hernando del Castillo trataría de revivificar con inusitadas mezclas.⁸

⁷ La tesis del *Libro de buen amor* como cancionero la desarrolla Heusch (2011) mientras que Gerli considera el libro de Arcipreste un subtexto fundamental de la poesía castellana de cancionero (2001).

⁸ “[E]l agotamiento de los géneros clásicos de la tradición medieval convidaba, antes de orillarlos en mayor o menor medida, a intentar remozarlos por la vía de la combinación y de la mixtura” (Rico 1997 166).

La edición exenta del *Cancionero de obras de burlas* de 1519, cuyo único testimonio (British Library HC.20.b.22) contiene la anónima *Carajicomedia*, mantiene un agrupamiento que combina los de ediciones anteriores del *Cancionero general*: el *Aposento en Juvera* abre la colección, seguido del *Pleyto del manto* y *Un convite*. Es muy posible que para esas fechas, casi cuarenta años después de la composición de *Un convite*, la identificación de la madrastra con la figura de Elvira de Castañeda hubiera pasado al olvido o, de mantenerse, poco importaría a los compradores, y lectores en general, de una compilación en la que el esquema constructivo se debe a una comicidad basada en el escarnio, la inversión y la obscenidad.⁹ El hecho de que en ningún momento se mencione el nombre de la viuda del maestre don Rodrigo favorece la apropiación del poema para la exhibición de una indecencia burlesca que, a decir de Díez, recurre a la violencia y el humor para llevar a cabo un ejercicio de ingenio (62). En ese sentido, conviene recordar la consideración de Márquez Villanueva cuando se aparta por un momento de la anécdota personal para leer la madrastra como arquetipo y parodia de la dama cortés.

Beltrán ha estudiado el proceso de tradicionalización por el que textos cortesanos, rechazados por anticuados o pasados de moda, son asimilados por las clases populares. Es bien conocido que el *Cancionero general* fue canibalizado en numerosos pliegos sueltos. La imprenta popular había contribuido con ellos a la creación de un nuevo público lector y, en su deseo de capitalizar los éxitos editoriales, a consagrar una serie de géneros como es el caso del disparate (2005 104), que en el *Cancionero general* habían sido microgéneros humorísticos según la terminología de Puerto Moro (2015 212). Debido a su carácter popular, en estos pliegos predomina el arte menor y las estructuras orientadas a la lectura y recitación oral (Beltrán 2005 82).

El pliego poético fragmentario en que se ha conservado *Un convite* está reproducido en el número XI de la edición facsímil de los pliegos poéticos del XVI pertenecientes a la biblioteca Rodríguez-Moñino realizada por Arthur L. F. Askins. Únicamente han sobrevivido la segunda y tercera hojas gracias a su utilización en las pastas de un libro—desgraciadamente no queda constancia de cuál—como refuerzo de la encuadernación.¹⁰ Contiene las últimas cuatro estrofas de un *Pater noster*, el texto completo de *Un convite* con el encabezamiento “Un combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra,” y el comienzo de un *Nique* (“Aquí comienza el Nique”). Askins se hace eco de lo ya dicho por el ilustre bibliófilo cuya colección edita: se trata de un pliego de cuatro hojas, “publicado

⁹ Como indica Puerto Moro, en las *Obras de burlas* “más de un 70% de los textos responden al *vituperium* personal construido sobre los términos más soeces” (2015 211).

¹⁰ Que la idea fuera del librero, del encuadernador o del propietario es imposible de determinar. Como señala Bouza, los libros se vendían sin encuadernación o envueltos en papelón (1999 88). Se trata, pues, de lo que Lucía Mejías denomina “fragmentos instrumentales” (2005 247).

ca. 1520, del que compró Fernando Colón, en 1524, el ejemplar descrito en el *Regestrum* de su biblioteca” en cuya reseña se enumeran seis composiciones de Antón de Montoro que estarían en la cuarta hoja (1981 1: 27). Askins recoge, además, los comentarios que Rodríguez-Moñino dedicara al folleto en su edición y estudio del *Cancionero general* de 1511, de donde provienen la mayoría de los poemas que se habrían perdido al final del fragmentario pliego. Rodríguez-Moñino identifica allí el *Pater noster* como el *Pater noster de las mugeres* de Salazar, que el pliego, o Colón, habría atribuido erróneamente a Manrique “por acreditar el paño;” se identifica asimismo al autor del *Nique* como Diego Núñez de Quirós; y se ofrece la fecha de 1514 *ante quem*, año de la segunda edición del *Cancionero general* donde entran por primera vez el *Pater noster de las mugeres* y el *Nique* (1: 27-28). F. J. Norton, que examinó el pliego de Rodríguez-Moñino, lo data entre 1515 y 1520 y lo reconoce como obra del impresor Juan de Villalquarán—es el número 1136 de su catálogo (1977)—quien había adquirido el taller de Hagenbach en Toledo. De dicho taller había salido una gran cantidad de pliegos poéticos así como sendas impresiones del *Cancionero general* en 1517 y 1520 (1966 52-55).

Resulta difícil y cuando menos peligroso contradecir a tan venerables autoridades, pero no puedo dejar de expresar la duda de que el pliego de la colección Rodríguez-Moñino corresponda exactamente al reseñado por Colón. Mi sospecha surgió al leer en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo la descripción de las obras contenidas en el cancionero titulado *Dechado de galanes*. En la lista proporcionada por Gallardo se agrupan al final “un Niqué hecho por el comendador Escribá, ‘Nunca vi descanso cierto’; el *Pater noster* de las mujeres, compuesto por Salazar, ‘Rey alto á quien adoramos’; un convite de D. Jorge Manrique á su madrastra (sic), ‘Señora muy acabada’” (entrada 4116 vol. 2: 551). Esta agrupación la confirma Rodríguez-Moñino cuando da cuenta del número 4116 del *Regestrum* de la Biblioteca Colombina, que sería la información que Gallardo copió. Rodríguez-Moñino todavía no puede corregir la falsa atribución del *Nique* al comendador Escribá, como sí lo hará al describir el pliego acéfalo antes mencionado. Del pequeño cancionero *Dechado de galanes* dice:

Su tamaño era en 4º y probablemente estaba impreso en letra gótica, llegando a abultar lo que un par de pliegos a dos columnas. Colón lo adquirió en Medina del Campo el 19 de noviembre de 1524, en la exigua cantidad de 18 maravedís y, por tanto, hay que suponer que la impresión sería del mismo año o poco anterior; en todo caso después del 20 de julio de 1514, fecha de la segunda edición de la obra de Castillo, o del 31 de agosto de 1517 en que se concluyó de imprimir la tercera o del 20 de enero, data de la cuarta ... No puede haber copiado de la primera porque no se encuentran en ella varias composiciones que solo se incorporaron a partir de 1514. (1966 62)

Según esto, tanto el pliego acéfalo como el *Dechado de galanes* fueron adquiridos por Colón a pocos días de distancia—el 24 de octubre de 1524 y el 19 de noviembre, respectivamente—en Medina del Campo. Ambos testimonios contienen *Un convite*, pero

mientras que en el pliego de Colón va precedido por el *Pater noster de las mujeres* erróneamente atribuido a Manrique y seguido del *Nique* más seis poemas burlescos del Ropero, en el *Dechado de galanes* está precedido del *Nique* y seguido del *Pater noster*, agrupado al final con otros poemas amorosos que poco tienen de burlescos. Nada más queda del original *Dechado de galanes* si bien Bacchelli da noticia de una reimpresión, hecha en Sevilla en 1550 y conservada en la Biblioteca Estense de Modena, que Caravaggi ha demostrado depende exclusivamente de la segunda edición del *Cancionero general* (Valencia 1514) o de la toledana de 1517, realizada por Juan de Villaquirán. No obstante, el listado de los poemas que ofrecen los estudiosos italianos tampoco se corresponde con la reseña de Colón copiada por Gallardo y mencionada por Rodríguez-Moñino. En la copia de la Estense aparecen el *Nique*, seguido por otros seis poemas de amor, y *Un convite*, pero no el *Padre nuestro de las mujeres*.

De todo ello se puede deducir lo que Rodríguez-Moñino, en su gran sabiduría, advierte al describir su opúsculo: “[e]s posible que no fuese ésta señalada la sola edición suelta” (2002 27). Si es así, cabe la posibilidad que el pliego acéfalo correspondiera a una de las muchas ediciones que circularían en ese momento, en las que impresores y libreros tomaban al pie de la letra los criterios del paradigma organizativo que Hernando del Castillo había explicado en su prólogo:

E por quitar el fastío a los lectores que por ventura las muchas obras graues arriba leydas les causaron, puese a la fin las cosas de burlas prouocantes a risa, con que concluye la obra porque coja cada vno por orden lo que más agrada a su apetito. (Fol. 2^o)

Es obvio que Castillo no tenía aquí en mente la explosión de pliegos sueltos a que su compilación daría lugar, sino un criterio más ovidiano y, según opina Díez, más mercantil por cuanto trata “de especializar la oferta para grupos distintos de consumidores” (2015 50). Pero es precisamente esta estrategia comercial la que permite a impresores como Villaquirán producir baratos pliegos y más tarde, ya en la década de los 50, a los talleres sevillanos de los herederos de Dominico de Robertis o la imprenta zaragozana de Esteban de Nájera sacar cuidadas y asequibles ediciones de bolsillo de sus selecciones de superventas, como documenta Caravaggi.

Incluso tratándose del mismo pliego que adquirió Colón, únicamente contamos con el fragmento que contiene las cuatro últimas coplas del *Pater noster* y 72 versos (acabando con “sino el bien acostumbrado”) del *Nique*, que circundan *Un convite*. Como Bamford plantea, el fragmento, como legítimo objeto de análisis, no es metonimia de una supuesta totalidad, sino que su integridad reside en su misma condición fragmentaria que apunta a fenómenos culturales más amplios (2011 31). Adaptando la sentencia de Grendler citada por Francomano que “los libros que parecen diferentes *son* diferentes” (2018 107, mi traducción) se puede afirmar la singularidad de este pliego fragmentario

como índice de las variaciones comerciales del mercado editorial y de su repercusión en la *mouvance* material y la inestabilidad en la recepción de las formas.

Habría que preguntarse, por consiguiente, en qué manera el paradigma misceláneo de los diferentes testimonios afectaría su recepción. Ya se ha mencionado que su inclusión en la sección de *Obras de burlas*, en muy prominente posición, necesariamente pondría el acento en su carácter de vituperio obsceno, pero una somera mirada al pliego—sobre todo si se ignoran las evaluaciones críticas que he revisado antes—cuestiona cualquier esencialismo.

El fragmento del pliego comienza con el verso “Señor pues somos humanos” que inicia las cuatro redondillas finales del *Pater noster de las mujeres*. El poema [ID6919], compuesto por Gregorio de Salazar, había sido añadido por Castillo a la segunda edición del *Cancionero general* inmediatamente antes del *Doctrinal de gentileza* de Hernando de Ludueña. A pesar de la negativa opinión de algunos críticos decimonónicos a quienes molestó su irreverencia, es una parodia ingeniosa en la que se deforma el sentido original de la oración al insertar una de sus frases en latín al final de cada redondilla en castellano, adjudicándole un cariz jocoso.¹¹ Según Gernert, está estrechamente relacionada con el *Paternoster trobado y dirigido a las damas* compuesto por Rodrigo de Reinosa, siendo imposible saber a cuál de ellos se debe la primera versión. La de Salazar circuló sobre todo en pliego suelto y se encuentra también recogida en una antología italiana, los “Cartapacios salmantinos del siglo XVI,” y en el *Cancionero antequerano* del siglo XVII (2009 1: 361-62). Para esta investigadora, el escarnio paródico no se dirige al modelo sagrado, sino que se trata de “una burla del empleo exacerbado de la hipérbole sagrada en la poesía cancioneril” en su idealización de la mujer (2009 1: 363). Sin embargo, si la burla cancioneril va dirigida contra los excesos cortes, el pliego que compró Colón—o quizá Colón mismo—lo atribuía a Manrique, “por acreditar el paño” pensaba Rodríguez-Moñino. Quienquiera que fuera, sin duda tenía en mente *Las coplas que hizo don Jorge Manrique a una beuda que tenía empeñado un brial en la taverna* donde las dos últimas estrofas son burlesca parodia de una letanía en la que los santos invocados son lugares famosos por sus vinos. Una anécdota referida al poeta portugués Garcia de Resende, citada por Marino, asocia a Manrique con la oración del Padrenuestro desde un enfoque diferente. Como secretario del rey João II, Garcia de Resende fue llamado a la cámara real una noche cuando el monarca, que no conseguía dormir, le pidió que recitara las coplas manriqueñas, las cuales, precisó el rey, convenía saberlas de memoria como el *Pater noster* (2011 85-86).

Es muy posible que en su ubicación cancioneril el *Pater noster* de Salazar se entendiera como “parodia abiertamente misógina” de naturaleza “agresivamente antifemenina,” se-

¹¹ La fortuna de este ingenioso tipo de parodia a los dos lados del Atlántico la estudia Castaño (2007).

gún apunta Gernert siguiendo la pauta marcada por críticos anteriores, pero el fragmento que se conserva en el pliego no apoya esa interpretación:

Señor pues somos humanos
satisfaz nuestras querellas
y rogamos te que dellas
nos guardes y de sus manos
et ne nos inducas.

Pues tanto las requerimos¹²
y no podemos vencellas
tu señor nos guarda dellas
que nos pornan si las vemos
in tentacionem

Plegate señor querer
auer de nos piedad
no pongas la libertad
como a eua en su poder
sed libera nos a malo

y pues que tan desonesto
somos dellas maltratados
plegate señor que presto
seamos dellas pagados
Amen.

Su lectura produce la impresión de la contrafactura amable y risueña de una familiar oración que pone en el acento no en la imperfecta naturaleza femenina, sino en el deseo masculino. Por su parte, el *Nique* que cierra el pliego había sido otra de las adiciones de Castillo a la edición del *Cancionero general* de 1514. Aparecía allí bajo el título *Nunque hecho por el mismo* [ID6911] referido a “Diego Núñez de Quirós natural de Sevilla” cuyas coplas lo preceden. En el pliego carece de atribución, indicando únicamente “Aquí comienza el Nique.” Su fama la recoge Gregorio Mayans y Siscar en su *Rhetorica* cuando, entre los ejemplos notables de repetición, menciona el “celebrado *Nunque*” de Diego Núñez de Quirós que imitó “con afectado estudio Alonso de Varros en sus *Proverbios Morales*” (1757 195).

Asimismo, el poeta inglés Robert Southey lo incluye bajo el título *El Nunca por Diego Nuñez de Quiros* en la selección de poesías tomadas del *Cancionero general* de la sección dedi-

¹² En el *Cancionero general* “por que tanto las queremos.”

cada a la literatura de España y Portugal en su *Common-place Book* (1849-1851, publicado póstumamente), una especie de personal *florilegium* que, a la manera de los escritores románticos, servía de inspiración. Southey elige poemas del Conde de Paredes, Juan Álvarez Gato y el famoso romance de don Juan Manuel *Gritando va el caballero* en una *ordinatio* cuya fórmula resulta difícil de elucidar. Curiosamente, incluye también *Un combite que fizo D. Jorge Manrique a su madrastra* (sic) para más adelante en la entrada “Jorge Manrique”—posicionada entre “Boscan” y “Ballads”—narrar la anécdota del rey João II.¹³ La caótica selección, sin embargo, revela que las coplas manriqueñas eran lo suficientemente conocidas para que Southey se limitara a mencionarlas, preocupándose únicamente de la anécdota de García de Resende. Más interesante sería averiguar si la selección de poemas del *Cancionero general* corresponde a Southey o la tomó prestada de compilaciones que circularan en pliegos sueltos con los que se pudo haber familiarizado durante su estancia en Portugal y España. Aún desconociendo las pautas seguidas por Southey, no es arriesgado afirmar que no se refieren a obscenidad, blasfemia o vituperio, sino más bien a un tipo de ingenio que el erudito inglés debió encontrar cuando menos exótico y que corresponde a la conocida visión romántica anglosajona de España (su sección de literatura española y portuguesa en el *Common-place Book* precede a otra titulada “Middle Ages”).

José María Sbarbi define la forma del *Nique*, bajo la voz *nunque*, como “tiramira de versos pareados” y explica que la palabra *nunque* “es probable que deba su origen a la circunstancia de empezar sus pareados con uno de los vocablos *nunca* ó *ni*, á la manera que se da el nombre de *perqué* á los que comienzan preguntando *por qué* y respondiendo con el correlativo *porque*” (1891 253). De esta manera, el *Nique* se presenta como una subcategoría del *perqué*, poemas estructurados alrededor de la anáfora con una cierta flexibilidad que no requiere la repetición específica de la causal *porque*. Como señala Perinián, de cuyo estudio tomo estas consideraciones, uno de los caminos que sigue el *perqué* en el siglo XVI es la arquitectura basada en la repetición anafórica cada dos versos y la inmovilidad sintáctica. Aquellos que repiten *ni*, dependiendo de una expresión negativa inicial, son utilizados generalmente en textos didáctico-morales de carácter aforístico, mientras que en los *perqué-disparate* la tendencia anafórica viene marcada por insistentes referencias visuales (1979 83-85, 90). El *Nique* parece ser una combinación de ambos subtipos. Comienza diciendo:

Nunca vi descanso cierto
 en esta vida doliente
 ni vi mayor desconcierto
 que biuir entre vil gente

¹³ La recepción de las *Coplas* en el siglo XVIII la estudia Marino en el tercer capítulo de su estudio (95-115).

El pliego se interrumpe después de:

Ni vi otro mayor mal
que pobreza en el hidalgo
ni ay otro hijo dalgo
sino el bien acostumbrado

El término *nique* o *nunque*, que compiladores y estudiosos asignan a este poema, refiere obviamente al mismo tipo de anáfora que el *perqué* y la repetición de “vi” lo sitúa en el ámbito visionario.

Periñán, que estudió las variaciones de este subtipo del disparate en los siglos de oro, momento en que dicha forma lúdica alcanzó su máximo apogeo, incluye *Un convite* como iniciador del esquema del disparate-fiesta, esquema que a su vez asocia al subtipo de la visión y al arquetipo del mundo al revés. Aunque no menciona el *Pater noster de las mujeres*, la burla de los códigos lingüísticos religiosos que allí se lleva a cabo, lo sitúa de lleno en los parámetros del disparate “en su condición de mentira juguetona ... siempre en clave de irrisión y y con función de solaz y descanso.” El disparate, concluye esta estudiosa, es la “jocosa expresión [de] la perspectiva lúdica de la locura en cuanto energía vital positiva y regeneradora (1979 77-78).

La asociación del arquetipo del mundo al revés y locura se manifiesta visualmente en el grabado que se utilizó en el pliego suelto que contenía el *Pater noster* de Rodrigo de Reinosa; se trata, según da noticia Gernert, del mismo con que Fadrique de Basilea ilustró su edición de una *Stultiferae naves* en Burgos a principios del XVI (361 n1).¹⁴ En este pliego [20*RT], de fecha aproximada al nuestro (¿1520? Según Dutton), el carácter misógino y vituperativo que Gernert asocia con las parodias del Padrenuestro es claro. Al *Pater noster* de Reinosa le siguen las coplas *A la chinagala la gala chinela* donde se arma una galera de damas cortesanas y “putas ceuiles” sin número (v. 7), lo que motivaría la asociación con el grabado que abre la obra de Jodocus Badius Ascensius; concebida como un *addendum* a la *Stultifera navis*, versión latina de la popular *Nave de los locos* de Sebastian Brant, el escritor flamenco dispone una armada de cinco naves capitaneada por Eva, madre de toda locura (De Gendt 2010).

El cariz del fragmento de Salazar en nuestro pliego no resulta tan agresivamente misógino como el de Reinosa, sino que se percibe, en cambio, ese aspecto juguetón de la locura que Periñán identifica en los disparates y que no reside en la violencia del insulto, sino en una

¹⁴ La xilografía se puede ver en la primera página de la edición digital de la *Stultiferae naves* disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España.

demostración de lo que Gracián llamará agudeza y arte de ingenio. Es un humor festivo, como festivo es el banquete que se ofrece a la madrastra, como ya señalaran Serrano de Haro y Cortijo Ocaña, pero que no se limita a la celebración del Carnaval propiamente dicho o a una representación parateatral, sino que remite a la fiesta popular en general.

Desde una perspectiva antropológica, Campo Tejedor (2009) ha estudiado la persistente tradición de diversiones clericales burlescas, con especial atención a las fiestas que se celebraban en honor de la primera misa de los misacantanos, donde eran objeto de burla por parte de otros clérigos. Pero los cómicos sermones, pullas, parodias, bailes, danzas y cantos con que se honraba al misacantano, nota Campo Tejedor, tenían lugar en multitud de otras celebraciones religiosas como las fiestas de locos (*festa stultorum*) de los clérigos en Navidad, las manifestaciones del *risus paschalis* en la misa de Resurrección, las tarascas y gigantones que acompañan la celebración del Corpus. Y más allá del calendario religioso, la subversión de lo sacro y la celebración del caos en el disparate aparece en otros ritos liminares vitales como la boda y la ceremonia de grado. De ello se hacen eco los sínodos que los prohíben en cualquier lugar público.

El vituperio con que Jorge Manrique escarnece a Elvira de Castañeda mantiene su violento cariz como feroz sátira misógina tanto en el *Cancionero general* como en su excisión en *Obras de burlas*. En el fragmentario pliego, sin embargo, pierde su aire de crispación y adquiere el de disparate donde las locuras del texto son espejo de las del mundo en el marco del ambiente bromista de cualquier celebración festiva popular. El pliego da la impresión de que los tres poemas que en él se hallan son creación de Jorge Manrique, con quien se asociaban tanto parodias religiosas como profundas reflexiones morales. Rodeando *Un convite*, los fragmentos del *Pater noster* y del *Nique* adquieren un tono de broma ligera. Leídos los tres en conjunto parecen particularmente apropiados a los festejos de una boda: las picantes demandas de los mozos que ofrece el *Pater noster*, las ingeniosas mofas a una madrastra que puede ser ahora madrina o suegra, la pulla a la novia donde el *Nique* dice no haber visto “ni otra mejor donzella / que aquella que casan presto.” La forma popular de los tres poemas—redondillas, cuartetos y tiramira de octosílabos—favorece su memorización y su declamación.¹⁵ El vituperio manriqueño deviene, en su pliego, en ingenioso disparate festivo, mudando su ascripción a uno de los géneros que, junto a los romances, más divulgación tuvieron en ese soporte tipográfico.

¹⁵ Campo Tejedor describe la costumbre de los trovos nupciales que hace remontar a la Edad Media cuando la presencia de juglares en las bodas “era tan necesaria como la del cura.” Además, recuerda que el *Romancero del Cid* describe las bodas del héroe y Jimena “como si se desarrollasen en un clima burlesco en el que caben los trovos y las bromas” (2006 216).

BIBLIOGRAFÍA

- Askins, Arthur L. F. *Pliegos poéticos del s. XVI de la biblioteca Rodríguez-Moñino*. Vol. 1 y 2, Joyas Bibliográficas, 1981.
- Bamford, Heather. *Cultures of The Fragment: Uses of the Iberian Manuscript, 1100-1600*. U of Toronto P, 2018.
- . “Fragment and Referent in Material Texts Identified as the *Libro de buen amor*.” *La corónica*, vol. 47, no. 1, 2018, pp. 73–95.
- . “Fragment as Phenomenon and Philological Subject.” *La corónica*, vol. 39, no. 2, 2011, pp. 29–60.
- Beltrán, Vicenç. “Los primeros pliegos poéticos: alta cultura / cultura popular.” *Revista de Literatura Medieval*, vol. 17, 2005, pp. 71–120.
- Bouza, Fernando. *Comunicación, conocimiento y memoria en la España de los siglos XVI y XVII*. U de Salamanca, 1999.
- Campo Tejedor, Alberto del. *Trovadores de repente: una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de La Alpujarra*. Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril, 2006.
- . “Diversiones clericales burlescas en los siglos XIII a XVI.” *La corónica*, vol. 38, no. 1, 2009, pp. 55–95.
- Castaño, Ana. “El ‘Padrenuestro’ y los siete pecados capitales: glosas paródicas a ambos lados del Atlántico.” *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Beatriz Mariscal y Aurelio González, vol. 1, Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 479–89.
- Castillo, Hernando del. *Cancionero General recopilado por Hernando Del Castillo (Valencia, 1511)*. Editado por Rodríguez-Moñino, Real Academia Española, 1958.
- Cortijo Ocaña, Antonio. “Notas a propósito del convite burlesco de Jorge Manrique a su madrastra.” *Revista de Filología Española*, vol. 83, no. 1–2, 2003, pp. 133–44.
- De Gendt, Anne-Marie. “On Pleasure: Conceptions in Badius Ascentius’ *Stultiferae Naves* (1501).” *Early Modern Medievalisms: The Interplay Between Scholarly Reflection and Artistic Production*, editado por Alicia Montoya et al., Brill, 2010, pp. 67–91.
- Díez, J. Ignacio. “Obscenidad de ideas y palabras en el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*.” *Las “Obras de burlas” del Cancionero general de Hernando del Castillo*, editado por Antonio Cortijo Ocaña y Marcial Rubio Áquez, Publications of eHumanista, 2015, pp. 47–83.
- Domínguez, Frank A. “Jorge Manrique.” *Castilian Writers, 1400-1500*, editado por Frank A. Domínguez y George D. Greenia, vol. 286, Gale, 2004, pp. 60–80.
- . “La sátira del *Aposento en Juvera* y su trasfondo histórico-cultural: la visita del Cardenal Rodrigo de Borja a España como legado entre 1472 y 1473.” *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 37, 2017, pp. 622–68.
- . *Love and Remembrance: The Poetry of Jorge Manrique*. The UP of Kentucky, 1993.
- . “Review of Jorge Manrique’s ‘Coplas por la muerte de su padre.’ *A History of the Poem and Its Reception*.” *Speculum*, vol. 88, no. 3, 2013, pp. 828–30.

- Dutton, Brian. *El cancionero del siglo XV c. 1360-1520*. U de Salamanca, 1991.
- Francomano, Emily C. *The Prison of Love: Romance, Translation, and the Book in the Sixteenth Century*. U of Toronto P, 2018.
- Gallardo, Bartolomé José. *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos*. Vol. 2, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1866.
- Gernert, Folke. *Parodia y "contrafacta" en la literatura románica medieval y renacentista*. CiLengua, 2009.
- Gerli, E. Michael. "On the Edge: Envisioning the *Libro de buen amor* in the *Cancionero de Palacio*." *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 1, 2001, pp. 1-11.
- Gómez Bravo, Ana. *Textual Agency: Writing Culture and Social Networks in Fifteenth-Century Spain*. U of Toronto P, 2013.
- Hernando, Julio F. "Review of Jorge Manrique's 'Coplas por la muerte de su padre: 'A History of the Poem and Its Reception.'" *Rilce*, vol. 29, no. 2, 2015, pp. 573-76.
- Heusch, Carlos. "Los 'Tiempos Çiertos' del *Buen amor*: estructura y genética textual en la obra de Juan Ruiz." *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el "Libro de buen amor"*. *Congreso Homenaje a Jacques Joset*, editado por Francisco Toro Ceballos e Isabel Godinas, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2011.
- Lucía Mejías, José Manuel. "Literatura caballeresca catalana: de los testimonios a la interpretación (un ensayo de crítica ecdótica)." *Caplletra*, v. 39, 2005, pp. 231-56.
- Manrique, Jorge. *Poesía*. Editado por Vicente Beltrán, Crítica, 1993.
- Marín, Paola. "Review of Jorge Manrique's 'Coplas por la muerte de su padre: 'A History of the Poem and Its Reception.'" *Hispania*, vol. 96, no. 1, 2013, p. 178.
- Marino, Nancy F. *Jorge Manrique's 'Coplas por la muerte de su padre: 'A History of the Poem and Its Reception*. Tamesis, 2011.
- Márquez Villanueva, Francisco. "Sobre el *Combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra*." *Scripta Philologica: in honorem Juan M. Lope Blanch*, vol. 1: Lingüística general e historia, historia de la lingüística, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas, 1991, pp. 305-26.
- Mayans y Siscar, Gregorio. *Rhetorica de don Gregorio Mayans i Siscar*. Vol. 2, Herederos de Gerónimo Conejos, 1757.
- Morrás, María. "Review of Jorge Manrique's 'Coplas por la muerte de su padre: 'A History of the Poem and Its Reception.'" *La corónica*, vol. 42, no. 2, 2014, pp. 207-11.
- Norton, F. J. *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge UP, 1977.
- . *Printing in Spain 1501-1520*. Cambridge UP, 1966.
- Periñán, Blanca. *Poeta ludens: disparate, perquè y chiste en los siglos XVI y XVII*. Giardini editori, 1979.
- Puerto Moro, Laura. "Sobre el contexto literario e ideológico de la *Carajicomedia*." *Atalaya*, vol. 12, 2011, <http://journals.openedition.org/atalaya/824>.
- . "Tradición temática en el *Cancionero de obras de burlas*." *Las "Obras de burlas" del Cancionero general de Hernando del Castillo*, Publications of eHumanista, 2015, pp. 187-221.

- Rico, Francisco. "Entre el código y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)." *Romance Philology*, vol. 51, no. 2, 1997, pp. 151–69.
- Rodríguez-Moñino, Antonio. *Estudios y ensayos de literatura hispánica de los siglos de oro*. Editado por Víctor Infantes, GeNueve Ediciones, 2002.
- . *La Silva de Romances de Barcelona, 1561. Contribución al estudio del romancero español en el siglo XVI*. U de Salamanca, 1966.
- Sbarbi, José María. *Refranes, adagios y proverbios castellanos y las obras ó fragmentos*. Imprenta Litografía de los Huérfanos, 1891.
- Serrano de Haro, Antonio. *Personalidad y destino de Jorge Manrique*. Gredos, 1966.
- . "Un combite que hizo don Jorge Manrique a su madrastra." *Libro-homenaje a Antonio Pérez Gómez*, editado por Edward M. Wilson, vol. 2, La Fonte que Mana y Corre, 1978, pp. 203–17.
- Severin, Dorothy Sherman. "Review of Jorge Manrique's 'Coplas por la muerte de su padre:' *A History of the Poem and Its Reception* / *Poems for the Royal Weddings, 1496-97*." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 91, no. 2, 2014, pp. 214–15.
- Southey, Robert. *Southey's Common-Place Book*. Editado por John Wood Warter, Reeves and Turner, 1876.
- Zepeda, Jorge. "Review of Jorge Manrique's 'Coplas por la muerte de su padre:' *A History of the Poem and Its Reception*." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 16, no. 2, 2014, pp. 573–76.



PAUL B. NELSON¹

Louisiana Tech University - pnelson@latech.edu

CLOTHING THE *SERRANA*: A RIBALD READING OF THE MARQUÉS DE SANTILLANA'S *SERRANILLA* III¹

RESUMEN

Considerada poesía culta, las serranillas del Marqués de Santillana no lo son. De hecho, siguen el modelo de las *pastourelles* francesas y establecen una expectativa erótica. Es más, le ofrecen al narrador una tarima desde donde jactarse de sus aventuras. Las serranillas probablemente se escribieran como obras de tono subido, destinadas a ofrecer un entretenimiento indecente. Según esta idea, la *Serranilla* III se ha malinterpretado, ya que los críticos la ven sólo como una obra de elogio por la belleza de esta serrana, cuando en realidad, la respuesta implícita de ella y su atuendo caro indican que es una prostituta.

PALABRAS CLAVE: Marqués de Santillana—serranilla—*pastourelle*—clothing—prostitución

ABSTRACT

The Marqués de Santillana's *serranillas* are generally revered as lofty poetry. However, the poetic situations they present, patterned on French *pastourelles*, establish a risqué expectation and offer the male narrator a platform from which to boast about his sexual exploits outside of court. The *serranillas* were likely written as bawdy works, aimed at providing ribald entertainment. *Serranilla* III has been misinterpreted as a work written merely to praise its *serrana*'s great beauty, when in fact her receptive reply to the narrator and her expensive outfit indicate that she is a prostitute.

KEYWORDS: Marqués de Santillana—serranilla—*pastourelle*—clothing—prostitution

¹ Paul B. Nelson, Louisiana Tech University

The Marqués de Santillana's *serranillas* are often praised as elevated lyrical poems that simply express the knight-narrator's awe at the beauty of and his attraction to a *serrana* (that is, a young woman living or herding in the mountains).² Such naïve reverence, however, misses these works' ribald play, since there is the implication in each *serranilla* that the knight-narrator—presumably Santillana himself—is seeking sexual favors from the young women he encounters. This implication was inherent in the genre, and though the *serranilla's* genesis as its own genre is not perfectly traceable, we can assert with little doubt that the Castilian *serranilla* was ultimately influenced by and imitative of the Provençal *pastorela* and the Old French *pastourelle* (with influence from the Galician-Portuguese poetic tradition as well).³ Santillana's *serranillas* clearly follow the pattern of the poems from north of the Pyrenees: A knight-narrator encounters an unaccompanied young woman in a country setting;⁴ he is struck by her beauty and filled with sexual desire; he approaches the young woman, and a dialogue ensues wherein he attempts to seduce her. This genre has four possible outcomes: 1) The young woman accepts the knight-narrator's proposition; 2) she rejects it; 3) the outcome is left uncertain; or 4) if the young woman resists the knight's advances, he rapes her, though rape, as both Nancy F. Marino and William D. Paden point out, does not enter the Castilian *serranilla* corpus (Marino 9, Paden 333).⁵ This formula, with its salacious expectation of a seduction, gives rise to another phenomenon: The *serranillas* take on a bawdy and ludic nature that offers a male figure a public platform from which to brag to the court about his sexual exploits outside the court. This boasting—albeit self-deprecating in several of Santillana's *serranillas*—is precisely the point of these poems, and I herein propose to analyze the bawdy nature of *Serranilla* III (the *serrana* from Lozoyuela). Indeed, we can re-interpret Santillana's *Serranilla* III in a new light by looking at this *serrana's* behavior and clothing, which indicate that she is working as a prostitute. Intertextuality with Juan Ruiz's *serranas* likely supports this interpretation, as might Paden's classification of a subset of *pastourelles* that center on prostitution.

Because we read the *serranillas* today rather than hear them recited, it is easy to overlook their bawdy, ludic nature, though not all scholars have missed it. Rafael Lapesa, in his discussion on the *serranillas*, points out the *raison d'être* of Santillana's *serranillas* as

² José Terrero, for example, exalts Santillana's *serranillas* as “esas diez sinfonías poéticas” (165).

³ For an excellent history of the genre, see Chapter II of Nancy Marino's *La serranilla española: Notas para su historia e interpretación*, pp. 17-41.

⁴ The woman in the Provençal and French poems is a shepherdess, while in the Castilian poems, she is a young mountain woman—that is, *una serrana*; the shepherdess is in a meadow, while in the Castilian poems, the setting is the mountains, *la sierra*, through which the narrator has traveled, thus the name of the genre.

⁵ In her article “Crossing Borders: Gender, Geography and Class Relations in Three *Serranillas* of the Marqués de Santillana”, Laura R. Bass suggests that a rape may occur in *Serranilla* IV (Menga de Mançanares), at p. 78.

follows: “[S]ervía[n] para sazonar, de regreso en la corte, el relato de un viaje” (248)—that is, to “spice up” the recounting of his trips for a court audience. Lapesa concludes his discussion by stating that “[Santillana] hizo de [la serranilla] un prodigio de gracia inimitable que acierta a apresar la realidad vista y la belleza soñada, envolviéndolas en una sonrisa maliciosamente insinuadora” (274). Lapesa shows a great reverence for Santillana’s *serranillas*, yet he recognizes their potential to entertain the court in a ribald manner, offering “una sonrisa maliciosamente insinuadora”. Juan Villegas Morales—though he disagrees with Lapesa regarding “la realidad vista y la belleza soñada” and argues instead that these elements are merely stereotyped—does concur with Lapesa in that Santillana was performing for the court and gave the court’s members what they expected: “vivifica [los elementos dados por la tradición] en un género que tiene por finalidad solazar a la corte” (167). Marino likewise takes this stance, emphasizing the *serranillas*’ performance for a courtly audience, with their inclusion among other types of poetry, which included “poesías indecentes” (74). More recently, A. Swan, M. Gronow, and J. M. Aguirre also take issue with Lapesa’s assertion about “la realidad vista y la belleza soñada” in Santana’s *serranillas* and emphasise these works’ performance for the court as well:

[W]e cannot take the “serranillas” to be examples of “serious” poetry. They are for entertainment purposes. [. . .] Santillana’s use of irony and humour are linked with a desire not to paint the country girl too much like a courtly lady, and the ironic and unexpected endings to the poems allow for a good hearing at court [. . .] during a reading of his compositions. (537)

The above scholars suggest the possibility that Santillana’s *serranillas* may be bawdy but do not explore their bawdiness. In this essay, I posit that several—though certainly not all—of his *serranillas* fulfilled a certain risqué expectation on the part of their courtly audience and will analyze in particular *Serranilla* III, whose analyses heretofore have offered a consistently lofty interpretation. *Serranilla* III deviates significantly in pattern from Santillana’s other *serranillas* in the quick and accommodating response of its young mountain woman as well as in the expensive and atypical clothing she, as a *serrana*, is wearing. Both her response and her dress indicate her profession, as does her quick and unusual response to the narrator, which seems to express her sexual willingness. A lofty interpretation of this poem misses its bawdy point, whose final assertion, I argue, likely suggests a ribald punchline.

While Marino does not see a ribald nature in *Serranilla* III, she does assert—as I mention above—that the function of the *serranillas* was to entertain a courtly audience: “El Marqués dirigía sus versos a esta asamblea de oyentes de buena gana para hacerles reír, reflexionar, or simplemente para entretenerles” (75). With the *serranilla*, there was the expectation of a possible seduction, an expectation that created a certain risqué appeal for the audience, which had a taste, as Marino notes, for both the elevated and

the “indecente” (74). In his *serranillas*, Santillana thwarted or fulfilled the audience’s expectation of an erotic encounter, creating a comic effect in some and showing off his growing poetic skills in others. Verses such as “de guissa la vy / que me fizo gana / la fruta temprana” (III, ii, 8-10) betray the bawdy nature of *Serranilla* III, for they symbolically express the narrator’s sexual desire (“gana”) for the young woman (“la fruta temprana”);⁶ and while Alan Deyermond observes that Santillana’s *serranillas* “show a gradual evolution from a more boisterous type [. . .] to refined *serranillas*” (184-5), the salacious head of the genre rears up anew in Santillana’s final *serranilla* (*Serranilla* X, about the *moça lepuzcana*), where Santillana makes a lewd reference to the desire this *serrana* engenders: “la ví guardando ganado, / [. . .] tod’ome la querría, / non vos digo por hermana” (X, i, 8-12) [emphasis mine]. It is clear here in his final *serranilla* that Santillana acknowledges the bawdy nature of the genre (though the rest of this *serranilla* does indeed take a turn toward the refined and goes on to praise his presumably noble *señora* above all the *serranas* he had previously praised).

To date, the interpretation of *Serranilla* III centers on the unbelievable beauty of the young woman the narrator encounters in a little meadow on the road to Lozoyuela in the Sierra de Guadarrama: “Después que nací, / no ví tal serrana / como esta mañana” (III, i, 1-3). She is apparently beautiful, but her clothing makes an equal impression on the narrator and leads him to doubt her low class status (she is a “rustic”—*una villana*):⁷

Garnacha traía
de oro, presada
con broncha dorada,
que bien parecía.
A ella volví
diciendo: “Loçana,
¿e soys vos villana?” (III, iii, 11-17) ⁸

José Terrero, Rafael Lapesa, David Foster, and Nancy Marino hold the general opinion that the point of the *serranilla* is to express how awestruck the narrator is at this beautiful and nobly dressed *villana*, whose beauty and dress make him doubt that she could

⁶ All quoted text of Santillana’s *serranillas* are from Manuel Durán’s *Marqués de Santillana: Poesías Completas*. I identify the *serranillas* by number (upper-case Roman numeral), stanza (lower-case Roman numeral), and verse (Arabic numeral).

⁷ A description of clothing forms part of the general pattern of Santillana’s *serranillas*. Santillana, however, gives a more elaborate description of this young woman’s clothing than in his other *serranillas*.

⁸ In his edition of Santillana’s *serranillas*, Lapesa gives a variant of this poem, which I include as an appendix. For a discussion of the problems with Durán’s edition of Santillana’s works, see M. P. A. M. Kerkhof’s “Algunas observaciones . . .”.

truly be a *villana* (Terrero 177-8, Foster 116-9, Lapesa 266-7, Marino 84-7).⁹ Manuel Durán sums up and disseminates this interpretation, against which I am arguing, in his introductory footnote to *Serranilla* III: “Podría haber en ella influjo del ambiente galante de la *pastourelle* francesa. El caballero se sorprende ante la hermosura y la discreción de la villana; duda de que sea en efecto villana” (45).

The beauty of this *serrana* clearly impressed the narrator enough for him to memorialize her in a poem (that is, if she ever truly existed). However, her behavior and her clothing would likely have made her stand out to Santillana’s court audience, for they contrast sharply with the behavior and clothing of the previous two *serranas* that Santillana memorialized (that is, the *serranas* of the Moncayo mountain range) and with whom his courtly audience was likely familiar.

In these two *serranillas* (I and II—those of the Moncayo), the narrator approaches the *serranas* in a courtly manner, only to be threatened by them with physical violence. The first woman responds to his courteous words in an unexpectedly ungracious way (“como en desgayre”, I, iii, 15), threatens to take him prisoner, and then flies at him like a bolt of lightning: “E vino a mí como un rayo” (I, iii, 19). In reaction to her aggression, the narrator beseeches her not to kill him: “Non me matedes, / serrana” (I, iv, 21-22). The second *serrana* likewise threatens the narrator after he greets her:

Respondióme: “Cavallero,
non penséis que me tenedes,
ca primero provaredes
este mi dardo pedrero”. (II, iv, 18-21)

The violent responses and the rough character of these two *serranas*, which doubtless draw on those of the *serranas* in Juan Ruiz’s *Libro del buen amor*, contrast sharply with the courtly openings of the poems and thwart any expectation that these women might respond in turn with an idealized courtly response (as in the *pastourelles*). This sudden rupture from the courtly would certainly have drawn laughter, much as the encounters of Juan Ruiz’s Archpriest with the *serranas* do, or as Melibea’s reply to Calisto does in the opening of *La Celestina*. Moreover, the narrator’s cowering to the young woman in *Serranilla* I (“Non me matedes”) would have provoked laughter, since the young woman’s extremely aggressive response to a courtly greeting would be unexpected, as would the cowardice of the *caballero*. The response of the second *serrana* (“non penséis que me tenedes”) is quite telling, as well, for it seems to express a conditioned response

⁹ Lapesa, in his edition, perceives the name “Yllana” given here to this young woman, rather than the narrator’s calling her “villana”; I provide both Durán’s and Lapesa’s versions of this *serranilla* in the Appendix.

to the requests for sexual favors that noblemen might have been seeking from young country women, a situation that may actually be reflective of a social reality, a point to which I shall return below.

The behavior of the third *serrana* toward the narrator is the complete opposite of that of the first two: She is receptive to the nobleman's addressing her. The narrator marvels at her beauty and attire (which appear to mark her as noble), and while Marino suggests the *serrana's* speech betrays her social class (86), I would argue that the young woman's words are of an appropriate register. The only thing possibly indicating her class is her presumably "rustic" directness. Curiously, the content of her unusual response has never come under study and, I assert, would have been patently evident to Santillana's audience: The young woman is soliciting the nobleman:

A ella volví
 diziendo: "Loçana,
 ¿e soys vos villana?

IV

"Sí soy, cavallero;
 si por mí lo avedes,
 decit, ¿qué queredes?,
 fablat verdadero". (III, iii-iv, 15-21)

She neither rebuffs nor threatens the knight as do the previous two *serranas*, and her words make clear her receptivity to him, expressing her willingness to be whatever he wants her to be. Her only aggression is to compel the narrator to say outright what he is seeking, which is, doubtless, sexual intercourse. An explicit statement of what the narrator is seeking would convert the exchange to a simple business negotiation. The narrator's response—"no soys villana" (III, iv, 24)—negates any simplicity or naïveté this *serrana* might possess as a *villana*—that is, as an idealized "rustic woman" associated with the idyllic nature of the countryside, for a simple country woman would not likely be so forward or offer to be whatever an unknown man approaching her wants her to be. The narrator, in his manly attempt to seduce a *serrana*, has had the tables turned on him, for rather than seduce the woman he has come upon in the mountains, he is solicited by her. The narrator's final assertion leaves the affair inconclusive, though a tacit punchline seems to be implied, one that would have clenched the comic purpose of the poem: "vos sí soys puta" or "vos sí soys putanna" (since the Provençal word *putanna* was also used in early Castilian Spanish and would fulfill both the consonantal rhyme and the syllable count of the verse).

In addition to this *serrana*'s behavior and words, her clothing clearly marks her as different from her fellow *serranas* and likely indicates that she receives gifts for her services. Her garb is not the typical *villana*'s garb, being so different, in fact, as to cause the narrator to doubt her social status. Likewise, her dress raises the question of how a peasant could acquire such fine clothing. In his process of describing six of the ten *serranas* about whom he composed poems, Santillana ascribes specific items of clothing to them, clothing identifying them as rustic, with, of course, the exception of the young woman of *Serranilla* III. The articles of clothing associated with the previous two *serranas* (those of the Moncayo) are the *argayo*, a coat of rough cloth worn by peasants and the *saya*, a typical tunic-like skirt, worn “a guisa d'Estremadura / çinta e collera labrada”—that is, in the style of a peasant woman from the western edge of Aragon (in Soria, not in the province in southwestern Spain). The clothing of the woman in *Serranilla* III is not rustic; it is expensive and urbane:

Garnacha traía
de oro, presada
con broncha dorada,
que bien parecía. (III, iii, 11-14)

Not only is she wearing a gold brooch, which is a clear sign of wealth, but the *garnacha* she is wearing is described as either being made of gold or as having a gold color, which may imply it had gold threads woven into it.¹⁰ Even if it was not made of gold or did not contain gold threads, her *garnacha* alone stands out as an article of clothing associated with the aristocracy. Covarrubias defines the *garnacha* as follows:

Vestidura antigua de personajes muy graves con vuelta a las espaldas y una manga con recadero, y assí se hallarán en las figuras de paños antiguos. Díxose de la palabra guarnir, que en castellano antiguo vale defender, porque no sólo con ellas se defendían del frío, pero les era defensa y amparo, para que la gente los acatasse y reverenciase, siendo insignia de persona señalada ó ministro grande del Rey. Y por esto el rey don Felipe II ordenó que todos los de sus consejos y los oidores de las Chancillerías, y fiscales truxessen estas ropas dichas garnachas. (Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana*, II, f. 26—cited in Durán, p. 45, note to verse 11.)

The *garnacha*, then, was worn by important people (“personas muy graves”). Moreover, it was a visual sign that commanded respect from others for its wearers (“para que la gente los acatasse y reverenciase”), for it signaled that its wearer was distinguished in some way (“siendo insignia de persona señalada”).

¹⁰ For a discrepancy between Durán's version of this stanza and Lapesa's, see the Appendix.

This *serrana*'s expensive clothing, then, separates her from her fellow *serranas*, as do her non-violent behavior (as compared to the previous two *serranas* that Santillana had presented to the court as well as to Juan Ruiz's *serranas*) and her receptivity toward the narrator. Both her behavior and receptivity raise the following questions: How did this *serrana* distinguish herself, and how would she, as a peasant, have acquired such expensive items as a gold brooch and a *garnacha*? The courtly audience would certainly have picked up on these exceptional details and chuckled at the understanding that this woman, as I mention above, is soliciting the narrator. The joke would have been that the solicitor is being solicited.

The answer to the first question is clear: This woman is evidently "distinguished" for her beauty. The answer to the second question was likely equally obvious to its audience: She is getting paid for her sexual favors. We can draw this conclusion not only from the reputation other *serranas* have had in the early Castilian literary tradition—that is, from the intertextuality with Juan Ruiz's *serranas*—but also from observations that Paden makes in his refutation of Kathryn Gravdal's attention-getting assertion that the French *pastourelle* was a "celebration of rape".¹¹

Santillana was very familiar with the work of Juan Ruiz. As Lapesa notes, "la huella del Arcipreste se halla fuertemente impresa en la tradición que legó a Íñigo López el gusto por las canciones de serrana" (245). In fact, it appears that Santillana drew some of the vocabulary of his *serranillas* from Ruiz's *serrana* episodes, such as *zurrón* (*çurrón*), *dardo pedrero*, *broncha*, *garnacha*, *luchar* (to express "to have sex"), and possibly even the toponym *Loçoya* (in the Guadarrama near the *Loçoyuela* of *Serranilla* III). One can only wonder if Santillana's audience recognized this overlap or if he was relying on the intertextual value of these words and on any parallelisms between the portrayals of his *serranas* and Juan Ruiz's to provoke laughter. Juan Ruiz's *serranas* are aggressive, violent, and materialistic, and their materialism is linked to their sexuality: They will *play* if they are given expensive items (or are, at least, promised them). While Ruiz's *serranas* threaten to assault travelers to get the material things they want (and they are physically capable of doing so), they are not truly portrayed as prostitutes. Still, the association of material exchange for sexual favors betrays their *modus operandi*. All his *serranas* ask for gifts, with the implication that they will have sex with the Archpriest/narrator if he can provide such gifts. The final *serrana*, after asking for a long list of gifts and hearing that the Archpriest/narrator does not have these things to give her at that moment, replies:

¹¹ She makes this argument in her article "Camouflaging Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle".

Non ay mercadero
 bueno sin dinero;
 et yo no me pago
 del que nom da algo,
 nin le do la posada. (1041, a-e)

She, in effect, makes it abundantly clear that she is selling herself at a high price (although in this *serrana's* case, it appears she has in mind marriage before sex).

This materialism-sexuality relationship in Ruiz's treatment of his *serranas* possibly indicates one of two points of intertextuality between his and Santillana's *serranillas*. One evident point is the role-reversal among the concupiscent male and the sought-after female. This unexpected role-reversal in Ruiz is, in part, what creates the comic effect: The previously lustful Archpriest/narrator is suddenly the pursued rather than the sensual pursuer. This pattern—or Santillana's variation thereof—appears, as I indicate above, in *Serranilla* III: The solicitor becomes the solicited, a situation that would likewise prove comic. The other point of intertextuality appears in Santillana's selection of clothing and jewelry worn by the young woman in *Serranilla* III. Marino notes this point of contact: "Santillana nos lleva al sitio donde Juan Ruiz conoció a una montañesa y le prometió regalos, los que la serrana del Marqués ahora tiene puestos" (86-7). Indeed, the Archpriest/narrator, after being assaulted and threatened to be plundered by the first *serrana*, la Chata, who lives near the town of *Loçoya*, promises her a *garnacha* and *broncha*:

Yo, con miedo e arrezido,
 prometil una garnacha,
 e mandel para el vestido
 una broncha e una prancha. (966, a-d)

The young woman in Santillana's *Serranilla* III, who lives on the road to *Loçoyuela*, is in fact wearing a *garnacha* and a *broncha*. Would Santillana's audience have recognized this intertextuality between Juan Ruiz's *serrana* and Santillana's? If so, this intertextuality may have created another layer of comedy, since it implies that the *serrana* from Lozoyuela who is wearing a *garnacha* and gold brooch had finally suckered someone into actually giving her the items that Ruiz's Archpriest/narrator had only promised. The other implication is that her granting of sexual favors has finally paid off and gotten her what she wanted. While the beauty of Santillana's *serrana* leads me to doubt that she could be Ruiz's Chata, there may be some intertextual play at work here, depending on the audience's familiarity with Ruiz's work.

Clothing for Ruiz's serranas, then, was a coveted item of exchange for sexual favors. This is reflected in the treatment of his *serranas* and is also found in the Old French *pastourelle*. Sexuality, as I mention above, is part and parcel of the *pastourelle* tradition, which doubtless influenced the Castilian *serranilla* tradition. A knight attempts to seduce a shepherdess/mountain woman, creating a situation with four possible outcomes (acquiescence, rejection, an uncertain outcome, or rape). In his study on rape in the *pastourelle* (which, as noted above, is a rebuttal to an article written by Kathryn Gravdal, in which Gravdal makes the exaggerated claim that the *pastourelle* was essentially a “celebration of rape”), William D. Paden (besides indicating that the incidence of rape in the *pastourelle* was not as high or as seriously presented as Gravdal asserts) identifies a subset of *pastourelles* wherein the knight pays for the young woman's sexual favors: “the absence of coercion [in this subset of the Old French *pastourelle* poems] must be granted because the shepherdess grants her sexual favors in exchange for payment in cash or in kind” (335). The items the knights generally offer the young women are alms-purses (both the physical purse and the coins within), silver-studded belts, hoods, baubles (*jualz*), gloves, and dresses—that is, in addition to money, the young ladies are offered clothing and jewelry (335). Paden initially concludes that “the offer of payment, acceptance, and sexual union, either explicit or under a transparent euphemism, are unavoidably suggestive of prostitution” (335). Moreover, Paden draws on Leah Lydia Otison's socio-historic study of prostitution in thirteenth-century France and points out that prostitution was permitted outside the city walls and was associated with the countryside¹²—that is, with the meadows of the French *pastourelles*. A similar situation could possibly have existed as well in Spain's countryside or its rural mountain passes. Noblemen might have known where to seek prostitutes in the countryside through which they were traveling, or they might have assumed that offering gifts to country women would easily win their sexual favors. Such an attitude could easily explain the threatening response Santillana's second *serrana* of the Moncayo gives to the narrator when he approaches her: “non penséis que me tenedes”. She is making it clear to him that she is not interested in any amorous tryst he might suggest or expect.

In conclusion, I propose that Santillana's *Serranilla* III is his experimentation with the subset of French *pastourelles* that deals with a class of country women practicing or attempting to practice prostitution and who would accept fine clothing as payment for their services. Santillana's *serranillas* were not intended to be “serious poetry”; instead, they were poems that offered to a court audience the suggestive details of his narrator's sexual exploits while outside of court, with the “indecent” implied rather than stated outright. The ludic and bawdy nature of his third *serranilla* has long been overlooked,

¹² Paden paraphrases Otison's discussion on p. 336.

for which a “decente” interpretation has prevailed. In my discussion I offer another interpretation of this work and hope to have shown that many details of this poem’s *serrana* are suspect: Her behavior is atypical of the Castilian *serranas* with which the court would likely have been familiar through Juan Ruiz’s *Libro del buen amor*. This particular *serrana* neither assaults the narrator nor threatens him with assault or plunder, but is, to the contrary, quite receptive of his approach. Her only aggression is her insistence that the narrator say what he is seeking in her. Moreover, the expensive clothing and jewelry that she, as a rustic woman, is wearing would certainly have been a clue to Santillana’s audience of this woman’s profession. This situation inverts the expected knight-*serrana* situation in which the knight is seeking to seduce an unsophisticated country woman and instead makes the knight the party being solicited by a prostitute, a situation that deflates the knight’s puffed-up attempt at boasting of a sexual exploit. He has struck out in his seduction, and the public presentation of this failure would certainly have given the court a good laugh.

BIBLIOGRAPHY

- Bass, Laura R. "Crossing Borders: Gender, Geography and Class Relations in Three *Serranillas* of the Marqués de Santillana", *La corónica* 25/1 (1996): 69-84.
- Deyermond, A. D. *A Literary History of Spain: The Middle Ages*. London: Ernest Benn Ltd., 1971.
- Durán, Miguel. *Marqués de Santillana: Poesías completas I*. Madrid: Clásicos Castalia, 1989.
- Foster, David William. *The Marqués de Santillana*. New York: Twayne, 1971.
- Gravdal, Kathryn. "Camouflaging Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle", *Romanic Review* 76/4 (1985): 361-73.
- Kerkhof, M. P. A. M., "Algunas observaciones sobre la edición de Manuel Durán de las *Serranillas, cantares y decires y sonetos fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana, Clásicos Castalia No. 64, Madrid, 1975", *Neophilologus* 62 (1978): 86-105.
- Lapesa, Rafael. "'Las Serranillas' del Marqués de Santillana", *El comentario de textos, IV: La poesía medieval*. Madrid: Castalia, 1984. 243-76.
- Marino, Nancy F. *La serranilla española: Notas para su historia e interpretación*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 1987.
- Marqués de Santillana. *Poesías Completas I*, ed. Manuel Durán. Madrid: Clásicos Castalia, 1989.
- Otison, Leah Lydia. *Prostitution in Medieval Society: The History of an Urban Institution in Languedoc*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Paden, William D. "Rape in the Pastourelle", *Romanic Review* 80/3 (1989): 331-49.
- Ruiz, Juan. *Libro de Buen Amor*, ed. G. B. Gybbon Monypenny. Madrid: Clásicos Castalia, 1988.
- Swan, A., M. Gronow, and J. M. Aguirre. "Santillana's 'Serranillas': A Poetic Genre of Their Own", *Neophilologus*, 63 (1979): 530-42.
- Terreo, José. "Paisajes y pastores en las 'serranillas' del Marqués de Santillana", *Cuadernos de literatura* 7 (1950): 196-202.
- Villegas Morales, Juan. "Acerca de lo cortesano en las 'Serranillas' del Marqués de Santillana", *Anales de la Universidad de Chile* 117 (1959): 164-67.

APPENDIX

For my argument, I rely on Durán's version of *Serranilla* III, which I give below. I follow it with Lapesa's version, which deviates significantly from Durán's. Rather than see the narrator's asking if the young woman he encounters is a *villana*, Lapesa perceives the Gothic lettering of the manuscript on which he bases his version as spelling out a specific person's name: Yllana (verse 17). Lapesa's difference changes the meaning of the poem from one version to the other, since it implies that this woman's beauty has a certain fame, a situation which could logically elicit the unusual question the narrator asks of her ("¿soys vos villana?"). Lapesa reads this poem as follows: "El ricohombre parece tener noticia previa sobre la muchacha de Lozoyuela, pues sabe su nombre; pero queda sorprendido ante su hermosura, apetecible como fruta temprana, y ante su actitud, dignamente altiva" (266). This difference in reading is possibly resolved in the final poem of Santillana's *serranilla* sequence (no. X in Durán; no. 8 in Lapesa) in which Santillana appears to wrap up his *serranilla*-telling and does appear to mention a *serrana* named *Yllana*. If this is so, it could undermine my argument. Still, does this *serrana*'s ready and almost cryptic reply truly answer the narrator's question? It equates to something like "I'll be Yllana if you want me to be", a response that feels more like a sexual solicitation than an "actitud dignamente altiva". Moreover, her fine clothing, as I argue, likewise feels very suspect.

Another difference—though not as major a difference as giving this *serrana* a name—is the description of the clothing in *Serranilla* III (verses 12-14). While the manuscript on which Durán bases his version describes the *garnacha* as "de oro, presada / con broncha dorada, / que bien parecía" ("made of gold, clasped / with a gold brooch, / that looked fine" [or possibly "how fine it looked"]), Lapesa's version describes the coat as "de color presada / con broncha dorada / que bien reluzía" ("made of a medium green color / with a gold brooch / that shone fine").

SERRANILLA III

as edited by Manuel Durán, pp. 45-6

I

Después que nací,
no ví tal serrana
como esta ma[ñ]ana.

II

Allá en la vegüela
a Mata 'l Espino,
en ese camino
que va a Loçoyuela,
de [guissa] la vy
que [me] fizo gana
la fruta tenprana.

III

Garnacha traía
de oro, presada 12
con broncha dorada,
que bien parecía.
A ella volví
diziendo: "Loçana,
¿e soys vos villana?" 17

IV

"Sí soy, cavallero;
si por mí lo avedes,
decit ¿qué queredes?,
fablat verdadero."
Yo le dixe assí:
"Juro por Santana
que no soys villana".

SERRANILLA III

as edited by Rafael Lapesa, pp. 255

Depués que nascí,
non vi tal serrana
como esta mañana.
Allá a la vegüela,
a Mata el Espino,
en esse camino
que va a Loçoyuela,
de guisa la vi
que me fizo gana
la fruta temprana.

Garnacha traía
de color presada 12
con broncha dorada
que bien reluzía.
A ella boluí
e dixe: “Serrana,
¿si soys vos Yllana?” 17

—“Sy soy, cauallero;
si por mí lo hauedes,
dezid qué queredes:
fablad verdadero”.
Respondíle así:
“Yo juro a Sant Ana
que non soys villana”.



JOSEPH T. SNOW¹

Michigan State University - jts941@gmail.com

CLOTHING IN *CELESTINA*: HOW IT ADVANCES THE PLOT¹

RESUMEN

El propósito de este ensayo es ver de cerca cómo ciertos artículos de ropa o de adorno en una obra literaria pueden ayudarnos a descubrir su uso sutil para avanzar el progreso de la trama. Efectivamente, estos artículos ofrecerán al lector perspicaz de *Celestina* unas posibilidades interpretativas que esclarecerán cómo los autores utilizan las motivaciones de los personajes para impulsar hacia adelante la trama. Los cuatro artículos seleccionados para análisis son: el manto de Celestina (el que tiene y el que quiere), el hilado de Celestina, el cordón de Melibea, y la cadenilla de oro de Calisto, dado a Celestina como premio por sus servicios. Estos combinarán dentro de la estructura de la obra, en maneras sorprendentes, para efectuar las tragedias finales.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, ropa, mantón, cordón, cadenilla de oro

ABSTRACT

I propose to argue that a closer look at articles of clothing or of decorative use in a work of literature may be an aid to a better understanding of how they are used in subtle ways to

¹ Joseph T. Snow realizó sus estudios en las universidades de Iowa y Wisconsin, luego enseñó en las universidades de Minnesota, Georgia y del estado de Michigan. Ocupó cuatro puestos de profesor invitado en la universidad de Chicago, California-Davis y la UNAM de México. En 1977 fundó la revista *Celestina* que dirigió durante 26 años hasta dejarlo para seguir su vida en la universidad de Valencia hasta hace quince años. Enseña literatura española y portuguesa de la edad media, y sus áreas de especial interés han sido *La Celestina* y *Las Cantigas de Santa María*, de Alfonso X. Ha servido en el ejecutivo de la Sociedad Internacional de Literatura Cortés, La Asociación Internacional de Hispanistas y la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Es miembro de honor de la Hispanic Society of America. Después de ser elegido Profesor Distinguido de la Michigan State University, se jubiló y se trasladó a vivir a Madrid y es residente en España desde 2003. En 2012 apareció su bibliografía anotada de la poesía de Alfonso X.

anticipate plot movement and/or reveal the not so obvious goals of the wearer. They in fact open up for the alert reader of *Celestina* interpretive possibilities that will offer a more complete understanding of how the progress of the text's plot is fashioned by the author or authors. The four items chosen for analysis are Celestina's cloak (present and future) and the yarn she sells, Melibea's sash and the gold chain with which Calisto rewards the services of Celestina. These will combine in the work's structure to effect in unseen ways the final tragedies.

KEYWORDS: *Celestina*, clothing, cloak, sash, gold chain

I. PREAMBLE

Articles of clothing mentioned in any literary text can silently signify social class, economic power, self-awareness and more. But an article of clothing or adornment can also—semantically speaking—acquire additional nuances as the plot progresses. The perspicacious reader will take these articles of clothing or adornment into account better to appreciate the structural and symbolic importance assigned to them by the authors. I believe this to be particularly true in the case of *Celestina*, a work in which the authors develop new meanings and functions of selected articles of clothing to further the plot movement until these once-innocent items become deeply predictive of the tragedies that befall their wearers. *Celestina* is a work with no third person narrator framing the progress of the plot, thus leaving all interpretation and understanding to its readers. In what follows, we will be observing how particular items of clothing in *Celestina* reveal in varied ways meanings that are not front-and-center in the work's dialogues: these affect emotional patterns, secrets, enhancement of characterizations, the structural building blocks and much ironic foreshadowing of events yet to come.

It will be useful at the outset to list the varied items of clothing, cloth and adornments—many of which will not be other than what they are—and signal in boldface a selection which will be analyzed for their role in the deeper understanding of what is transpiring in the minds of the characters. There are, naturally, general references to *ropa*, but also to specific items of clothing worn by Celestina, Melibea and Elicia. Calisto owns an elegant cape (*capa*) and a brocade doublet (***Jubón de brocado***), indicating his high social status. Centurio possesses a *capa harpada* and Sosia a *capa ratonada*: these indicate their lower social caste. Frequent mention is made of *tocas* (headware) and *gorgueras* (neckware). Black clothing for mourning is worn by Elicia, Tristán and Sosia and—according to Melibea—by the many who feel gratitude for the generosity of Calisto, after he has died. Areúsa's bed has sensual and inviting *sábanas*. Melibea wears a *camisa* (chemise or undergarment). Celestina's *haldas* (long skirts) frequently slow her down. Celestina eagerly desires a new ***manto*** (mantle). Both Pármemo and Celestina plan on Calisto providing them with a *saya* or *sayo*. Centurio had previously been given one by

Areúsa, along with shirts, a cape and armor. In terms of armor, Calisto possesses *coraças* (body armor). He will reward Celestina with a *cadenilla de oro* (gold necklace). The cowardly Pármemo prepares for danger by wearing lightweight *calças* and *borceguies* (pants and half boots). Celestina offers Pármemo and Sempronio *calças de grana* (fancy red pantaloons), thinking to appease their fury. Melibea's sash *cordón* figures most importantly, as does Celestina's yarn *hilado*.

2. CELESTINA'S *HILADO* – YARN

With so many cloths ascribed to nearly all of the work's characters, we must keep in mind that Celestina's brothels were also the base from which she plied her several offices: seamstress, perfume making, cosmetics, hymen restorer for young women, go-between and, as Pármemo says, “un poquito hechicera” (257).² The cover for all of these was her fame as a seamstress. Indeed, when we learn that under that guise many young females would come to her house (brothel) to sew and to fashion chemises and neck ruffs and many other items of clothing, the metaphor of sewing, threading needles and making garments to sell represents a common euphemism for what really was taking place: prostitution. Since Celestina was ever wont to befriend students, stewards and serving lads of clergymen, “a éstos vendía la sangre inocente de las cuytadillas” (258) and made good profits in her years of glory, now some two decades in the past.³ Indeed, Celestina's many kinds of threads for her seamstress trades also illustrate her casting a wide spider-like web over the young women of her town, as she boasts to Sempronio in Act 3: “Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta cibdad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado” (298-299). There can be no mistaking the meaning of that which for she is famous and most proud.

The next mention of Celestina's *hilado* comes about when she is commissioned by Calisto to bring him into contact with the now inaccessible Melibea. The important ingredient in Celestina's strategy for gaining access to Melibea involves her yarn—*hilado*—into which, invoking Plutón, she believes she has introduced a venomous snake potion, trusting that it will make of Melibea a love-crazed woman: “(...) por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue fecho, con el qual unto este hilado (...) hasta que Melibea, con aparejada oportunidad que aya, lo compre” (309). And this yarn as a ruse

² All quotations can be found in the edition of *La Celestina*, edited and annotated by Peter E. Russell.

³ Since Pármemo is remembering what went on when he was a mere lad, given into the care of Celestina by his mother, Claudina, his account narrates what went on in Celestina's past. However, she is now living in poverty, wearing ragged clothing and her bordello survives with a single girl, Elicia, still working as a prostitute. It is through Elicia's special friend and lover, Sempronio, that Calisto comes to know and employ Celestina.

to gain access to Melibea proves to be a successful one, for Melibea's mother, Alisa, at that moment needs more yarn for a weaving she has undertaken. When Alisa is shortly escorted from her home by a page in order to attend her gravely ill sister, her final request of her daughter functions as an ironic prophecy in the plot: "Pues, Melibea, contenta a la vezina *en todo lo que razón fuere darle por el hilado*" (319, my emphasis). Alisa cannot possibly envision what the import of her words will have in the structure of the work, but the reader is now forewarned.

Later, in Act 6, Celestina obliges Calisto with her personal recreation of the stressful Act 4 conversation with Melibea, telling him that the cause of her being welcomed in Melibea's house was the selling of her *hilado* to Alisa. Her yarn achieves a new register in Act 10: when Alisa returns home after another visit to her sister and finds Celestina there, she naturally is suspicious. Celestina lies, explaining that she was short of some yarn the other day and had returned to supply what lacked. On the other hand, Melibea, having already surrendered her sash to Celestina in Act 4, invents a plausible lie to protect both herself and the bawd, claiming that Celestina was hoping to sell her some cosmetics. This is the lie that Alisa believes, charging Melibea not to allow Celestina again entrance to the house and, once again, an aside made by Lucrecia: "¡Tarde acuerda nuestra ama!" (455), duplicates the effect of a Greek chorus. It is in this fashion that, in Acts 4 through 10 of *Celestina*, the go-between's *hilado* and Melibea's *cordón* become fatally intertwined in the structure of the tragedies that will follow. And one important item that links them tightly is Melibea's belief in Calisto's supposed toothache.

3. MELIBEA'S *CORDÓN* – SASH

That one item that Melibea cedes to Celestina after her particularly angry outburst over the bawd's frequent mentions of Calisto is also an article of clothing, the sash (*cordón*) she wears around her waist. And this sash, thought to have touched many holy relics in Rome and Jerusalem is, ironically, handed over as a token to help cure Calisto of the non-existent toothache that Celestina's fertile mind invents as a way to appease Melibea's anger earlier in Act 4. Indeed, it is this toothache which establishes a topic which changes the tense atmosphere from anger to acquiescence. Celestina's success is mirrored in Melibea's surrendering of the *cordón*: "En pago de tu buen sufrimiento, quiero complir tu demanda y darte luego mi cordón" (337). But though Calisto's toothache was an ingenious lie, the handing over of her sash signifies, for Melibea, a welcome opportunity for future communication with Calisto. Before this moment, she believed that a subsequent meeting with Calisto would be impossible, having so abruptly dismissed him in Act 1, sc. i. At the same time, the surrendering of the sash also metamorphoses into a deeper-

ning of her secret longing for a sexual encounter with Calisto⁴. Lucrecia's significant aside will provide crucial insights for the reader: "¡Más le querrá dar que lo dicho!" (337). What Lucrecia suspects—owing to what she already knows but has kept to herself—is that Melibea is coming closer to a public confession of her secret love for Calisto. Celestina departs, sash in her hands, and in Act 5 congratulates herself on having obtained it by trickery, concludes, addressing it: "¡Ay, cordon, cordon, yo te traeré por fuerza, si vivo, a la que no quiso darme su buena habla de grado!" (343).⁵ And in the following Act 6, a triumphant bawd presents Calisto with the symbolic sash.⁶

Seeing it and touching it, Calisto becomes enraptured and behaves as though he were, symbolically, possessing Melibea, addressing it fetishistically: "¡O bienaventurado cordón, que tanto poder y merescimiento toviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir!" (362), and "¡O mi gloria y ceñidero de aquella angélica cintura!" (364).⁷ Both Sempronio and Celestina are taken aback at this sensual fondling of the 'cordón' and remind him that it is not Melibea. Sempronio reads Calisto's mood as the reader might also read it: "Señor, ¿por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea?" (365). Celestina's response is even more specific: "... tratar al cordón como cordón, por que sepas fazer diferencia de fabla quando con Melibea te veas: *no haga tu lengua yguales la persona y el vestido*" (365, my emphasis). The religious associations of the sash—it having touched relics in Rome and Jerusalem—are significantly transposed into a blatantly irreverent sexual symbol. And even though Calisto would like to parade the sash before others on the open street, Celestina will carry it away with her, knowing she must return it to Melibea so she will think it has cured the toothache it was surrendered for. The reader will later recall Calisto's fondling of the sash when, in Acts 14 and 19, he fondles the body of his desired Melibea.

An even more distasteful interpretation of the sash is its standing as payment for merchandise. Sempronio interprets it in this way when he asks Calisto in Act 8: ¿Quisieras

⁴ The means by which clothing is instrumental in the act of Melibea's seduction is traced in the article by Gladys Lizabe (2005).

⁵ Celestina does not like to be railed at and she can hold a grudge, as she murmurs to herself in Act 5, after Melibea describes her lovesickness as serpents eating away inside her: "¡Bien está, así lo quería yo! ¡Tú me pagarás, doña loca, la sobra de tu yra!" (441 my emphasis). In the quote from page 343, Celestina's words "si vivo" are spoken with no thought to their possible import, for she does live only long enough to bring Melibea to Calisto, but not long enough to know anything of their sexual encounters.

⁶ Her joy at her success has two manifestations. Initially, she remembers the conjuration of Pluto and seems to credit him with her success, saying, "¡O diablo a quien yo conjuré, cómo compliste tu palabra en todo lo que te pedi" (341-342). What she really believes is the efficacy of her own actions; *¡O cuántas erraran en lo que yo he acertado! ¿Qué fizieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio, sino responder algo a Melibea por donde se perdiera quanto yo con buen callar he ganado?*" (342, my emphasis).

⁷ In a very real sense, the *cordón* functions metaphorically as a pre-possession of she who wore it (Lizabe, 108).

tú ayer que te traxeran a la primera habla, amanojada y embuelta en su cordón, a Melibea, *como si hovieras embiado por otra qualquiera mercaduría a la plaça, en que no hoviera más trabajo de llegar y pagalla?*" (410-411, my emphasis). Though appearances matter to Sempronio, it is true that Melibea, of her own free will, cedes willingly her freedom (in the sash, as Lucrecia knows), never thinks of herself as a commodity bought or sold, but offers herself with a strong personal and passionate desire for Calisto. Distasteful though it be, it can seem to some that Melibea has been bought and sold with the one hundred gold coins, promises of better clothing and a gold necklace given by Calisto to Celestina, but it is Sempronio who sees it as a financial transaction⁸.

It is after all these comments on Melibea's sash are made that her secret love for Calisto is finally revealed to Celestina—and confirmed by Lucrecia in Act 10—after Lucrecia had gone to Celestina's house in Act 9 to retrieve it and return, enlisting Celestina to accompany her with a view to treat her melancholy, lovesick mistress. It is here that Celestina again taunts Melibea over and over with the name of Calisto—as she had done in Act 4—until the old Melibea faints and ceases to be, and a new Melibea is born, and with a new "Madre", Celestina (Snow, 1995). It is now that Melibea publicly reveals that, in fact, her liberty was surrendered along with her sash. Her confession is completely that of a new woman: "Venida soy en tu querer. *En mi cordón le llevaste embuelta la posesión de mi libertad.* (...) Mucho te deve esse señor, y más yo, que jamás pudieron mis reproches aflacar tu esfuerço y perseverar" (45, my emphasis). Melibea, now completely in Celestina's hands, states boldly: "... has sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a otro pensé descubrir" (451).

Her secret love now made public, Melibea is free to take the initiative, acting on her desires and with free will. That is the Melibea who begs Celestina to arrange a meeting with Calisto for that very evening, at midnight. The reader will recognize what has always been true from the beginning of the work (Act 1, scene i): that after Melibea's rejection of the "ilícito amor" (228) proposed by Calisto, both the rejected (Calisto) and the rejecter (Melibea) do indeed greatly crave an illicit sexual relationship, although neither can imagine a way to resolve the dilemma of how to bring this about. To satisfy his desire, Calisto will enlist the aid of Celestina and her *hilado*, and Melibea will surrender to Celestina her *cordón* (and her liberty) to bring about that longed-for relationship (Act 14). In the surrendering of her *cordón*, the reader follows it, first as a form of Melibea's modesty through to the Calisto's symbolic possession of the body that wore it. Melibea

⁸ In a different sense, Alan Deyermond (1985) comes to a similar conclusion, based on Calisto's statement to Melibea in Act 19: "Señora, el que quiere comer el ave, quita primera las plumas" (584), while he is removing her clothing and she is protesting. Is her protest sincere or is it mere coquetry after a month of meetings?

confesses in Act 10 to why she allowed Celestina to take her *cordón* to Calisto: “Su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía” (451).

4. CELESTINA’S CLOAK – *MANTO*

One other item of clothing that advances the plot towards its tragic ends is the new cloak desired by Celestina. Its importance is symbolic and structural. Her current *manto*, torn and ragged, symbolizes her decline from a well-remembered period of glory and, structurally, it will put her on a road to recover some of what was lost and, ironically, this road will initiate a chain of events that will bring about her assassination. The high point in her period of glory, as told to her dinner companions and Lucrecia in Act 9, was some twenty years ago. Since then, with time, she has been gradually reduced to an impoverished existence, her once thriving brothel surviving now with one remaining prostitute, Elicia. Her table, once overflowing with plentiful food and wine with which her numerous clients supplied her is now a but a shadow of what it had been. Celestina is in the textual present a poor and unhappy crone of sixty years, formerly accustomed to being the center of a wide network of services, symbolized by the multiple threads her seamstress cover sends out, spider like, from her brothel, drawing in and providing sexual adventures for young men, young women and many clerics in her community.

Importantly, we readers need to keep in mind that twenty years ago, Pleberio and Alisa gave birth to Melibea and, ever since, the house of Pleberio has prospered along with his many businesses, all of which were managed to provide his only daughter with a considerable dowry when she would marry and they would be no more. Thus, built deeply into the plot of *Celestina* is this contrast between these two elders, both now sixty years old: the wealthy and thriving Pleberio and the impoverished and vengeful Celestina, the seamstress who once was his neighbor (Snow 2002). However, in *Celestina* it is only the seamstress and bawd who dwells on this contrast, as her current daily life is wrapped up in so many lacks that she inevitably compares them with the material well-being attained in her previous existence, recounted to her guests in Act 9. In the textual present, however, her thirst for better times is symbolized by her desire for a new *manto*. In her mind, as seen in all her actions, exists a fervent desire to *medrar*, to improve her economic situation. And such a *manto* will become closer to being real when she is given a task to perform for Calisto.

Our analysis will begin with the conversation between Celestina and Calisto in Act 6, after Celestina has taken possession of Melibea’s sash, which Melibea trusts will help cure Calisto of his toothache. Upon entering Calisto’s house, Celestina’s exclamation of the difficulties encountered in her meeting with Melibea are linked immediately with her

manto “raydo y viejo” (350). The bawd gladly responds to Calisto’s request to recount what transpired in that first Act 4 interview with Melibea. Listening closely, Calisto is so entranced and sensually excited by her telling that he cries out: “¡O quién estuviera allí *debaxo de tu manto escuchando qué hablaría sola aquélla en quien Dios tan estremadas gracias puso!*” (365, my emphasis). And his go-between responds thus: “¿Debaxo de mi manto dizes? ¡Ay, mezquina, *que fueras visto por treynta agujeros que tiene*, si Dios no le mejora! (356, my emphasis).⁹ For Celestina, the age and condition of the cloak are real, while for Calisto, being able to see and hear the voice of Melibea would have satisfied his sexual longing. The cloak takes on special meaning for each of them.

Moments later, the successful go-between reveals how she had conned Melibea out of the holy sash worn around her waist and is preparing to let Calisto hold it. Calisto, now beside himself with sexual desires, replies even more wildly to Celestina: “¡O, por Dios, toma esta casa y quanto en ella ay y dímelo, o pide lo que querrás!” Celestina, who recognizes this offer as the overstatement it is, counters with this bargain: “Por un manto que tu des a la vieja, te dará en tus manos el mesmo que en su cuerpo ella traía.” In ecstasy, Calisto exclaims: “¿Qué dizes de manto? ¡Y saya y quanto yo tengo!” Y Celestina, not wanting at this emotional juncture to ask for more, replies: “Manto he menester y éste terné yo en harto. No te alargues más. No pongas sospechosa duda en mi pedir; que dizen que ofrecer mucho al que poco pide es especie de negar” (360-361).¹⁰ In the event, it is too late to call in a tailor for this new *manto* and it will remain a promise, a promise that Celestina will keep firmly in mind. When she departs in the company of a jealous and backbiting Pármeno who has been privy to the previous conversation, the bawd bids goodbye to Calisto, not forgetting his promise: “Quede, señor, Dios contigo. Mañana será mi buelta, donde mi manto y la respuesta vernán a un punto, pues oy no hubo tiempo” (370).

Pármeno is upset with and envious of Celestina’s success with Calisto, but the bawd, acknowledging his contrary mood, attempts to persuade him that her purpose in asking for a *manto* was her way of helping him. Her words to Pármeno ring manifestly untrue: “Que de lástima que hove de verte roto, pedí hoy manto, como viste, a Calisto. No por mi manto, pero por que, estando el sastre en casa y tú delante sin sayo, te le dicesse” (375-376). Pármeno keeps his negative feelings to himself since, at this juncture, he wants Celestina to get him into Areúsa’s good graces and her bed, and so fulfill her Act 1 promise: “Pues tu buena dicha quiere que aquí está quien te la dará” (276).¹¹ Celestina also gets

⁹ The *manto* with its threads all asunder is featured in a study by Mariel Aldonza Palma Villaverde (2103).

¹⁰ “La solicitud del manto es moneda de cambio para la vieja que quiere experimentar la honra que genera la posesión de bienes materiales propios de un mundo del que está excluida (Lizabe, 104).

¹¹ It so happens that Areúsa’s house can be seen from Calisto’s windows, as per the dialogue between Sosia and Tristán closing out Act 14 (529-530). Thus, it benefits Pármeno not to be critical of Celestina’s appeal for a new

what she wants in return by making Pármemo solemnly promise in front of a witness to form, along with Sempronio, part of her anti-Calisto confederation (Snow 2013).

Her current *manto*, old and torn with its thirty holes, is again symbolic of her better days, when her former *manto* was kissed by many clergy, as she boasts to Lucrecia in Act 9: “Unos me llamaban ‘senora’, otros ‘tía’, otros ‘enamorada’, otros ‘vieja honrrada’. Allí se concertaban sus venidas a mi casa, allí las ydas a las suyas, allí se me ofrecían dineros, allí promesas, *besando el cabo de mi manto*, y aun algunos en la cara, por me tener más contenta. Agora hame traído la fortuna a tal estado ...” (433-434, my emphasis). Celestina cannot ever forget how well-to-do she once was, and the memory of those times impels her constant desire to have the wherewithal to live again more comfortably. She seems perfectly content now to accept a *manto* for her services.

For the moment, the promise of a *manto* remains unfulfilled. However, when Celestina informs Calisto in Act 11 that she not only has arranged with Melibea for an assignation that very evening at midnight, but that Melibea “es más tuya que de sí misma, más está a tu mandado y querer que de su padre Pleberio” (460), a more than grateful Calisto, in what will be his last meeting with Celestina, rewards her most generously: “En lugar de manto y saya, por que no se dé parte a oficiales, toma esta cadenilla; ponla al cuello y procede en tu razón y mi alegría” (460). Unwittingly, Calisto, in upping the value of her services, provides Celestina with a gold chain much more valuable than she could dream of, so much more that she will refuse to share it with her confederates. Thus, it is Calisto who—however ironically—provides the motive for the assassination of his successful go-between.¹² But her *manto*, though it be ragged and worn, serves Celestina yet once more when, sensing that the harsh words of Sempronio and Pármemo are becoming a real threat (Act XII), Celestina calls to Elicia: “¡Elicia! ¡Elicia! ¡Levántate dessa cama, da acá mi manto presto (...).” She seems to believe in its protective power. However, in the face of Sempronio’s accusation: “¡O vieja avarienta, *garganta muerta de sed por dinero!* ¡No serás contenta con la tercia parte de lo ganado?” (497-498, my emphasis), Celestina cannot now use her verbal skills to turn the tables, there are no clever words or false promises to avert what she faces, and her greed, her ‘thirst for money’, brings her life to its fatal end. The reader will recall Celestina’s earlier words in Act 9: “Cerca ando de mi

‘manto’ as they will, in leaving Calisto, be nearing Areúsa’s house. Pármemo will use this proximity to remind Celestina of her Act 1 promise to procure for him the sexual services of Areúsa.

¹² Calisto is only a fan of Celestina while she is busy gaining for him the body and soul of Melibea. In truth he disdains her and makes that more than clear in Act 13 when he learns of the death of Celestina, Sempronio and Pármemo: “La vieja era mala y falsa, según parece que hazía trato con ellos, y así que riñeron sobre la capa del justo” (508). Formerly, he made it seem that he thought more of her: he maintained this pose until he was back in touch with Melibea. After that, he no longer would have had any use for Celestina’s arts.

fin" (432). They were then and now fully ironic: she cannot know how true those words were, for in two more days, her death foretold will surprise her, and her ragged *manto* will not provide her any protection.

5. GOLD CHAIN — *CADENILLA DE ORO*; BROCADE DOUBLET — *JUBÓN DE BROCADO*;
TROUSERS AND HALF BOOTS — *CALÇAS, BORCEGUÍES*

Involved in these items are Celestina, Sempronio and Pármemo (thirst for money), Sempronio and Pármemo (cowardice) and all three (betrayal). After Act 11, much of what transpires in *Celestina* after Celestina receives the *cadenilla de oro* from Calisto in the presence of his two servants will change what might have been their future, had Calisto not performed this rash deed. The value of the gold chain exceeds any previous idea of gain Celestina may have envisioned. Similarly, the gold chain also increases for Pármemo and Sempronio the value of the confederation with Celestina and will bring about a separate, private confederation of the two when Celestina's thirst for gold has her dissolve the confederation of three. In sum, the gold chain betokens the beginning of the end for all three. They had initially bonded in a confederation to fleece Calisto of as much as they could get from him in his pursuit of Melibea. Sempronio was in it from the outset, already having been given the brocade doublet that was Calisto's, as a token of his esteem for arranging the services of Celestina.¹³ However, Pármemo initially mistrusts Celestina and only becomes a solid member of this confederation when the bawd provides for his enjoyment of the sexual favors of Areúsa (Act 7). Celestina, whose thirst for money is more than fulfilled by this gold chain, has no intention of ever sharing in it, the confederation notwithstanding, and will refuse their demand to split the gains in three equal shares (Act 12). Her failure to reckon with their violent behavior at her betrayal is crucial: her greed is clearly the fatal flaw—the blind spot—of a Celestina accustomed to dominating all those she comes into contact with. On previous occasions, she evidenced mastery of each of her confederates. Her pride is also a factor, though the old saw that pride goes before a fall was never part of her past life.

There are two references to the *cadenilla de oro* which shed light on the complex web that Calisto's gift had set in motion for these three servants. The first is spoken by Sempro-

¹³ Indeed, Sempronio may have suggested a conspiracy as he takes Celestina to meet with Calisto, with these words. "Calisto arde en amores. *De ti y de mí tiene necesidad, Pues, juntos nos ha menester, juntos nos aprovecharemos*; que conocer el tiempo y usar el hombre de la oportunidad haze los hombres prósperos" (254, my emphasis). Even though Celestina believes she can soon also have Pármemo in the confederation, saying to Sempronio: "Déxame tú a Pármemo, que yo te le hare uno de nos y de lo que hoviéramos, démosle parte" (266), Pármemo will remain a dubious confederate apart until he beds Areúsa in Act 7.

nio to Pármemo: “¿Qué quieres que haga una puta alcahueta que (...) suele hazer siete virgos por dos monedas, después de verse cargada de oro, sino ponerse en salvo con la possession (...)? ¡Pues guárdese del diablo, que sobre el partir no le saquemos el alma! (466, my emphasis). In these words, though spoken in anger, the reader will perceive clear ironic foreshadowing. The second significant reference has the same two interlocutors, about to go to Celestina’s house in the middle of the night (Act 12) and Sempronio again leads the way, saying to Pármemo: “(...) antes que venga el día, quiero yo yr a Celestina a cobrar mi parte de la cadena. Que es una puta vieja; *no le quiero dar tiempo en que fabrique alguna ruyndad* con que nos escluya” (489, my emphasis). Once again, it is Sempronio who suspects that a treason is at hand¹⁴. Later, there is yet a third rehearsal of the assassination of Celestina. It is Elicias’s explanation to her cousin, Areúsa. Here Elicia serves the reader as an omniscient narrator and analyst, one fully aware of events unknown to Areúsa:

Pues, como Calisto tan presto vido que buen concierto en cosa que jamás lo esperaba [that is, the midnight meeting with Melibea], a bueltas de otras cosas dio a la desdichada de mi tía una cadena de oro. Y como sea de tal calidad aquel metal, que mientras bevemos dello, más sed nos pone, con sacrílega hambre, quando se vido tan rica, alçóse con su ganancia y no quiso dar parte a Sempronio ni a Pármemo dello, lo qual avía quedado entre ellos que partiessen lo que Calisto diesse.” (535)

She continues, relating how the two confederates arrive by dark of night in a state of anger, demanding their share of one-third each. Celestina’s denial, claiming that all the earnings were hers, proves that Sempronio’s earlier fear that she might try to exclude them was on the mark. And, after much acerbic discussion, seeing Celestina’s greed so overpowering, her former confederates draw their swords “y diéronle mill cuchilladas” (536). Elicia’s recounting errs in that only Sempronio, egged on by Pármemo, is the actual single assassin of her “madre, manto y abrigo” (537).

Let us return to the events of Act 12: The first half is dedicated to the eagerly anticipated midnight meeting of Calisto and Melibea. Both become frustrated owing to the locked doors which prevent any touching, which is why in future meetings Calisto will bring a ladder in order to be able to scale the garden walls and have physical access to her.

¹⁴ Sempronio in Act 5 had heard Celestina, on the way to tell Calisto of her success with Melibea, refer to his participation in their confederation thus: “De mi boca quiero que sepas lo que se ha hecho; que, *aunque hayas de haver alguna partezilla del provecho*, quiero yo todas las gracias del trabajo” (344, my emphasis). This “little bit of” the profit shocks Sempronio, who wanted always a fair share. She, realizing the effect of her use of the diminutive, then covers herself in an even worse, less believable promise: “Todo lo mío es tuyo” (344). And when push comes to shove, in Act 12, it will be Sempronio who assassinates Celestina, encouraged by Pármemo: “¡Dale, dale, acábala, pues començaste, que nos sentirán! ¡Muera, muera!” (499).

Though Calisto boasts to Melibea that their midnight assignation is protected by the valor of his two servants (485-486), nothing could be further from the truth. The truth is that both Sempronio and Pármemo are so nervous and suspicious about arousing the attention of Pleberio's men that they run off at the slightest sound and brag to each other about which of them is the most fleet. Pármemo does not hide his cowardice, boasting to Sempronio: "Calças traygo, y aun borzequíes de esos ligeros que tú dizes, para mejor huyr que otro" (474). And Sempronio's response?: "¡O Pármemo amigo! '*Quán alegre y provechosa es la conformidad en los compañeros! Aunque por otra cosa no nos fuera buena Celestina, era harta la utilidad que por su causa nos ha venido*'" (474, my emphasis). They are in fact forming a close confederation of two, having first bonded in Act 8, when Sempronio learns of Pármemo's seduction of Areúsa and the feast they will share at Celestina's house (Act 9), and his welcoming of Pármemo with open arms: "Franco eres, nunca te faltaré. ¡Cómo te tengo por hombre, como creo que Dios te ha de hazer bien! *Todo el enojo que de tus passadas fablas tenía, se me ha tornado en amor. No dudo ya de tu confederación con nosotros ser la que debe. Abraçarte quiero; seamos como hermanos*" (406, my emphasis). These words prove later to have been the foundation for the later confederation of these two "brothers" against the founding member, Celestina, of the confederation of three.

It is in the second half of Act 12 that the gold chain impels the actions of these proven cowards, who present to Celestina a totally false narrative of their "bravery" earlier in Act 12, and of the destruction of their swords and shields. Celestina makes light of such losses, counseling them to appeal to their master, Calisto, for new ones. When they do bring up the matter of the gold chain, Celestina fabricates a tale of letting Elicia hold it and she cannot now recall where she left it. Should it appear, however, Celestina promises to give them, instead of their one-third shares, some scarlet trousers, *calças de grano*, which is what Celestina claims that young chaps like them look good in (494). The devious bawd further claims that the gold chain is worth little. The reaction to all this by Sempronio is violent and to the point:

No es ésta la primera vez que yo he dicho cuánto en los viejos reyna este vicio de la cobdicia: *quando pobre, franca; quando rico, avarienta*. Assí que, adquiriendo cresce la cobdicia y la pobreza cobdiciando, y ninguna cosa haze pobre al avariento sino la riqueza. '¡O Dios, y *cómo cresce la necesidad con la abundancia!*' (494, my emphasis)

Celestina counters with an offer that pretends to offset the idea of sharing the gold chain, declaring to Sempronio: "Si algo vuestro amo a mí me dio, debes mirar que es mío; *que tu jubón de brocado no te pedi yo parte, ni la quiero*" (494, my emphasis). Celestina's greed and avarice have indeed created in her a fatal blind spot. She cannot believe that these two could not be bought off with lies and promises of scarlet trousers. Her

earlier Cassandra-like observation, “Cerca ando de mi fin” (432) is now as unexpected as it is violent.

None of the three are alive when Calisto and Melibea finally, in Act 14, become lovers. Celestina arranged their union with great aplomb, but will not live to see Pleberio’s only daughter’s suicide leave him with nothing to show for his decades of acquired riches. Celestina also formed a confederation with Calisto’s two servants which she failed to honor and lost not only the riches she so avidly longed for, having received one hundred gold coins from Calisto in Act 1, but also her life. In the first case she was the clear-sighted facilitator, but in the second case, her fatal flaw, excessive greed, made her the blind victim of her own ambition.

6. EPILOGUE

I began this essay by hoping to show just how structurally important in *Celestina* were selected articles of clothing (the *hilado*, the *manto* and the *cordón*) and adornment (the *cadennilla de oro*) in the authors’ plotting of the tragedies that befall Celestina, Sempronio and Pármeno (the three confederates), and Calisto and Melibea (the seekers of an illicit love affair). Forming the confederation in Act 1 to *medrar*, that is, to improve their economic lot in life, is solidified and progresses, with ups and downs, until the *cadennilla de oro* becomes the motive of its dissolution and brings about the assassination of Celestina by her two former confederates and the swift execution of Sempronio and Pármeno for the murder of the greedy go-between. It brings to an end Celestina’s many roles in the town and dissolves her threads, or web, that link a good many of the town’s citizens. Even though her death in Act 12 comes early in the 21-act work, her one success—robbing Pleberio of any future plans for his only daughter—is a scheme constructed by the go-between upon the falsehood of a toothache and the surrendering to her (and to Calisto) of Melibea’s sacred *cordón*. She does not live to be able to gloat over Pleberio’s loss of his life’s purpose. The chain begins with Celestina’s *hilado* and her gaining entrance to the house of Pleberio and the subsequent surrendering of Melibea’s highly symbolic and sensual *cordón*. The *cordón* is then exchanged for a promise of a *manto* and, much more surprisingly, the gift of the *cadennilla de oro*. In letting her *cordón* (and her freedom) leave her body, Melibea becomes a rebellious daughter in a patriarchal society which is intolerant of illicit love affairs outside the bonds of matrimony. Having abjured the norms of such a society and betrayed her family, Calisto’s accidental death calls for her voluntary suicide. The new Melibea cannot be the old Melibea, the “guardada hija” of Alisa she once was. I conclude this essay hoping that my interpretations of the authors’ skill in dramatizing the symbolic and structural significance of these items of clothing and decoration will make a fresh reading of *Celestina* a worthwhile experience.

BIBLIOGRAPHY

- Deyermund, Alan D. "El que quiere comer el ave': Melibea como artículo de consumo." *Estudios románicos dedicados al Prof. Andrés Soria Ortega*, vol. I. Granada: Universidad, 1985. 291-300.
- Lizabe, Gladys. "El manto de Celestina." *Proceedings of the Twelfth Colloquium*, Alan Deyermund and Jane Whetnall, editors. Publications of the Medieval Hispanic Research Seminar 35, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2003. 10-110.
- . "La ropa y la seducción en *La Celestina*," *Revista Melibea*, 1-2 (2005): 149-157.
- Palma Villaverde, Mariel Aldonza, "El hilo del que está tejido el manto de Celestina." *Celestinesca* 37 (2013): 101-118.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell. Clásicos Castalia 191, Madrid: Castalia, 2007.
- Snow, Joseph T. "Confederación e ironía; crónica de una muerte anunciada (*Celestina*, actos i-xii)." *Celestinesca* 37 (2013): 119-138.
- . "Two Melibeas." 'Nunca fue pena mayor'. *Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, eds. V. Roncero López and A. Menéndez Collera. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1995. 171-184.
- . "Quinientos años de animadversión entre Celestina y Pleberio; posturas y perspectivas." *Versiones y crónicas medievales. Actas del Coloquio Internacional VII Jornadas Medievales, México (Sept. 1998)*, ed. L. von der Walde et al. Mexico, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2002. 13-29.



MARK EVAN DAVIS¹
Michigan State University - mdavis@msu.edu

HISTORY, NATIONAL MYTH AND MELODRAMA IN TVE'S *ISABEL* (2012-2014)

RESUMEN

La exitosa serie dramática *Isabel* (2012-2014), de la TVE, ha sido recibida con elogios —a veces exagerados— por lo que los guionistas del programa aseveran es un respeto escrupuloso de la verdad histórica. Y es cierto que Javier Olivares sus colegas merecen reconocimiento por el rigor de su presentación de la corte medieval de Isabel I, por estimular el interés popular en el período y por adoptar una perspectiva crítica, en ocasiones. Sin embargo, el uso del material histórico en la serie no cambia la naturaleza fundamental del programa. *Isabel* es, en primer lugar, un melodrama televisivo, escrito con la intención de gustarle al público español de una época turbulenta ofreciéndole una nueva versión de un mito de origen nacional.

PALABRAS CLAVE: *Isabel*, Melodrama, Ficción histórica, Televisión, TVE

ABSTRACT

TVE1's successful television drama *Isabel* (2012-2014) has earned sometimes extravagant praise for what its writers claim is scrupulous respect for the historical record. Javier Olivares and his colleagues do deserve considerable credit for relative rigor in their presentation of the medieval court of Isabel I, for stimulating popular interest in the period and for adopting a critical view on occasion. Nevertheless, the use of historical material in the series does not change the fundamental nature of the show. *Isabel* is, first and foremost, a television melodrama, crafted to appeal to the Spanish audience of turbulent times by offering a new version of a national origin myth.

KEYWORDS: *Isabel*, Melodrama, Historical fiction, Television, TVE

¹ PhD por la Michigan State University en Hispanic cultural studies, es actualmente Asistan profesor de la misma universidad.

1. *ISABEL*'S IMPORTANCE IN THE CONTEXT OF RECENT SPANISH TELEVISION DRAMA

Since the beginning of this century, there has been a growing consensus that television is entering a new Golden Age. As the big screen gradually continues to lose its predominance, there has been a sharp heightening of investment into and competition between high-quality television production enterprises in the US; from private cable channels, like HBO and AMC to newer, Web-based media powerhouses, such as Netflix and Amazon.

From the age of the silent movie, wherever US and other multinational media giants have been given substantial access to foreign markets, the competitive force they exert on local media producers has unfailingly had a profound impact on local producers. Spanish television is no exception. For example, Lucía Salvador Esteban observes that fresh competition from foreign cable giants led Spanish media to virtually cease producing historical drama altogether in the period between 1990 and 2000. Fearful that such programming would do poorly when run head-to-head with trendier foreign fare, state-run TVE and its subsidiaries tried to maintain market share by making what were then considered safer bets on more popular or family fare: police procedurals, medical and family dramas, and shows aimed at adolescent audiences (153).

To its credit, over time Spanish television responded to the new competitive environment by stepping up its investment in quality and by playing up its unique connections to local or national audiences, such as a long tradition of historical programming. One measure of the success of this trend can be found in Paul Julian Smith's declaration in 2006 that Spain's modern television production had also entered a "new Golden Age".² For Smith, this period is defined by "a huge wealth of material, often superior in quality to the feature films that are more widely studied both at home and abroad" (61). He goes on to lament the fact that despite this revolution in the quality of Spain's recent television production, it has generally drawn far more negative press (both in Spain and from abroad) and less critical appreciation than Spanish cinema. Whatever a critical viewer may think of Smith's assertion about the relative quality of Spanish cinema and television, he does make a strong argument for taking at least some select, Spanish television programming of more recent years seriously.

Though Smith cites several other authors who focus on a variety of Spanish television genres, the greater part of the weight of his declaration of a new Golden Age really rests

² Smith bases this conclusion on his own qualitative judgment of television content and his sense of the importance and impact of national programming. Looking at quantitative data on market share, Natalia Quintas-Froufe, has come to the opposite conclusion: that Spanish television suffered a steep decline from 2010 to 2015.

on his critical appraisal of the long-running historical drama *Cuéntame cómo pasó* (TVE, 2001--). For Smith, the importance of this show—and others like it—is that this kind of television is:

[A] forum for addressing national issues which, in an age of diversity, have no simple solution. Through the empathy of drama in particular, events that are resisted or known only intellectually (such as the terror of dictatorship) can achieve in viewers a conviction based on lived experience, or a convincing simulacrum thereof. (73)

Here Smith refers to the way Spanish audiences are invited by *Cuéntame* to examine and “work through” highlights of a fraught period in recent Spanish national history by viewing the dramatic representation of the life of a typical, middle-class family. The series follows the course of the Alcántara family’s lives through the crucial period beginning with the end of the Franco dictatorship, through the democratic transition and beyond. Smith’s use of the term “work through” refers back to Sigmund Freud’s article “Remembering, Repeating, and Working Through” of 1914, thereby suggesting that a television series can have a kind of therapeutic psycho-social purpose and effect (73). Whether television is an effective means of applying sociocultural therapy may or may not be a provable proposition, but in any case, it falls beyond the scope of this study. However, that such an outcome may be among the aims of a program’s producers, consciously or not, seems a safer conjecture. In fact, I will argue that keeping this kind of rhetorical goal in mind is a powerful tool for interpreting the appeal and intended impact of the content of any number of other television programs, including *Isabel*.

At this point, I leave aside the question of whether the recent flowering of Spanish television in general constitutes a new Golden Age and focus on the cultural impact of one specific case: that of Spanish TVE’s primetime, biographical / historical drama, *Isabel* (2012-2014). Whether or not the series was part of a wave of quality programming or not, the remarkable success of the state television channel’s show makes it a cultural phenomenon worthy of scholarly attention.

Given the timing of the show’s début, there was initially considerable doubt as to its viability. Development of the project began in 2008, during the period in which the Socialist (PSOE) government of José Luis Rodríguez Zapatero was actively responding to public outcry against low-quality *telebasura* or junk television programming. TVE executives were not satisfied with the quality of the work being done by the first production contractors. Specifically, according to the principal screenwriter, Javier Olivares, the historical rigor of the content was unacceptable. The transfer to a new production company, Diagonal TV, meant putting off taping the first season until July of 2011. During this time, the Great Recession took hold of the Spanish economy with a vengeance, simultaneously putting pressure on public confidence in

governing institutions and undermining all government-subsidized activity, like TVE programming. Filming of the second season of *Isabel* had been slated for December 2011 and season one was originally scheduled to air in January 2012. However, the conservative (PP) government of Mariano Rajoy took office in December 2011 and, under pressure, immediately announced millions of euros in budget cuts for TVE. The premiere of season one was deferred until September 2012 and season two looked like it might never be filmed. In fact, concern about the funding for future seasons was serious enough that the crew of the show was ordered to begin dismantling its sets (Sans). But once it aired, season one proved to be a hit, by the Spanish television standards of the day, garnering a 20.1% share in prime time. As a result, TVE finally got a green light to continue production for season two (Marcos 170).

2. *ISABEL*'S HISTORICAL AUTHENTICITY

How to explain the ability of a dramatic series focused on the life and exploits of late medieval Spanish monarchs to capture one fifth of the primetime television audience?

Part of the series' appeal is certainly that it helped satisfy some segment of the Spanish viewing public's taste for historical material generally, and desire to know more about the crucial period surrounding the reign of the Isabel I (1474-1504), specifically. In fact, Lucía Salvador Esteban alleges that *Isabel* "se sustenta en... el rigor histórico" (159). That is to say, the series' attraction for Salvador, depends on the fact that it is what she calls a historical series and not a mere period piece, because historical accuracy is paramount. For Salvador, though fictional elements are clearly present, they only serve to supplement the story where the documentary sources are silent or where it is necessary to enrich the factual record. Accurate representation of historical fact is both the primary purpose and general effect of the program (158).

Salvador bases her assessment of the historical fidelity of the series largely on interviews with what she regards as historical authorities. The two most important among these sources are Prof. María Isabel del Val Valdivieso, a specialist on the period at the University of Valladolid, on the one hand, and Javier Olivares, scriptwriter and story coordinator for the first and third seasons of the show, on the other.³ Salvador cites the former as saying "*Isabel* es una ficción con una fuerte base histórica, bien concebida historiográficamente en términos generales, cuyo fin último es trasladar a la sociedad unas ideas generales sobre la vida de Isabel I de Castilla" (cited in Salvador 161). In her conversations with Salvador, the noted historian even adds that one of the great

³ In part, Salvador attributes Olivares' insistence on historical accuracy to his qualifications as an "historiador" (163).

achievements of the series is to counterbalance the longstanding misuse of the image of Isabel I by the dictatorial Franco regime for its propagandistic purposes (168).

For his part, Olivares repeatedly claims he and his team of writers, including his brother Pablo, made sure that the “eje vertebrador del relato fuera el sustrato histórico y político, en lugar de los romances enrevesados y la tergiversación de los personajes reales”. He does admit that what the writers for the program have done is fictionalization, but says that any introduction of dramatic material not present in the historical record is strictly limited to that which is necessary to flesh out the bare bones of the truth for the purposes of recreation. He must supplement the record because while historians use written sources to establish the general outlines of the past, they do not explain “qué movió a los personajes a nivel personal para tomar una decisión en vez de otra, por qué llegó aquel día y no el otro” (Así se rodó). Moreover, Olivares explains there are rules, or principles of historical fidelity that guide him as he composes his fictional representation of medieval Castile. While he takes artistic license, uses his imagination and does speculate on some matters, such as personal relationships or conversations not recorded in the documentary sources, he nevertheless stays within certain boundaries. One such principle is that the writer may not substantially change or misrepresent established historical facts: dates, key events and what is known about actual historical figures are all to be respected. Also, while some events or characters may be blended in order to improve the clarity and pace of the story, this practice must be kept to a minimum because, again, the writer may not invent out of whole cloth, nor distort historical reality.

It is hard to miss what are certainly some internal problems or tensions, if not contradictions, in these assertions. To begin with, historians and biographers do in fact often speculate on historical figures’ motivations and how or why they made one decision rather than another. The real difference between the dramatist’s version and that of an academic historian is that the documentary historian will make it clear when she is speculating and when she is quoting her sources and will also comment on the reliability of those sources. The nature of film and television drama makes it impossible for the screenwriter and director to do the same.

Moreover, while it is reassuring that Olivares enumerates principles of historical authenticity, it is easy to see how carrying them out is in fact more complicated than it might seem at first glance. One example of this problem is mentioned by Salvador herself, who notes that the character who is represented as a kind of father figure for Isabel, Gonzalo de Chacón, is in fact a composite of several noble gentlemen associated with her household. Though Chacón himself was a real historical figure and relatively close to Isabel for some time, in order to simplify the plot, Olivares “blended” him with

others by attributing their deeds to him. He further exaggerated the intimacy of the bond between Chacón and Isabel as well as the length of his presence at her side (165). Technically then, the screenwriter can claim he has not made up the facts. Still, this is clearly a subordination of historical fact to dramatic necessity, or a distortion, even if a forgivable one. In the course of the three seasons of the series, there are dozens of similar dramatic adjustments of the facts or speculative additions. Some of these episodes clearly cannot possibly have verifiable historical sources, such as the emotional, one-on-one dialog between Isabel and her half-brother, Enrique IV, underneath a tree at Guisando; or the scene where Fernando de Aragon's jealous lover deliberately leaves a window open at night in hopes that the royal couple's young son will fall ill (Salvador 165).

Whatever one may think of one historical distortion or another, or the use of dramatic embellishment, there are a pair of more serious reasons to be skeptical about claims of historical veracity in *Isabel*. First, any historical argument is subject to the general critique that it can never be considered a simple presentation of the facts. Rather, by necessity it is a representation assembled and edited by its author and therefore inevitably must reflect that author's subjective interpretation to some degree. No matter how careful its screenwriters are, in historicized fiction (or fictionalized history) like *Isabel*, the degree of subjectivity is necessarily greater than that of a documentary or academic history, and as a result it is even more open to criticism for misrepresentation, or even malinterpretation. This is the basis of Janice North's analysis of the first season of the series. She takes the historical content of the program seriously enough to evaluate Olivares' representation of the role of gender and sexuality in medieval Castilian politics. However, North contrasts Olivares' representation with information from documentary and secondary sources and ultimately comes to the conclusion that the version of events presented on television is flawed because it leaves out controversial aspects of Isabel's acts and discourse, specifically her "historical use of homophobic and misogynistic rhetoric" (80).⁴ She goes on to allege that the purpose of the program is not to present an accurate historical look at Isabel I, but rather to clean up her image by the "tried-and-true method of infusing feminism into an adapted narrative" (81).

On one hand, North's argument for the partiality of the show's representation of Isabel I is not unfounded. On the other, if one uses a comparative standard, the series' adhesion to historical authenticity is unusual, even remarkable, all the same. Perhaps the only way to reconcile these two apparently contradictory assessments is to point out that it is a

⁴ North cites several sources, but the most important primary texts are Alonso Fernández de Palencia's chronicles and her principal critical, secondary pieces are by Barbara Weissberger, especially her 2004 book, *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power*.

mistake to base a judgment of the success of *Isabel* as a television series on its accuracy as a historical document. Despite Javier Olivares' frequent protestations to the contrary, the television drama could never have seriously aspired to more than relative historical accuracy, if for no other reason than because its primary purpose was never really to educate the viewer on medieval history.⁵ Ultimately, it must be admitted that it is fairly easy to criticize the program for its lapses in historical accuracy; however, in the end there is little to be gained by debunking those errors. Although the series was partly marketed to its audience for its historic truth value, in fact its producers never really set out to film a documentary. Moreover, the executives behind the production have always been honest with anyone making more than the most cursory of inquiries, that their primary goal was to make the show compelling dramatic entertainment.

As North and Salvador point out, even Javier Olivares, the member of the team most willing to go out on a limb to claim historical rigor, is careful to admit some degree of willingness to sacrifice accuracy for dramatic effect. As an example, Salvador cites a personal interview with Olivares in 2011 in which the screenwriter grants that, although he did use material from the chronicles penned by Alonso Fernández de Palencia, he was aware of their doubtful reliability, given Palencia's political attachment to Enrique's enemies, like Isabel I herself (163). Other members of the production team are much more open and far less oblique on this point. Jordi Frades, director of the series for all three seasons, notes: "me daba mucho miedo que fuera un poco hueso la serie, que fuera dura para el espectador. Quería que, de todas todas, fuese agradable de ver y entretenida de ver". He goes on to add, "me documenté, pero tampoco leí veinticinco libros de Isabel porque los guionistas sí se los leyeron" (Así se rodó). José Luis Martín, Olivares' successor as story coordinator and chief screenwriter for season two, says it as clearly as possible: "elegimos la versión buena y, si es posible, la más dramática y la más emocionante y la más interesante para el espectador porque, insisto, hacemos ficción y no un documental" (Así se rodó). For his part, Javier Pascual, Assistant Director of Fiction at TVE, describes the balance between history and entertainment this way: "necesitábamos ficcionar de manera que el público se entretuviese con las historias y, a veces, forzar un poco las situaciones reales. Pero desde el punto de vista histórico también tenían que ser en ese sentido muy clara y que no hubiese fisuras" (Así se rodó).⁶

⁵ The series' producers have disputed this idea, pointing to the considerable effort they put into developing a remarkable set of Web resources with additional information and reports that a number of schoolteachers were using the series as classroom aids. None of that is in dispute. Nevertheless, I am referring here to the *primary* purpose of the broadcast program, which was clearly commercial.

⁶ Pascual's original title is "Subdirector de Ficción".

If in the end, the idea that *Isabel* is more historical document than period piece is unsustainable, the question arises as to why so many figures associated with the project make that very claim. One answer to that question is clearly a sense of participation in and proprietorship over a national historical tradition. Apart from Javier Olivares' pronouncements on the issue, we also have several others. Raúl Mérida, who plays Philip the Fair of Habsburg, puts it very succinctly: "[e]s nuestra historia, nuestra propia historia" (*Así se rodó*). For her part, Michelle Jenner, playing Isabel I herself, remarks "Isabel y Fernando son unos reyes muy míticos. Formar parte de una historia que ha sido real siempre [tiene] un punto más de una que solo es ficción" (*Así se rodó*).

So clearly, one of the primary goals of TVE's executives is to maximize interest in the Spanish viewing public by persuading it that the series is more than just a dramatization. This effort helps to sell it to the audience, by suggesting viewers are seeing something more than a fantastic story: as they watch the series they are, in a sense, directly witnessing a crucial period of past events. The audience must take *Isabel* seriously, it is suggested, because it is uniquely faithful to the historical record.

At the same time, the program also invokes Spanish national pride by celebrating the shared (Castilian) Spanish national past. *Isabel* and its contributing artists could boast of winning several national television awards during or shortly after the show's run. Michelle Jenner won Ondas and Fotograma de Plata awards for her acting in 2013 and 2015, while costar Rodolfo Sancho, playing Fernando de Aragón, won his Fotograma de Plata in 2015. More importantly, TVE and the series itself won Ondas and Premio Nacional de Televisión awards in 2012 and 2014, respectively. The Premio Nacional de Televisión, in particular, specifically praised the show's creators for their historical rigor and their "labor divulgativa y su contribución a la difusión de valores" ('*Isabel*', Premio Nacional de Televisión 2014).

In addition, producers and actors of the series explicitly measure their own success against that of the other most notable producers of historical television of the day, the British and Americans. Jaume Banacolocha, executive producer of the series, suggests that Spanish television has fixated on other nations' histories to the detriment of its own: "[n]os tragamos todas las historias de todos los reyes ingleses y parece que nos gusta que nos lo cuenten, o de Italia o de donde sea, y nunca nos paramos a contar la historia de España" (*Así se rodó*). In a similar vein, Sergio Peris-Mencheta, who plays Gonzalo Fernández de Córdoba, seems to conceive of the program as a kind of patriotic counterattack against American cultural imperialism: "es hora de que defendamos nuestro patrimonio, que lo hagamos nosotros y no los americanos" (*Así se rodó*).

3. VIEWING THE PRESENT IN THE PAST

It seems safe to say, then, that the TVE's *Isabel* is calculated to appeal to more than just the fraction of Spanish television viewers with a peculiar affinity for medieval history. It is meant to appeal to a national audience living decidedly in the present day. This brings us to a general notion about representations of the past: even specialized, academic historical studies are rarely solely about the past. Of necessity, no historical text can be produced outside its specific temporal context. That is, it cannot help reflecting the author's present, even if the writer succeeds in limiting that perspective and confines himself to only indirect or implicit references. If in no other way, then the present day will at least be present by way of contrast with the practices and cultural environment of the past. Naturally, in popular fare, like a television series seeking broad appeal in the mass media, it is even more important for the product to make clear its relevance to the viewers' present.

Prominent television critic Manuel Palacio not only explains the way this principle affects modern television, but also how it is connected to the purpose of reinforcing Spanish national identity in the context of the competitive media marketplace:

Es sabido por todos que la televisión crea imágenes y representaciones que circulan en el espacio social. En la televisión de la edad de oro de los servicios públicos televisivos la operación decisiva consistía en privilegiar la circulación de imágenes asentadas en el imaginario colectivo para ajustar los relatos a las necesidades del presente. En la televisión contemporánea los procesos están mediatizados por las necesidades comerciales y por las reglas del consumo televisivo; pero el objetivo siempre es el mismo: reelaborar el espacio público cultural del presente, bien para la reivindicación de los valores de la sociedad de consumo bien para trabajar con las políticas de identidad. (77)

For his part, Javier Olivares acknowledges deliberately forging a link between past and present in *Isabel* when remarking that knowledge of the period of Isabel I's reign is especially important because without it "difícilmente podemos entender lo que es España en la actualidad" (cited in Salvador 168).

More concretely, I suggest that one of the principal ways *Isabel* connects to modern viewers is by exploring important issues in the national life of Spain between 1212 and 1214 through its representation of the development of similar issues during the formative period of the reign of the Catholic Monarchs. There are many such topics to choose from, so I will confine myself to just a few, including: the prestige of the royal family as a unifying national symbol; abuses perpetrated by powerful national and international elites; and the political composition of the ethno-religious unity of Spain.⁷

⁷ I have chosen not to examine the representation of the status and agency of women; not because it is not a central issue, but rather because the topic has already attracted considerable critical attention. For a recent

The sharp economic downturn of 2008 and the accompanying financial crisis known as the Great Recession in the United States was serious enough to be called “la depresión económica” in Spain. Though GDP growth had returned to positive territory by 2014, unemployment, especially for the young, had still not returned to its previous levels by 2018. Some economists have argued that the austerity policies demanded by EU authorities and implemented by the Spanish national government served largely to extend Spain’s suffering needlessly. In any case, economic desperation, especially amongst middle and lower classes has posed a political challenge to Spanish institutions of all kinds. As often happens during periods of economic hardship, Spaniards became both more aware and more vocally critical of the failures of the traditional political parties and institutions. They were especially outraged by public figures’ failure to control—or even their participation in—financial scandals.

Then, in 2010 royal family of Spain was drawn into just such a scandal—the Nóos affair. In 2011, King Juan Carlos’ son-in-law, Iñaki Urdangarin, was publicly charged with using a non-profit (Nóos) to enrich himself through tax evasion, fraud and misappropriation of funds. His wife Cristina, the king’s daughter, was also accused of tax crimes. In April of the following year, Juan Carlos himself became the focus of unsympathetic attention when it was discovered that, despite his honorary position as chair of the World Wildlife Fund in Spain, he had flown to Botswana and paid thousands of euros for the privilege of hunting exotic animals. Though the king had gone on similar hunting trips years before, the changed economic circumstances for ordinary Spaniards made the trip look like an unconscionable extravagance, especially since Juan Carlos broke his hip while on safari and had to get a costly private flight out for medical attention. There may or may not be a direct relationship between all this and Juan Carlos’ decision to abdicate in favor of his son Felipe in 2014. Nevertheless, by that time the Crown was still concerned about polishing up its tarnished image as a result of the Nóos scandal (Santos 900).

An analogous situation is represented near the end of the first season of *Isabel*. After Isabel marries Fernando de Aragon without royal permission, wily King Enrique moves to apply financial pressure on his half-sister by forcing her vassals to withhold payment of her rents. Years of war and bad harvests have caused great hardship, especially for the common folk. There are occasional flare-ups of rebellion in Aragon, which Fernando feels he must crush in order to preserve law and order. Isabel urges mercy and negotiation, but

work centered on this question, see Tatiana Hidalgo-Marí’s “De la maternidad al empoderamiento”. Cristina Barrientos Martín’s “Isabel: Una reina recuperada por el lenguaje cinematográfico” is less specifically focused on gender, but also very useful. María Isabel Menéndez’ “Ponga una mujer en su vida” focuses on shows that aired years before *Isabel* debuts, but provides a helpful perspective on female protagonists in Spanish television generally.

is overruled by her fiery husband. One day, Isabel decides to reassure the people by taking a walk amongst them. She is forced to beat a hasty retreat as a peasant woman berates her for her privilege. Though Isabel is suffering penury herself, she is too dignified to contradict her critic. In fact, all the characters of Spanish royal blood, including Enrique, are unfailingly portrayed as being deeply sympathetic to the suffering of their subjects, but as largely being powerless to help them as they might like. Even Fernando, who is shown violently pursuing rebellions rooted in economic distress, repeatedly declares that he regards the task as a necessary evil.

By contrast, the high nobility, powerful families who use pretenders to the throne to advance their own political ends, receive much rougher rhetorical treatment—especially figures antagonistic to Isabel and her claim to the throne. With few exceptions, the powerful men and women of foreign courts, such as France, Portugal and the Vatican, are portrayed in much the same way: as corrupt, moral hypocrites whose only interest is in increasing their own power and who think little of the abuses they commit along their way.

The two most notorious members of the Castilian elite to be treated as heavies in the first season are scheming Alfonso Carrillo, Archbishop of Toledo, and most of all, Juan Pacheco, Marqués de Villena. Interestingly, at one time or another each is happily received by Isabel as a valued ally who can help her maneuver around Enrique IV. Nevertheless, at the back of her mind, she maintains her suspicions of them and carefully maintains the emotional and moral distance she will need to be able to shut them down once the time comes. Treacherous Juan Pacheco is a more thorough villain, and he breaks with Isabel long before she might have occasion to get rid of him. Carrillo is a slightly more complicated case: he is very useful to Isabel during a crucial period in her struggle to take power and they do develop some regard for one another. It is only when he later shows he is more interested in controlling the queen and her reign, that she decides to put him firmly in his place by settling on a rival cleric for a cardinal's hat. And so, part of Isabel's triumph at the end of the first season is putting corrupt elites either in their places at her side or far from where they can do more harm to the nation.

A similar dynamic is played out amongst the Spanish nobles further along in the story arc; however, after season one the range of Castilian political influence expands considerably, so that foreign leaders are more likely to wear the black hats in seasons two and three. In season two, the overarching theme is the territorial and religious and / or ethnic unification of Spain, which culminates in the conquest of Nasrid Granada. Isabel's primary antagonists here are, naturally, several branches of the Muslim nobility who are no less cruel and treacherous than Juan Pacheco. Moreover, Fernando and Isabel find the task of imposing their will on the remains of Muslim Spain much easier than it

might be because the brutal factions of Moors really are their own worst enemies and do much of the dirty work themselves.

This has the odd effect of making it possible for series director Jordi Frades and his scriptwriters to represent the Catholic Monarchs more as liberators of Granada than as conquerors. They do not entirely edit out all the zealous Christian oppression that would later be visited on the Moors; the fanaticism of some missionary attempts to stamp out Muslim beliefs and culture does make it onto the screen. At the same time, though, more sympathetic figures, like Fray Hernán de Talavera, the kindly if somewhat sanctimonious archbishop of Granada, and Isabel herself, are notably shown doing what they can, within the limits of their time, to improve the lot of the defeated Moors and to mitigate the rougher treatment of more severe believers, such as Cardinal Jiménez de Cisneros. When they punish Muslim infractions or place burdens on the community, they are always portrayed as acting out of sincere Christian belief.

It is hard not to hear echoes of modern-day discomfort with relations between the Islamic world and Spain in this ambivalent treatment of the last of the medieval Spanish Muslims. This representation of the conflict between the two religions five hundred years ago seems to be profoundly divided about believers in Islam and practitioners of Islamic culture. On the one hand, some see in them only the savage cruelty of the terrorist. Yet many would find it hard to deny Muslims have often been the objects of cruel treatment from their Christian counterparts, in Spain and elsewhere.

There is an interesting subplot in this season that points out the limits of what North might call the rhetorical “exculpation” or absolution of Isabel for her political sins. The show does not hide the fact that Isabel approved the expulsion of the Jews. Moreover, there are several emotional scenes in which Christian abuses against the Jews (and Jewish converts to Christianity or *conversos*) are represented with chilling clarity, including explicit images of the torture of falsely accused Jewish conspirators or renegade *conversos*, including a sympathetic young woman attached to Isabel’s court. However, there is usually a long distance between any real unpleasantness and Isabel herself; it is her more fanatical followers, such as the infamous Inquisitor General Juan de Torquemada, that bear the onus of responsibility for any truly atrocious behavior. In the end, then, even where there is no way to justify what the Catholic Monarchs did five hundred years ago, despite everything, it is possible for an uncritical viewer to continue to understand and admire Isabel’s piety and heartfelt concern for all her subjects.⁸

⁸ Curiously, the Spanish parliament, led by the government, made an effort to redress this historic wrong by granting Sephardic Jews the right to claim Spanish nationality and return to Spain through the *Ley de concesión de la nacionalidad española a los sefardíes* in 2015. The project seems to have initiated in 2014, shortly after the issue of

4. *ISABEL* AS NATIONAL, FAMILY MELODRAMA

This brings me to what I regard as the real nature and purpose of *Isabel* as a series: to maintain the audience's admiration for and emotional attachment to the figure of Isabel I as mother of the nation. Viewers are not meant to agree with every decision she makes, nor to identify with her, exactly. But they are meant to love her in a familiar way, which is to say, as they might love an especially charismatic member of the family. There are several components to this kind of attachment the series is meant to inspire. For one thing, the audience understands the challenges Isabel faces are something like those it faces in life, if not exactly the same. Where she faces down a power-hungry and corrupt nobility, they face an equally greedy and compromised political and economic elite. Where she confronts the duplicity and intrigues of Philip the Fair of Habsburg in Flanders, they face the unfeeling and inscrutable bureaucracy of Brussels. She is called on to make difficult decisions about how to treat ethnic and religious minorities and, especially when under the influence of less enlightened subordinates, she repeatedly errs on the side of religious purity (if not zealotry). But these decisions are presented as comprehensible mistakes in the context of her times, mistakes which could, after all, be corrected in the present (Chicharro 221). And above all, despite her historical excesses and some of the flaws in her character, such as immoderate jealousy of her husband's affairs, the viewing public is nevertheless invited to understand and forgive her because it knows that in the bottom of her heart, she always has Spanish national interests at heart and is a strong, reliable leader.

All this places *Isabel* roughly in the territory of what Thomas Elsaesser calls family melodrama in his wide-ranging study of the genre. As Elsaesser notes, it is not easy to define melodrama as a genre in thematic terms because it has migrated through many specific cultural manifestations across time and space. Rather than trying to pin down its essence in one or another of its many specific thematic incarnations, he suggests a more formal approach, choosing to examine melodrama as “a body of techniques [or] a stylistic principle that carrie[s] the distinct overtones of spiritual crisis” and which makes it possible for filmmakers to “put the finger on the texture of their social and human material while still being free to shape this material” (74). To put it another way, Elsaesser considers melodrama “an expressive code”, or “a particular form of dramatic mise-en-scène, characterized by a dynamic use of spatial and musical categories, as opposed to intellectual or literary ones” (75).

the expulsion of the Jews was so vividly portrayed in *Isabel*. Of course, it is impossible to trace the impulse for the law back to a television program. At the time, the conservative government of Prime Minister Mariano Rajoy (PP) was also engaged in a political rapprochement with the government of Israel and with US Jews (Gutiérrez Calvo). Still, the coincidence does signal that the issue was still present in the Spanish political imaginary as late as 2015.

According to Elsaesser, one important component of the family melodrama is the use of the family unit and the relationships between its members as a symbolic representation of larger social groups, patterns or problems. The fact that *Isabel* is set in a remote historical past helps in some ways to make it a more effective family melodrama of this kind. After all, in the medieval period, the high politics of state was a family matter. Marital unions, usually forged by necessity, and the ups and downs of personal alliances and enmities were not just produced by politics but were its very substance. Elsaesser associates the theme of young women being forced into arranged marriages as characteristic of the 19th-century romantic melodrama of the rising bourgeoisie, but it is also a constant *topos* in *Isabel*, especially in the first season, when Isabel herself is on the marriage market (70). As Barrientos points out, the matter of whom she will marry is portrayed as a test of the strength of Isabel's character and her determination to choose a mate after her own tastes. Though history records Isabel was sincerely pleased with her union with Fernando de Aragon, the final decision was likely made mostly for political reasons and in consultation with close advisors (Barrientos 273). The story of Isabel's willfulness makes a far better melodrama, however, so that is the interpretation the television series presents to the audience. Family is also at the heart of the love-hate relationship between Isabel and her brother Enrique in their struggles to determine the succession to the Castilian throne, and the similarly fraught relationship between Portugal and Castile. Finally, the series portrays Isabel as feeling profound conflicts when arranging the marriages of her own daughters (without considering their wishes) in season three. This representation of the political world in microcosm, in addition to making it easier for the audience to follow along, also has the effect of heightening the emotional stakes of the drama.

There is a similar melodramatic strategy of reduction and intensification in the spatial organization of the *mise-en-scène*. Frades creates a sense of elevated psychological pressure by deliberately compressing both the pacing of the action and the scale of most of the scenery. José Luis Martín says that he frequently chose to place a scene, for example, “en la alcoba, digamos. En el rincón oscuro donde se mantienen las conversaciones íntimas y donde vemos cómo esos personajes a veces se ven forzados, a veces cometen errores a la hora de tomar decisiones” (Así se rodó). Compare that statement to Elsaesser's: “an acute sense of claustrophobia in décor and locale translates itself into a restless and yet suppressed energy” (77). While there are occasional, brief panoramic views of battle scenes or larger gatherings (often filled out with digital graphics), for the most part the action in *Isabel* consistently takes place between a handful of characters in the limited space between the walls of a dim chamber in a castle somewhere.

There are several other clear points of comparison between Elsaesser's “code” of melodrama and the composition of *Isabel* as a television drama, including, of course,

the use of music. But it might be more useful at this point to turn to some equally clear differences or peculiarities in the way the Spanish primetime drama works.

First and foremost, since the larger part of this essay refers to the efforts of the director and screenwriters of *Isabel* to establish and adhere to unusual standards of historical veracity, it is important to mention the way the constraints of historical accuracy affect the dramatic tension. Suspense is slightly more complicated to achieve in a historical piece like *Isabel*, because the audience already knows what to expect in many, if not most cases. Hence, the film must rely in part on the aforementioned “closed world” of an intimate, but constricted space to keep a kind of atmospheric pressure up. However, the social customs of the medieval period and the very pre-determined historical character of the plot can be used to magnify dramatic impact, too. What really propels the plot is this constant hot-cold alternation between two opposing and contrasting authenticities: the historical record so highly prized by Javier Olivares on the one hand, and the emotional jolt of the dramatization, on the other. For instance, it is one thing follow the logic of developments when Juana de Castilla (‘la Beltraneja’) decides to carry out her late mother’s plans for her and agrees to marry King Afonso V of Portugal. It is quite another for the modern viewer to watch the frightened teenager, reluctantly but resolutely, urge her uncle, a man more than three times her age, to consummate the union.

Some of the variations of the melodramatic model evident in *Isabel* seem to have their origins in specific developments in television film drama in the Spanish context. I refer, of course, to the Spanish *telenovela*. Both technical and ideological components of this tendency can be detected in *Isabel*.

As Hugh O’Donnell notes, melodrama and its Latin offspring, the *telenovela* are widely regarded as inferior forms of artistic expression (39). I have no doubt that most, if not all, *Isabel*’s producers would not be pleased to hear the series compared to soap opera in any way. Nevertheless, series director Jordi Frades and Diagonal TV established themselves largely by producing Spanish *telenovelas* in Catalonia in the 1990s and 2000s (Chicharro 216). Though this programming may not be considered high prestige fare, the truth is they, amongst others, performed the artistic service of adapting what had been a Latin American form to the needs and tastes of mass audiences in Spain. It does not seem out of place to assume that they deployed some of what they had learned during those creative years when creating *Isabel*.

And, in fact, O’Donnell identifies a number of filming standards that are common in Spanish *telenovelas* that are easily identifiable in nearly every episode of *Isabel*. Common visual conventions that O’Donnell considers realistic in effect include: filming in color with constant tone, shots predominantly at eye-level, medium duration and with medium

close-ups. This style is even better described by the artistic embellishments it does not permit: speakers are always in focus and with very few exceptions there are generally no “inner-vision”, impossible or symbolic shots. There are no interior monologues, narrative time is real (no slow-motion, speed-ups or repeats) and chronology is typically linear.⁹

O'Donnell calls the former, more understated conventions “realist visual discourse”, which he says “works to locate the viewer as a plausible physical participant in the drama”.¹⁰ As I say, the vast majority of filming in *Isabel* is done in this style, which contributes to the power of the show to relate to a viewer who “could always imagine himself or herself physically occupying any point taken up by the camera” and could therefore “identify with” the performers on-screen (45).

Finally, in her study of Spanish *telenovelas*, Mar Chicharro Merayo asserts that recent Spanish dramas have been developing a socializing function, by which she means:

they tend to reinforce the idea of Spain as a nation, based upon the common past and difficulties faced by the people. The evocation of a territory, showing of a language, portrayal of other cultural elements such as folklore, customs or history and the reference to current social concerns, are some of the elements that fiction uses to reinforce the feeling of identity and to legitimate the idea of a single Spanish nation. (217)

Chicharro is characterizing *telenovelas*—primarily daytime programming, and not primetime series, like *Isabel*. So obviously, though *Isabel* shares these characteristics with *telenovelas* does not mean the series is itself a *telenovela*. The similarity does however, reduce the conceptual distance between the two dramatic subgenres, however, especially since, as I have shown, there is considerable aesthetic and thematic overlap between them, as well.

5. CONCLUSION

TVE's successful, primetime series *Isabel* is a family melodrama with realistic, historical pretensions and characteristics whose overall effect and overarching purpose is to draw

⁹ There are several notable exceptions to these realist principles in *Isabel*. Seasons one and three begin with preages of the culminating chapters to come at the end of the narrative cycle: Isabel's assumption of the throne and her death. Season one also begins and ends with Enrique IV's “inner-vision” of his own death. There are a couple of very dramatic bird's-eye (impossible) shots at the very end of the series. There are surely a few other scenes where the director has allowed himself additional flights of fancy, but on the whole such creative cinematography is vanishingly rare in *Isabel*.

¹⁰ O'Donnell calls the other, more exotic conventions “melodramatic”, but is not using that term the way Elsaesser or I do. Rather, he is referring to a “less realistic” style of filming.

Spanish viewers in through the exotic spectacle of a glorious history and sympathetic characters with whom they can identify. Further, the show's producers encourage its viewing public to participate and to work on modern problems, without challenging the coherence of the basic foundations of Spanish national identity.

In the end, to fact-check the vaunted accuracy of the series, especially by contrasting the TV script for one season with what the chronicles say, is to mistake a feature of the program for its main thrust. While the series' writers do a comparatively good job fostering public interest in Spanish history, the series not only does not have, but can never achieve substantial credibility as history. The show is, first last and always, a television drama.

Olivares and the other writers and dramatic directors do deserve some credit for representing some unpleasant truths and competing visions on many occasions. But Janice North is correct to point out that this critical material never really touches the figure of Isabel herself, at least not in most cases. The producers pull punches and even whitewash certain aspects of their Catholic Majesties and their reigns. But the point of the series' complex project is not really to present a reasoned or innovative argument about what really happened at the close of the 15th century in Spain. It's not even to really develop the character or image of Isabel, as interpreted by Michelle Jenner. The purpose is to entertain Spanish TV viewers by re-creating or expressing a new version of a national origin myth. And in the words of Paul Smith, that exercise serves to express "the complex interplay of ethical principles, religious-metaphysical polarities and the [national] aspirations" typical of the Spanish viewing public in the 2010s in the hopes they might work on (if not work out) some issues surrounding Spanish national origins and body politic's longtime glories and ignominies.

BIBLIOGRAPHY

- Así se rodó la serie Isabel*. Dir. Félix Llorente. Diagonal TV. 2014. Online. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/isabel/isabel-asi-se-rodo-serie-isabel/2885544/>>.
- Barrientos Martín, Cristina. "Isabel: Una reina recuperada por el lenguaje cinematográfico." *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués: Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*. Ed. Centro de Estudios Brasileños. Salamanca: U de Salamanca, 2015. 266-278. Online. <<https://congresocinesalamanca2015.files.wordpress.com/2016/05/salamanca-actas-tomo-1.pdf>>.
- Chicharro Merayo, Mar. "Telenovelas and society: Constructing and reinforcing the nation through television fiction." *European Journal of Cultural Studies* 16.2 (2012): 211-225. Print.
- Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama." *A Reader on Film and Television Melodrama*. Ed. Marcia Landy. Detroit: Wayne State UP, 1991. 68-91. Print.
- Gutiérrez Calvo, Vera. "El Gobierno vende en EE UU su gesto hacia los sefardíes." *El País* 15 marzo 2014. Online. <https://elpais.com/politica/2014/03/15/actualidad/1394895807_715302.html>.
- Hidalgo-Marí, Tatiana. "De la maternidad al empoderamiento: una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española." *Prisma Social* Número Especial 2 (2017): 292-314. Online. <<http://revistaprismasocial.es/article/view/1551>>.
- Isabel*. By Javier Olivares. Dir. Jordi Frades. Perf. Michelle Jenner. Prod. Jaume Banaclocha. 2012-2014. Online. 29 03 2019. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/isabel/>>.
- "'Isabel', Premio Nacional de Televisión 2014." *El País* 9 Oct 2014. Online. <https://elpais.com/cultura/2014/10/08/television/1412775524_304249.html>.
- Marcos Ramos, M. "El presente y futuro de la ficción televisiva en TVE." *Sphera Pública* 1.13 (2013): 166-82. Print.
- Menéndez Menéndez, María Isabel. "Ponga una mujer en su vida: análisis desde la perspectiva de género de las ficciones de TVE Mujeres y Con dos tacones (2005-2006)." *Área abierta* 14.3 (2014): 61-80. Print.
- North, Janice R. "Three Queens for the Same Throne: Politics, Sex and Disorder in TVE's Isabel." *Bulletin of Spanish Visual Studies* II.1 (2018): 63-81. Print.
- O'Donnell, Hugh. "High Drama, Low Key: Visual Aesthetics and Subject Positions in the Domestic Spanish Television Serial." *Journal of Spanish Cultural Studies* 8.1 (2007): 37-54. Print.
- Palacio, Manuel. "La televisión pública española (TVE) en la era de José Luis Rodríguez Zapatero." *Journal of Spanish Cultural Studies* 8.1 (2007): 78-83. Print.
- Quintas-Froufe, Natalia. "El ocaso de la televisión pública española ante su audiencia: un lustro decadente (2010-2015)." *Palabra Clave* 21.1 (2018): 165-190. Print.
- Salvador Esteban, Lucía. "Historia y ficción televisiva. La representación del pasado en 'Isabel'." *index.comunicación* 6.2 (2016): 151-171. Print.
- Sans, Elisabet. "'Isabel', la cara oculta de la serie." *El País Semanal* 2 diciembre 2013. Online.

- Santos García, Irene y Pérez Rufi, José. "La construcción del imaginario monárquico: presencia del Príncipe de Asturias en los informativos de TVE en los meses previos a la abdicación de Juan Carlos de Borbón." *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 22.2 (2016): 899-914.
- Smith, Paul Julian. "The Approach to Spanish Television Drama of the New Golden Age: Remembering, Repeating, Working Through." *Bulletin of Hispanic Studies* 83 (2006): 61-73. Print.
- Weissberger, Barbara F. *Isabel rules: constructing queenship, wielding power*. Minneapolis: U Minnesota P, 2004. Print.



SUSAN J. BANDES¹
Michigan State University - bandes@msu.edu

ON ZURBARÁN, DALÍ AND NANCY F. MARINO

RESUMEN

Este artículo explora el arte admirado y enseñado por Nancy F. Marino. Susan J. Bandes, historiadora del arte y amiga, cuenta de los intereses mutuos en el Museo del Prado y otros sitios. Marino disfrutaba y aprovechaba de las obras clásicas españolas en el Eli and Edythe Broad Art Museum de Michigan State University. Aquí Bandes cuenta la historia de la adquisición por Martín Soria de *La visión de San Antonio de Padua* de Francisco de Zurbarán, el cuadro *San Sebastian* procedente del estudio de Zurbarán y *Remordamiento* de Salvador Dalí. También aporta nueva información sobre las tres obras. La influencia de Soria le proveía a Marino unos cuadros ejemplares para explorar la cultura, religión e historia de España.

PALABRAS CLAVE: Zurbarán, Dalí, Martin Soria, Madrid, Nancy F. Marino

ABSTRACT

This article explores the art that Nancy F. Marino knew, loved, and taught. As an art historian and her friend, Susan J. Bandes recounts mutual interests in the Prado Museum collection and elsewhere. At MSU, Marino took advantage of the strong Spanish holdings in the Broad Art Museum that date to the its founding. Martin Soria's role in acquiring *The Vision of St. Anthony* by Francisco Zurbarán, *St. Sebastian* by Zurbarán's studio, and Salvador Dalí's *Remorse* is discussed including new information about each painting. Soria's influence provided Marino with quintessential examples to explore Spanish culture, religion and history.

¹ Susan J. Bandes is Professor of Art History at Michigan State University and was Director of Museum Studies. She served as Director of the Kresge Art Museum (now the Eli and Edythe Broad Art Museum at MSU) from 1986 until 2010. She has published on Gaspard Dughet, a seventeen-century landscape painter in Rome, on Baroque painting, Old Master prints, and American Modernism. Her most recent book is *Mid-Michigan Modern: From Frank Lloyd Wright to Googie*, MSU Press, 2016. At Kresge, she curated numerous exhibitions encompassing Old Master paintings to contemporary art. She holds a Ph.D. in art history from Bryn Mawr College.

KEYWORDS: Zurbarán, Dalí, Martín Soria, Madrid, Nancy F. Marino

When I was asked to contribute to this special issue in memory of Nancy F. Marino and to write about her love of art, my head began to swim with images of my friend. As an art historian who teaches Renaissance and Baroque art, my field is peripheral to hers, but as humanists, we had much in common. Lots of memories relate to conversations over coffee and meals, in East Lansing, our home town, and in Madrid and Paris, where we travelled together. We also bonded as east coast transplants in mid-Michigan and talked of New York pizza, the Metropolitan Museum of Art, and other familiar places from our childhoods. Here I will consider our mutual interests in art in the Prado Museum as well as in highlights of the Spanish art collection in the Eli and Edythe Broad Art Museum (formerly Kresge Art Museum) at Michigan State University that she used in teaching to explore Spanish history and culture.

One cold winter day in early 2012, while doing an exercise class together, I lamented that I had not yet made spring break plans. She immediately invited me to stay with her in Madrid for the week. And that's how I ended up in Madrid that March, sharing experiences, conversation and camaraderie. Nancy was a creature of habits. She rented the same apartment many times in Madrid, which was many times. She went to the Biblioteca Nacional de España each day to read manuscripts while I headed to museums and historic sites. Each evening she would quiz me about what I had seen. She shared my excitement at studying Hieronymus Bosch's paintings in person. We discussed how you really *can* see all of the minute details that scholars discuss endlessly and that are reproduced on numerous tee shirts, mugs and cards. Given that Hendrik III of Nassau, the person who is believed to have commissioned the *Garden of Earthly Delights* in 1517 for his palace in Brussels, did so to elicit conversation amongst those privileged to see the paintings in his home, I had the sense that he would have been pleased by our continuing discourse.

Titian's portraits of the royal family were also of interest to us. Nancy wrote about the enormous equestrian portrait of Charles V commemorating his victory at the Battle of Mühlberg in the context of the emperor's propaganda agenda that included ballads, prints and sculpture. Details of the painting, including the colors used, the armor and setting, were informed by contemporary literature ('Ávila y Zúñiga's *Comentario*) while also referencing the mythic St. George and ancient Roman equestrian sculptures of victorious emperors (Marino 2014 43-45). As she wrote, the effectiveness of the "multi-media publicity campaign" as seen in Titian's image, reinforced the albeit exaggerated positive image of Charles V that continues even today for those who stand in front of the painting and then look around at later equestrian portraits of the royal family and their entourage by Diego Velázquez on display in the museum.

2012 was the year that the Prado's copy of the *Mona Lisa* was unveiled. Hidden in storage for centuries, there was a buzz about the discovery during conservation treatment that the black background was a later addition. Minus that background, the conservators unveiled a landscape very close to Leonardo's painting in the Louvre. Moreover, x-rays and detailed technical analysis showed compositional revisions that reflected Leonardo's changes, leading scholars to conclude that the Prado painting was contemporaneous with the Louvre's, done by one of Leonardo's unnamed studio assistants. As a copy that would remain in the studio after the portrait was transferred to the patron, it is quite close to the original but as scholar Martin Kemp said, there is a certain niggley-ness to it.² That didn't stop the crowds from ogling her in the Prado, as Nancy and I did. And we both agreed that while beautiful and informative, close looking at the Prado *Mona Lisa* provided a way to distinguish what makes the Louvre painting more mysterious, subtle and justly famous.

After reading Nancy's article about Queen Juana's scandalous behavior and garments (Marino 2001), I started to pay attention to historic Spanish fashion and the literature on the topic that considers the complexity of these garments, their evolution, and what they say about wealth, power and status (Colomar). Velasquez's *Las Meninas* was one of Nancy's favorite paintings. The style of the dresses worn by the Infanta Margarita Teresa and her attendants originated in the fifteenth-century *verdugo* that she wrote about. By the seventeenth century, the hoops of the underskirt moved well beyond the original cone shape to exaggerate the width of the female's hips. The farthingdale or *guarda infanta* worn by the Infanta reached unprecedented popularity in seventeenth-century Spain but by mid-century, it was viewed as old fashioned in the rest of Europe. Nevertheless, in Velasquez's complex painting, which has been the subject of innumerable art historical interpretations, few scholars have paid attention to the garments worn by the women. It doesn't surprise me that Nancy would turn her attention to fashion as she herself was always stylish. Moreover, one of her perpetual joys and constant activities was knitting. While this was something else we had in common, she was incredibly skilled, perfectly executing very difficult patterns. Often they were exceedingly intricate and lacey, reminding me of some of the lace collars and cuffs worn by women in Spanish paintings.

Each day of my Madrid stay, Nancy would list some of her favorite places for me to visit. These included side trips to Salamanca to pay homage to Cervantes, her most treasured Spanish author, and to Segovia, to walk the path of its lost Jewish heritage. In

² Martin Kemp on the Prado Mona Lisa, quoted in Bob Duggan, "What Does the Prado's Mona Lisa Copy Tell Us About the Real Thing?" *Big Think*, 24 Feb. 2012, accessed 3/17/19.

Madrid, in addition to the usual museums, she had a fondness for smaller, less visited places such as the Museo Lázaro Galdiano, a private house turned into a museum with a surprising collection of Bosch, Goya and numerous seventeenth-century Spanish paintings. Elsewhere in Europe, where she and her husband Frank McBath often travelled, she appreciated the Plantain-Moretus House in Antwerp, Belgium, and the Martin Bodmer Foundation in Cologny, Switzerland, both of which have significant collections of rare books and in the latter case, manuscripts. The Plantain Press, a UNESCO World Heritage Site, was founded in the sixteenth century, and became the largest, most successful and long-lived of Antwerp's book publishers. It was well known for publishing in 1568 the *Biblia Polyglotta*, a bible translated into five languages and lavishly illustrated with engravings. This necessitated a huge enterprise that eventually won the contract to print religious works for King Phillip II as well as for the papacy. The press thrived through the centuries because of its size and available capital, outliving many of the smaller presses in the city, including Martin Nuncio's (active from 1540-58) who printed books in Spanish. To see the Plantain's original printing presses, the sales room, extensive library, and the family's living quarters upstairs was indeed a treat for a scholar who devoted her life to literary production.

Nancy not only enjoyed looking at but also collecting art with her husband. They graduated from posters to Old Master prints including Jusepe Ribera's (1591-1652) etchings of *The Poet* and *The Flaying of St. Bartholemew*, Italian sixteenth-century prints of putti, and a print from Jacques Callot's (1592-1635) *Gobbi* series circa 1612. The *Gobbi* depict grotesque, fat, misshapen and contorted dwarves. These and other Callot prints such as the *Miseries of War* were to influence Goya, another of Nancy's favorite painters, especially the black paintings in the Prado. She owned examples from Goya's *The Prisoners* and *Caprichios* series. Other nineteenth-century examples she collected included one of Jacques Tissot's (1836-1902) elegant French women and five mezzotints by the Danish artist Peter Ilsted (1861-1933). These quiet, meditative and moody images depict shadowed corners of rooms where women read, sew, knit and practice piano, all things that Nancy enjoyed. She also acquired several manuscript pages with beautiful calligraphic flourishes that were framed and hung in their home.

In her interdisciplinary courses on Spanish history and culture at Michigan State University, Nancy encouraged her students to become familiar with Spanish art and, luckily, the university art museum has significant examples she took her students to see. The Kresge Art Museum became the Eli and Edythe Broad Art Museum in 2010 when it moved into a striking contemporary building designed by Zaha Hadid. Although the Old Master paintings are no longer on view, with special arrangements we could still introduce our students to art of the period.

One of the most important paintings in the collection is *The Vision of St. Anthony* attributed to Francisco Zurbarán (1598-1664), circa 1635-1640 (Fig. 1). It was also the first painting to be purchased in February 1960 for the new museum.³ At that time Dr. Martin S. Soria (1911-1961), a well-known scholar of Spanish seventeenth-century art, was on the MSU faculty.⁴ He was instrumental in the development of the museum and its early acquisitions. He persuaded the then-President of MSU, John Hannah, to acquire the Zurbarán, countering the objection to purchasing a religious painting for a secular institution. Soria argued that this was an unprecedented opportunity to help form the direction of the holdings, which had been envisioned as specializing in twentieth-century (that is, contemporary) American art. To raise the necessary funds, many people in the community provided support for the acquisition.⁵ Until Soria's tragic death in a plane crash in Brussels on 15 February 1961 en route to an international conference, he had a strong influence on the Spanish holdings. These include a large seated wood Spanish (or Southern French) bishop from the late fourteenth-century (Smith 73-78), and a wood choir-stall panel from Cadiz, attributed to the circle of Andrés de Nájera from the first quarter of the sixteenth century that was donated to the museum by Soria's widow (Heath in Stratton 90-91 # 6). These featured in the tours that Nancy gave to her students at the museum.

The acquisition of *St. Anthony* made the *New York Times* "Notable Acquisitions in American Museums," 27 March 1960. By then Soria had completed his dissertation on Zurbarán and was considered the leading expert on the painter. In 1955 the British architectural historian Nicolas Pevsner made Soria aware of *St. Anthony* in the collection of Lord Wraxall, housed in Tyntesfield, his British country mansion in Wraxall, Bristol. It has been traced back to the collection of Francisco Romero de Balsameda in Seville in the early 19th century. Nigel Glendinning identifies it next in the collection of Julian Benjamin Williams, a British consul in Seville from 1831 through 1856 (121). He and other important nineteenth-century British collectors in Spain benefited from the

³ "MSU Acquires Painting" states the purchase price of \$24,000, that President Hannah "hoped it would mark the beginning of a large collection of quality art work at MSU," and that the painting could be used to teach humanities courses, which all MSU students are required to take, instead of using book illustrations and slides of the great period of Western art. The acquisition was also listed in *College Art Journal*, 19.1 (Spring 1960) 259, fig. 8.

⁴ Soria's brief biography is included in Sorensen. He received his BA degree from the University of Madrid in 1933 and his PhD in art history from Harvard University in 1949. He began teaching at MSU as a visiting instructor in 1948. He published on Spanish seventeenth-century art as well as Latin and South American art.

⁵ Broad Art Museum, accession number 59.29. Measurements: 180.34 x 113.03 cm. MSU purchase, funded by the MSU Development Fund; Motor Wheel Corporation; Michigan National Bank; J. W. Knapp Co.; Gladys Olds Anderson; Mr. and Mrs. James F. Anderton; Mr. and Mrs. Harold F. Gross; Mr. and Mrs. Robert C. Lindell; Mr. and Mrs. Howard Stoddard; Mr. and Mrs. Clarence S. Roe.

suppression of religious orders in 1835-36 and the secularization of religious property. Between 1835 and 1841, the confiscated property from religious institutions of twelve people or fewer came on the market (Glendinning 117). In the 1830s and early 1840s, Williams amassed what was considered one of the finest private collections in Seville, until it was sold by 1844 (Glendinning 121 and nn24, 25). He owned examples by Velasquez, Bartolomeo Esteban Murillo (1617-1682), probably the Broad's *St Anthony*, and, until 1832, Zurbarán's well-known *Martyrdom of St. Serapion*, 1628, now in the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut.

Subsequently, *St. Anthony* was one of a large group of paintings purchased by William Gibbs, a British businessman, when he and his wife visited Seville in 1853. A painting of *St. Lawrence holding his Gridiron and crowned by a putto* attributed to Juan Luis Zambrano (1598-1639) was likely acquired at this time as well.⁶ Gibbs had purchased a country estate in Wraxall in 1843 and had it extensively remodeled and expanded in the 1860s. Known as Tyntesfield, the house and its furnishings were inherited by family members. Following the 2001 death of William Gibbs' great-grandson, the property was sold to the National Trust the following year. *St. Lawrence* remained in the house where it can be seen today as part of the Trust's collection.⁷ *St. Anthony*, however, was consigned by the Wraxall family to Frost and Reed Ltd., a London dealer, in the middle of the 20th century.⁸ From there it went to W. R. Fine Galleries, in Dallas, 1948, where it was purchased by John T. Sanders, a private collector. In 1960, this gallery handled the sale that transferred the painting to MSU.

The vision of St. Anthony was a very popular subject in seventeenth-century Spain. It was painted at least three times by Jusepe Ribera, twice by Murillo including in 1656 for Seville Cathedral, by Alonso Cano (1601-1667), and Juan de Valdés Leal (1622-1690).⁹ It was also depicted in seventeenth-century Italian prints by Elisabetta Sirani, Simone Cantarini, Domenico Piola, and Giulio Carpioni. Unlike his numerous images of St. Francis, Zurbarán is known to have painting only a few versions and additional

⁶ Zambrano is discussed in Delenda, II: 2010, 267-273. However, the Tyntesfield painting is not included nor does it relate stylistically to her examples. Zurbarán's *St. Lawrence*, 1636, now in the Hermitage in St. Petersburg (Delenda, I, #112), and another in the Museo de Bellas Artes, Cadiz, 1638-39 (Delenda, I, #129) differ substantially from this one.

⁷ In 2011, the National Trust purchased a Mater Dolorosa by the studio of Murillo that had apparently been part of the collection and returned it to Tyntesfield. "Old Master back in Tyntesfield's great hall... after 100 years," *Western Daily Press*, 29 Mar. 2011; accessed 3/12/19.

⁸ Letter from George Richard Lawley Gibbs, 2nd Lord Wraxall (1928-2001), 16 Mar. 1976 to Fay L. Hendry, in Hendry n1. Gibbs erroneously attributes the Zambrano to Zurbarán.

⁹ Stoichita, 125-132, on the evolution of the theme from El Greco to Murillo.

examples are attributed to his studio.¹⁰ Images of St. Anthony typically focus on the full-length figure of the saint clothed in heavy monastic garb, kneeling or standing. While in the sixteenth century, Anthony's role as a preacher was emphasized, by the seventeenth century, the focus changed to the miraculous vision he had of the Christ child while saying his prayers in a friend's house in southern France. A prayer book is always included in the images. Anthony may hold it, perhaps insert a finger to mark his place or it might be closed or open on a nearby surface. A stalk of white lilies reflecting his humility and purity is also always present. The Christ child sometimes appears in the heavens and other times close to Anthony who reaches out to touch him or even cradle him in his arms. These portrayals of the momentary vision demonstrate the increasing importance of meditation, and the intermingling of heavenly and earthly spheres.

In the Broad painting, Anthony, who is crowned by a barely visible gold halo, kneels beside a simple *prie-dieu* upon which are his prayer book and lilies. With watery eyes, he gazes up to witness the heavens as they open to reveal the young Christ child seated in the golden burst of clouds. As Martin Soria explained, the mature and meditative look of the child, the cross in his hand, and his reddish mantle of the Passion, refer to his future sacrifice (*MSU Acquires Painting*). This scene takes place in a vague interior with a heavy blue-green curtain that is pulled back to reveal the landscape and sky beyond on the right through an opening. The fall of the curtain echoes the circular clouds around Christ, and the broad curves of Anthony's habit. Two light sources are used; the miraculous golden yellow and red glow around Christ that illuminates the interior, creating the dramatic light and shade that falls on St. Anthony, and the daylight beyond.

Jonathan Brown was the first to publish the Broad version, dating it circa 1630-33, as an example of post-Counter Reformation art that emphasized contemplation, mysticism and the importance of prayer (1973 84 pl. 13).¹¹ In *Saint Anthony of Padua*, dated 1630-35, discovered by Odile Delenda in the Church of Saint Romain in Etremham, France, and published by her in 2005, there are similarities in the dominant compositional diagonal from upper left to lower right and the Christ child is of the same type with

¹⁰ Delenda lists two in I; in Etremham, 186-189, # 42, and in the Museu de Arte in Sao Paolo, 211- 212, # 50. The latter depicts a kneeling St. Anthony with his book on the ground, next to two open and two closed lilies. His hands are clasped and his head is covered by the hood. A minute Christ appears in the upper left. Delenda, II, includes the Broad painting (attributed to his workshop, # II-175) plus two other St. Anthony's attributed to followers, 429-430 (# II-176, 177). She writes that another version of the Broad painting is in a private collection in Jerez de la Frontera.

¹¹ Brown included the same text in the condensed version, *Zurbarán*, 1991, 66-67. The illustration is prior to the 1993 conservation treatment and shows the heavy black lines especially on the fingers, which were the results of a prior restoration.

curly blond hair.¹² In the Etreham painting, he stands wearing an oversized pinkish tunic whereas in the Broad painting, he is seated with his chest and legs uncovered while a pinkish-red cloth swirls behind him and a whitish material modestly covers his masculinity. Both Saints Anthony wear the Friars Minor gray-brown ample and loose tunic with wide sleeves, a knotted rope belt and a hooded cowl. The slightly younger and less boney Broad Saint Anthony, however, is turned several degrees towards the viewer, revealing more of his face and front, and he has put his book aside to meditate on the vision. Scholars point to Zurbarán's frequent use of printed images for his compositions and the somewhat awkward placement of Christ's right hand may be explained by its connection to an as-yet unidentified print source.¹³ Likewise, Zurbarán would have been familiar with numerous painted wooden sculptures of saints found in Spanish churches. The weight of the garments and the deep creases of its folds echo polychrome sculptural examples.

Born in Fuente de Cantos, Badajoz, Zurbarán was apprenticed in Seville and started his career there in the first quarter of the century. A wealthy city, it had an expanding religious community that provided a lucrative market for large-scale commissions. In Seville, he also met Velasquez, who was responsible for inviting him to Madrid in 1634 to participate in the decoration of Buen Retiro. Unfortunately, this brought him neither the fame nor commissions he had envisioned and so he returned to Seville. By 1640, however, the economic situation in the city was changing. There were fewer monastic commissions, and Bartolomé Esteban Murillo's newer, softer more refined style was coming into vogue. As a result, Zurbarán turned to selling his paintings in the New World, to more or less success, and he, too, softened his style. He returned to Madrid in 1658 and remained there until his death in 1664.¹⁴ Dates proposed for the Broad *St. Anthony* range from 1630-35 in Seville, or later in Madrid, or perhaps it was executed by

¹² Delenda, 2005, 243-248. In her discussion of the Etreham *St. Anthony* in I, 186-189, #42, (as well as in Delenda and Borobia, 104), she states that references in documents to his paintings depicting St. Anthony are scarce and that it is possible that this could be the painting of Saint Anthony with the Christ child referred to by Amador de Las Ríos in 1844 (1979, 473), in his description of Julian Williams' collection in Seville. However, Glendinning, 121, connects de Las Ríos' mention to the MSU painting, suggesting that Gibbs purchased it from Williams. Although the Etreham painting had not yet been discovered when Glendinning wrote, we know from Lord Wraxall's letter to Hendry that the Broad painting was purchased by Gibbs in Seville in 1853, thus adumbrating Glendinning's provenance.

¹³ Hendry, 5, speculates that this awkwardness may be due to adapting the position from a composition in which a child is held in someone's arms. On Zurbarán's reliance on prints, in particular Flemish and German 16th century examples, see Benito Navarrete Prieto, "Concerning Wit, Ingenuity, and Copying: Zurbarán, Creator of Sacred Images," in Delenda and Borobia, 45-51. He also discusses the use of prints in Zurbarán's workshop to make multiple copies of an original painting.

¹⁴ For a brief history of his life and style, see Jonathan Brown in Baticle, 1-24.

someone in his workshop.¹⁵ Nevertheless, it is an excellent example of the type of subject and style that made Zurbarán famous and sought after in his time; quiet devotional images of single saints in meditation illuminated with dramatic light, and modeled with Caravaggesque chiaroscuro.

The Broad *St. Anthony* underwent several restorations over the centuries. At one time, the Christ child had been painted over and was revealed in 1950 when Lord Wraxall had it cleaned. By then, there was also water damage on the right side as a result of the vicissitudes of war suffered at Tyntesfield.¹⁶ An extensive and lengthy treatment was undertaken in 1993 at the Detroit Institute of Arts Conservation Lab, during which time I became familiar with every inch of the surface as well as what was underneath, visible in x-rays. These confirmed that Christ's awkward right arm is indeed Zurbarán's original composition. Elsewhere, they showed that Zurbarán changed his mind about the placement of Anthony's left hand and the garment covering his throat, which originally was more exposed. Zurbarán often made minor adjustments as he was painting and a number of other paintings have similar *pentimenti*. These original thoughts would have been painted over by the artist but as the top layers become transparent over time in the natural aging process of oil painting, they reveal what is underneath. When Zurbarán revised the elongated and open position of the hand to a slightly closed gesture, he created a parallel between Anthony's hand and Christ's right hand, strengthening the connection between them. Nancy and I discussed the pros and cons of covering up or leaving the *pentimento* visible, and ultimately, concurred that it was enlightening to see and understand the artist's thought processes.

Another consequence of the aging of paint is that the tonal relationships of some colors including greens and browns become less distinct. This is evident in the darker areas of the painting where the distant trees are more brown than green and the edge of the floor and the start of the wall have become muddled. In this case, the conservator made no attempt to get back to the artist's original color or intent. On the other hand, dark dense black lines that outlined the joints of the fingers and other details that had

¹⁵ Delenda, 2005, 246, errs in stating that the Broad painting, which is in East Lansing, is in the University of Michigan's collection in Ann Arbor, Michigan. This is repeated in II, 429. To her, it is a later version done by Zurbarán's workshop after a lost original. She defines *obrador*, or workshop production as being realized in the artist's studio with some supervision but no participation of the master, II, 22. Likewise, Gállego, 94, #216 and 260, fig. 234, places the painting in "Wichita Falls: Midwestern University." Based on Delenda's confusion between Michigan State University and the University of Michigan, and Gállego's error, it is doubtful that either had seen the Broad painting in person. Gállego's book is prior to the 1993 conservation and the image Delenda reproduced appears to be prior to the conservation treatment as well. Therefore, both attributions to Zurbarán's workshop should be reconsidered.

¹⁶ Letter from Gibbs to Hendry, n1.

probably been added in the nineteenth century were removed. Additionally, paint had disintegrated in the area of the uppermost petals of the top lily and below it in a vertical line. Perhaps lit candles on the altar in front of the painting caused the surface to have burned or overheated. As a result, there was little original paint left in this area and it was in-painted by the conservator as were other small losses. The conservation project confirmed that on top of a base ground layer of white lead in oil, Zurbarán applied a two-toned *imprimatura* (or first paint layer) and then additional paint layers. The *imprimatura* is a greyish color in the upper portion while it is red-brown below. This follows Zurbarán's typical way of painting found in other examples and allowed him to easily and quickly achieve overall dark and light passages.¹⁷ Areas of impasto in the highlights had been flattened as a result of previous relinings and the surface around the Christ child is abraded, undoubtedly caused by the black paint that covered him up.¹⁸ Once the discolored varnish was removed and replaced, the quality and delicacy of the painting could be appreciated. The result of the project was to reveal areas that clearly show the hallmarks of Zurbarán's style including the nuanced tonal treatment of beige, brown, grey and ochre in the garment, the sensitive play of light and shade, and the beautifully rendered still life details of the prayer book and the lilies. Because it is the quintessential monastic image for which Zurbarán became famous, Nancy appreciated being able to show students not just his style but a representative example of Spanish Baroque Counter-Reformation religious imagery.

Zurbarán was Martin Soria's specialty. In the late 1950s in Spain, he purchased a painting for himself of St. Sebastian that he originally attributed to Zurbarán but changed to Bernabé de Ayala, a little-known pupil of the master (Fig. 2). It hung in the dining room of the family home in East Lansing and was donated to the museum by his widow in 2000.¹⁹ Until its transfer to the museum, it had not been seen in public and since then, it has been published only once (Stratton-Pruitt 68 fig. 49). It depicts a full-length youthful, nude St. Sebastian. His raised right arm is tied above his head to a tree limb and his left arm hangs behind this side. His torso is covered by a loosely draped white cloth and his legs straddle the trunk of a tree. He gazes upward with his mouth slightly open. His shaded face is ruddy, his cheeks and the tip of his nose are reddened, and

¹⁷ Véliz discusses Zurbarán's technique in the context of Francisco Pacheco's *El Arte de la pintura*, which recorded contemporary Sevillian painting techniques. She also explains Zurbarán's simplified method that made it easy for his assistants to copy and emulate.

¹⁸ Barbara Heller, Survey Condition Report (12/10/90) and Treatment Essay (12/1993), Conservation Services Laboratory, Detroit Institute of Arts; Broad Art Museum collection file.

¹⁹ Gift of Marion Soria in memory of Martin Soria, 2000.21.1. Measurements: 107.95 x 52.7cm. It was lined and revarnished in 1960 according to label on the back but the varnish is uneven and there are a number of paint losses. Broad Art Museum collection file.

his hair and mustache are dark. Strong light from the upper left illuminates the right side of the body. The body is pierced with arrows and splotted with blood; it was not the easiest image to dine with each meal, as the Soria family recounted. The face and muscular body are strikingly realistic. Several scholars who have seen photographs of the painting confirm an attribution to Zurbarán's school and a date of circa 1650 or later but there is no consensus as to who the artist might be.²⁰

St. Sebastian had been a popular subject for several centuries. Sixteenth-century German prints by Dürer and Schongauer typically show a healthy, muscled older man struggling against death. Sometimes his hands are raised and tied together, or tied behind his back, and often his legs are tied to the tree. Of Zurbarán's contemporaries, Ribera did several versions. His 1624 print depicts an elderly man, fallen on his knees, while in the 1652 half-length painting in the Prado, the arms are in the same position as the Broad's figure. However, Ribera's figures are wiry and strained, and more wracked with violence. Zurbarán painted only one St. Sebastian, dated 1650-55, and moreover, he rarely painted nudes other than representing Christ on the cross several times, including the early example in the Art Institute of Chicago (1627), the *Apparition of St. Peter to St. Peter Nolasco* (1629) in the Prado, and the series of ten paintings of the Labors of Hercules commissioned for the Hall of Realms in the Buen Retiro Palace in Madrid in 1634. In Zurbarán's *St. Sebastian*, (Delenda II 618) the thin-bodied saint with long dark hair has each arm tied to a tree limb at waist height. He also straddles the large tree trunk but his bent body forms a large curve that is more skeletal than muscular. Like the Broad St. Sebastian, he, too, is seen against a natural setting of rocks and mountains and is modeled with chiaroscuro. The Broad St. Sebastian, with his youthful, taut, and muscular body, denies his impending death and martyrdom. Further research may identify the artist of the painting and a cleaning would help to reveal the beautiful passages of painting that are only hinted at in the current condition. As another example of emotional baroque imagery and seventeenth-century technique, Nancy used this graphic painting in her classes to illustrate Spanish religion and culture.

More recent Spanish art in the Broad collection includes a stellar example from Salvador Dalí's most innovative and critically acclaimed period of the 1930s. *Remorse or Sphinx Embedded in the Sand* is a meticulously painted small oil painting on canvas dated 1931 (Fig. 3).²¹ In it a blond-haired woman seen from the back, is half buried in the sand in the lower left. Her torso and head, which rests on her raised right hand, cast a large,

²⁰ Broad Art Museum collection file. Delenda II set about the huge task of sorting out Zurbarán's workshop and followers in her catalogue raisonnée, yet, none seems to be the painter of this painting.

²¹ Gift of John Wolfram, 61.8. Measurements: 19.05 x 26.67cm.

long dark shadow on the ground. The barren landscape stretches towards the horizon to an outcropping of mountains that recall Dalí's native Catalonia. Various surreal details abound; under her skin are a woman's shoe and a glass of milk, popular fetishes that Dalí frequently used, and beside her is an eggshape on the ground. The painting is signed "Olive Salvador Dalí." Olive was the nickname Dalí gave to his new wife Gala, appropriate as he explained in *The Secret Life of Salvador Dalí* 1942 (VI), because of her oval face and the color of her skin.

Remorse is a beloved painting that is well published and has been exhibited internationally.²² Martin Soria had a hand in the painting's donation to Kresge. *Remorse* was first exhibited at the Julien Levy Gallery in New York in 1933 and sold the following year to Frank Crowninshield.²³ In September 1937, it was purchased by Virginia Nelson for \$350 from Feragil, a New York gallery. Upon her death in January 1954, her sons Sam Woodridge and Burnham Nelson inherited it.²⁴ Sam's wife Dana worked for Michigan State University and when they needed money, she asked the Art Department to purchase the painting for \$2,000 but no acquisition funds were available. John Wolfram, who was the Vice President of General Motors and General Manager of Oldsmobile, which were headquartered in Lansing, Michigan, stepped in to purchase the painting on the condition that he keep it for four years and then give it to the university.²⁵ A generous philanthropist, Wolfram collected art by artists who intrigued him but also assisted the university in building its collection. Martin Soria was asked to evaluate the painting and on 2 June 1960, he wrote to Mrs. Woodbridge that it "admirably represents him at the height of his surrealist period.... I have known Mr. Dalí personally, as well as his work, since 1936, have met him a number of times, and own one of his etchings, given me by the artist. Having advised many museums, including the Art Institute of Chicago, the Detroit Institute of Art, the National Gallery, etc., in the field of Spanish painting, I am happy to confirm the quality and the authenticity of your picture."²⁶

When Mr. Wolfram wrote to the head of the Art Department on that same date, the purchase arrangement was modified to a price of \$1,500 "with the understanding that I will allow the University to display the painting at least four months a year and that I will donate it to Michigan State University within five years at the then appraised

²² Among the recent publications for exhibitions are: Bradley 65 (detail), # 13; Ades, #94; Gale, 84, il. 47.

²³ Riddell describes and illustrates this painting with the title "Remorse," in "Dalí- The Surrealist," about an exhibition at the Julien Levy Gallery in New York. Cody, 6-7, illustrates it "courtesy of Frank Crowninshield Collection."

²⁴ Letter from Sam Woodridge to Fay Hendry, 12 Sept. 1974; Broad collection files.

²⁵ Letter from Paul Love, Kresge Art Gallery Director, to the Salvador Dalí Archives, 1 Nov. 1973; Broad collection file.

²⁶ Letter from Martin R. Soria to Mrs. Dana M. Woodbridge, East Lansing, 2 June 1960; Broad collection file.

evaluation.”²⁷ Clearly, this was to provide the maximum tax benefit to Wolfram but in 1961, he donated the painting outright. The studio art faculty in the early 1960s was primarily abstract painters including Charles Pollock, the elder brother of Jackson Pollock. Most wanted little to do with Surrealism or representational art, and without Soria’s intervention and support, the painting might have been rejected. As one of the best known and published works in the collection, it was provident that Soria prevailed and expanded the Spanish holdings into contemporary art.²⁸

Numerous broad-ranging interpretations of the painting have been offered over the years encompassing Freudian analysis, dream imagery, and unleashing the unconscious and the irrational. Recent exhibitions in which the painting was included explored the relationship between Dalí and film (Gale 84 ill. 47),²⁹ the meaning and extensive use of shadows in Surrealism (Lanthy 114), and the influence of Spanish Baroque painting on Dalí’s art (Stratton-Pruitt). What is evident in this painting is the feeling of isolation and despair tinged with eroticism, and the haunting, unending landscape. The ominous shadow is as much the subject of the painting as the woman. It occupies even more space than she does and is as concrete and solid as her body (Lanthy 114). A common theme in Dalí’s work is the sense of death, implied here in the greenish tone of the woman’s skin and her partial burial in the sand. The blue-green tones also suggest an equation to sea and sand, or burial in the sea of the subconscious. The “sexual instinct” is symbolized by the shoe and the glass of milk caught between flesh and clinging robe. Dalí also related Gala/Olive to Gradiva, the heroine of a short story by Wilhelm Jensen he analyzed at this time and popularized in his imagery (Bradley 65 # 13). Dalí encouraged ambiguity and multiple ways of reading his paintings, which seems at odds with the precise way in which they are painted. By juxtaposing the minute with the infinite, and the real with the unreal, images such as this can relate to the tradition of Spanish religious paintings also seen in the Broad’s *Vision of St. Anthony*. In both, the mix of naturalism and the supernatural are manifest in quiet, melancholic and meditative images. Yet, a significant difference is the clarity and sincerity of the baroque image and the confounding message of the later work.

If Soria’s life had not been cut short, I am certain that he and Nancy would have had numerous interesting discussions. I feel privileged to have had occasions for many of

²⁷ Letter from J. F. Wolfram to Mr. Howard Church, head of the Department of Art, 2 June 1960. Wolfram references discussing this arrangement with Lindsey Decker, then a painting faculty member; Broad collection file.

²⁸ It is catalogue number 268 in the online *catalogue raisonné* of Salvador Dalí, published by the Gala-Salvador Dalí Foundation, with an extensive listing of exhibitions and publications.

²⁹ The exhibition was at the Tate Modern (London), LACMA, Salvador Dalí Museum, St. Petersburg, Florida, Museum of Modern Art, New York, 2007-2008.

them with her. We often shared meals at local mid-Michigan ethnic restaurants but the best were at their home. Nancy effortlessly whipped up elaborate Italian pastas, breads and desserts, odes to her Italian heritage. These were accompanied by Frank's selections of fine wines. Limoncello they made together would be offered with a bottle to take home. I salute Nancy whose life was too brief but who left a significant footprint in many ways—in her scholarship, teaching and friendships.

BIBLIOGRAPHY

- Ades, Dawn, Michael R. Taylor, and Montserrat Aguer. *Dalí*. New York: Rizzoli, 2004.
- Baticle, Jeannine. *Zurbarán*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1987.
- Bradley, Fiona and Dawn Ades. *Salvador Dalí: A Mythology*. London: Tate Gallery, 1998.
- Brown, Jonathan. *Zurbarán*. New York: Harry N. Abrams, 1973.
- Brown, Jonathan. *Zurbarán*. New York: Harry N. Abrams, 1991.
- Cody, Morrill. "Dalí and the New Art", *Art and Artists of Today* 1.6 (1938): 6-7.
- Colomar, José Luis and Amalia Descalzo. *Spanish Fashion at the Courts of Early Modern Europe*. Madrid: CEEH (Centro de Estudios Europa Hispánica), 2014.
- Dalí, Salvador. *The Secret Life of Salvador Dalí* (transl. by Haakon Chevalier). New York: Dial Press, 1942.
- Delenda, Odile. "San Antonio de Padua: un Zurbarán inédito recuperado en Normandia", *Goya* 307-8 (June-October 2005): 243-248.
- Delenda, Odile with Almudena Ros de Barbero. *Francisco de Zurbarán, 1598-1664*. Vol. I. *Zurbarán. Catálogo razonada y crítico*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2009. Vol. II: *Zurbarán. Los conjuntos y el obrador*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2010.
- Delenda, Odile and Guerrero M. M. Borobia. *Zurbarán: A New Perspective*. Madrid: Fundación Colección-Thyssen Bornemisza, 2015.
- Gale, Matthew, Dawn Ades, Montserrat Aguer, and Fèlix Fanés. *Dalí & Film*. New York: Museum of Modern Art, 2007.
- Gallego, Julián and José Gudiol. *Zurbarán, 1598-1664*. London: Secker & Warburg, 1977.
- Glendinning, Nigel. "Nineteenth-Century British Envoys in Spain and the Taste for Spanish Art in England," *Burlington Magazine* 131.1031 (Feb. 1989): 117-126.
- Hendry, Fay L. "Zurbarán's Vision of St. Anthony", *Kresge Art Center Bulletin*, IX.5 (June 1976): 4-9.
- Kubler, George and Martin Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500-1800*. Harmondsworth, UK: Penguin Books, 1959.
- Lanthony, Philippe. *Lumière, vision et peinture*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2009.
- Marino, Nancy F. "How the Portuguese Dame Scandalized the Court", *Essays in Medieval Studies* 18 (2001): 43-52.
- Marino, Nancy F. "The 'Romance de Carlos V' and the Emperor's Imperial Propaganda Machine", *Caliope: Journal of the Society of Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 19.2 (2014): 35-49.
- "MSU Acquires Painting by Zurbarán", *Michigan State News* 51.138 Feb. 12, 1960: 1.
- Riddell, John. "A Byrd in the hand", *Vanity Fair* Feb. 1935: 49.
- Smith, Molly Teasdale. "A Gothic Woodcarving in the MSU Collection", *Selections from the Kresge Art Center Bulletin*, ed. Paul Love. East Lansing, MI: Michigan State University, 1974. 73-78.

- Sorensen, Lee, ed.. "Soria, Martin S." *Dictionary of Art Historians*, <http://arthistorians.info/soriam>.
- Soria, Martin. *The Paintings of Zurbarán*. London: Phaidon Press, 1953; 2nd ed., 1955.
- Stoichita, Victor I. *Visionary Experiences in the Golden Age of Spanish Art*. London: Reaktion Books, 1995.
- Stratton, Suzanne L. *Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections*, New York: Spanish Institute, 1994.
- Stratton-Pruitt, Suzanne. *Dali and The Spanish Baroque*. St. Petersburg, FL: Dalí Museum, 2007.
- Véliz, Zahira. "A Painter's Technique: Zurbarán's The Holy House of Nazareth", *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* 68. 8 (1981): 271-285.

APPENDIX



Fig. 1. Francisco de Zurbarán (Spanish, 1598-1664)

The Vision of St. Anthony of Padua

ca. 1635, Oil on canvas, 180.34 x 113.03 cm.

Broad Art Museum, MSU purchase, funded by the MSU Development Fund;
Motor Wheel Corp.; Michigan National Bank; J.W. Knapp Co.; Gladys Olds Anderson;
Mr. and Mrs. James F. Anderton; Mr. and Mrs. Harold F. Gross; Mr. and Mrs. Robert C.
Lindell; Mr. and Mrs. Howard Stoddard; Mr. and Mrs. Clarence S. Roe, 59.29



Fig. 2. School of Francisco de Zurbarán (Spanish, 17th century)
Formerly attributed to Bernabé de Ayala (Spanish, c. 1625-1689)

Saint Sebastian, ca. 1650, Oil on canvas, 95 x 52,7 cm.

Broad Art Museum, Gift of Marion Soria in memory of Martin Soria, 2000.21.1



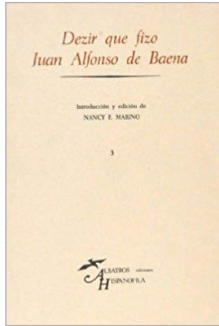
Fig. 3. Salvador Dalí (Spanish, 1904-1989)
Remorse, or Sphinx Embedded in the Sand, 1931
 Oil on canvas, (19.05 x 26.7 cm)
 Broad Art Museum, Gift of John F. Wolfram, 61.8
 © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP, 2019



PUBLICACIONES
DE NANCY MARINO

PUBLICACIONES DE NANCY MARINO

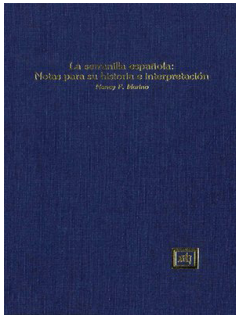
LIBROS



Dezir que fizo Juan Alfonso de Baena

Juan Alfonso de Baena. **Introducción y edición de Nancy F. Marino**

Publicado por Albatros Hispanófila, 1978 (1978)



La Serranilla Espanola (Scripta Humanistica)

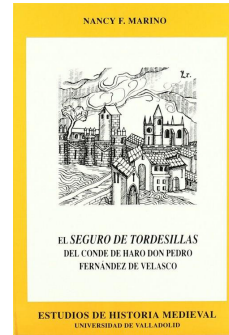
Marino, Nancy

Publicado por Scripta Humanistica (1987)

Potomac, Md., U.S.A.: (1991)

ISBN 10: 0916379450

ISBN 13: 9780916379452



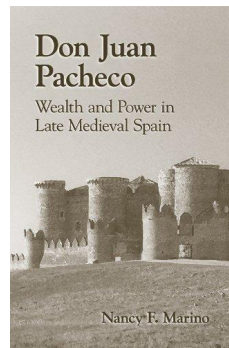
Seguro de Tordesillas del Conde de Haro, Pedro Fernández de Velasco

Nancy Marino

Publicado por Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial (1992)

ISBN 10: 847762271X

ISBN 13: 9788477622710



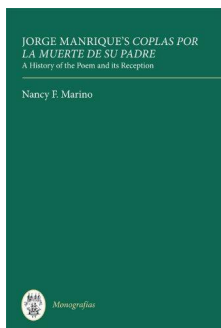
Don Juan Pacheco: Wealth and Power in Late Medieval Spain (Hardback)

Nancy F Marino

Publicado por State University of New York at Binghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies, United States (2006)

ISBN 10: 0866983562

ISBN 13: 9780866983563



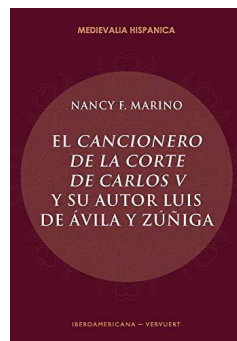
Jorge Manrique's Coplas por la muerte de su padre; A History of the Poem and its Reception

Nancy F. Marino

Publicado por John Wiley and Sons (2011)

ISBN 10: 1855662310

ISBN 13: 9781855662315



El cancionero de la corte de Carlos V y su autor, Luis de Ávila y Zúñiga

Nancy F. Marino

Publicado por Col. Iberoamericana (2018)

ISBN 10: 8491920315

ISBN 13: 9788491920311



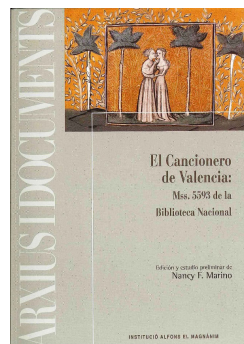
El Libro del Conoscimiento de Todos Los Reinos = the Book of Knowledge of All Kingdoms (Hardback)

Nancy F Marino

Publicado por Sagwan Press (2015)

ISBN 10: 1340305526

ISBN 13: 9781340305529



El cancionero de Valencia MSS. 5593 de la Biblioteca Nacional

Fernandez de Heredia, Juan; Nancy F. Marino, ed.

ISBN 10: 8478226575

ISBN 13: 9788478226573

COLABORACIONES EN OBRAS COLECTIVAS

La reescritura del romance “Pésame de vos, el conde”: de lo serio a lo jocoso

Nancy F. Marino

Variación y testimonio único: la reescritura de la poesía / coord. por Josep

Lluís Martos Sánchez, 2017

ISBN 978-84-16724-42-0

págs. 215-227

Los motes de la corte de Carlos V en Alemania

Nancy F. Marino

*De lagrymas fasiendo tinta --: memorias,
identidades y territorios cancioneriles* /

coord. por Virginie Dumanoir, 2017

ISBN 978-84-90960-67-7

págs. 209-217

Las poesías olvidadas de Juan Fernández de Heredia: entre el “Cancionero General” y la edición impresa de 1562

Nancy F. Marino

La poesía en la imprenta antigua /
coord. por Josep Lluís Martos Sán-

chez, 2014

ISBN 978-84-9717-291-2, págs. 95-
104

Las Coplas de Jorge Manrique a través de los siglos

Nancy F. Marino

Convivio: cancioneros peninsulares /
Vicenç Beltran (ed. lit.), Juan Salva-

dor Paredes Núñez (ed. lit.), 2010

ISBN 978-84-338-5144-4

págs. 97-109

Reading Jorge Manrique's Coplas in the Nineteenth Century

Nancy F. Marino

*De ninguna cosa es alegre posesión sin
compañía: estudios celestinescos y medie-*

vales en honor del profesor Joseph Tho-

mas Snow / coord. por Devid Paolini,

Vol. 2, 2010 (Estudios medievales)

ISBN 978-1-56954-137-1

págs. 210-219

The cration of contemporary exemplar, Alvaro de Luna

Nancy F. Marino

Nunca fue pena mayor: (estudios de li-

teratura española en homenaje a Brian

Dutton) / coord. por Victoriano Ron-

cero López, Ana Menéndez Collera,

1996

ISBN 84-89492-29-8

págs. 489-494

ARTÍCULOS

“Ms. 5.602 of the Biblioteca Nacional, Madrid: a description of the codex and its historical context”

Nancy F. Marino

eHumanista: Journal of Iberian Studies

ISSN-e 1540-5877, Vol. 32,

2016, págs. 344-360

“John Talbot Dillon and His letters on the origien of spanish poetry: A reconsi- deration”

Nancy F. Marino

Dieciocho: Hispanic enlightenment

ISSN 0163-0415, Vol. 37, Nº 2,

2014, págs. 187-211

“Women, Texts and Authority in the Early Modern Spanish World”

Nancy F. Marino
Sixteenth century journal: the journal of Early Modern Studies
 ISSN 0361-0160, N°. 3, 2005,
 págs. 836-837

“The “Cancionero de Carlos V”: A Sixteenth-Century Engagement with Anachronism”

Nancy F. Marino
La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures,
 ISSN 0193-3892, Vol. 40, N° 1,
 2011, págs. 227-242

“530 años de las “Coplas por la muerte de su padre”, de Jorge Manrique”

Nancy F. Marino
Miríada hispánica
 ISSN 2171-5718, N°. 1, 2010,
 págs. 53-58

“Américo Castro en Houston: 1955-59”

Nancy F. Marino
 “Azafra: revista de filosofía”
 ISSN 0213-3563, N°. 2, 1989,
 págs. 131-196

“Fernando de la Torre’s “Juego de naipes” a Game of Love”

Nancy F. Marino
La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures,
 ISSN 0193-3892, Vol. 35, N° 1,
 2006, págs. 209-248

“Un exilio político en el siglo XV”

Nancy F. Marino
Cuadernos hispanoamericanos
 ISSN 0011-250X, N° 416, 1985,
 págs. 139-151

“The “Romance de Carlos V” and the emperor’s imperial propaganda machine”

Nancy F. Marino
Caliope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society,
 ISSN 1084-1490, Vol. 19, N°. 2,
 2014, págs. 35-49

“Ana M. Rodado Ruiz, Juegos trovados de los cancioneros cuatrocentistas”

Nancy F. Marino
 Londres, Queen Mary, University of London, 2012, 159p. (*Papers of the Hispanic Research Seminar*, 61)

Nancy F. Marino
Revista de Cancioneros impresos y manuscritos
 ISSN-e 2254-7444, N°. 3, 2014,
 págs. 237-240

Es reseña de:

Juegos trovados de los cancioneros cuatrocentistas
 Ana M. Rodado Ruiz
 Londres : Queen Mary. University of London, 2012

“Fernando de la Torre’s Letter to Enrique IV of Castile: ‘Aquella osada, enojosa e desuariada letra’”

Nancy F. Marino
eHumanista: Journal of Iberian Studies
 ISSN-e 1540-5877, Vol. 18, 2011,
 págs. 54-65

“On Francisco de Castilla’s “Práctica de las virtudes””

Nancy F. Marino
Revista de estudios hispánicos
ISSN 0034-818X, Vol. 29, N° 1,
1995, págs. 27-50

**“El “Cancionero de Valencia”:
Ms. 5.593 de la Biblioteca Nacional”**

Nancy F. Marino
Revista de literatura
ISSN 0034-849X, Tomo 47, N° 94,
1985, págs. 251-266

“Poesía”

Nancy F. Marino
*Bulletin of Spanish Studies: Hispanic
Studies and Research on Spain, Portugal
and Latin America*
ISSN 1475-3820, ISSN-e 1478-3428,
Vol. 93, N° 2, 2016, págs. 340-341

**“Antonio Chas Aguión, Categorías
poéticas minoritarias en el cancionero
castellano del siglo XV”.**

Nancy F. Marino
Medioevo hispanico. Alessandria,
Italy: Edizioni dell’Orso,
2012. Pp. iv, 176.
ISBN: 978-886-274-3983

Nancy F. Marino

*Speculum: A journal of medieval stu-
dies*,

ISSN 0038-7134, N°. 2, 2014,
págs. 459-460

Es reseña de:

*Categorías poéticas minoritarias en el
cancionero castellano del siglo XV*

Antonio Chas Aguión

Edizioni dell’Orso, 2012. ISBN
9788862743983

**“Hugo de Urríes: embajador,
traductor, poeta”**

Nancy F. Marino

*Boletín de la Biblioteca de Menéndez
Pelayo*

ISSN 0006-1646, Año 53, 1977,
págs. 3-18

**“Juan Agraz: poeta elegíaco
y amoroso del siglo XV”**

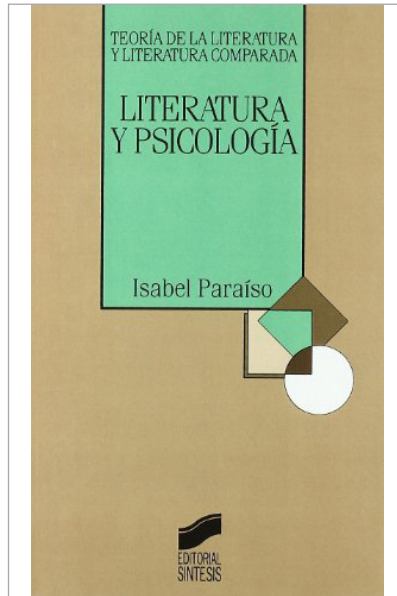
Nancy F. Marino

*Boletín de la Biblioteca de Menéndez
Pelayo*

ISSN 0006-1646, Año 56, 1980,
págs. 73-84



RESEÑAS



LITERATURA Y PSICOLOGÍA

ISABEL PARAÍSO ALMANSA

Síntesis, Madrid, 1995

La editorial Síntesis edita la primera edición en 1995 de este título de Isabel Paraíso Almansa, Catedrática de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid.

Literatura y psicología

La relación entre la literatura y la psicología ha sido siempre tan íntima como productiva. En este libro la autora nos invita a examinar la fecundidad de la relación entre Psicología y Literatura. Por lo que nos muestra, una visión panorámica de las relaciones que han existido entre las distintas escuelas psicológicas

y lo literario: teoría, crítica y práctica literarias. La autora le da un especial lugar a la escuela psicoanalítica, al ser la corriente psicológica que más estrechos lazos establece con la literatura. En este sentido, la obra promueve la existencia de una teoría literaria psicoanalítica, en la que encontramos respuestas a numerosos problemas de Poética como son; el símbolo, la fantasía, los géneros literarios, la catarsis, el placer artístico, la comicidad, etc., considerando los hallazgos de Freud, Lacan y Jung a través de sus estudios y de sus años de dedicación.

Este libro está dirigido a estudiosos, tanto profesores y estudiantes de filología, psicólogos y en general, a personas cultas de letras. Por ello, presupongo la necesidad de un buen conocimiento de las cuestiones de la Teoría de la Literatura, y una relativa documentación sobre las cuestiones psicológicas, para la adecuada comprensión del texto.

La elección principal de la autora es exponer de modo prioritario la doctrina de Sigmund Freud. Ya que, considera que, es la base y la raíz de todas las demás, puesto que, sin ella sería imposible entender el resto de escuelas psicoanalíticas. Por lo tanto, considera, el psicoanálisis freudiano la columna vertebral de la influencia de la psicología en la literatura. Por lo que, la autora, se detiene con particular atención en los aportes del Psicoanálisis para la Teoría de la Literatura, que son muchos y no muy conocidos.

Para la creación de este libro, María Isabel ha prestado atención especial, a la bibliografía de Teoría y Crítica psicoanalítica, a los trabajos escritos por los psicoanalistas, o bien por críticos literarios de probada formación psicoanalítica, ya que esos trabajos suelen contener un mayor rigor doctrinal. Esto hace que, solamente personas que han dedicado muchos años de su vida tanto a estudiar el Psicoanálisis como a estudiar la Literatura, pueden hablar con autoridad, lo que hace que sea un libro de rigor.

El psicoanálisis

La autora, realiza una secuencia biográfica sobre S. Freud y nos muestra como Freud

elabora su propia doctrina y al mismo tiempo va recibiendo la adhesión de los primeros discípulos casi todos judíos.

Los estudiosos distinguen tres etapas en la trayectoria vital e intelectual de Freud:

1. Etapa preparatoria de maduración y búsqueda (1885- 1897). En la que incluye la colaboración con Josef Breuer (1882- 1894) y el descubrimiento de algunos conceptos básicos del Psicoanálisis: el trauma de origen sexual, la transferencia, la asociación libre de ideas (1892), la interpretación de los sueños (1895), el complejo de Edipo, etc.

2. Desarrollo del Psicoanálisis (1897-1922). En este período aparece el descubrimiento más importante de la “primera tópica”: los sistemas consciente, preconsciente e inconsciente

3. Reformulaciones y nuevos descubrimientos (1923-1939). La última influencia, es en 1923 cuando Freud formula su “segunda tópica” (el ello, el yo y el super-yo) y aplica el Psicoanálisis a problemas metapsicológicos y sociales.

La influencia en la literatura del psicoanálisis

La autora nos explica la importancia de Jung en el método de asociación de ideas y, como Jung, antes de conocer personalmente a Freud, ya había creado el que sería su método básico de asociación de ideas que fue explorando, reformulando y perfeccionando a lo largo de toda su vida. El concepto de inconsciente colectivo es seguramente la aportación de Jung más difundida a lo largo de la lite-

ratura, junto con sus contenidos de los “arquetipos”.

La teoría junguiana del inconsciente colectivo y la teoría complementaria de la “participación mística” o “participación inconsciente”, están relacionadas con los estudios antropológicos sobre el mito y el ritual primitivos, temas muy frecuentes en las distintas corrientes de la literatura, ya que, forman parte de distintos libros.

A continuación, la autora nos continúa planteando la influencia del psicoanálisis, hablándonos de Lacan. Tras los análisis de los escritos de Lacan se observa que son especialmente difíciles de reducir a términos conceptuales más precisos, ya que, el autor, utiliza un lenguaje que no es puramente denotativo, sino que emplea un lenguaje connotativo, donde el juego de la imaginación flota por todos ellos, y donde las palabras significan cosas muy diversas según el contexto. Tras relatarnos la teoría y la terapia lacaniana, nos hace ver que su aportación, se sitúa más bien en el nivel de los significantes. Encontramos que muestra un juego lingüístico constante, de ahí la influencia que nos deja en la literatura la importancia de los significados.

El psicoanálisis y la obra literaria

“El psicoanálisis es la única psicología que ha alterado verdaderamente nuestra manera de leer la literatura”, afirma el crítico norteamericano Frederick Crews (1975: 4).

A continuación, el libro nos relata que la interconexión entre Literatura y Psi-

coanálisis comienza con el hecho de que el Psicoanálisis aparece como culminación de la literatura romántica del siglo XIX, y por otra parte el Psicoanálisis es determinante para muchos movimientos literarios del siglo XX: surrealismo, novela experimental (con técnicas como el fluido de conciencia), etc.

Por otro lado, encontramos las convergencias de Freud con otros pensadores, bien contemporáneos o bien anteriores. La lectura nos muestra como Schopenhauer en sus libros señala la importancia extrema de la sexualidad, y también el mecanismo de represión de los deseos sexuales. Además de estas convergencias, se encuentran otras de Freud con Nietzsche. El autor de “Así hablaba Zaratustra” anticipó intuiciones freudianas, sobre todo por su coincidencia entre “verdad” y “verdad psicológica”. Nietzsche escribe con hondura sobre la relación entre lo consciente y lo inconsciente, así como sobre fenómenos anclados en lo instintivo: la regresión, la sublimación, el desplazamiento.

Esta convergencia de Freud con la tradición romántica (germánica y europea), enlaza naturalmente también con sus precursores, por ejemplo, “Le neveu de Rameau” de Diderot (1762), O bien con “Las Confesiones” de Rousseau, donde en esta última, el protagonista recuerda la turbia sexualidad de su infancia.

Se llega a la conclusión de que, “La psicología freudiana es la única explicación sistemática de la mente humana que, por su sutileza y complejidad, por su interés y potencia trágica, merece ser colocada aparte de la caótica masa de atisbos psi-

cológicos que la literatura ha acumulado a lo largo de los siglos”, afirma Lionel Trilling (1981: 95).

También se hace eco en este libro de la oposición que algunos autores literarios y “gente de letras” presentaban hacia el psicoanálisis. Dada la gran cantidad de “resistencias” que efectivamente el Psicoanálisis suscita entre la gente de Letras (parece que de atracción-repulsión, en muchos casos), la autora, expone las principales objeciones, que le han impugnado al Psicoanálisis desde la Literatura.

El mayor atractivo que encuentra la autora de la Teoría literaria psicoanalítica es, que ofrece una explicación psicológica de los mecanismos que se ponen en marcha en el proceso literario, en todas sus fases: tanto en lo que concierne al autor, como en lo relativo al propio texto, y en lo que atañe al lector (o espectador).

Según nos muestra a lo largo del libro, el mecanismo psíquico que origina la actividad literaria es la sublimación. Esta es el proceso que da cuenta de actividades humanas aparentemente desligadas de la sexualidad, pero cuyo origen y fuerza, en última instancia, residen en la pulsión sexual. La sublimación transforma, pues, la pulsión sexual en una fuerza no sexual que se orienta hacia actividades humanas consideradas socialmente superiores, entre ellas, cita Freud la actividad artística y la investigación intelectual.

Géneros literarios y psicoanálisis

Muy a grandes rasgos, diremos que la Teoría literaria freudiana explica los tres

géneros cultos mediante el funcionamiento general del inconsciente humano y su problemática en la evolución personal. Parece que, el teatro es el género privilegiado en la Teoría literaria psicoanalítica: es el más analizado y el que recibe mayor teorización. Nos cuenta que el elemento distintivo del teatro es precisamente su relación con el sufrimiento y con la desgracia y la actitud del espectador, factores que analiza profundamente.

Para terminar la autora realiza un estudio de categorías estético-literarias, para mostrarnos, una vez más, la relación tan directa que presenta el psicoanálisis y la literatura comentando la relación existente con: la comicidad, ya que, factores cómo lo cómico, el humor, el súper-yo, el chiste y lo siniestro está conectado con la psique y son temas muy empleados en las obras literarias y teatro.

Crítica literaria psicoanalítica

Isabel Paraíso termina esta obra realizando una completa visión sobre la crítica literaria psicoanalítica en todas sus vertientes, intentando atender a sus tres campos de observación: el autor, el personaje literario y el lector.

Acabando con una reflexión exhaustiva sobre las críticas en la poesía, nombrando distintos autores y escuelas antropológicas.

Aportaciones finales

Para concluir, nos encontramos ante un libro que analiza de manera exhaustiva tanto las vertientes psicológicas, en espe-

cial, la corriente psicoanalítica y sus autores de manera global pero lo suficientemente amplia para poder entender las relaciones que podemos encontrar con los distintos aspectos de la literatura.

La autora sintetiza de manera clara y concisa algunas ideas que pueden ser complejas para el público y las presenta y describe con un lenguaje claro que ayuda significativamente al lector para que pueda seguir la obra y entender las distintas interrelaciones descritas entre el psicoanálisis y la literatura, aunque sí que es necesario tener algunas nociones de literatura y psicología para la correcta comprensión, ya que, se utilizan algunos términos técnicos que aunque se expliquen a lo largo de la obra pueden generar incompreensión y dificultar el seguimien-

to de la misma. Por lo tanto, se verá especialmente nutrido por su lectura aquel psicólogo, profesor y/u otro amante de las letras.

Considero que es un libro dinámico que realiza un resumen sobre el enriquecimiento de la Literatura desde la Psicología, de manera bastante sintetizada, pero con bastantes temas interesantes para que el lector se haga una idea general para así, luego profundizar más en la materia si ha resultado de su interés.

Para más información al respecto, consultar la web:

<https://www.amparocalandinpsicologos.es/>

AMPARO CALADÍN FECED
PSICÓLOGA GENERAL SANITARIA

REVISTAS

Revista Internacional de Lingüística
Iberoamericana (RILI)

www.ibero-americana.net/de/rili1.htm

LETRAS PENINSULARES / DAVIDSON
COLLEGE

www3.davidson.edu/cms/x6120.xml

DECIMONÓNICA, REVISTA DE
PRODUCCIÓN CULTURAL HISPÁNICA
DECIMONÓNICA

www.decimononica.org

REVISTA ESPÉCULO. REVISTA DE
ESTUDIOS LITERARIOS. UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE DE MADRID

*[www.ucm.es/info/especulo/numero44/
index.html](http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/index.html)*

REVISTA ESPAÑOLA DE LINGÜÍSTICA
APLICADA. UNIVERSIDAD DE LA
RIOJA

www.aesla.uji.es/resla

REVISTA MONTEAGUDO. REVISTA
DE LITERATURA ESPAÑOLA,
HISPANOAMERICANA Y TEORÍA DE
LA LITERATURA. UNIVERSIDAD DE
MURCIA

www.um.es/dp-liter-esp/revista.php

REVISTA DIECIOCHO. HISPANIC
ENLIGHTENMENT. UNIVERSITY OF
VIRGINIA (EE. UU)

<http://faculty.virginia.edu/dieciocho>



OTROS ENLACES DE INTERÉS:

revistas
y congresos

REVISTA HISPANIC POETRY REVIEW.
<http://hisp.tamu.edu/hpr>

REVISTA PARNASEO. CIBER-PASEO POR
LA LITERATURA. UNIVERSITAT DE
VALÈNCIA
<http://parnaseo.uv.es>

ACADEMIA EDITORIAL DEL HISPANISMO
www.academiaeditorial.com

452Fº - REVISTA DE TEORÍA DE LA
LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA
www.452f.com

HISPANIC REVIEW – REVISTA DE LA
UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA
<http://hr.pennpress.org>



CONTENIDOS
DE
MIRÍADA HISPÁNICA

La estructura de *Miriada Hispánica* está concebida en torno a tres ejes principales:

1. Sección monográfica de artículos relacionados con un tema específico. En cada edición se elegirá a un «Editor invitado» o se realizará un «call for papers» animando a estudiantes de posgrado, profesores y especialistas a contribuir con sus ensayos.
2. Sección de artículos varios organizada en tres líneas académicas distintas:
 - a) literatura y cine.
 - b) lingüística y didáctica de la lengua.
 - c) historia, cultura, y arte.
3. Reseñas críticas de libros de reciente publicación.

Los artículos, ensayos o reseñas que se remitan para la consideración de su publicación deberán estar relacionados con los siguientes campos generales:

- Literatura española y latinoamericana (autores, géneros, épocas, estilos.)
- Teoría y crítica literaria.
- Lingüística en cualquiera de sus vertientes (semántica, gramática, pragmática, etc.).
- Didáctica de la lengua, la literatura y la cultura hispánica.
- Enseñanza del español a través de las nuevas tecnologías.
- Estudios feministas, sociales, culturales y artísticos relacionados con las humanidades.
- Podrán proponerse otros campos, aparte de los indicados, si se entiende que pueden tener relación con la línea general de la revista.
- Reseñas de obras de reciente publicación así como de eventos (congresos, recitales o exposiciones) relacionados con el hispanismo.

EVALUACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

Los trabajos serán remitidos a dos evaluadores anónimos propuestos por los miembros del comité editorial y/o el comité científico de *Miriada Hispánica*. Es requisito imprescindible para la publicación de los trabajos la obtención de dos evaluaciones positivas. La evaluación se efectuará en relación a los siguientes criterios:

- Originalidad e interés en cuanto a tema, método, datos, resultados, etc.
- Pertinencia en relación con las investigaciones actuales en el área.
- Revisión de trabajos de otros autores sobre el mismo asunto.

- Rigor en la argumentación y en el análisis.
- Precisión en el uso de conceptos y métodos.
- Discusión de implicaciones y aspectos teóricos del tema estudiado.
- Utilización de bibliografía actualizada.
- Corrección lingüística, organización y presentación formal del texto.
- Claridad, elegancia y concisión expositivas.
- Adecuación a la temática propia de *mh*.

La evaluación se realizará respetando el anonimato, tanto de los autores como de los evaluadores; posteriormente, en el plazo de tres meses desde la recepción del artículo, los autores recibirán los correspondientes informes (véase *infra*) sobre sus trabajos, junto con la decisión editorial sobre la valoración que se haga de los mismos.

Para cualquier consulta, pueden ponerse en contacto con:

J. Enrique Peláez Malagón
 enrique.pelaez@uvavalencia.org
 www.miriadahispanica.com

University of Virginia-Hispanic Studies Program
 Calle Ramón Gordillo, 4
 46010 Valencia (España)
 Telf.: (34) 96 369 4977 Fax: (34) 96 369 1341



EVALUACIÓN DE LAS CONTRIBUCIONES

La evaluación experta y anónima de los artículos recibidos es indispensable para que *MIRÍADA HISPÁNICA* se consolide como una revista académica de referencia en el ámbito del hispanismo. Por esta razón, agradecemos tu labor crítica y el apoyo que nos prestas como evaluador.

- Escribe por favor una evaluación que pueda ser compartida (de manera anónima) con el autor del artículo.
- Indica las razones para tu recomendación

Fecha de envío

TÍTULO DEL ARTÍCULO:

1. *Evaluación general*

Con el objeto de ayudarnos a tomar una decisión sobre el artículo recibido, por favor realiza una evaluación acorde a los siguientes criterios y usando una escala del 1 (malo) a 5 (excelente). Por favor, rellena esta tabla:

CRITERIO	1	2	3	4	5
Originalidad e interés del contenido tratado					
Claridad y adecuación del título y el abstract con el artículo.					
Objetivo del artículo					
Base crítica y metodológica de la investigación					
Solidez de la argumentación y las conclusiones alcanzadas					
Estilo y uso del lenguaje.					
Relevancia de la bibliografía					

2. Recomendación

☐ Publicar ☐ Rechazar ☐ Aceptar, sujeto a revisión y cambios *

* Por favor indica los comentarios oportunos para que el autor pueda realizar cambios efectivos en su artículo.

Razones para tu recomendación / Sugerencias / Comentarios para el autor:

Tu evaluación deberá ser enviada por correo electrónico a miríada.hispanica@uvavalencia.org en el plazo máximo de un mes.



NORMAS DE ESTILO Y PUBLICACIÓN

NORMAS DE ESTILO

NORMAS GENERALES

- * *Miríada Hispánica* acepta contribuciones en castellano y en inglés que sean originales, que no hayan sido publicadas previamente o estén siendo consideradas en otra revista para su publicación.
- * Los artículos serán sometidos a revisión por pares de forma anónima.
- * Se entregará el texto definitivo en formato electrónico a la dirección hispanica@uvavalencia.org antes de la fecha establecida.
- * Publicación: El comité científico publicará los artículos seleccionados en la revista siempre que éstos tengan el nivel de calidad requerido, se adecúen a las normas de estilo, las referencias bibliográficas y sean entregados dentro de los plazos establecidos.
- * El artículo deberá presentarse junto con un resumen de entre 80 a 100 palabras y cinco palabras clave tanto en inglés como en español.
- * Los documentos deberán consignar los datos del autor, la institución a la que pertenece y la dirección de correo electrónico. Estos datos deberán ir tras el título del artículo.
- * Derechos de autor. Los derechos de cada autor recaerán sobre su artículo. Hispanic Studies Program tendrá los derechos de la obra colectiva. Para proteger a los autores, el comité editorial registrará la revista con un Depósito Legal.
- * El hecho de mandar un artículo implica que los autores acatarán las decisiones tomadas tanto por el comité científico como por el comité editorial.
- * Ambos comités tendrán el poder de enmendar las normas que aquí se establecen.

FORMATO DEL ARTÍCULO

- * Extensión: Incluyendo gráficos, notas, tablas, imágenes y bibliografía la extensión de los artículos será de un mínimo de 10 y un máximo de 20 páginas –Utilización de imágenes y datos en los artículos. Toda la información utilizada para la elaboración del artículo debe estar libre de derechos de autor, el autor de cada artículo se hará responsable de las diligencias que pudieran recibir al respecto.

- * Procesador de textos: Microsoft Word para Windows (*.doc). El nombre del archivo ha de ser «APELLIDO_APELLIDO_Nombredelautor.doc»
- * Formato del documento: DIN-A4.
- * Márgenes: - Superior, inferior, izquierdo y derecho: 3 cm.
- * Fuente: Times New Roman. Para el cuerpo del texto el tamaño será de 12 puntos, en cambio para las notas a pie de página, citas fuera del cuerpo del texto y los ejemplos será 11 puntos.
- * Interlineado: 1'5 líneas. Separación entre párrafos. No hay que dejar línea en blanco entre párrafos. Tampoco sangría en los párrafos. Deberán dejar un espaciado de seis puntos en el párrafo anterior.
- * Alineación: Justificada.
- * Negrita, cursiva y subrayado. Para destacar palabras utilizaremos la cursiva, si necesitáramos dos formatos diferentes para destacar, entonces negrita, pero nunca subrayado.
- * Paginación: No aparecerá en ningún lugar la paginación (esto se dejará para cuando se maquete el total de artículos).
- * Imágenes, gráficos y tablas: Estarán incluidos en el artículo y también se presentarán en soporte informático en formato *.JPG, *.TIFF o *.EPS (han de tener buena resolución y estar libres de derechos de autor).
- * Título del artículo: Debe ir centrado al comienzo de página (en la primera línea), en mayúsculas, negrita, sin punto final. A continuación, se deja una línea en blanco entre el título de la comunicación y el nombre del autor.
- * Nombre del autor: Debajo del título de la comunicación, alineación derecha. En la línea siguiente, y también a la derecha, se indica la Universidad o Centro de procedencia. En el caso de ser dos personas dejaremos un espacio entre los datos de cada persona.
- * Dedicatoria del artículo: El artículo NO podrá ser dedicado.
- * División en apartados: Los distintos apartados y subapartados se tienen que numerar, comenzando siempre por el número 1. La excepción la representa la bibliografía, que aparecerá sin numerar.
 1. En negrita y sin sangrar, minúsculas. La frase no acaba en punto final.
 - 1.1. En negrita y sin sangrar, minúsculas. No acaba en punto final (no se deja línea en blanco anterior si va justamente después de la línea del 1.).
No se dejará una línea entre el subtítulo y el texto siguiente.

Ejemplo:

1. Introducción
 - 1.1. Objetivos principales
 - 1.2. Fundamentación pedagógica

CITAS TEXTUALES

- * Citación en el pie de página de la bibliografía. No se debe citar a pie de página, sino que se hace una referencia a la bibliografía final. Tampoco se utilizarán los términos: sic., vid., véase...
- * De tres o menos líneas: entre comillas (« ») e insertadas en el texto; el tamaño de la fuente sigue siendo 12.
- * De cuatro o más líneas: sangradas a la izquierda 1'25 cm (una tabulación) tamaño de la fuente 11. No hay que sangrar en inicio de párrafo. Hay que dejar una línea en blanco entre el texto y la cita, o entre la cita y la siguiente línea.
Si no se indicara la autoría antes de la cita aparte, se podría, igualmente, poner entre paréntesis, al final de la misma:
...en trance de recomponerse anagramáticamente. (R. Rodríguez Ferrándiz 1998: 245) (Para más información al respecto consultar las normas de publicación de la revista).

CORRECCIÓN ORTOGRÁFICA Y LINGÜÍSTICA

Recomendamos que visiten el Diccionario panhispánico de dudas, el Diccionario de la Real Academia Española y el apartado «Consultas lingüísticas» de la RAE, así como también «El Museo de los horrores» del Instituto Cervantes.

BIBLIOGRAFÍA

SOLO se citará la bibliografía que ha aparecido durante el artículo, y no toda la que se conoce con respecto al tema. El apartado se llamará Bibliografía. Irá en negrita, sin punto final y sin numerar. Después una línea en blanco. Se seguirán las normas marcadas por MLA.

NORMAS DE PUBLICACIÓN

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Las contribuciones deberán respetar las normas de MLA (www.mla.org) Modern Language Association of America.

NORMAS PARA CORREGIR MANUSCRITOS

En líneas generales la revista intenta reducir al máximo las notas al pie de página, incluyéndolas dentro del texto y evitando así repeticiones de información. Los datos bibliográficos de los libros sólo deben ir desarrollados en la bibliografía que se encuentra al final de cada artículo. Se recomienda la concisión y brevedad en las citas intratextuales, y la información completa y precisa, sin escatimar dentro de la bibliografía datos que puedan servir al lector.

A. BIBLIOGRAFÍA AL FINAL DE LOS TEXTOS

Cada artículo debe ir acompañado por una bibliografía donde aparezcan todas las obras mencionadas y utilizadas por el autor. Debe estar organizada alfabéticamente por apellidos.

1) *Libros*

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente:

Apellido del autor, nombre. *Título del libro* (cursivas). Lugar de publicación: Editorial, año:

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957.

Si el libro tiene un encargado de edición o un coordinador, debe incluirse después del título del libro:

Colón, Cristóbal. *Textos y documentos completos*, ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Universidad, 1984.

Si se tiene el año de la primera edición del libro y se considera pertinente colocarlo, éste deberá ir después del título:

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Comunicación, cultura y hegemonía. 1987. México: Ediciones G. Gili, 1991.

Si el libro tiene 2 autores:

Magaña Esquivel, A. y Lamb, R. *Breve historia del teatro colombiano*. ...

3 autores:

Borges, Jorge Luis, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares. *Antología de la literatura fantástica*. ...

Más de 3 autores:

Müller Bergh, Klaus y otros. *Asedios a Carpentier*. ...

2) Artículos de revistas

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre. “Título del artículo” (entre comillas), *Nombre de la revista* (cursivas) volumen/número (año de publicación): páginas:

Adorno, Rolena. «El sujeto colonial y la construcción de la alteridad», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1988): 55-68.

Concha, Jaime. «La literatura colonial hispano-americana: Problemas e hipótesis», *Neohelicon* 4/1-2 (1976): 31-50.

3) Capítulos de libros

Debe citarse el título del artículo entre comillas, antecediendo al título del libro donde se encuentra.

Citar utilizando el apellido del autor del artículo al que se hace referencia: Apellido del autor, nombre. “Título del artículo” (entre comillas). *Nombre del libro* (cursivas), ed. Nombre del editor. Lugar de publicación: Editorial, año. Páginas:

Goic, Cedomil. «La novela hispanoamericana colonial». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época Colonial, ed. Luis Íñigo-Madrigal. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 369-406.

Si se utilizan varios artículos de un mismo libro se deben incluir todos los datos bibliográficos en cada una de las referencias, y también incluir una referencia bibliográfica al libro completo, en la que aparezcan los editores o recopiladores al principio de la cita. Esto facilita al lector encontrar con rapidez y claridad el lugar donde se encuentran editados los artículos y el libro:

Franco, Jean. «La cultura hispanoamericana en la época colonial». *Historia de la Literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Íñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 35-56.

Mignolo, Walter. «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Íñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 57-116.

Roggiano, Alfredo. «Bernardo de Balbuena». *Historia de la hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Luis Íñigo-Madrigal, editor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982. 215-224.

Íñigo Madrigal, Luis, editor. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Época colonial. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

NOTA: Cuando se cita en la bibliografía un autor que incluye un artículo o una preposición dentro del nombre, debe colocarse dentro de la bibliografía atendiendo a la primera letra del apellido y no a la preposición o artículo que lo antecede:

Cruz, Sor Juana Inés de la
Certeau, Michael de

4) *Periódicos*

El orden en que deben aparecer los datos es el siguiente: apellido del autor, nombre. «Título del artículo». *Nombre del periódico* (cursivas). Fecha (día, mes, año): sección, página:

Cabrujas, José Ignacio. «Con real y medio». Nacional. 16 nov. 1990: C-7.

Algunos periódicos contienen diferente información en sus distintas ediciones. En este caso es importante especificar la edición después de la fecha y precedido por una coma:

Collins, Glen. «Single-Father Survey Finds Adjustment a Problem». *New York Times*. 21 Nov. 1983, late ed.: B-17.

B. CITAS INTRATEXTUALES

Las citas o referencias intratextuales deben marcarse entre paréntesis dentro del texto de la siguiente manera:

- 1) La información intratextual sólo requiere el apellido del autor y el número de la página. No se separan por ningún signo. Cuando son páginas no continuas, se separan con comas. No se utilizan las abreviaciones 'p.', 'pp.', 'pág.' o 'págs.': (Rorty 38) o (Heidegger 25, 42)
- 2) Cuando existen varias obras del mismo autor se le añade a la cita intratextual el año que corresponde en la bibliografía. El apellido del autor, el año de la edición y el número de la página no se separan por ningún signo: (Ricoeur 1969 33)

- 3) Cuando varias obras del mismo autor corresponden al mismo año, entonces se coloca una letra –en orden alfabético– al lado del año. Esta misma referencia debe mantenerse en la bibliografía al final del texto.

Ejemplo:

[En la Bibliografía]:

Davidson, D. (1997a) «Indeterminism and Antirealism». En: *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford: Claredon Press, 2001. 69-84.

Davidson, D. (1997b) «The Emergence of Thought». En: *Subjective, Intersubjective, Objective*. Oxford: Claredon Press, 2001. 123-134.

[En el texto]: (Davidson 1997a 85) o (Davidson 1997b 42).

- 4) La abreviación ‘cf.’, usualmente empleada cuando la referencia no es textual, es opcional.

(cf. Rodríguez 54)

- 5) Cuando la referencia bibliográfica no remite a un conjunto de páginas del texto, sino a toda la obra, se introduce sólo el apellido del autor y el año correspondiente.

(Lèvinas 1980)

- 5.1) Además, si el apellido del autor en cuestión se menciona explícitamente en la oración en la que aparece la referencia, sólo se escribe el año correspondiente, así:

Kripke (1972) esgrime una serie de argumentos en contra de la teoría descriptivista de la referencia de los nombres propios.

- 6) Cuando está claro el nombre del autor, puede incluirse únicamente el número de página (y si es necesario se incluye el año de la edición, si existen más obras del mismo autor; ver numeral 2).

- 7) Para enfatizar un subrayado, o cursivas resaltadas por el autor del artículo, debe escribirse dentro del paréntesis y después del número de la página: «énfasis mío»:

(Rama 1990 31, énfasis mío)

- 8) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra y la misma página, entonces se coloca «Ibid.», entre paréntesis, en cursiva y sin tilde: (Ibid.)

- 9) Cuando en el mismo párrafo se cita la misma obra, pero diferente página, entonces se coloca «Id.» en cursiva y el número de la página: (Id. 48).

- 10) Esto se aplica a todos los casos, con excepción de los textos clásicos. En éstos se utiliza la convención canónica relativa a la obra a la que se hace referencia. Por ejemplo:
Según señala Kant, «la unidad en la multiplicidad, criterio de la belleza pura, define las formas bellas» (KU 267, 291), y describe aquella relación en la que el objeto se muestra al sujeto en su apertura más originaria.
Aristóteles despliega algunos argumentos para demostrar «que hay un principio y que las causas de los seres no son infinitas» (Met. 994a1-2).

C. CITAS TEXTUALES

- 1) Las citas textuales de más de cuatro renglones deben realizarse en un párrafo aparte, sangrado a la izquierda.
Ejemplo:
Cabe señalar lo que, en su estudio sobre el mito de Antígona, nos dice George Steiner, refiriéndose precisamente a la interpretación que ofrece Hegel de esa figura trágica en la Fenomenología del Espíritu:

Todo el discurso de Hegel representa una negativa a prestarle un carácter fijo, una definición formal. Esta negativa es esencial a su método y hace engañosos los conceptos de «sistema» y de «totalidad» que habitualmente se atribuyen al hegelianismo. En Hegel la reflexión y la expresión se mueven constantemente en tres niveles: el metafísico, el lógico y el psicológico, el último de / los cuales abarca a los otros dos en la medida en que trata de hacer explícitos los procesos de conciencia que generan y estructuran operaciones metafísicas y lógicas (35-36).

- 2) Cuando la cita es de menos de cuatro renglones puede incluirse dentro del texto, marcándola con comillas:
Por un lado, la rechaza al ver su vanidad, y por otro se deslumbra: «Era tal la impresión que Aureliana me había causado, que no podía apartar mi vista de su precioso rostro» (Acosta de Samper 1990 383).
- 3) Si existen comillas dentro del texto que se cita, las comillas generales de la cita deben ser dobles y las que están dentro de la cita deben cambiarse a simples:
Como lo señala Antonio González: «El núcleo social de la familia, a su vez, funciona como el modelo ‘natural’ de la comunidad nacional, con los mismos ideales de unión, y con las mismas jerarquías»

D. ALGUNAS NORMAS ESTILÍSTICAS

- 1) Las palabras extranjeras van en letra cursiva:
Fiestas, celebraciones, performances o representaciones artísticas...
- 2) Se utilizan corchetes [...] para intervenciones u omisiones.
«...para ellos [los italianos] fue siempre así», sostiene Pedro.
«Las letras equivocadas [...] se tachan con un signo o llamada que se repite al margen.
- 3) No deben tener notas al pie de página, ni los títulos, ni los epígrafes.
- 4) Las comillas siempre preceden a otra puntuación (la coma, el punto, Habla de la existencia de «montones de notas sobre una novela».
- 5) En inglés y en portugués las palabras de los títulos llevan mayúscula.
As I Lay Dying - O Crime do Padre Amaro.
En español solamente la primera palabra y los nombres propios:
Maldición eterna a quien lea estas páginas.
Los terribles amores de Agl.
En francés sólo las dos primeras palabras importantes del título:
Les Femmes savantes.
Les Liaisons dangereuses.
- 6) Se debe utilizar la mayúscula cuando se nombra un período o una corriente:
Romanticismo, Modernismo, la Colonia, la Conquista, Edad Media.
No así cuando se utiliza la palabra como adjetivo o nombre de lugar:
«La poesía modernista de Darío». «Había estado en la India antes, y se resolvió volver a vivir en la colonia». «Los tapices medievales».
- 7) Utilícese «pos» en lugar de «post» en palabras compuestas:
Posmoderno - Pos-feminista
- 8) Palabras compuestas muy utilizadas, deben escribirse sin guión:
Sociopolítico - Sociohistórico
- 9) Los números deben ser escritos en letras, dentro del texto:
uno, dos, tres.
- 10) Las letras mayúsculas deben estar acentuadas.
AMÉRICA - Álbum - LA NACIÓN.

- 11) Se recomienda no usar abreviaturas y siglas en el cuerpo del texto. Si tuvieran que usarse (para uniformar criterios) nombramos algunas abreviaturas reconocidas y usadas por la revista:

Ant. (Antología) - Col. (Colección) - Comp. (Compilador) - Ed. (Editorial) - ed. (1ra ed.; 2da ed.) - ed. (editor) - O. C. (Obras Completas) - seud. (Seudónimo).

