

Acerca del episodio de Grisóstomo y Marcela (I, 12-14): la *porfía airada*

Antonio Cortijo Ocaña
University of California

Son muchas las ocasiones en que Cervantes parodia el amor heroico y cortés en su *Quijote* y muchas las que lo hace en el contexto de la presentación que del mismo se había hecho y se hacía desde el género pastoril, cuestionando con ello una estética, un código y una actitud vitales. Dentro de este último marco, quiero centrarme en estas líneas en el ‘Episodio de Marcela y Grisóstomo’ o ‘Cuento de la pastora Marcela’ (I, 12-14), desastrado y trágico donde los haya, como reconocen incluso los críticos que han privilegiado una interpretación del mismo basada en la *parodia* como motivo central del episodio (ver *infra*).

Es sabido¹ que Marcela, de hermosura sin par, es perseguida por una turba de pretendientes en un ambiente arcádico y paradisiaco que esconde el dolor y la tragedia de su rechazo cabal a todos ellos. La joven queda caracterizada en el relato que se hace a don Quijote por los pastores conocedores o amigos de Grisóstomo como mujer de vida eminentemente “libre” y “suelta,” aunque “honesta” y “recatada.” “No huye ni se esquivo de la compañía y conversación de los pastores” (133), es cortés y amigable, pero, auténtica *dame sans merci* en lo que toca a corresponder al sentimiento del amor, pues “su desdén y desengaño los conduce a términos de desesperarse” (*ibid.*). Grisóstomo, uno de sus perseguidores, el más enconado, ha llegado al extremo del suicidio de amor por Marcela, aunque algunos críticos han mantenido ciertas dudas al respecto (Avalle-Arce 1957, 1974b, 1975, 91-116), y la fama le está aupando, para cuando don Quijote se topa con su caso, al puesto de *mártir* de amor, a punto de celebrarse sus exequias.² Al comienzo del capítulo 13 don Quijote siente más que curiosidad por escuchar informes sobre el *famoso entierro* del pastor Grisóstomo que está a punto de acontecer, que es precisamente la ocasión de que la comitiva con que topa el manchego vaya con traje y continente tristes y desolados. De hecho, siguiendo su camino, se topan con un cortejo fúnebre de pastores “coronados con guirnaldas” de ramas de ciprés y tejo que porta “unas andas, cubiertas de mucha diversidad de flores y de ramos” donde viene el cuerpo sin vida de Grisóstomo, al que van a dar sepultura, recordando a los amadores de la novela sentimental que o se suicidan y/o beben las cartas y poemas de su desesperación, así como a tantos personajes del mundo arcádico pastoril.

Por hablar de *procesiones de amor*, en la vena de los *Triunfos* de Petrarca, el episodio nos recuerda el de II, 23, ‘La cueva de Montesinos,’ que actúa casi de contrapartida del de Grisóstomo y Marcela en la segunda parte del *Quijote*, donde, ahora sí con carácter paródico extremo, se hace burla de los asendereados amores de Durandarte y Belerma, que habían poblado el imaginario de los lectores con su ejemplo sin par de *amor inmarcesible*. Aquí nos introduce Cervantes a los conocidos personajes Montesinos, Durandarte y Belerma, junto a Merlín y un amplio abanico de acompañantes. Los personajes se nos presentan de manera paródica y burlesca. La descripción inicial de Montesinos nos le ofrece como ridículo, vestido a lo estudiante y con un rosario que, de modo irreverente, es excesivamente grande, mofándose así de su piedad exagerada. Don Quijote no deja de percatarse de que la mano derecha de Durandarte es “peluda y nervosa,” y por ende casi propia de un *homo selvaticus*, enloquecido y salvaje

¹ Desarrollo estas ideas dentro de un contexto más amplio en *La porfía: identidad personal, identidad personal en Lope de Vega* (en prensa), de donde tomo algunas de las notas que se siguen.

² Ver para este episodio Godoy, Gatti, Imperiale, Fosalba, Gabriele, Felten, Roberto Ruiz, y Thomas Lathrop, entre otros.

(poniendo en duda lo elevado de su amor por Belerma). Las precisiones sobre el tamaño de la daga de Montesinos y sobre el peso del corazón, a la par que humorísticas, restan también *pathos* dramático a la acción famosa de los dos compañeros carolingios, haciendo de Montesinos más carnicero que héroe. Ya en el largo parlamento de Montesinos se destacan expresiones como “sin que os dejase una mínima parte en el pecho,” o indicaciones como la de la desmesura de las lágrimas que vierte (con las que se lava, tras mostrarse un tanto asqueado por andarle en las entrañas). El corazón del primo (Durandarte) es una simple mojama, en burla gastronómica y casi canibalesca). Tras la presentación rimbombante de don Quijote, la expresión “paciencia y barajar,” una vez más, baja al caballero manchego de paladín loable a chusco figurón de comedia, con su falta de decoro lingüístico. Por último, Belerma también se nos rebaja como dama cortesana en amores al presentarse como simple llorona, muy fea (ojeras, color quebradizo, amarillez) y con el aditamento de la referencia casi escatológica (para la época) a su mal mensil, que parece envilecerla aún más. La escena, en suma, rezuma espíritu caricaturesco y burlón. Los héroes carolingios (Durandarte, Montesinos, Belerma) ya no pertenecen aquí al universo de la épica, sino al de la comicidad deformante. Su atuendo, sus ademanes y comportamiento, su amor incluso (que era eje de la acción épica en los múltiples romances que abordaron el tema en la época [Cortijo 2010]), ya sea la amistad de los primos o el amor cortés de los enamorados, se degrada al igual que se hace con la figura y acciones del enloquecido caballero manchego.³

Pero volvamos al caso de Grisóstomo, cuya historia (aunque contenga elementos circunstanciales paródicos) se construye desde la perspectiva de la tragedia. El pastor-poeta ha encargado que sus *papeles* se quemaran tras su muerte. No obstante, Vivaldo se apresta a leer uno de ellos, la denominada *Canción desesperada* (“Ya que quieres, cruel, que se publique”), antes de que se destruya, una composición en la línea del género de la *canzone disperata* con ecos de la canción IV de Garcilaso, con rememeros de “Alma enojosa, de vivir cansada” de Cetina y de la canción X de Camões. Grisóstomo da en ella rienda suelta a sus acusaciones a Marcela, se confiesa “desesperado” y *jura* querer “estar sin ella eternamente,” a medio camino entre el despecho y la soberbia que se rinde ante la realidad/fatalidad. Más adelante da un giro en su composición proclamando que estará “pertinaz en mi fantasía,” a sabiendas del resultado final de un amor no correspondido, negado—dice—estar con esperanza “en la muerte ni en la vida.” En suma, dice, dirigiéndose a Marcela en el poema, se ofrece “alegre a tu rigor” y le pide que no se turbe lo más mínimo tras conocer su muerte, “que no quiero que en nada satisfagas / al darte de mi alma los despojos.” A la canción, en la despedida, le pide que no se queje y permanezca triste aun en la sepultura, pues el desamor de Marcela, que ha motivado la escritura de la canción, hace la desdicha más venturosa si cabe.

Lapesa ya consideró que los excesos verbales de la composición eran una “exageración irónica” no rara en la poesía petrarquista, e Iventosh ve el episodio entero como paródico. Tras la lectura del poema Marcela aparece de repente—pintada con trazos de nueva Judit (X, 7)—y tras las recriminaciones que le hace Ambrosio, amigo de Grisóstomo, se ve obligada a responder a las acusaciones unánimes de crueldad, intentando, según dice, persuadir “de una verdad a los discretos.” Al relatar en sus propias palabras el desgraciado suceso y los ‘amores’ que han llevado a Grisóstomo a la tumba, se expresa con una defensa enconada de la libertad de elección, poniendo de paso en su justo contexto los límites del individualismo amoroso de Grisóstomo (Fernández) (I, 14, 154-155):

³ El tema de Durandarte dará lugar a tratamientos paródicos en el teatro áureo, en particular en la obra *Durandarte y Belerma* de mosén Guillén Pierres (ver Cortijo 2006, y Cortijo & Cortijo).

Y, según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso. Siendo esto así, como yo creo que lo es, ¿por qué queréis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me queréis bien? Si no, decidme: si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? Cuanto más que habéis de considerar que yo no escogí la hermosura que tengo, que tal cual es el cielo me la dio de gracia, sin yo pedilla ni escogella. Y así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merezco ser reprehendida por ser hermosa, que la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado o como la espada aguda, que ni él quema ni ella corta a quien a ellos no se acerca. La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso. Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y al alma más adornan y hermocean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquel que, por sólo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda? Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. Los árboles destas montañas son mi compañía, las claras aguas destes arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras; y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo, ni a otro alguno, el fin de ninguno dellos bien se puede decir que antes le mató *su porfía* que mi crueldad. Y si se me hace cargo que eran honestos sus pensamientos, y que por esto estaba obligada a corresponder a ellos, digo que, cuando en ese mismo lugar donde ahora se cava su sepultura me descubrió la bondad de su intención, le dije yo que la mía era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura; y si él, con todo este desengaño, quiso *porfiar* contra la esperanza y navegar contra el viento, ¿qué mucho que se anegase en la mitad del golfo de su desatino? Si yo le entretuviera, fuera falsa; si le contentara, hiciera contra mi mejor intención y prosupuesto. *Porfió* desengañado, desesperó sin ser aborrecido: ¡mirad ahora si será razón que de su pena se me dé a mí la culpa! Quéjese el engañado, desespérese aquel a quien le faltaron las prometidas esperanzas, confíese el que yo llamare, ufánese el que yo admitiere; pero no me llame cruel ni homicida aquel a quien yo no prometo, engaño, llamo ni admito. [comillas mías]

En este punto se hace necesario un paréntesis para insistir en que el lector preste atención a las tres ocasiones (con comillas en el texto *supra*) en que se utiliza el término *porfía* o derivados en el parlamento de Marcela. Pareciera ponernos sobre la pista de que tal frecuencia en tan corto espacio porta un significado especial. El vocablo *porfía* puede entenderse en español *in bonam malamque partem*, y con él parece insistirse en el parlamento de Marcela en la ambigüedad trágica de la pasión amorosa: como cualidad que abunda en la perseverancia, la fe y la fidelidad amorosa, frutos del denuedo, el tesón y la constancia del buen amador, trasunto a su vez del sendereado caballero/enamorado medieval que supera arduas pruebas por el amor de su dama o de su ideal, a su vez como réplica profana de un Cristo amoroso que muere *apasionado* de amor por el ser humano; o ya sea equivalente a la obsesión amorosa de carácter más cerril y obstinado, irracional y furibunda, que no sólo destruye a quien la experimenta sino a todos aquellos que entran en contacto con el sujeto de dicha enfermedad psicológica. El *Diccionario de Autoridades* define *porfía*, en efecto, con estas varias acepciones:

Contienda o disputa con palabras tenaz y obstinada. Lat. *Altercatio, onis. Pugnacitas, atis*. [...] Significa también la continuación o repetición de una cosa muchas veces, con ahínco y tesón. [...] Se llama también la instancia e importunación para el logro de alguna cosa. *A porfía*. Modo adverbial que significa con emulación y competencia.

Aunque la palabra es de uso frecuente en la época, en el mundo literario contemporáneo a Cervantes quien más la utiliza es Lope de Vega (Cortijo 2013, en prensa). En concreto, hasta tres de sus comedias incluyen el término como parte de su título: *Porfiar hasta morir*,⁴ *Porfiando vence amor*⁵ y *La porfía hasta el temor*.⁶ En ellas, además, y este es el dato crucial, se utiliza—en especial en la primera—teniendo como referente la historia del amador más leal, Macías o *Namorado*, sobre quien se modela la imagen de Grisóstomo.

Macías es una figura de enorme relieve en la literatura tardomedieval y renacentista (Cortijo 2001, 2003; Martínez Barbeito, Avallé-Arce 2001; Shopmaker; Trueblood 1959, 1979), en gran parte *creada* en el contexto de la novela o ficción sentimental, donde se produce la aparición de un fenómeno que podemos denominar *galleguismo amoroso*. El motivo poético de *Macías* surge en la obra titulada *Siervo libre de Amor* de Juan Rodríguez del Padrón, escrita hacia 1440. Macías fue de hecho un poeta de existencia real (fl. 1350-70), cuyos versos figuraron en la conocida antología poética conocida como *Cancionero de Baena*, desde donde queda aupado, por mor del contenido de sus propios poemas, a figura de renombre como mártir de amor y ejemplo sin par de enamorados constantes y sin ventura. Es en la novela sentimental de los siglos XV y XVI donde Macías, más que en la poesía de cancionero, se aúpa al puesto de auténtico patrón de amadores, por la frecuencia con que allí aparece mencionado su nombre y por el sentido del que se carga su figura. Más aún, Macías en la novelística sentimental queda convertido en representante de los amantes castellanos, frente a otros ídolos y amantes franceses o catalanes. Esto se hace gracias a que el género sentimental repite como *exemplum* hasta la saciedad la historia modélica de Macías, en quien todos los escritores de obras sentimentales, desde Juan Rodríguez del Padrón y siguiendo con don Pedro, condestable de Portugal, encuentran el modelo perfecto, en suelo patrio, de amador porfiado, constante y perseverante que simboliza el tipo de amante masculino ideal que describen sus composiciones. La fama de Macías queda, asimismo, asegurada, gracias a su presencia en los cancioneros cuatrocentistas y quinientistas, que, de la misma manera, mantienen viva la presencia del mito-Macías en la mente

⁴ Fechada entre 1624 y 1628 por Morley & Bruerton, se publicó en 1638 (*Parte veinte y tres de las comedias de Lope Feíx de Vega Carpio ... Dedicadas A D. Gutierre Domingo de Terán, y Castañeda ... Por Manuel de Faria y Sousa [etc.]*). Madrid: Por María de Quiñones, A costa de Pedro Coello Mercader de Libros, 1638).

⁵ *Porfiando vence amor* se publicó en 1637 (*La Vega del Parnaso*. Madrid: Imprenta del Reino, 1637). Morley & Bruerton la datan entre 1624-1630, probablemente entre 1624-1626. Según Menéndez Pelayo, “esta comedia está soberanamente escrita y versificada: es toda ella una pura perfección en cuanto a esto. El asunto es conocido, pero interesa el distinto carácter de las dos mujeres que aman a Carlos, y que solo en parte justifican el título de la obra, que es de invención del poeta. La época de la composición no se deduce del contexto, pero debe ser de la madurez de Lope: su perfección lo acredita” (xvii-xviii).

⁶ Morley & Bruerton la colocan entre las de ‘autenticidad dudosa,’ publicada en la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores* (Huesca: Pedro Blusón, impresor de la universidad, a costa de Pedro Escuer, mercader de libros, 1634). Indican al respecto: “If the play is 1623-35, it is not by Lope [...]. If it is Lope’s, it was written many years before Roque de Figueroa acted it, i.e. 1595-1604” (327). Menéndez Pelayo indica que nos ha llegado solo en la edición de *Parte XXVIII de Varios autores* (Huesca, 1634). “En esta comedia sobresale únicamente el carácter bravío y feroz del Infante. Se desenlaza con la intervención de un muerto que domeña la fiera de Don Fernando, obligándole, por temor, a cejar en el propósito de casar a la fuerza a Doña Leonor; aparición que empleó Lope varias veces, como en *Dineros son calidad*, *El infanzón de Illescas*, *El marqués de las Navas* y acaso alguna otra” (xx). Para un análisis de la recepción de la obra ver Hernández González.

de los lectores y escritores de poemas amorosos. Lo gallego, asimismo, en relación con el amor, pervive durante el siglo XVI a través de varias obras, quizá la más conocida de las cuales sea *La Diana*, de Jorge de Montemayor. Y ya entrados en el siglo XVII la novela barroca de viaje y peregrinación repite igualmente el motivo de lo gallego amoroso, ya sea en *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando o en *El peregrino en su patria* de Lope de Vega, igualmente con menciones al poeta Macías.

Macías es autor de tan sólo un puñado escaso de poemas, los cinco que se conservan en el *Cancionero de Baena*, recopilados por el judío cordobés Juan Alfonso: “Cativo de miña tristura,” “Señora, en que fiança,” “Amor cruel e brioso,” “Con tan alto poderío” y “Probé de buscar mesura” (datados por Dutton entre 1350-70; ver Dutton y González Cuenca 545-51, con un nutrido aparato de variantes y estudio de *topoi*). A él se atribuyen, además, los que Dutton y González Cuenca recogen como PN1 605 y 606: “Vedes qué descortesía” y “Pues veo que mi dolor.” En este pequeño *corpus* poético—quizá mediocre a excepción de “Cativo de miña tristura”—se presentan una serie de ideas, figuras e imágenes amorosas arquetípicas de la poesía cancioneril. Macías se nos ofrece como esclavo de Amor, herido por la lanza amorosa, paciente sufridor de *trebellos* eróticos. En “Señora en que fiança” pide a su amada (a quien nunca se nombra en sus composiciones) que se apiade de él, que no se vengue de su *tristura*, que se acuerde de la *aventura* (malhadada) de su vida; indica asimismo que tiene siempre presente en su memoria la *imagen* de beldad de la enamorada. En las dos últimas estrofas se lamenta ante Amor porque “en meu cor tengo tu lança / de amargura” e insiste, en la última estrofa, en que ha sido herido en guerra de amor, convertido en caballero andante sin ventura. Convendría destacar que en esta composición parece utilizarse un recuerdo del *leixa-pren* de la lírica gallego-portuguesa, al menos desde un punto de vista temático, pues casi todas las estrofas comienzan con una *amplificatio* del tema de los versos finales de la estrofa precedente. En “Amor cruel e brioso” se queja ante Amor porque “non fases ygualesa / seyendo tal poderoso.” Amor, rey de reyes y emperador, no hace *comunalesa* de amadores y tan sólo le tiene sometido bajo el poder de su *cruel espada*; antes bien, al vil eleva y al buen amador le da muerte. De tono contrario es “Con tan alto poderío,” donde presenta una *visio Amoris* en alabanza del dios, que se ofrece a la imaginación del poeta en procesión triunfal, acompañado de Mesura, Cortesía, Cordura, Lozanía y Hermosura. Sometido a su poderío, desde que le vio ha quedado aprisionado (“onde biuo encarçelado”), siendo sus carceleros Tristura y Cuidado. “Probé de buscar ventura” pertenece al subgénero lírico de los *trebellos de amor*. Resignado a no tener esperanza de amor y embargado por la tristeza, sólo le queda como consuelo cantar sus *trabajos* de amor, que son tres pareados, a modo de estribillos: “Anda meu coraçon / muy triste e con raçon,” “Bien puede Deus faser / tras grant pesar, placer,” “Meus ollos morte son /de vos, meu coraçon.”⁷

En *El siervo libre de Amor*, de ca. 1440, Juan Rodríguez del Padrón mezcla por vez primera en el género sentimental los límites de la ficción y realidad al hacer que sea Macías (personaje) el primero que rompa el hechizo del *Túmulo de los Muy Leales Amadores*, Ardanlier y Liessa (protagonistas de la novelita incluida como *exemplum* en el *Siervo*), llamado, dice Rodríguez del Padrón, la *Rocha* y sito en Padrón (“principal guarda de las dos sepulturas, que oy día perpetuamente el templo de aquella antigua çibdat, poblada de los caballeros andantes, en peligrosa demanda del palaçio encantado, ennoblecen,” Prieto ed., 104). Ardanlier y Liessa, ejemplo y modelo de amadores, yacen en un sepulcro encantado que sólo puede abrir quien demuestre estar a su altura en cuanto a sus sentimientos de amor perfecto. Al ser Macías quien en

⁷ Ver Casas Rigall 1992, 1995, Cátedra y Whinnom para una análisis de los conceptos amorosos y su formulación lingüística en la poesía de Macías.

la obra de Rodríguez del Padrón rompa el hechizo, su figura se proyecta en la mente de los lectores como la del enamorado perfecto, modelo de amantes y paradigma del amor (cortés) perfecto:

Después de los dos grandes peligros, contrastes, rreueses, pauores, affanes que el buen gadisán [Macías], gridando Bulcán, sufría por tocar al Padrón, entrando el cárçel, çessó el encanto, y la secreta cámara fue conquistada. (Prieto ed., 104)

Porfiar hasta morir de Lope de Vega será la obra áurea que mejor recoja en la ficción la historia de Macías, que para entonces ya ha sufrido las *reelaboraciones* o comentarios de varios autores de nota y en los que se basa a su vez el Fénix, y entre los que destacan Hernán Núñez de Toledo en su *Comentario al Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (*Las Trescientas del famosísimo poeta Juan de Mena con glosa*. Sevilla: Johann Pegnitzer von Nürnberg et al., 1499) y Gonzalo Argote de Molina en su *Nobleza del Andalucía* (Sevilla, Hernando Díaz, 1588).⁸ Veamos como la desarrolla Lope de Vega, que añadirá a la historia recibida de los autores mencionados arriba algunos aditamentos obligatorios para la dramatización de la historia, en especial en lo referente a la creación de un ambiente espacial y cronológico y el añadido de personajes y nombres sobre los que construir una historia que, en realidad, sólo se había esbozado en las fuentes. Macías (que en su obra no es gallego, sino “montañés”) se enamora de Clara (un trasunto de la Laura angélica petrarquesca, metáfora de luz), quien está prometida ya a don Tello de Mendoza. La escena, situada en Córdoba durante la mayor parte de la obra y con noticias sobre las escaramuzas en la frontera granadina y Arjonilla o Arjona (en Jaén), se sitúa por parte de Lope en el reinado de Enrique IV, sin más precisión cronológica, a unos cien años de distancia de la época en que Macías-poeta escribió sus composiciones. Nos presenta a un Macías venido de la Montaña a prestar servicio de armas al Maestre de Calatrava. Macías (de viaje con su criado Nuño) defiende al Maestre (sin saber que es él) del ataque de unos ladrones. Cuando se presenta a servir al Maestre éste le reconoce como su salvador y le toma a su servicio. Macías lleva una carta de presentación de Luis Álvarez de Toledo, que indica en ella que Macías “dejó los estudios por seguir las armas, con que he dicho su inclinación” (97). Lope, pues, crea un perfecto caballero-poeta renacentista, igualmente inclinado a las *armas y las letras* y en el que no hay oposición entre ambas. En la corte Macías conoce a Clara, de quien queda prendado inmediatamente, volviéndose de cuerdo loco de amor: “Cuando un cuerdo se remata, / en un instante se vuelve / el seso de que gozaba / y comienza a hacer locuras.” Nuño, que se opondrá rotundamente a los devaneos de locura amorosa de su señor, le hace saber que la locura amorosa es como la poesía. Sigue después una de las escenas más logradas de la comedia. Tello entra en el escenario y Macías le relata en versos esmerados el esplendor y maravilla de la mujer que ha conocido. Cuando le pregunta a Tello por el nombre de aquélla, éste le responde que Clara es

⁸ A su vez en Lope de Vega se basará Bances Candamo para escribir su *El español más amante*, de nuevo sobre la historia de Macías (1704; ver Oteiza ed. [Bances Candamo] al respecto). “Los testimonios que se conservan [son]: el manuscrito no autógrafa, núm. 16670 de la Biblioteca Nacional de Madrid, y dos ediciones contemporáneas: la de 1704, en *Comedias nuevas, parte quarenta y ocho, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Francisco Martínez Abad, a costa de Isidro Colomo, y la de 1722, en *Poesías cómicas. Obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo*, impresa en dos tomos en Madrid por Blas de Villanueva, en 1722, a costa de Joseph Antonio Pimentel, mercader de libros en la Puerta del Sol. [...] La comedia presenta un problema de atribución, ya que solamente el manuscrito la atribuye enteramente a Bances, la edición de 1704 la atribuye a tres ingenios, y la de 1722 a Bances y otros dos ingenios de la corte, que remite a un problema habitual en la escritura dramática de la épocas” (Duarte et al. 20-21). Baltasar de Vitoria (*Teatro de los dioses de la gentilidad*) someterá a su vez el tema Macías a una elaboración con respecto a Hernán Núñez (Cortijo 2003).

mujer que profesa virtud y ama encarecidamente a quien el Maestre y la condesa le han prometido por marido, Tello de Mendoza, por lo que, le aconseja, haría bien en poner su esperanza en otra dama. Macías, apesadumbrado, le pregunta quién es Tello y éste responde “Pues yo soy Tello” (98). Destacan, en este punto, las advertencias de Tello y Nuño a Macías, que le presentan como empecinado de amor, más que perseverante. Lope para ello resalta dos ideas cruciales: la de la locura amorosa del poeta y la de la condición de casada de Clara. La segunda introduce el tema del honor en la obra (no en vano la comedia es un ejemplo perfecto de *comedia de honor*); la primera insiste en lo desmedido de la pasión del poeta, especialmente en términos psicológicos (pues el tema del honor insiste en su desmesura en términos sociales). Se insinúa, pues, el desenlace trágico, pues el conflicto que se presenta en la obra es la dicotomía entre la desmesura social/psicológica y el honor y *medida* (medida) ética, con repercusiones sociales. Antes del fin de la primera jornada Lope quiere sentar con firmeza los cimientos temáticos del conflicto. En una deliciosa escena entre Macías y Clara, aquél se declara amante de “fe tan pura y honesta / que os quisiera dar mil almas” (100). Le pide a Clara una prenda para llevar a la guerra, pero ésta, con gran presencia, responde que aprecia su amor, aunque no puede dársela por estar prometida: “Creedme, a fe de hidalgo, / que ese amor agradeciera, / porque vos lo merecéis. / No puedo; dadme licencia” (100). Macías despide la primera jornada prometiendo proféticamente que “entonces la querré más; / que no hay cosa que más crezca / el amor que un imposible” (100). Lope, pues, prepara en términos anticipatorios el desenlace trágico a un conflicto irresoluble. Igualmente, si Clara se muestra respetuosa, aunque firme, Macías no deja de ofrecer un perfil absurdo y peligroso, pues su perseverancia (elogiable *in abstracto*) tiene por objeto la mención de lo imposible de su objeto, es decir, la conclusión frustrante de su amor en términos personales y el conflicto de honor en términos sociales.

La segunda jornada se abre con la victoria en la guerra frente al moro, donde Macías desempeña (como no era por menos) un papel de soldado valeroso. Pide al rey como premio que le dé como esposa a Clara, a lo que el rey accede, aunque el Maestre le hace saber que ya está prometida a Tello de Mendoza. El rey, lamentándolo, insiste en que debe escoger otro premio diferente. El conflicto, de nuevo, no es simplemente personal (pues no hay nada que pruebe que Macías desmerece a Clara ni aquélla sea indigna del poeta), sino que adopta decididamente tintes sociales. Para insistir en esta idea, Macías y Clara vuelven a tener un encuentro, donde Clara se muestra como *anti-dame sans merci*:

Pues, hidalgo noble, advierte
no sólo me has dado pena
de la que, amándome, tienes;
pero, a no estar ya casada,
fuera tuya eternamente.
Esto sin que haya esperanza
ni atrevimiento que llegue
a pasar tu amor de aquí;
porque el día que esto fuese
yo propia diré a mi esposo,
honrado como valiente,
que te quitase la vida. (103)

Macías, sin embargo, insiste en su perseverancia amorosa, aunque Nuño le vuelve a indicar que en ese amor sin esperanza no hay delito ni ofensa, pero sí locura (desmesura irracional). Es más, utilizando los propios versos de Macías-poeta, le dice que “entierres / tu amor, pues tú

mismo dices / que estás muerto” (103). Como en otro lugar he explicado con exhaustividad (2001), este recurso está tomado de la ficción sentimental. Allí son generalmente personajes femeninos los encargados de señalar a sus amantes la incoherencia de su discurso amoroso-cortés. Incoherencia de base psicológica y social, pues sin mencionar el matrimonio (en el discurso cortés) el amor que proclaman los enamorados no puede encontrar un canal o vehículo de legitimación social ni, por supuesto, personal (satisfacción del deseo). Si en la novela sentimental esos personajes femeninos que señalan las incoherencias suelen hacerlo dentro de un clima propicio para la crítica, mitigándola mediante lo burlesco o carnavalesco (Cortijo, 2001), también aquí es Nuño, el gracioso, el encargado de hacerlo dentro de esas coordenadas. Lope de Vega, pues, parece haber asimilado el modelo sentimental como estructura genérica y de contenido en *Porfiar hasta morir*. Macías queda, en este punto, exaltado en su condición de amante-poeta, ligando peligrosamente poesía y locura. El rey y el Maestre comentan que Macías escribe numerosas composiciones (comparándole con Sénecas y Marciales e indicando que su calidad hará que vuelva a renacer la gloria patria en materia poética) y que su condición despechada y desesperada da unos frutos brillantes. Como ejemplo leen los versos que Juan de Mena pusiera en boca de Macías en su *Laberinto de Fortuna*: “Amores me dieron corona de amores...” (104)⁹. Culmina la Jornada II con las bodas de Tello y Clara, en las que Macías insiste, para ahondar su dolor trágico, en ser participante. Nuño será ahora el encargado de cerrar la Jornada II, de nuevo insistiendo en la locura desmesurada del amor de Macías. Para ello adopta un tono a medio camino entre el ovidiano (*Remedia Amoris*) y el del naturalismo amoroso (aristotélico). Insiste en que es incomprensible que Macías quiera empeñarse en una esperanza sin solución posible, en especial cuando mejor está el hombre sin la atadura del amor de mujeres. Da así entrada al discurso *a lo Torrellas* y al antifemenino que, del *Corbacho* a Castillejo, se introduce en la literatura de los siglos XV y XVI como contrapunto al idealismo amoroso y que también encuentra cabida en la novela sentimental como elemento central (Cortijo 2001). Es de notar que las dos primeras jornadas han insistido, al término de cada una, en señalar la locura amorosa de Macías, la desmesura de su pretensión que se convierte en atentatoria de la racionalidad.

La Jornada III va a ofrecer una solución al conflicto de Macías. Ahora su locura tendrá por fin repercusiones claramente sociales, esbozadas y mencionadas en las jornadas precedentes pero no desarrolladas hasta sus últimas consecuencias. Tello será el agente que catapulte la acción. La comedia también se decanta por una solución *de honor*, mientras hasta ahora ha permanecido en los límites de la cortesanía elogiada y la cortesanía cuestionada, dando importancia a las dimensiones psicológica, trágica y epistemológica del amor (no sólo social). El rey nombra a Macías alcalde de Arjona. Pero éste sigue empecinado en componer poemas amorosos a Clara, los cuales son, para Tello, instrumentos de deshonor que insinúan una tentación y sugieren una mala opinión de su mujer, pues “deslustran su claro nombre” (107). Lope, quizá para ofrecer una contrapartida al desenlace que se vislumbra y para mostrar la fuerza del amor (sensato), hace que Nuño, que ha despreciado el amor hasta ahora (émulo de los esquemas temáticos de *Las bizarrías de Belisa* o *La dama boba*) caiga rendido ante Leonor. Se produce una tercera entrevista entre Clara y Macías. El rechazo es ahora rotundo por parte de Clara (mientras el

²¹ Nótese que para dar mayor perfil de verosimilitud a la figura de Macías, Lope acude a las composiciones del gallego, que aparecen utilizadas en varios parlamentos de Macías, así como al procedimiento de la *imitatio*, remedando en otros parlamentos las composiciones poéticas de aquél. Todo esto, claro, prueba que Lope es conocedor de las menciones y remedos de los versos del gallego en la lírica de cancionero.

discurso de Macías sigue apegado a su obcecada irracionalidad amorosa), que le pide “escribe guerras, Macías, / deja de escribir amores” (109):

Macías, cuando me hablaste
en la pena que tuviste
de saber que me perdiste,
a decirte me obligaste
que lo agradecí; pues baste

que agradezca yo tu amor
para un hombre de valor.
Retírate a ti de ti;
que no me quieres a mí
mientras no quieres mi honor. (108)

Macías, sin embargo, que no cesa en su empeño, sigue escribiendo composiciones amorosas dedicadas claramente a su enamorada. Tello por fin se queja ante el Maestre, que decide apresarle. Pero aun así sigue atormentando a Clara la poesía de Macías, que ahora le llega en forma de un romance cantado (cantiga) que unos músicos, venidos de Archidona, entonan ante Clara. Tello ve que la situación no ha mejorado para su honor tras la prisión de Macías (“los músicos de Archidona / envía a Córdoba el necio / para que los oiga Clara,” 110). Tello cree que no le queda otra solución y mata a Macías (escena que no se representa en el escenario), que aparece en escena “atravesado con una lanza,” diciendo:

Quise bien, canté, lloré,
escribí; y el escribir,
amar, llorar y sentir,
y cuanto he escrito y sentido
y llorado, todo ha sido
porfiar hasta morir. (111)

Como última voluntad, pues se ha de mostrar su condición de amante perfecto, pide a Nuño que comunique al Maestre que perdona a Tello de Mendoza. El Maestre, admirado de la muerte de Macías, promete que le pondrá “en un sepulcro famoso / [...] / con unas letras doradas / que digan en mármol terso: / “Aquí yace el mismo amor.”

De vuelta a Grisóstomo y Marcela

Cervantes construye el episodio de Grisóstomo y Marcela sobre el tema de la libertad (Bernard) y enmarca con él, al ponerlo en boca de Marcela, un discurso de reivindicación femenina y de la libertad de elección en el amor con base en *El banquete* de Platón, tema que se había desarrollado precisamente con el género en que se produce la entronización mítica de Macías: la novela sentimental (Cortijo 2001), para continuarse después en particular en la novelística pastoril, donde sólo *La Galatea* parece salirse del esquema infructuoso de los furibundos enamorados y los salvajes representantes del deseo incontinido. Tras la marcha de Marcela (como la Angélica del *Orlando furioso*, I, 33), se preparan al fin las honras fúnebres de Grisóstomo en una sepultura que tiene todos los visos de altar jacobeo, inspirado en la tumba de Macías en *El siervo libre de Amor*. De hecho el sepulcro se sellará con una gran peña, a remedo del de Cristo, y encima de ella se piensa hacer labrar una inscripción que recuerda demasiado los versos de Macías y el *Túmulo de los leales amadores* del *Siervo* para ser simplemente casualidad:

Yace aquí de un amador
 el mísero cuerpo helado,
 que fue pastor de ganado,
 perdido por desamor.
 Murió a manos del rigor
 de una esquiva hermosa ingrata,
 con quien su imperio dilata
 la tiranía de su amor.

Lo que en Lope se desarrolla como amor trágico, guiado por el hado y el destino, en Cervantes se reconfigura como pertinacia que hostiga la libertad femenina de elección. Es decir, movimiento semejante al producido desde el verso del *amour courtois*, que privilegia la voz masculina y la tragedia amorosa,¹⁰ a la prosa sentimental castellana que otorgaba voz a la mujer para desde un discurso reivindicativo mostrar las contradicciones inherentes al discurso de amor cortés masculino (Iventosch, Cortijo 2001). El amor de Grisóstomo muere infructuoso, termina donde acaba precisamente su egoísmo. Cervantes, atento a las modulaciones de la libertad, encuentra en el motivo de Macías/Grisóstomo la manera de poner de relieve en boca de Marcela un *desideratum* de romper con la afasia femenina y acabar con las cadenas de la *cárcel de amor* de una esclavitud sin voz, y con ello responde a toda una tradición que había elevado a modelo la perspectiva amorosa cortés teorizada por Andrés el Capellán. Macías, como Grisóstomo, eleva el virgiliano *amor omnia vincit* a lema que rige su vida toda. Sin salir de la perspectiva del amante masculino, ello le sirve de fuerza y acicate que le empuja siempre hacia adelante. Pero Marcela presenta un nuevo giro a la problemática del amor no correspondido. Con admirable sinceridad, con retórica inigualable (*quaestio finita perfecta*, Blecua), con cortesía y hasta comprensión Marcela ha dejado saber a Grisóstomo que no entiende cómo puede haber él creído que a ella le fuera obligatorio “amar a quien le ama.” La crítica se encerró durante bastante tiempo en el análisis de este episodio como posiblemente paródico. Pero no hay nada absolutamente de parodia en el mismo, al mismo en su sentido último. Inserto en el contexto que le nutre, el de la lírica cancioneril ‘a lo Macías’ trasvasada a la novela sentimental, continuada en la tradición pastoril con los aditamentos petrarquistas de Cetina y con el desarrollo que el *tema Macías* tendrá posteriormente en Lope de Vega (especialmente en su *Porfiar hasta morir*), el episodio de Marcela y Grisóstomo presenta la tragedia del amor cortés como una dialéctica irreconciliable de puntos de vista. Como bien señala Lapesa en su estudio, la historia de los dos amantes de los caps. 12-14 del *Quijote* no deja de ser trágica, por mucho exceso verbal (paródico) que Grisóstomo ponga en su canción desesperada. La perspectiva de Grisóstomo es puntual y lírica, y como tal se nos manifiesta precisamente en verso. La de Marcela se enfoca en el *proceso*, en la narrativización del punto de vista lírico de Grisóstomo al ser enfrentado su sentimiento con la realidad, con el de la pastora, y al situarse en un contexto del que carece su efluvio lírico desesperado. Es decir, precisamente la distancia que hay de la lírica cancioneril a la novela sentimental (Cortijo), lo que en este género producía situaciones trágicas, muy a menudo

¹⁰ Valgan como muestra los versos de la canción desesperada de Grisóstomo en el mismo episodio, donde *pertinaz* funciona como equivalente de *porfiado* en *Porfiar hasta morir*:

“Yo muero, en fin; y, porque nunca espere
 buen suceso en la muerte ni en la vida,
pertinaz estaré en mi *fantasía*.
 Diré que va acertado el que bien quiere,
 y que es más libre el alma más rendida
 a la de amor antigua tiranía.”

presentadas como paródicas. El enfrentamiento Marcela-Grisóstomo es, pues, el que media de la *porfía* a la *libertad*, o, por utilizar el punto de vista de Marcela, el que media entre la *porfía* y la *pertinacia*. Se habrá notado que Marcela rechaza la acusación que se le hace de *crueldad* respondiendo con el argumento de que en realidad Grisóstomo provocó su propia muerte con su *porfía*. En el relato del propio Grisóstomo, es decir, es su *canción desesperada*, no encontramos sin embargo referencia alguna a este término, a *porfía*. Sí lo hacemos a *pertinacia* (“Yo muero, en fin, y porque nunca espere / buen suceso en la muerte ni en la vida, / *pertinaz* estaré en mi fantasía”), que, claramente se ha de poner aquí en relación con *porfía*, como si hubiera entre ellos una relación de grado. La edición de Rico et al. anota que *pertinaz* es el que no se arrepiente y es término que se emplea en los procesos inquisitoriales: “Grisóstomo presenta su *fantasía* como una herejía en la que es preferible insistir aunque el resultado sea-como lo es-la muerte” (I, 149) . La referencia a la *pertinacia* pone un contexto religioso que ya hemos visto que suele ir asociado con el término *porfía*. Aun a riesgo de la condena eterna (no en vano Grisóstomo se ha suicidado o está pensando en ello, y jura querer mantener su ira furiosa hasta después de muerto, revirtiendo así el *polvo seré* de Quevedo), la fuerza de su amor, la irremediabilidad de su pasión es tal que está dispuesto a arrostrar las fatales consecuencias de la condena. Pero si la crítica había notado ironía en el texto es porque la actitud (canónica) del enamorado Grisóstomo es a todas luces desproporcionada una vez que conocemos el parecer de Marcela. Su amor ya no es pasión, es locura. Ni siquiera, como en Clara, se trata aquí de un condicionamiento social (imposibilidad de casarse con Macías en el caso de Clara), que pone la nota de tragedia al amor de Macías al hacer que su amor no pueda por necesidad encontrar cauce social, incluso a pesar de que Clara pudiera haber estado inclinada a amarlo, y hace que el espectador de su destino se compadezca de él. En el caso de Grisóstomo la *variatio* que analiza Cervantes tiene que ver con la inadecuación del código petrarquista poético mismo ante la realidad del amor visto como proceso al que asienten dos voluntades. Es decir, Cervantes hace que el episodio salga de las notas trágicas de Macías para centrarse en las de la vacuidad, imposibilidad, equivocación o negación del amor tal como lo propone Grisóstomo. Marcela, la *dame sans merci*, la ingrata y cruel, la despiadada y dura como mármol no es sino la *fantasía* de un Grisóstomo demasiado pendiente de la *sinceridad* de su sentimiento, demasiado egoísta, demasiado centrado en sí mismo (a pesar de decir, como de seguro diría, que ‘vivía para Marcela’) como para darse cuenta de que está aprisionando en una *cárcel de amor* no sólo a sí mismo sino al objeto de su amor.

Dos muertes, pues, la de *Porfiar* y la del *Cuento de la pastora Marcela*, con dos finales extraordinariamente distintos, aun proviniendo ambos de la misma tradición literaria y filosófica. Quien queda sobre el escenario en la última escena, en el caso de Lope, es el poeta muerto por el marido celoso, un Macías sabedor desde hacía mucho que su comportamiento, que él experimenta como consecuente con su fidelidad, le llevaba irremediablemente a la muerte; quien triunfa del poder del amor (por encima incluso de la imagen del caso desastrado de Grisóstomo) y queda sobre el escenario en el caso de Cervantes es Marcela, que se marcha poderosa como un símbolo de la libertad de elección. Más en sordina queda en segundo término el pastor Grisóstomo, de cuyo amor sentido de manera trágica no hay lector alguno que pueda dudar. Es decir, las consecuencias del amor tal como lo experimenta Grisóstomo no pueden evitar que nos compadezcamos por el final desastrado del pobre enamorado. No obstante, si tras la lectura de su *canción desesperada* traslucía ante todo un sentimiento de soberbia y no de humildad, de ensimismamiento en su propia *pertinacia* (“obstinación, terquedad o tenacidad en mantener lo que se ha aprehendido en el ánimo o resolución que se ha tomado,” *Dicc. Aut.*), tras el discurso

de Marcela esta *pertinacia* queda puesta en su verdadero contexto. Grisóstomo tiene derecho a sentirse frustrado (ha seguido al pie de la letra y con perfección los dictados de un código que le han encarecido como fructífero), pero no lo tiene a la queja que trasluce por todo el poema. Por eso Macías no comete suicidio alguno, porque parte de la aceptación de su destino. En el caso de Grisóstomo la ausencia de aceptación de dicha situación inamovible le imposibilita para tomar la decisión que marcaría la prudencia (olvido de Marcela) o hasta la que pediría el arrojo (vida solitaria, celibato), prefiriendo un suicidio ciertamente ambiguo tras dejar que Marcela aparezca a los ojos de los demás pastores como culpable de su muerte. En suma, si en Macías se producía un movimiento, a medida que avanza su historia, que le llevaba ya a la porfía *in bonam partem* ya a la porfía *in malam partem* a medida que percibe las dificultades sociales de su pasión pero no puede nada contra ella, vaivén típico de los sucesos trágicos desastrosos, en el caso de Grisóstomo su porfía desemboca en una *pertinacia*, entendida como porfía exagerada *in malam partem*, de carácter marcadamente egoísta. No estaría de más preguntarse, pues, por las implicaciones que la porfía entendida ‘a lo Grisóstomo’ tiene para la obra en su conjunto.

Lathrop estudia este episodio en lo que toca a su *cambio de sitio* según las tesis de Stagg y Flores (ver Lathrop 123-4), para quienes debería haber ocupado el cap. 25 y no los 12-14. Al respecto Lathrop indica que sólo podría ocupar el lugar que le corresponde, justo después del discurso de la Edad Dorada, que se dedica mayormente a lamentar que ahora las doncellas no puedan andar libres por el mundo, para resaltar la *locura* e inanidad del manchego.¹¹ Imperiale piensa que “Grisóstomo, como Don Quijote, vive el tiempo absoluto de un universo poético, que es el teatro de una historia deforme, monstruosa y delirante” (164) y por ello la contingencia de la historia pone en tela de juicio la verdad universal de la poesía. Igualmente considera que “el autor otorga a la mujer el derecho de presentar su defensa a través de la parodia de un discurso retórico” (169). Pero don Quijote no se alía con Grisóstomo en este episodio, sino lo hace con Marcela. Johnson ya vio un paralelismo entre don Quijote soltero con su sobrina y el modo como la huérfana Marcela se crió con un tío sacerdote soltero. Además, Marcela ha elegido una vida basada en el modelo literario de pastoras como las de *La Diana* y *La Galatea*, igual que don Quijote basa la suya en los modelos de Amadís, Orlando, etc. “Even before they meet their choice of a literary life-style may be considered a common bond between them. I would prefer, however to call attention to the fact that both Marcela and Don Quixote haven chosen such a life-style as their response to an intolerable domestic situation and that this may constitute a still geater bond between them” (96). *Porfía*, pues, podría ser la de Marcela, con quien se identifica don Quijote; la *pertinacia* corresponde a Grisóstomo, que se excede en su *porfía* en el momento en que atenta contra la libertad de Marcela. El mundo pastoril, como sugieren Forcione o Socha, se desintegra en este momento:

The natural enclave as a harmonious site becomes an image of nothingness as it disintegrates into a wholly metaphorical referent for inner state where all signs have but one meaning, one’s own identity, and a scene for warring elements within a man’s soul

¹¹ “Ahora bien, según el discurso de don Quijote sobre la Edad de Hierro, ninguna doncella puede andar en libertad en esta nuestra Edad de Hierro, y ésta es la razón principal por la que son necesarios los caballeros andantes en el mundo. Sin embargo, muy poco tiempo después, tanto nosotros como don Quijote, conocemos precisamente a una doncella que vive libremente y sin peligro, en total libertad, su honestidad intacta, entre una multitud de pretendientes serios y ávidos” (126). Por eso, dice el crítico, “que él siga creyendo que su oficio es válido y que sus servicios son necesarios en el mundo es locura. Et voilà! Sólo un loco continuaría en una empresa que se ha demostrado se basa en una premisa absolutamente falsa. Y puesto que estaba loco, continuó su aventura caballeresca, aun después de que el significado del episodio de Marcela no logró hacerle ver que la doncella honesta podía de hecho andar libremente, y por eso los caballeros andantes ya no tenían función en el mundo” (*ibid.*).

[...]. ‘Pertinaz estaré en mi fantasía’ says Grisóstomo in his final poem. Grisóstomo’s mystical yearning, confused with nostalgia, a temporal dilemma of past and future, combining eroticism with spirituality, converts him into a susceptible victim of love’s darker impulses when the cornerstone of his imaginary temple is removed by Marcela’s refusal to end her court of love for his sake. (Socha 557)

Con la muerte de Grisóstomo y la desaparición de Marcela, Cervantes ha terminado literalmente su nueva *Galatea* y, con ella, cualquier posibilidad de una pastoral amorosa, revelando claramente la naturaleza ficticia del amor y del objeto amoroso que la animan, y lo vacío de la tradición poética a la que rinde homenaje. (Forcione 1035)

Para Wiltrot, de la misma manera que don Quijote personifica la caballería andante, Marcela llega a ser la andante filosófica neoplatónica, aunque “los dos han tenido que hacer unos ajustes para acomodar su existencia en esta Edad de Hierro al ideal de la Edad de Oro. Y los dos han chocado fuertemente con los límites de la realidad” (168). Marcela, siendo ella misma (ejerciendo su voluntad e independencia), en realidad representa el fracaso del mundo teórico neoplatónico que defiende Grisóstomo, la esterilidad de su propuesta, y todo el episodio gira alrededor de una idea de confrontación, de *choque* frontal entre los mundos de Grisóstomo y Marcela. Para Serés este tema central se subsume en la metáfora de la *vida como milicia*, de rancio abolengo, para cuya ejecución o puesta en práctica es necesario el ejercicio de una virtud natural, una especie de cólera o ira justa, ya sea en el amor, ya sea en la milicia. Esta ira justa debe aliarse con la *virtus* en el ejercicio de la vida, es decir en la *militia vitae*, aunando una idea plenamente humanista, de tradición aristotélica (bíblica) pasada por el tamiz de Séneca. La literatura pastoril había presentado un imposible en el universo pastoril al enfrentar sin solución posible mundo y deseo. De él surgían los dos grandes peligros o monstruos de esta literatura, el salvaje y el *loco* furibundo de amor, el amante airado (*in malam partem*).¹² Si la Arcadia ideal propone un estado paradisiaco, éste no es “humano” al decir de Serés, pues a quien quiere ingresar en el mismo (“liberado de obligaciones sociales”) le obliga a comportarse de manera que debe despojarse de su *ethos*, “siempre exigible en las relaciones humanas, o sea, en la vida real.” En ese *antiparaiso* no vale de nada la *virtus*, que, “en la vida, se ha de aquilatar con la responsabilidad, forjarse ante la adversidad y templarse con la experiencia, con el dolor, y, en fin, con las pruebas a que continuamente se ve sometido el hombre ‘real’” (39). De hecho parece que en ese *antiparaiso* no sirven siquiera el libre albedrío ni la voluntad o la gracia, “pues en la Arcadia, o en la Naturaleza, no puede demostrarse la virtud.” Para la vida, dice Serés, se necesita templar la *virtus* en el ejercicio de la *militia*, pues no en vano Séneca decía que: “vivere, Lucili, militare est” (*Epist.* XCVI), tras de lo cual late el mismo mensaje del *certare* paulino que antes hemos mencionado, o hasta el *dictum* del libro de Job: “Militia est vita hominis super terram.” (VII, 1) (ver Layna 49-50)

¹² Curiosamente ira y porfía aparecen como términos asociados (que no sinónimos) en la *Invectiva contra el vulgo y su maledicencia, con otras octavas y versos* que Cosme de Aldana dirigiera a Francisco de Idiáquez (Madrid: Luis Sánchez, 1591) (ver **Cordero**), junto a otra serie de términos a cual más peligroso para el funcionamiento social:

Locura, confusión, mentira y daño,
necedad, presunción, ira y porfía,
malicia, odio, furor, error y engaño,
vanidad, elación, falsa alegría,
falto juicio y maldecir extraño,
temor sin ocasión, loca osadía
son tus partes, oh vulgo, tan divinas:

tú dino dellas y ellas de ti dinas. (*Invectiva contra el vulgo y su maledicencia*, 501)

Es precisamente en esta *militancia* donde cabe ejercer con provecho una ira justa (trasunto del *estar vivo*) que impele a la lucha, al valor para la victoria, condición que recoge el vocablo *porfía* entendida *in bonam partem*, siempre en amenaza de—si no es templada—llegar a convertirse en *pertinacia* o *porfía in malam partem*:

La ira (la potencia “irascible,” que diría un contemporáneo), aliada con la justicia, moderada, racionalizada y justificada a partir de Aristóteles (y Séneca), era una componente de la *virtus* y necesaria para la *militia*; [...] la otra gran pasión, el amor (la “concupiscible”), asimismo moderada y templada por el entendimiento, resulta ser provechosa, por el hecho mismo de que la esperanza de conseguirlo fortalece y dignifica al enamorado, le presta la necesaria *virtus*. (Serés, 53)¹³

Ira y razón, pues, deben encontrar un justo medio, una sabia conjunción. Como indica asimismo Serés,

este camino nos llevaría a uno de los lugares comunes más importantes del Humanismo: la ira, aliada con la razón o con la prudencia, para enfrentarse a la fortuna. En otras palabras: la defensa de la capacidad individual, poniendo en juego todas las facultades, virtudes y *virtutes* “humanas” (teologales, cardinales y *naturales* u “orgánicas,” entre ellas la “irascible”), para hacer frente a lo indeterminado; o aun en otras: la defensa del libre albedrío, que, arropado con una actuación virtuosa y provisto de los medios necesarios, no debe temer ningún embate de la fortuna; incluso debe negar su existencia. (47-48) (ver también Layna 85-110)

En este punto vendría bien retomar el comentario que Hernán Núñez de Toledo hacía al respecto de las coplas del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena en las que el poeta-personaje Macías aconseja a los “amadores” que dejen al amor.¹⁴ Núñez comenta sobre la misma que lo que Macías quiere decir a los amadores es que se aparten del amor, “porque es una pasión que trae consigo muchos peligros.” De hecho el peligro del amor radica en el extrañamiento de sí mismo, la pérdida de la personalidad y por ende la desaparición de la esencia humana. *Summum periculum*, pues, mayor que el cual no puede concebirse nada. “Entre las notables sentencias de Catón Censorino,” amonesta Núñez, “era una que dezían los enamorados vivir en cuerpos ajenos.” Porque si el amor, fruto del enamoramiento, espera un galardón y un deleite, llevado de una pasión fortísima, no es menos cierto que a la postre el deleite se torna pasajero, la pasión enardecida se troca en *pati* (sufrimiento), la esperanza en condena. Perdido el equilibrio, superado el medio que sostiene el edificio del ser humano, la *quies* se transforma en *bellum*, el enardecimiento en enfurecimiento, el amor en dolor, la racionalidad en locura, el ser humano en “animalia fiera.” De ahí que quien se extraña de sí mismo y no se puede retraer de amar se vea

¹³ También se aviene la ira cervantina con el concepto bíblico-senequista de *militia*, que el autor de la *La Galatea* pone en boca de Darintho: “Ya se sabe bien que es una guerra nuestra vida sobre la tierra. Pero, en fin, en la pastoral hay menos que en la ciudadana, por estar más libre de ocasiones que alteren y desasosieguen el espíritu.” A la vista de todo ello, la defensa cervantina de la ira, asociada a la razón, para enmendar entuertos, vengar ofensas o “militar” en la vida, está muy cerca de los planteamientos de la *Ética*. De Séneca asume la necesidad de calmar la iracundia (o la *feritas*) gratuita o cruel, pero el fundamento (moderación, provecho) sigue siendo aristotélico” (49).

¹⁴ “Copla cvii: Huyd un peligro tan apasionado,

sabed ser alegres, dexad de ser tristes,
sabed deservir a quien tanto servistes,
a otro que amores dad vuestro cuydado;
los quales, si diessen por un ygal grado
sus pocos plazerres segund su dolor,
no se quejaría ningún amador,
ni desesperara ningund desamado.”

metafórica y realmente “ciego” (CIX) y “preso del amor” (108a), pues, incluso aunque quiera “refrenarse,” no puede. Y no es casualidad que del mismo modo que el *Siervo libre de Amor* de Juan Rodríguez del Padrón acabe en su tercera parte con la aparición de Sindéresis, *prudentia rationalis* que quiere restablecer al protagonista de la obra en el dominio de sí mismo, Núñez se acomode al sentir de la escolástica (o de la llamada neoescolástica [A. G. Weiler]) al decir que es la Discreción/Prudencia la que debe regir al individuo evitando que pueda caer en la pasión del amor vicioso que termina con la libertad humana, condenándole a la prisión de la pérdida de su mente, su frónesis (T. Potts, R. Saarinen, D. Westberg). Pero hay una distancia sin duda entre la propuesta humanista cristiana de Núñez como *solución* al caso Macías y la que Cervantes parece estar proponiendo en el *Quijote*.

Pareciera también que entre Grisóstomo y Marcela surgiera una disputa, de raíz humanista, entre los límites de la amistad y el amor, que en el fondo recoge la dicotomía entre *quies* y *bellum*. Recordemos que uno de los textos de mayor relevancia en la discusión sobre el amor desde el siglo XV había sido el *De amicitia* aristotélico. Las dos obras (*De amicitia*, *Siervo libre de Amor*) a su vez parecen acabar girando sobre una discusión sobre el discernimiento racional, la conciencia, la prudencia y la práctica de la virtud, con un énfasis en el amor humano irracional (concupiscible) y la superación de la fantasmagoría del mismo, insistiendo sobre la capacidad racional humana de discernir el bien sobre el mal y de aplicarla adecuadamente a circunstancias concretas (amorosas) con la ejercitación de la virtud. Si *De amicitia* se basa en una elaboración de la *Ética a Nicómaco* (libro VIII), no debemos olvidar que la reflexión fundamental de santo Tomás sobre Sindéresis—donde se lee el tratamiento medieval más elaborado sobre la misma—se basa a su vez en una relectura de la *Ética a Nicómaco* (libro VII, 3). Allí Aristóteles propone que aunque uno tenga “en hábito” el conocimiento de que debe evitar fornicar con una mujer soltera, su deseo de hacerlo se le representa como una “cegazón” que le hace ver “en acto” la fornicación como perteneciente a la esfera del placer (pues lo placentero debe perseguirse). Es, pues, no el conocimiento del universal sino la evaluación de lo sensible lo que queda defectuoso, motivado como está por la pasión. El hombre incontinente—dice ahora el Aquinate—fracasa en la aplicación de su conocimiento del principio universal a la circunstancia concreta porque no ha cultivado las virtudes que le deberían haber ayudado a analizar apropiadamente la situación y deliberar al respecto sobre ella. Es decir, santo Tomás pone en uno la conciencia, la prudencia y las virtudes en su relación con la debilidad de la voluntad o “aprimamiento” de la misma. Sindéresis se encarga de reconocer principios primarios (muy generales) de comportamiento. Pero para poder aplicarlos a circunstancias concretas la conciencia necesita explicitar mucho más estos primeros principios, creando principios secundarios. Estos principios secundarios se derivan de la experiencia y de la instrucción o aprendizaje mediante la virtud de la prudencia, que es quien se encarga de aplicar a circunstancias concretas y particulares estos principios primeros. De este modo la prudencia es quien conecta la conciencia al problema de la debilidad de la voluntad. El amor, como dice Boncompagno en su *De amicitia*, no existe sin amistad y “la amistad no puede operar sin la discreción de la razón,” es decir, sin el ejercicio de la *vis cogitativa* (o *ratio particularis*). Aunque en puridad Discreción y Sindéresis no son lo mismo, no debemos olvidar que en ambas obras (*De amicitia*, *Siervo libre de Amor*) las dos ejercen la misma función de “recuperadoras” de la racionalidad tras un período de “irracionalidad” en lo que toca a la distinción entre el bien y el mal (amor) en las circunstancias concretas de aplicación práctica (*praxis*) de la razón. Es decir, estamos ante una discusión sobre el amor concupiscible que “ciega” la razón en el ejercicio práctico de la *vis cogitativa*. (A. Cortijo 2006). Definido el amor vicioso por Núñez como un furor que ciega, pasional y no deleitoso, parece estar hablando

asimismo, a través del ejemplo de Macías, de una pasión superior al “retraimiento” voluntario, aunque la condena de los amadores *in totum* sea consecuencia de la falta de prudencia y discreción de éstos. Lo necesario del fenómeno amoroso en esta argumentación no parece, pues, darse la mano fácilmente con la ‘necesidad’ del mismo. A partir del comentario a 110ab Núñez intenta una respuesta:

Avía preguntado el poeta a la Providencia la causa por que los que ha dicho que vio en este cerco, como fuessen prudentes y sabios, se quisieron amar ciegamente. Responde en esta copla la Providencia, y lo que quiere dezir es que como el amor no sea cosa artificial syno natural, no va en mano de los hombres poderlo evitar por más prudencia y saber que tengan, porque si se causasse el amor o por palabras de encantaderas, o por hechizerías o por medicamentos y virtudes de yervas o piedras, podría aver para él alguna resistencia. Pero como se cause por naturaleza, si el amor es verdadero, no fácilmente se puede apartar dél [...]. Así que no preguntó bien el poeta en dezir ‘por qué quisieron amar ciegamente’, quasi oviese sido en su mano huyr el amor, y que las encantaciones o hechizerías no puedan causar amor en el que de su naturaleza no lo tiene. (110ab)

Pero los comentaristas, y Núñez con ellos, también perciben un algo superior al poeta mismo (al ejercicio de su voluntad) en la historia de Macías, algo que escapa cualquier clasificación o intento de comprensión. Es la imposibilidad del vate gallego de detener su sentimiento, la incapacidad de domar su pasión. Porque esta imposibilidad se presenta como un reto a la explicación humanista, que, aun salvaguardando a toda costa la sacrosanta libertad humana, debe vérselas con lo que parece ser una fuente pasional que rinde impotente al individuo. De la oposición entre un *potens* como característica *sine qua non* del ser humano y el *impotens* del caso Macías surge un misterio que presta si cabe mayor hondura trágica al gallego y le da casi una aureola de santidad. La tragedia de Macías no radica en la perseverancia loca en un amor inmarcesible, ni siquiera en el furor porfiado de su amor cortés, sino en la imposibilidad de pararlo a la vista de las consecuencias de destrucción social (amén de personal) que el poeta ve crearse a su alrededor. A este mismo campo sociopolítico (consecuencias sociopolíticas parecen derivarse de su amor porfiado) pertenece, con matiz distinto, el comentario final del Hernán Núñez (114a et ss.). Dirigiendo ahora Mena su discurso al rey en el *Laberinto de Fortuna*, le amonesta para que vele por los “peligros y daños” (sociales, políticos) que nacen del amor no limpio y le insta a que “constraña” a sus súbditos al matrimonio. En este alegato al ejercicio de la justicia real le pide asimismo (con base en la literatura patristica) que modere su actuación con clemencia y misericordia, virtudes paralelas y atributo respectivamente de la majestad y la divinidad. Núñez realza este punto en su comentario al pasaje al usar como fuentes autores y ejemplos grecorromanos pertenecientes al mundo histórico-jurídico como Dracón, Flavio Vopisco, Vulcacio Galicano o Trebelio Polión). De hecho, en el episodio de Grisóstomo y Marcela uno de los puntos centrales—si no el mayor al decir de muchos críticos—radicaba en la negativa de Marcela al matrimonio. Estos críticos han visto en ello un *peccatum* de Marcela, que niega así cualquier salida (social) posible al deseo amoroso de sus pretendientes. Podría ser así, aunque creo que con su negativa al matrimonio está mostrando las contradicciones de un código (el neoplatónico), que, desprovisto de componentes sociales (es decir, enteramente *in vacuo*, no entendido como *proceso*), se condena por sí mismo, en el sentido marcado por Serés. También Núñez se ve en la tesitura, tras mostrar el aspecto negativo del amor-pasión, de aportar una especie de luz esperanzadora al respecto del tema. Así, con relación a la estrofa CXV del *Laberinto*, Núñez recalca esta fuerza unitiva del amor, casi expresada en términos místicos. Primero ataca sin cuartel a Venus, Cupido y el dios Amor, “prepósteros y mal ordenados,”

porque reparten mal entre sus seguidores sin dar a cada uno lo suyo (*suum cuique tribuere*, base del sistema judicial y de la fábrica social bien constituida), no dando galardón a quien lo merece y a quien lo merece dándole pena. El amor verdadero, por el contrario, y que imaginamos que es tanto un amor entre individuos como en su aspecto social y religioso (*amor Dei*), es creativo. Su esencia es unitiva y frente al caos produce una comunión de almas:

Los que antes estaban apartados en diversos querer y tenían diversas voluntades, interviniendo el Amor se hazen tan semejantes que todos sus afectos se tornan unos. (115e)

Venus, en suma, pasa en el comentario de Núñez de *dea vituperanda* a *dea veneranda*. El humanismo cristiano del comentarista necesita superar las construcciones clásicas y paganas del dios Amor y de Cupido, atentos a procurar placer y deleite exclusivamente. Con su centro en la psicología y filosofía natural tomistas, aquéllos solo satisfacen las pasiones humanas, que, desmesuradas, conducen a la tragedia personal del desequilibrio (ejemplificada por el caso de Macías) y la obsesión que anula el ejercicio de la libre voluntad moderada por la prudencia. Mas si Cupido y el dios Amor quedan superados en el esquema de Núñez es porque el amor ciego que representan queda superado por el amor liberador y salvífico representado por quien, en puridad cristiana y novotestamentaria, es caridad. El ser humano ha nacido para amar, es el corolario de la exposición del comentarista Núñez, para la comunión entre los hombres, ya sea de carácter filial, comunitaria, social o política. El amor deseable no es, pues, tragedia sino concordia, comunión de corazones, unión de voluntades en el libre ejercicio de su volición. Este planteamiento es en esencia el de un humanismo cristiano que retoma los temas predilectos de la patrística y, con el aderezo de la filosofía tomista, les da un ser nuevo en el programa reciente del *umanesimo*. El fin último de este esquema es lograr la realización plena del ser humano (como creativo y así equiparable a Dios) en los planos yuxtapuestos individual y social, modelados sobre el ideal de la quietud y la paz, sobre una moderación sabia ajena a extremos desequilibrantes y a conflictos intersociales. Y es precisamente esta *quies*, esta pacífica tranquilidad en el reposo del equilibrio entre las partes a la que podemos, con Núñez, llamar amor. Un amor que se ha desprovisto del furor pasional y se ha remansado en anhelo de unión, comunión, (re)ligión. Este edificio humanista, un a modo de plano maestro sobre el que erigir construcciones concretas, tiene como piedra maestra de su arco, sobre el que todo se sustenta, al hombre. Un hombre, claro está, creado a imagen y semejanza de la divinidad y que, en buena lógica, debe aspirar a trascender--luego de lograr el amor terreno, así entendido--el *amor mundi* con un deleitoso *amor Dei*.

Enfrentado a un problema semejante, Cervantes parece haber desbancado la solución del *amor Dei* de Núñez ante el problema del amor furibundo a *lo Macías*. En el contexto de un mundo arcádico, y dentro de una discusión entre las armas y las letras con que Cervantes gusta de enmarcar su disquisición *bellum/quies*, como indica Serés,

la aparente- contradicción entre las “armas” (que, en principio equivalen a “valentía”=“imaginativa”) y las “letras” (“prudencia”= “entendimiento”) se salva con un tipo constitucional, el de los “melancólicos por adustión.” El excesivo grado de calor colérico de los aficionados a las armas, poetas y enamorados (para Huarte son psicológicamente equiparables) se atempera cuando se quema la cólera y se convierte en melancolía: “Es necesario que se queme la cólera, y se haga *atrabilis*, para ser el hombre prudente,” porque “la astucia y maña pide calor, por ser obra de la imaginativa; pero no en tanto grado como la valentía.” Estos melancólicos “por adustión” (como don Quijote, por ejemplo) son los idóneos para la milicia, pues en ésta la prudencia es

más necesaria que el valor, aunque de éste proviene. No es difícil deducir que estamos en pleno campo conceptual de la *virtus* clásica explicada en términos fisiológicos: cólera, o ira (“milicia”), necesarias para el valor -y para el amor-; melancolía (“malicia”), para la prudencia. [...] Y es la causa que la irascible es el verdugo y espada de la razón.” Sin embargo, la dignificación de la ira en el Humanismo vino más bien de manos del *De ira* de Séneca: en efecto, pese a que continuó la clasificación medieval de los pecados, una “ira noble” fue separada del vicio común y defendida como *virili* a partir de los humanistas florentinos. La ira, aliada con el furor, es un componente (ya derive hacia la prudencia, ya hacia la valentía) básico del prototipo renacentista. Y lo es, entre otras cosas, porque es la única que, aliada con la prudencia (nada más fácil en la teoría de Huarte: la “melancolía por adustión”), puede enfrentarse a la fortuna, incluso desplazarla o reemplazarla. (Serés 1991, 18)

Pero estamos ante un mundo tensionado, donde no en vano la *ira* debe templarse porque podría dominar en su afán *militante* al ser humano en su conjunto. El mismo Serés sitúa en el contexto de la claudicación/evolución al respecto de la ira el *camino vital* de don Quijote, que acaba su proceso vital dejando de *vivir*, esto es, de *militar*:

En efecto, ya estará al acecho, buscará la confirmación de la mayoría de sus actos; procederá, en suma, con cautela. Participará, por todo ello, de las cualidades y del carácter de Guzmán de Alfarache o de Critilo: se fijará más en la “malicia” ajena que en su propia “milicia.” Ha dejado de ser un “virtuoso” caballero; se convertirá, más bien, en un héroe “cauteloso” (dubitante, precavido, metódico...); en un hombre solo como Guzmán o Critilo, que asiste pasivamente a la “maliciosa” representación del mundo que los demás personajes (Merlín y Durandarte, Sansón Carrasco, los duques, etc.) le preparan, un héroe que ya no “milita.” (Serés 1991, 20)

Pero antes de llegar a ello Cervantes deja un testimonio de su preocupación por definir la que debe ser actitud vital ante el *amor*, ese motor central de impele voluntades, con la historia de Grisóstomo y Marcela. La ira enfurecida de Grisóstomo acaba en *pertinacia*, esto es, en *porfía* infructuosa, incluso desprovista de la aureola de santidad que alcanzaba Macías, puesto en circunstancias si no iguales sí semejantes a las suyas. Marcela ha sido quien provoque su muerte, pero no por lo que Grisóstomo cree (por crueldad e ingratitud), sino porque al ejercer ella misma su *porfía* militante, su *ira justa*, ha enfrentado el egoísmo del amante masculino y lo ha obligado a posicionarse ante una realidad a la que su código no quería reconocer su existencia. Obligado a ejercer su *virtus*, su valor, su arrojo, su *porfía*, Grisóstomo sucumbe ante la incompetencia del mismo código al que sirve, el cortés. Marcela no puede ser vista como culpable (como quieren los pastores amigos de Grisóstomo) ni como víctima de la tragedia que se ha desarrollado ante ella a su pesar. Marcela no se escapa derrotada, simplemente se marcha triunfante en busca de la realidad *de verdad* (“volvió la espalda y se entró por lo más cerrado de un monte que allí cerca estaba”). Rechaza por igual la pretensión de Grisóstomo de ignorarla imponiendo el mundo ficticio de su fantasía y la *solución Macías* que santifica al poeta pero resulta inoperante para su amada. Por eso don Quijote se apresta a salir en su defensa, porque él también se ha decantado en último término por comprender la vida como *porfía*, como una militancia justamente airada:

Ninguna persona, de cualquier estado y condición que sea, se atreva a seguir a la hermosa Marcela, so pena de caer en la furiosa indignación mía [*léase ira*]. Ella ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo y cuán ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes; a cuya causa es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y

estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive.

De la primera parte a la segunda del *Quijote* se avanza mediante un *progreso* del modelo de Macías, el amador leal parangón de enamorados castellanos. Con su referente, Cervantes crea primero una procesión que porta las andas de Grisóstomo, procesión fúnebre donde el ideal *cortés* ha chocado de modo estruendoso con la *realidad* amorosa de Marcela, pero a la que don Quijote responde todavía con el ideal de la *ira justa* y la admiración de la libertad individual de la joven. Para la segunda parte la procesión triunfal-fúnebre de Montesinos ni siquiera se situará ya en el contexto sacro de una Arcadia pastoril, sino fuera por completo de los límites de la realidad, desde donde se hace del amor inmarcesible de Macías/Durandarte y Belerma¹⁵ una burla cruel y despiadada.

¹⁵ Para comprobar que Macías y Durandarte funcionan como sinónimos en el imaginario de los escritores de la época, valgan de muestra los siguientes versos de Lope de Vega en *La traición bien acertada* (1604):

“Bien medraréis;
esa canción era buena
para el tiempo de Macías,
que ya para nuestros días
es copla de Juan de Mena;
ya no hay Filis, ni Anaxartes,
ni son las damas halcones
para comer corazones
de difuntos Durandartes;
vos pobre, vos extranjero,
ella rica y natural:
no va muy bien, sino mal...”

Obras citadas

- Avalle Arce, Juan Bautista. "Trovas, Amor y Muerte." En Antonio Cortijo Ocaña, Giorgio Perissinotto, y Harvey L. Sharrer, eds. *Estudios Galegos Medievais*. Santa Barbara: Centro de Estudios Galegos, University of California, 2001. 177-186.
- . *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ariel, 1975.
- . *La novela pastoril española*. Madrid: Istmo, 1974a.
- . "Cervantes, Grisóstomo, Marcela and the Suicide." *Publications of the Modern language Association* 99 (1974b): 1115-1116.
- . "Grisóstomo y Marcela: la verdad problemática." En sus *Deslindes cervantinos*. Madrid: Edhigar, 1961. 97-119.
- . "La canción desesperada de Grisóstomo." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 11 (1957): 193-198.
- Bances Candamo, Francisco. Blanca Oteiza ed. *El español más amante y desgraciado Macías*. Pamplona: Eunsa, 2000.
- . *El español más amante y desgraciado Macías*. En *Comedias nuevas, parte quarenta y ocho, escogidas de los mejores ingenios de España*. Madrid: Francisco Martínez Abad, a costa de Isidro Colomo, 1704. 363-399.
- Bernard, Lori A. " "Yo nací libre...": expresiones de la libertad femenina en algunos manuscritos del siglo XVI y en el *Quijote*." John P. Gabriele, ed. *1605-2005. Don Quixote across the Centuries*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2005. 133-143.
- Blecua, Alberto. "Cervantes y la retórica (*Persiles* III, 17)." En A. Egido ed. *Lecciones cervantinas*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, 1985. 131-147.
- Cancionero de Baena*. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca eds. Madrid: Visor Libros, 1993.
- Casas Rigall, Juan. *La agudeza y sus técnicas retóricas en la poesía amorosa de los "Cancioneros" medievales*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1992.
- . *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- Cátedra, Pedro. *Amor y pedagogía en la Edad Media*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. Francisco Rico dir. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Barcelona: Instituto Cervantes, Crítica, 1998.
- Cortijo Ocaña, Antonio. *La porfía: identidad personal, identidad personal en Lope de Vega*. En prensa.
- . "La Orden de Venus en el *Comentario* de Hernán Núñez: dignidad humana y conducta amorosa." *Dicenda* 29 (2011): 103-119.
- . "La cueva de Montesinos y la presencia de Durandarte en los Siglos de Oro." En Carmen Hsu ed. *Cervantes y su tiempo*. Kassel: Reichenberger, 2010. 57-88.
- . "El amor como burla y la parodia erótica en la comedia burlesca áurea." En J.I Díez. Ed. *Venus venerada: tradiciones eróticas de la literatura española*. Madrid: Universidad Complutense, 2006. 165-190.
- , et al. *Porfiar hasta morir/Persistence until Death*. Pamplona: Eunsa, 2003.
- . *La evolución genérica de la novela sentimental: género literario y contexto social*. London: Tamesis, 2001.

- Cortijo, Antonio, & Adelaida Cortijo, eds. *El amor más verdadero, Durandarte y Belerma*. En Ignacio Arellano dir. VV.AA. *Comedias burlescas del Siglo de Oro. III*. Pamplona, Madrid, Frankfurt: Universidad, Iberoamericana, Vervuert, 2002.
- Diccionario de Autoridades*. Real Academia Española. Edición facsímil. Madrid: Gredos, 1984. 3 vols.
- Duarte, J. E., Blanca Oteiza, J.M. Escudero, Á. Baraibar. *Bibliografía primaria del teatro de Bances Candamo*. Pamplona: Universidad de Navarra, Ediciones del Griso, 2010.
- Dutton, Brian, y Joaquín González Cuenca, eds. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*. Madrid: Visor Libros, 1993.
- Felten, Hans. "Grisóstomo y Marcela: observaciones en torno al *Quijote* metaficcional." En K.D. Ertler et al. eds. *El Quijote hoy: la riqueza de su recepción*. Madrid: Iberoamericana, 1997. 157-164.
- Fernández, Jaime. "Grisóstomo y Marcela: tragedia y esterilidad del Individualismo." *Anales cervantinos* 25-26 (1987-1988): 147-55.
- Forcione, Alban. "Cervantes en busca de una pastoral auténtica." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 36 (1988): 1011-1043.
- Fosalba, Eugenia. "El episodio de Marcela y Grisóstomo en el contexto del *Quijote*." *Philologia Hispalensis [Lecturas del Quijote con un epílogo sobre el soneto 'Vota a Dios que me espanta esta grandeza']* 18 (2004): 49-62.
- Gabriele, John P. "Competing Narrative Discourses: (Fe)Male Fabulation in the Episode of Grisóstomo and Marcela". *Hispanic Review* 4 (2003): 507-525.
- Gatti Murriel, Carlos. "Males de amor. Una comparación entre el episodio de Marcela y Grisóstomo del *Quijote* y el episodio de Francesca y Paolo de la *Comedia*." *Revista de Ciencias Sociales* 38 (2011): 181-196.
- Godoy, Olga. "El proceso de la creación y difusión de las historias en el episodio de Marcela y Grisóstomo." En A. Azaustre et al. ed. *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008*. Santiago de Compostela: Universidad, 2011. En <http://www.usc.es/gl/servizos/publicacions>.
- Hernández González, Erasmo. "Sobre la recepción de *La porfía hasta el temor*, de Lope de Vega". *Espéculo* 38 (2008).
- Imperiale, Luigi. "Marcela como construcción ideológica de Grisóstomo: la dura realidad de la ficción." *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 13 (1994): 161-178.
- Iventosch, Herman. "The Grisóstomo-Marcela Episode of *Don Quixote*." *Publications of the Modern Language Association* 90 (1975): 295-296.
- . "Cervantes and Courtly Love: The Grisóstomo-Marcela Episode of *Don Quixote*." *Publications of the Modern Language Association* 8.1 (1974): 64-76.
- Johnson, Carroll B. *Madness and Lust: A Psychological Approach to Don Quixote*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Lapesa, Rafael. "La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino." *Romance Philology* 7 (1953-1954): 51-59.
- Lathrop, Thomas A. "La función del episodio de Marcela y Grisóstomo: *Don Quijote* I, 12-14." En A.D. Kossoff et al eds. *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid: Istmo, 1986. II, 123-128.
- Layna Ranz, Francisco. *La eficacia del fracaso: Representaciones culturales en la Segunda Parte del 'Quijote'*. Madrid: Polifemo, 2005.

- Martínez Barbeito, Carlos. *Macías el enamorado y Juan Rodríguez del Padrón*. Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos, 1951.
- McGaha, Michael D. "The Sources and Meanings of the Grisóstomo-Marcela Episode in the 1605 *Quijote*." *Anales Cervantinos* 16 (1977): 33-69.
- Mena, Juan de. *Laberinto de Fortuna. Las CCC del famosísimo poeta Juan de Mena*. Hernán Núñez ed. Salamanca: Juan Varela, 1505. Julian Weiss y Antonio Cortijo, eds. Madrid: Polifemo, En prensa. [Ver una versión digital en www.ehumanista.ucsb.edu/projects].
- . *Laberinto de Fortuna* Carla de Nigris, ed. Barcelona: Crítica, 1994.
- Montemayor, Jorge de. Juan Montero, ed. *La Diana*. Barcelona: Crítica, 1996.
- Morley, S. Griswold, & Courtney Bruerton. María Rosa Cartes tr. *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de la atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*. Madrid: Gredos, 1968.
- Núñez de Toledo, Hernán. Julian Weiss & Antonio Cortijo eds. *Comentario a las 'Trescientas' de Hernán Núñez de Toledo, el Comendador Griego (1499, 1505)*. www.ehumanista.ucsb.edu/projects. 2002.
- . *Trescientas del famosísimo poeta Juan de Mena con glosa*. Granada: Juan Varela, 1505.
- . *Las Trescientas del famosísimo poeta Juan de Mena con glosa*. Sevilla: Johann Pegnitzer von Nürnberg et al., 1499.
- Potts, Timothy. *Consciente in Medieval Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Rennert, Hugo A. *Macías o Namorado: A Galician Troubador*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1900.
- Rodríguez del Padrón, Juan. Antonio Prieto, ed. *Siervo libre de Amor*. Madrid: Castalia, 1986.
- Rojas Villandrando, Agustín de. *El viaje entretenido*. Jean Pierre Ressay, ed. Madrid: Castalia, 1972.
- Saarinen, Risto. *Weakness of the Will in Medieval Thought from Augustine to Buridan*. Leiden: New York, Brill, 1994.
- Sanvisenti, Bernardo. *Apuntes sobre la leyenda biográfica de Macías*. Bergamo: Instituto Italiano de Artes Gráficas, 1904.
- Serés, Guillermo. *La transformación de los amantes*. Barcelona: Crítica, 1996a.
- . "La ira justa y el templado amor, fundamentos de la *virtus* en *La Galatea*." *Bulletin Hispanique* 98.1 (1996b): 37-54.
- . "Milicia-Malicia" en el Siglo de Oro: de la "virtus" a la cautela." *Scriptura* 6-7 (1991): 15-23.
- Shannon, Robert M. "The Isolation of America: The Ideological and Poetic Purpose of Misrepresentation". *Teatro* 15 (2001): 21-34.
- Shopmaker, Stanton N. 'An Analysis and Edition of Lope de Vega's *Porfiar hasta morir*'. Ph.D. Diss. So. Cal. University, 1977.
- Socha, Donald E. "The Marcela-Grisóstomo Episode: A Comparative View of Cervantes' Treatment of the 'Locus Amoenus'." *Romance Languages Annual* 2 (1990): 555-559.
- Steele, Charles W. "Functions of the Grisóstomo-Marcela Episode in *Don Quixote*: Symbolism, Drama, Parody." *Revista de Estudios Hispánicos* 14.1 (1980): 3 -17.
- Trueblood, Alan S. "The Art of Endurance: Lope's *Porfiar hasta morir* o *Macías el enamorado*." En Georges Duby, Charles Amiel, Jacques Lafaye y Jorge Guillén, eds. *Les Cultures*

- iberiques en devenir: Essais publiés en hommage a la memoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*. Paris: Fondation Singer-Polignac, 1979. 234-257.
- . "Plato's *Symposium* and Ficino's Commentary in Lope de Vega's *Dorotea*." *Modern language Notes* 73 (1958): 506-514.
- Vega, Félix Lope de. A. Juan Bautista Avalle-Arce, ed. *El peregrino en su patria*. Madrid: Editorial Castalia, 1973.
- . *Parte veinte y tres de las comedias de Lope Feéix de Vega Carpio ... Dedicadas A D. Gutierre Domingo de Terán, y Castañeda ... Por Manuel de Faria y Sousa [etc.]*. Madrid: Por María de Quiñones, A costa de Pedro Coello Mercader de Libros, 1638. [*Porfiar hasta morir*].
- . *La Vega del Parnaso*. Madrid: Imprenta del Reino, 1637. [*Porfiando vence amor*].
- *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores*. Huesca: Pedro Blusón, impresor de la universidad, a costa de Pedro Escuer, mercader de libros, 1634. [*La porfía hasta el temor*].
- Vitoria, Baltasar de. *Teatro de los dioses de la gentilidad*. Madrid: Imprenta Real, 1676-1688. 3 vols.
- Weiler, A.G.. "Humanisme et Scolastique: le renouveau de la pensée chrétienne à la Renaissance." *Concilium (Revue Internationale de Theologie)* 27 (1967): 29-43
- Westberg, D. *Right Practical Reason*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Whinnom, Keith. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. Whinnom [Durham]: University of Durham, 1981.
- Wilttrout, Anne E. "Las mujeres del *Quijote*." *Anales Cervantinos* 12 (1973): 167-172.