



Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro
ISSN: 2328-1308
revistahipogrifo@gmail.com
Instituto de Estudios Auriseculares
España

Lera García, Marisol
El hibridismo literario en la prosa alegórico-moral del siglo XVII: el
caso del «*León prodigioso*» (1636) de Cosme Gómez de Tejada
Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo
de Oro, vol. 9, núm. 1, 2021, -Junio, pp. 279-296
Instituto de Estudios Auriseculares
Pamplona, España

DOI: <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.17>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=517567144016>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

[redalyc.org](https://www.redalyc.org)

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

El hibridismo literario en la prosa alegórico-moral del siglo xvii: el caso del *León prodigioso* (1636) de Cosme Gómez de Tejada

Literary Hybridism in Allegorical-moral Prose of the Seventeenth century: The Case of *León Prodigioso* (1636) by Cosme Gómez de Tejada

Marisol Lera García

Universidad Complutense de Madrid
ESPAÑA
marilera@ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.1, 2021, pp. 279-296]

Recibido: 18-12-2020 / Aceptado: 18-01-2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.17>

Resumen. La situación del género novelístico se presenta interesante durante el siglo xvii. Por un lado, surgirá un tipo de novela muy diferente a la que en nuestros días se entiende por tal término: la *novella*, novela corta o cortesana. Por otro, los géneros en prosa fácilmente distinguibles en el siglo xvi, no lo serán tanto a inicios del xvii, pues el manierismo barroco hará que las novelas bizantinas, pastoriles o de caballerías mezclen sus características de forma que cada vez se diferencien menos entre ellas, hasta su consecuente extinción final. Este último fenómeno, el de la hibridación de géneros, será uno de los factores principales a tener en cuenta en lo que al análisis de algunas obras se refiere. Su composición mixta de elementos de diferentes géneros convierte a estos textos ante todo en piezas híbridas tan complejas, que su análisis y estudio ha supuesto muchas dificultades para la crítica. Un ejemplo de ello es el caso de la obra que aquí se aborda: *León prodigioso: apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político* (1636), de Cosme Gómez de Tejada de los Reyes (1593-1648). El artículo

presenta el estado de la cuestión ante la problemática a la que se ha visto enfrentada la crítica para clasificar este tipo de obras, por qué el *León prodigioso* puede caracterizarse como una de ellas y el análisis de sus características argumentales, temáticas y estilísticas que la convierten, como se refiere, en ejemplo de este grupo de 'novelas híbridas' fruto de la experimentación narrativa del Barroco.

Palabras clave. Hibridismo; novela; prosa; alegoría; Barroco; moral; Cosme Gómez de Tejada.

Abstract. The situation of the novelistic genre appears interesting during the seventeenth century. On the one hand, a type of novel appears at that time, and it was not known like is known today by that term: the *novella* or short story. On the other hand, prose genres that were easily distinguishable in the sixteenth century, will not be so much recognizable at the beginning of the seventeenth century. Baroque mannerism will cause byzantine, pastoral, or chivalric novels to mix their elements in a way that they will be less and less distinguished between them until their extinction. This last phenomenon, the hybridization of genres, becomes the main factor to be considered when we analyze this type of work. Their mixed composition of elements from different genres, makes them above all, such a complex hybrid texts that they are very difficult to study by critics. All this is reflected in the case of the work discussed here: *León prodigioso. Apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político* (1636) by Cosme Gómez Tejada de los Reyes (1593-1648). The article presents the state of question about the problem of criticism to classify this type of works, why *León prodigioso* can be characterized as one of them and the analysis of its plot, thematic and stylistic characteristics that makes it a part of this group of hybrid novels as a result of Baroque narrative experimentation.

Keywords. Hybridism; Novel: Prose; Allegory; Baroque; Moral; Cosme Gómez de Tejada.

1. LA EXPERIMENTACIÓN NARRATIVA DEL XVII: LA CRÍTICA FRENTE AL FENÓMENO DE LA HIBRIDACIÓN NOVELÍSTICA DE LA ÉPOCA

Dentro de la literatura del periodo áureo, el género poético es sin lugar a duda el más representativo. La poesía se advertía entonces como un lenguaje natural adquirido fácilmente por unas gentes acostumbradas a la oralidad, pues la alfabetización, aunque en crecimiento, era un fenómeno aún anecdótico y no accesible al grueso de la población. Ni que decir tiene que el género teatral florece en aquel entonces cimentado fundamentalmente en un lenguaje poético, pues no por casualidad los escritores dramáticos recibían el nombre clásico de «poetas»¹. Se añade más verso a la ecuación si mencionamos otros fenómenos, como el de la renovación y pervivencia de los romances, la continuación del género épico, los pliegos sueltos,

1. Existen algunas excepciones al verso como los entremeses escritos en prosa, pero nada que no confirme la predominancia absoluta del verso en el género teatral áureo.

las justas poéticas, las antologías y un sinfín de casos que colocan al verso como la forma predominante durante este periodo. A pesar de ello, el protagonismo del lenguaje poético no opacó la cada vez más creciente importancia que obtenía la prosa. Willard F. King califica al siglo xvii como una época donde «la prosa novelística logró por primera vez el estatus de forma literaria principal»². Ello se explica entre otros factores, por el conocido surgimiento durante el Barroco de una cultura de masas en ciernes que comenzaba a aclamar las formas narrativas como medio de entretenimiento de las clases medias y altas alfabetizadas, «las cuales eran las que sabían leer y practicaban esta actividad cultural más asiduamente, porque en su tipo de vida había un margen de ocio suficiente para dedicarse a la lectura u otras actividades de tal tipo»³. Este fenómeno lo señala también Evangelina Rodríguez Cuadros al reivindicar la novela corta como «un género [...] que define una primera literatura de masas»⁴. Si a ello se le suma la facilidad productiva que adquirió la imprenta desde el siglo pasado, ya que «eran tan baratos los libros que nadie, por corto que fuera su caudal, podía verse obligado a renunciar al libro que deseara»⁵, resultaba de obligada necesidad que los autores comenzaran a enfocar sus intenciones no solo en la creación, sino en la pervivencia y difusión de sus obras. Ni el teatro ni la poesía podían garantizar la capacidad de pervivencia y ventajas que otorgaba el género novelístico, con lo que en definitiva y como afirma King «aunque la poesía reclamaba todavía el más serio interés de los escritores de más renombre [...] cada día eran más los que, en respuesta a las demandas del público, dirigían su atención a la novela o el relato corto»⁶.

Dentro del estudio de la prosa del periodo áureo, los especialistas han establecido sin problemas los derroteros de los grandes grupos canónicos del xvi, pero la situación de la novela a principios del xvii y conforme avanza el siglo se irá haciendo más compleja hasta encontrar algunas veces obras híbridas, fruto de las mezcolanzas de diversos géneros, que las hacen complejas en su clasificación. Mientras que por un lado las famosas ‘novelas o libros’⁷ pastoriles, sentimentales, de caballerías... (con la excepción del género griego, caso aparte como se verá) nacidos al calor del Renacimiento, terminarían parodiándose y desapareciendo en

2. King, 1963, p. 11.

3. José Antonio Maravall dedica ampliamente el capítulo III de su obra: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, a analizar el surgimiento de una primera cultura masiva a raíz de «la irrupción de la población campesina sobre las ciudades» (Maravall, 1975, p. 179), o el aumento en ellas «del número de mercaderes y profesiones de muy diverso tipo» (p. 183). Lo que provoca una incipiente clase que aprende a leer y demanda «un mayor número de obras de tipo medio y bajo, y que en algunos casos requiere también de creaciones del más alto nivel cultural» (p. 184).

4. Rodríguez Cuadros, 1996, p. 27.

5. Maravall, 1975, p. 188.

6. King, 1963, p. 105.

7. Algunos críticos como Francisco López Estrada prefieren usar el término original de *libro* para evitar confusiones en cuanto a la denominación generalizada *novela* con la que se ha conocido a todos estos géneros, confundiéndose con el género novelístico moderno: «un libro en la terminología de la época, como los libros de caballerías, no breve como la *novella* a la manera italiana [...] Esta clase de libros fue a parar al gran torrente que recoge el término novela, usado con esta perspectiva moderna» (López Estrada, 1998, p. 32).

muchos casos ya entrado el Seiscientos, otros gozarían de gran notoriedad, como el género picaresco y la novela corta, cortesana o también llamada *novella*. Y el caso de la polémica de la crítica con los límites de este último género resulta un buen ejemplo de las dificultades que plantea establecer compartimentos estancos en una época de hibridación novelística. Los mencionados relatos cortos de origen italiano cuyas traducciones venían circulando desde los años ochenta del pasado siglo xvi, y que Cervantes populariza en España con sus *Novelas ejemplares* a partir de 1613, recibirán propiamente el nombre de *novelas* en la época, excluyendo así a otro tipo de narrativas más extensas o de otro carácter que se pudieran producir en el seiscientos de ser nombradas con tal término. Esto se cumple en la mayoría de los casos, pero no en todos, pues como afirma Isabel Colón Calderón, «"novela", de forma esporádica, se aplicó también a otros textos, a novelas largas, en un proceso todavía mal conocido»⁸. Y además, como refiere la autora, el término se evitó a partir de la prohibición de publicar novelas y comedias en Castilla en 1625, siendo la censura un factor que pudo favorecer por ejemplo en la experimentación narrativa del género cortesano, ya que «los novelistas reaccionaron de formas variadas contra las presiones ejercidas sobre el género. Evitaron el término novela (como Zayas)⁹ e incluso «intentaron un nuevo tipo de novela híbrida entre la cortesana y la religiosa, como Tirso»¹⁰. Además de este, los factores sociales con los nuevos lectores «que pertenecían a la mediana y baja nobleza, así como a la burguesía»¹¹, y logísticos, como un abaratamiento de la imprenta que producía mayor cantidad de ejemplares, hacen ver «que los libros podían ser comprados por quienes no tenían un alto poder adquisitivo»¹². Todo ello favoreció una creciente producción de prosa durante el xvii, que apuntaría a que más allá de aquellas obras canónicamente conocidas y estudiadas, existió una ingente producción de obras menores poco conocidas y atendidas por la crítica, cuya hibridación compositiva haría más difícil su delimitación genérica. Begoña Ripoll defiende esto mismo a la hora de reivindicar unos estudios más profundos sobre el género cortesano¹³. La autora está en desacuerdo con las observaciones consideradas hasta entonces sobre toda la producción novelística desde 1620 hasta el 1700, y subraya, al contrario de lo que afirmaba la crítica desde Amezcua y algunos otros¹⁴ que no toda la novela posterior

8. Colón Calderón, 2001, p. 7.

9. Colón Calderón, 2001, p. 19.

10. Colón Calderón, 2001, p. 19.

11. Colón Calderón, 2001, p. 45.

12. Colón Calderón, 2001, p. 45.

13. Así escribe: «el hecho de coincidir en un mismo periodo grandes genios de la talla de Cervantes, Lope o Góngora, [...] ha podido ser la causa de que se agrupe a autores "menores" bajo tendencias o escuelas [...] prestando escasa importancia a sus obras» (Ripoll, 1991, p. 14).

14. Ripoll, 1991, pp. 16 y 17. La autora menciona los trabajos de estos autores que trataron de explicar el fenómeno sin mucho éxito: Antonio Hurtado, *La prosa de ficción en los Siglos de Oro*, 1983, Juan I. Ferreras, *La novela en el siglo xvii*, 1987 y Joaquín del Val, «La novela española del siglo xvii», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, t. III, 1953. Las tesis de estos autores consideran a toda la prosa desde 1620 a 1700 como novelas cortas a las que simplemente se les añadieron elementos de otros géneros, convirtiéndolas en obras de mucha mayor extensión. Ripoll discrepa de las afirmaciones que han hecho estos críticos, y defiende la existencia de un tipo de novelas más extensas fruto de la hibri-

a Cervantes era «fundamentalmente novela corta al estilo de Juan Pérez de Montalbán o María de Zayas»¹⁵, señalando la existencia de otros tipos de fórmulas poco atendidas por la crítica hasta ahora «que no hacían sino atestiguar la presencia de un género (o de una variedad de géneros novelescos) complejo, heterogéneo y muy difícil de analizar, de gran auge durante el xvii debido a la creciente demanda de un público de cultura media-baja que gustaba de la literatura de entretenimiento»¹⁶. Esta debiera ser la clave principal que pone en relieve la aparición de algunos tipos de novelas con serias dificultades de ser clasificadas dentro un género concreto por la variedad de sus elementos, o simplemente han sido poco atendidas hasta tiempos recientes, como el caso de la novela que aquí se plantea: *León prodigioso. Apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político* (1636), de Cosme Gómez Tejada de los Reyes (1593-1648). En primer lugar, como afirma Ripoll, «es un error presuponer una homogeneidad en las novelas»¹⁷. En una época donde no existe relato sin digresión, ni texto en prosa sin sus correspondientes versos, no es nada extraño que el fenómeno de la hibridación se hiciera más acusado a medida que avanzaba el tiempo hasta encontrar obras que son un conglomerado de elementos diversos, pues «este rasgo aparece ya desde las primeras novelas renacentistas [...] y va aumentando hasta llegar a una proliferación que a menudo o bien hace desaparecer la trama principal, o bien transforma la estructura de la novela, basada precisamente en la convergencia [...] de historias paralelas, sin que la historia principal (a menudo la que da título a la obra), tenga realmente un desarrollo superior al resto de las historias secundarias»¹⁸. Este es el caso del *León prodigioso*, como se verá adelante.

Por su parte, Colón Calderón señala el mismo proceso de hibridación en las novelas cortas, que «englobaron elementos de otros géneros narrativos [...] hay materiales pastoriles (poesías, pequeñas escenas bucólicas, etc.), otros procedentes de libros de aventuras peregrinas o de las picarescas [...] no faltan concomitancias con los libros de caballerías»¹⁹. De este modo, el fenómeno rompe los esquemas de unidad narrativa, lo que como ve acertadamente King, supone «siempre un formidable obstáculo para el crítico moderno, habituado a la novela realista de los siglos xix y xx»²⁰. Asimismo, Ripoll y Rodríguez Cuadros no cesan en recalcar la creciente importancia que el género novelístico tuvo en la época, porque como ya se ha mencionado, «la nueva práctica de la lectura en privado marca un hito en la evolución cultural de la sociedad europea entre el siglo xvi y xvii»²¹. Así pues, el conocimiento

dación de elementos y no encuadrables como novelas cortesanas, que quizá responden a los intentos de satisfacer la heterogeneidad de gustos que se encuadraban dentro de la creciente masa lectora de la que hablaba Maravall.

15. Ripoll, 1991, p. 15.

16. Ripoll, 1991, pp. 15-16.

17. Ripoll, 1991, p. 16.

18. González Rovira, 1996, p. 92.

19. Colón Calderón, 2001, p. 14.

20. King, 1963, p. 107.

21. Rodríguez Cuadros, 1996, p. 31. El surgimiento de estos nuevos grupos sociales lectores en las ciudades favoreció el crecimiento de la novela como un género de consumo con el que este nuevo grupo se pudiera sentir más identificado que con el que optaba por el género dramático, de carácter aristocrático.

de estos fenómenos posee más trascendencia de lo que se pensaba para «entender la evolución de la técnica narrativa desde los prolegómenos medievales al experimento cervantino»²². La novela corta debió convivir entonces con otros tipos de novelas como la mencionada en este artículo, pues estos nuevos grupos lectores y consumidores no eran algo homogéneo, sino más bien heterogéneo como apunta Maravall²³. Esa heterogeneidad de gentes lleva a pensar como consecuencia en la evidente 'heterogeneidad' de obras, de tan diversos estilos como gustos o intereses pudiera haber. Así las cosas y en definitiva, todos los factores mencionados por la crítica apuntan a la existencia de un tipo de novelas en el seiscientos formadas por tantos elementos diferentes entre sí, que en muchos casos llegan a diluir su unidad, dificultando con ello los límites de su clasificación e incluso su consideración de novelas como tal. Debido a la complejidad de su análisis, han sido calificadas desde 'curiosas' hasta 'degeneradas, decadentes o monstruosidades' en algunos casos²⁴. Los elementos narrativos y genéricos que presentan son tan variados que el lector moderno, confuso, acaba contemplando la obra no como una novela, sino como una «sarta de interpolaciones»²⁵. En estas obras fruto del proceso de hibridación literaria, no es raro encontrar elementos de todo tipo: «hay entremeses, comedias, largos trozos de poesía, discusiones literarias, debates, acertijos, reuniones académicas, relatos cortos dentro de relatos cortos, etc.»²⁶. George Ticknor asimismo alega que esta novela «está llena de poesía y sucesos imaginarios»²⁷, y así se ve por ejemplo en el *León prodigioso*, con varios poemas insertos en diferentes apólogos e incluso la recreación de una justa poética, o en los hechos fantásticos como la aparición de quimeras, monstruos, o la personificación de paisajes y animales que hablan. Oscar Barrero Pérez también achaca «la manifestación de las inversiones estructurales»²⁸ de estas novelas a «la difuminación, de estirpe netamente barroca, de los límites entre realidad e irrealidad»²⁹. No obstante como es sabido, el fenómeno de la hibridación literaria y la inserción de elementos heterogéneos e historias intercaladas en el texto no es algo nuevo, pues aquello que se produce desde los exempla medievales será una constante que parece continuar

22. Rodríguez Cuadros, 1996, p. 27.

23. El autor habla de esa masa social nueva que sin embargo parte de un conjunto de individuos diferentes entre sí, pues hay que tener en cuenta «la heterogeneidad de los componentes de la masa en cuanto a su procedencia estamental o respecto a cualquier otro criterio de formación de grupos sociales» (Maravall, 1975, p. 222). En las ciudades «aumentó el número de mercaderes y de profesiones de muy diverso tipo» lo que «implicaba la necesidad de procurar un alimento cultural a toda esa abigarrada población» (Maravall, 1975, p. 183).

24. George Ticknor califica al *León prodigioso* como una obra «no más antinatural y extravagante que otras de su especie» (1854, p. 327).

25. King, 1963, p. 108.

26. King, 1963, p. 107.

27. Ticknor, 1854, p. 326.

28. Barrero Pérez, 1990, p. 36.

29. Barrero Pérez, 1990, p. 36.

también a lo largo de todo el seiscientos³⁰. Como señala Barrero Pérez, «La complicación barroca, en forma de alambicamiento estructural, halla su correspondencia en la nada infrecuente superposición de exempla»³¹. Debido a su complejidad, el panorama del estudio y comprensión de estas novelas se presenta como una tarea nada fácil. Sin embargo, la crítica deberá continuar en su empeño por desentrañar los misterios de unas obras más relevantes de lo que se podía llegar a pensar, si se quiere entender al completo la evolución de la novela durante todo el siglo XVII.

2. LA EXPERIMENTACIÓN NARRATIVA DEL XVII: EL *LEÓN PRODIGIOSO*

2.1. La crítica ante la delimitación de su género

Teniendo en cuenta a Mijáil Bajtín, el estudio de cualquier obra debería iniciarse desde el aspecto más principal: el género al que pertenece. Es cosa difícil en el caso del *León prodigioso*, como se verá. Pero a pesar de su dificultad clasificatoria, la crítica ha establecido algunos parámetros, pues ante todo «el estudio del autor, de la obra literaria ha de iniciarse con el planteamiento del género: ¿En qué género se instala la obra?, ¿cuál es su grado de acatamiento al mismo?, ¿cuál es su desviación?...»³². Estas son algunas de las preguntas que se realiza la escasa crítica que ha abordado el estudio de la novela. En primer lugar, el *León prodigioso* es complejo de clasificar dentro un género concreto por su carácter híbrido, pues la obra es el resultado de «la confluencia de elementos de tradiciones diversas»³³. A pesar de ello se han establecido algunas clasificaciones a lo largo del tiempo³⁴. Ante todo, el factor moral y didáctico de la novela es el común denominador más aceptado por la crítica, lo que ha favorecido su catalogación principalmente en esos términos. Reputados críticos como Menéndez Pelayo hablaban de la obra como una «novela alegórica»³⁵. Emilio Alarcos, por su parte, la denominaba «apo-

30. El fenómeno de la hibridación se puede observar desde las obras medievales. El caso de la interpolación de historias en una misma obra es evidente desde el *Calila e Dimna* (1251), o *El conde Lucanor* (1335), hasta el *Decamerón* (1349-1351), donde el hilo narrativo principal conduce y estructura las historias intercaladas que aparecen, así como la presencia de otros elementos que enriquecían la narración: acertijos, refranes, cuentos, versos, etc. La estructura medieval típica de los exempla también será una constante en pleno siglo XVII como puede observarse en el *León prodigioso*. Y es que como señala Susan Byrne recordando a Víctor Infantes, este ya advertía el «hibridismo genérico de la prosa de la época» (2015, p. 193), que favoreció la aparición de este tipo de narraciones.

31. Barrero Pérez, 1990, p. 35.

32. Huerta Calvo, 1982, p. 147.

33. González Rovira, 1992, p. 94. El autor resalta el necesario estudio en conjunto de estas dos obras por sus similitudes. «Creemos que el texto de Cosme Gómez de Tejada, el más cercano cronológicamente al *Criticón*, tiene que ser analizado tanto por sus valores estéticos como por haber podido estar en la génesis de la novela de Gracián» (González Rovira, 1992, p. 101).

34. La obra guarda semejanzas formales con el *Criticón* de Gracián, novela que de hecho, al igual que el *León prodigioso* «también ha presentado dificultades cuando se ha tratado de situar en un género determinado» (López Estrada, 1998, p. 32).

35. Menéndez Pelayo, 1974, p. 831.

logía moral»³⁶. Pero una de las definiciones más completas es la de Blanca Perrián al denominar al *León prodigioso* como «una macroestructura superficial que conjuga [...] un planteamiento de fábula esópico-alegórica con elementos y modalidades de la novela bizantina y el poema heroico»³⁷. Begoña Ripoll crea asimismo el concepto de «novela barroca» para englobar el conjunto de la prosa escrita en el siglo xvii, pero saca de él las «misceláneas de versos, sentencias, cuentos cortos, etcétera, ya que estas obras atienden a unos presupuestos literarios llamémosles renacentistas»³⁸. Lo interesante es que la autora da una explicación importante para obras como la de este caso y es que la novela griega está detrás del desarrollo general de la narrativa durante todo el siglo: «en el caso de la llamada novela bizantina no estamos seguros de que deba rechazarse como germen de las novelas del seiscientos, y no solo eso, pues, tal vez cabría la posibilidad de que la preceptiva literaria de la novela bizantina se encontrara, aunque encubierta y bastante modificada, en la novela larga del xvii»³⁹. A su vez también observa King que «la prosa novelística es la única de las formas literarias existentes que no posee un modelo clásico (con la excepción menor de la novela de aventuras bizantina)»⁴⁰. Ambos autores apuntan al género bizantino como *género base* para encuadrar, al menos, el fino hilo narrativo principal que «unifica» el texto. En el caso del *León prodigioso* esto lo confirma Javier González Rovira en sus estudios sobre este género y sobre la obra en sus dos artículos, en los que también reitera las semejanzas entre esta obra y el *Criticón* de Baltasar Gracián, ambas con un hilo narrativo principal de tintes bizantinos⁴¹. A ambas obras las denomina «novelas bizantinas en cuanto al núcleo estructural, pero alejadas del género en cuanto a su desarrollo»⁴². Se apunta a lo mismo en la edición digital de los apólogos 42 y 43 del *León prodigioso* realizados por Victoria Aranda Arribas⁴³, quien considera al autor pionero en la consecución de esta experimentación narrativa entre géneros: «Gómez de Tejada fue precisamente uno de los responsables de dicha metamorfosis, reduciendo la

36. Alarcos García, 1965, p. 615.

37. Perrián, 1976, p. 338.

38. Ripoll, 1991, p. 22. Designa como novela barroca «novelas que no participan de otros géneros o no son encuadrables dentro de otras categorías, como son novelas picarescas, sentimentales, de caballerías etcétera, sin que ello signifique negar la presencia de *elementos*, pero solo *elementos*, por ejemplo picarescos, pastoriles o sentimentales, en las tramas argumentales o en los rasgos de algunos personajes» (Ripoll, 1991, p. 22). Más adelante afirma que sí engloba dentro del término a «colecciones de novelas cortas independientes o relatos engarzados por un marco y finalmente a esa novela que, conforme avanza el xvii, se va ampliando, transformando o «barroquizando» (Ripoll, 1991, p. 22).

39. Ripoll, 1991, p. 22.

40. King, 1963, p. 106.

41. González Rovira, 1992, 1994 y 1996. También Abraham Madroñal coincide en señalar las semejanzas entre el *Criticón* y el *León prodigioso*: «Y ¿qué de las semejanzas entre el *Criticón* y el *León prodigioso* de que ya hace años nos recordaba Williams?» (Gómez de Tejada, *León Prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 29).

42. González Rovira, 1996, p. 333.

43. «Sin embargo, el *León prodigioso* no sigue todas las claves del género que fundaron en España la *Historia de los amores de Clareo y Florisea* (1552) de Núñez de Reinoso y la *Selva de aventuras* (1565) de Jerónimo Contreras, sino que pertenece a una época en que el tono sentimental empieza a desdibujarse en pro del didactismo y la alegoría» (Aranda Arribas, en su edición electrónica de *León prodigioso*).

historia griega de dos perfectos amantes separados por desdichadas aventuras a un marco para la digresión moral»⁴⁴.

Escritores como Gómez de Tejada confirman la tesis de King según la cual mientras algunos «prosistas del siglo xvii eran innovadores sin norte ni guía»⁴⁵ otros, quizá la mayoría, «permanecieron fieles a los géneros novelísticos tan populares en el siglo xvi»⁴⁶ a la hora de realizar sus obras, asegurando su legitimidad en los modelos clásicos y la preceptiva aristotélica, con lo que, para entender novelas como el *León prodigioso* habría que tener en cuenta primeramente la evolución de la novela griega a lo largo del siglo. Precisamente en la última etapa de evolución del género, como afirma González Rovira, es cuando se va desvirtuando en favor de la importancia moral a la que se ha aludido más arriba, pues «La cultura barroca encuentra en el modelo bizantino un cauce adecuado para la exposición de sus preocupaciones»⁴⁷. Poco a poco «la digresión no narrativa fue imponiéndose paulatinamente en todo tipo de novelas»⁴⁸ aumentando los discursos retóricos y reflexivos, los sermones y las lecciones con las que se pretende enseñar al lector. Es así en el caso del *Criticón* y también en el *León prodigioso*, donde abundan extensos pasajes en los que se reflexiona largamente, abandonando en ocasiones la acción por completo. Esto no es algo extraño si se tienen en cuenta las palabras de González Rovira, pues los escritores religiosos como Gómez de Tejada son «primero moralistas, en segundo término narradores»⁴⁹. Bebiendo de los autos sacramentales o de los sermones religiosos de la época, estos autores alegorizan también las novelas que escriben, desvirtuando en última instancia los parámetros del género griego en favor de lo moral.

Cosme Gómez de Tejada es en efecto un autor religioso cuyos datos se desconocían hasta el momento en que Abraham Madroñal los reveló en un completo artículo sobre su vida y obras⁵⁰. El autor, nacido en Toledo pero residente en Talavera la mayor parte de su vida, comienza sus estudios en el colegio de jesuitas de Oropesa y pasa a Alcalá de Henares hacia 1610. Continúa estudiando teología posteriormente en Salamanca hacia 1614, y es en esos años donde comienza a escribir la novela como afirma en el prólogo⁵¹. Ideada en un principio en forma de historias o

44. Aranda Arribas, en su edición electrónica de *León prodigioso*.

45. King, 1963, p. 110.

46. King, 1963, p. 106.

47. González Rovira, 1996, p. 204.

48. González Rovira, 1996, p. 329.

49. González Rovira, 1996, p. 331.

50. Madroñal, 1991.

51. «Escribí quince o diez y seis apólogos y comunicándolos con algunos amigos, en particular con el maestro Céspedes que lo fue mío y le alcancé en su última edad, varón muy docto como se sabe en humana erudición. Aprobó mi asunto, censurándole útil para conseguir no sin deleite lo honesto. Dejé la universidad, y pasados muchos años en otros estudios y ocupaciones, acaso revolviendo papeles, encontré los apólogos casi olvidados que antiguamente escribí. Acordeme de la censura de mi maestro, leílos, el amor de padre me obligó mirarlos como hijos. Amor aunque natural, es ciego, ya lo veo. Corregilos y doctrinelos según mi genio y profesión, vistiéndolos al uso pero honestamente. Crecílos y dílos a la prensa» (Gómez de Tejada, *León prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 37).

apólogos sueltos e independientes que en palabras suyas, había dejado olvidados, los completará y unificará muchos años después, cuando ya ocupaba el cargo de capellán de las Bernardas Descalzas de Talavera, hasta el culmen de su publicación en 1636. Es en estas primeras décadas del seiscientos cuando se produce como afirma González Rovira, una «mayor vigencia de la novela bizantina o de aventuras peregrinas»,⁵² lo que junto con la legitimidad y aceptación moral de la que gozaba el género, pudieron determinar que el autor lo eligiera como hilo narrativo unificador de su texto. Así las cosas, este conglomerado de textos sueltos, siendo en un inicio meros ejercicios de retórica y teología de juventud del autor, adquieren un sentido novelesco gracias al entrelazamiento de todos ellos en un hilo argumental bizantino con diversos matices, como se señala. Pero el factor comercial también era importante si se quería llegar al público, y el autor era consciente de ello. Dando un aspecto novelesco a sus escritos, Gómez de Tejada se aseguraba una difusión y recepción comercial óptimas para un público en la época demandante de historias y relatos, sin renunciar al cumplimiento estricto de las preceptivas morales que quería transmitir, como buen religioso. Estaríamos así ante un sermón novelado capaz de superar los límites del púlpito o de la cátedra universitaria, llegando a ese incipiente público lector a través del entretenimiento literario, una inteligente jugada del autor. Así pues y al igual que Gracián, atendiendo ante todo a la intención horaciana de *enseñar deleitando*, Gómez de Tejada utiliza la estructura griega «de vehículo favorito para ampliar alegorías morales»⁵³. El fenómeno de la alegorización del género griego se lleva hasta las últimas consecuencias en la segunda parte de la obra de Gómez de Tejada. Publicada póstumamente por su hermano Francisco Gómez de Tejada y cuyo título completo es: *Segunda parte del León prodigioso. Entendimiento y Verdad, amantes filosóficos, para ejemplo de lo que se debe amar, y de lo que se debe aborrecer, así en la vida privada como en la pública* (1673), deja claro que la importancia radica por entero en la lección moral, abandonando casi en su totalidad el aspecto literario. En esta segunda parte al igual que en los autos sacramentales, los protagonistas son alegorías y representaciones simbólicas de conceptos y valores humanos, con lo que los personajes animales de la primera parte desaparecen, quedando solo la mera abstracción y la prosa filosófica de ideas, anticipando en parte, la futura prosa del XVIII. El título de *Segunda parte del León prodigioso*, queda entonces como un mero atractivo para atraer a un público lector que gustó de la obra a juzgar por el éxito del que gozó la primera parte (de la que hubo varias ediciones: Madrid: 1636, 1663, 1670 y 1676, Valencia: 1665, Alcalá de Henares: 1675 y Sevilla: 1732). En todo caso y pese a que el fenómeno de la hibridación textual se venía dando desde épocas anteriores, es curioso, como afirma Blanca Perrián, que algunos lectores de la época considerasen la obra de Gómez de Tejada como algo innovador, «parece ser que los lectores contemporáneos le reconocieron al autor una cierta originalidad y novedad, si damos crédito a las palabras con que expresamente lo dice el maestro Macedo en la aprobación de 1634: «[...] que si bien el escribir apólogos fue de muchos, y grandes sabios a lo divino y

52. González Rovira, 1992, p. 94.

53. King, 1963, p. 107.

humano: el reducirlos a una vanidad de héroe es particular invención del autor, que debe ser estimada, por adelantar los apólogos, y darles la perfección de la idea más perfecta»⁵⁴.

Por su crítica social y denuncia de las malas costumbres y vicios humanos, el sentido satírico también ha sido uno de los rasgos principales a considerar por la crítica a la hora de clasificar la obra⁵⁵. Para Abraham Madroñal, el *León prodigioso* es una sátira menipea, pues «enseñar con ejemplos de conductas de animales al mismo tiempo que intercala sátiras de costumbres sociales, no de individuos, es lo que en el fondo se llama sátira menipea»⁵⁶. También lo aprueba Antonio Félix Romero-González, quien ante todo y como Madroñal, coincide en afirmar el hibridismo literario que se produce en este texto «Un caso curioso (que puede servir de ejemplo de las capacidades combinatorias de la narrativa del siglo XVII) en el que una estructura de novela bizantina se mezcla con la fábula de animales y con ciertas características de la corriente alegórica de la sátira menipea barroca, se da en el *León prodigioso*»⁵⁷. En efecto bien puede catalogarse también como una sátira menipea si tenemos en cuenta la definición de Ramón Valdés Gázquez a propósito de su análisis de la sátira en Quevedo, donde «lo relevante para el desarrollo de la sátira menipea en el contexto que nos interesa, del Siglo de Oro español, es la realización de la crítica satírica a través de la fantasía. Se entiende fantasía desde un punto de vista muy amplio: el recurso onírico, el uso de la alegoría, la fábula, el recurso mágico, el contacto con otro mundo...»⁵⁸. Estos requisitos se cumplen en el *León prodigioso*, pues los animales se humanizan y relatan historias, viven guerras, dan consejos, y atraviesan todo tipo de acontecimientos de los que extraen una enseñanza. Aparecen personajes alegóricos como la Locura, la Ira, la Avaricia, o el Desengaño como personajes protagonistas de algunos apólogos. Los espacios mágicos aparecen continuamente: palacios dorados en grutas de los Pirineos donde reina el Oro, la Plata o sus hijas las Piedras Preciosas, montes que hablan y lloran, ríos que se quejan de sus desdichas, o incluso ciudades donde hombres y monstruos charlan y conviven por su igual naturaleza cruel. En cualquier caso, el propio Gómez de Tejada reconoce el carácter satírico de su obra en tanto que sátira contra arquetipos generales:

Dirás que soy satírico. Respondo que si hablas de sátira en la impropia acepción que la recibe el vulgo, niego la proposición. Porque tales poemas son unas viles invectivas para infamar honras de personas en particular. [...] Y es ajeno de

54. Perinián, 1976, p. 155.

55. «Las propuestas de novela filosófica o picaresca pura, o epopeya menipea o cualquier otra que se formule ha de contar con la experiencia literaria que suponen estos otros libros de orden bizantino. De modo que ante todo siempre ha de tenerse en cuenta la estructura narrativa bizantina a la hora de catalogar genéricamente el texto bajo cualquier otro prisma (López Estrada, 1998, p. 32).

56. Gómez de Tejada, *León Prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 36.

57. Se extrae de la cita de *León prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 26, ya que no se ha podido tener acceso a la tesis inédita de Romero-González, *La sátira menipea en España: 1600-1699* (1991).

58. Valdés Gázquez, 2016, p. 224.

mi intención y mi pluma. Pero si hablas de la sátira nueva, cuya esencia es reprehender vicios en común para reformar la humana vida [...] no te negaré que estos discursos tengan algo satírico⁵⁹.

Como se aprecia, son variadas las catalogaciones que la crítica ha conferido a la novela en cuanto a los posibles géneros y subgéneros a los que podría pertenecer en función de la heterogeneidad compositiva de sus elementos. Pese a su complejidad hay algo claro: bajo esa hibridación textual, la intención moralizante está por encima de cualquier otro factor.

2.2. Argumento y características de la obra

El *León prodigioso* está conformado en su totalidad por 54 apólogos: historias narradas por animales humanizados cuya experiencia deja siempre una impronta de aprendizaje en los otros que escuchan y en el lector, que queda remarcada en un discurso filosófico al final de cada historia. La narración principal se basa en las aventuras que viven el protagonista, un león llamado Auricrino, junto con su "escudero" y ayudante Pardalín. Ambos emprenden un viaje de rescate en busca de la amada de Auricrino, la leona Crisaura, raptada por el tigre Pardal. Pero el sentido simbólico que subyace tras el sentido literal es que el protagonista realmente es un caballero virtuoso, pues Auricrino reúne las cualidades que le convierten en un modelo de comportamiento para el hombre que busca el camino de la sabiduría, la razón, la virtud y la honradez, robadas por el mundo terreno (el Pardal): cruel, engañoso, frívolo y lleno de vicios y maldades. De esta forma los animales serán los protagonistas que adquieren caracteres humanos, mientras que los humanos serán relegados a un segundo plano y despreciados por sus comportamientos animales e irracionales. El autor utiliza magistralmente la fábula esópica para denunciar «la animalidad del ser racional y la racionalidad de los animales, en que se apoya la idea global de la obra»⁶⁰. Por supuesto, la historia principal comienza con un característico inicio *in medias res* propio del género griego, con el naufragio de los protagonistas y el viaje que emprenden desde Mauritania, donde Auricrino es el rey de los animales, recorriendo los paisajes del Mediterráneo. A lo largo del relato lo verosímil se diluye en lo fantástico, amparado en ese carácter alegórico de los personajes y los escenarios, para otorgar sentido universal a las enseñanzas filosóficas de cada apólogo. Los valles de lágrimas que lloran, los montes tristes, los avaros, el Desengaño, la Envidia, la Avaricia, la Verdad, la Mentira, el Oro, el mercado del mundo, los monstruos y quimeras que representan vicios y pecados... todo se personifica, recordando los autos sacramentales de la época y «los escenarios-tópico de las novelas alegóricas, nada privativo del *Criticón*», como observa Perinián⁶¹. En torno a la historia principal, los dos protagonistas viajan encontrándose por el camino con

59. Gómez de Tejada, *León prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 38.

60. Perinián, 1976, p. 155.

61. Perinián, 1976, p. 156. Como se viene refiriendo, ambas obras guardan semejanza en su estructura narrativa y en el sentido simbólico y alegórico de los paisajes fantásticos y los personajes reflejo de la dualidad moral del hombre.

multitud de personajes (un lebre, unos caballeros, un cisne, unas raposas...), cuyos lances les narran a través de historias que guardan un significado engarzado con el de la historia principal. En ellas aparecen desde debates filosóficos y tratados morales: (apólogos 8, 9, 30, 31, 33, 38, y 50) hasta juicios: (apólogos 14, 20 y 21), certámenes poéticos: (apólogos 42, 43 y 44), retablos y representaciones: (apólogo 32), batallas y lances caballerescos: (apólogo 2), personajes históricos: (apólogo 26), poemas inéditos del autor: (*La Nada*, apólogo 34) y hasta tratados de crítica literaria: (apólogos 39, 41, y los ya citados 42, 43 y 44)⁶². Con todo ello, la obra acoge un sinfín de recursos estilísticos y genéricos cuya finalidad es siempre reforzar la tesis principal de la obra: la fragilidad de la vida humana y el errado comportamiento del hombre, dominado por un mundo mentiroso y destructor cuyas bondades y placeres son un espejismo que empaña la búsqueda de su verdadero destino: el bien, la virtud, la mesura, la prudencia, la templanza, la fortaleza, la contemplación filosófica y el ascetismo final. La lección moral siempre va acompañada de la continua denuncia y ridiculización de los comportamientos sociales de la época, como se ha referido, mediante la sátira generalizada contra arquetipos representativos de malas conductas de la sociedad de su tiempo: La sátira contra los malos poetas (a los que Gómez de Tejada pinta como animales ridiculizados en el apólogo 42), contra los malos médicos, los jugadores, los avaros, los presuntuosos, los arbitristas, los mercaderes, los amantes, los ociosos, los mentirosos y todos aquellos colectivos que remarcan la continua estupidez del hombre, sirven para reforzar el propósito del autor: «reprehender vicios en común para reformar la humana vida»⁶³.

Una vez más, novelas como el *León prodigioso* son un claro ejemplo de la experimentación narrativa fruto de los procesos de hibridación literaria producidos en la época. Tanto en lo temático como en lo estructural, el texto se compone de elementos narrativos tan diversos, que fácilmente pueden extraerse de él y leerse como fragmentos o relatos independientes. Un ejemplo de ello son los apólogos 42 y 43 en relación con la polémica gongorina, en los que el autor relata su concepción teórica sobre el lenguaje poético y cuyo análisis ha permitido a la crítica ampliar sus

62. Gómez de Tejada, *León prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 383. Debates filosóficos y tratados morales: apólogo 8: «De la verdadera libertad» (p. 46), apólogo 9: «Que la avaricia es irracional» (p. 51), apólogo 30: «De la justicia y verdad» (p. 179), apólogo 31: «De la verdadera felicidad» (p. 186), apólogo 33: «Que la vida del hombre es guerra» (p. 204), apólogo 38: «De la ociosidad» (p. 260), apólogo 50: «Conocimiento moral del mundo mayor y menor» (p. 327). Juicios: apólogo 14: «Examen y castigo de algunas vanidades» (p. 77), apólogo 20: «Audiencia general y justicia en la república del mundo al revés» (p. 115), apólogo 21: «Prosíguese la audiencia y reformation» (p. 121). Certámenes poéticos: apólogo 42: «De varios espíritus poéticos en un certamen» (p. 283), apólogo 43: «Del soneto culto» (p. 289), apólogo 44: «De unas justas morales» (p. 295). Retablos y representaciones: apólogo 32: «Retablo de duelos» (p. 192). Lances caballerescos: apólogo 2: «Lágrimas, sus peligros en la malicia, su valor en la virtud» (p. 10). Personajes históricos: apólogo 26: «Por qué Timón ateniense aborrecía los hombres y Diógenes cínico los mordía» (p. 153). Poemas inéditos: apólogo 34: «Refiérese una notable historia del valor contra fortuna. *La nada*, poema tropológico» (p. 226). Tratados de crítica literaria: apólogo 39: «Del amor poético y moral», (p. 264), apólogo 41: «De la poesía, su origen, pobreza y peregrinación» (p. 274).

63. Gómez de Tejada, *León prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 38.

investigaciones sobre las discrepancias entre poetas cultistas y conceptistas⁶⁴. Entre los críticos que analizan estos capítulos, Blanca Perinián describe la totalidad de la obra como «un hilo aglutinador»⁶⁵ y también coincide con el resto de la crítica en definir la obra como «fruto de las muchas significativas operaciones barrocas de mezcla y entrecruzamiento de estilos, géneros y modelos canónicos»⁶⁶. Óscar Barrero Pérez también achaca el fenómeno del hibridismo literario de la época a algo propio de los códigos filosóficos y artísticos del Barroco, que fácilmente permiten mezclar, adicionar, adulterar, fragmentar, y combinar diferentes géneros narrativos conocidos hasta entonces entre sí, dando lugar a este tipo de narraciones, pues «es éste reflejo literario de la cosmovisión propia del Barroco: la del universo en caos, disgregados y dispersos sus componentes»⁶⁷. También señala, al igual que González Rovira, que la importancia de la narración desaparece en estas novelas, siendo esta una mera estructura por la que conducir el aspecto crucial, que es el moral y filosófico. Tanto en las novelas de Francisco Santos, cuya narrativa analiza Barrero Pérez como en Cosme Gómez de Tejada, «lo narrativo, elemento primordial en un relato, cede su preponderancia a lo discursivo, preludiando de este modo lo que será la novela del siglo XVIII español: el esquema argumental se desvanece, en beneficio de la exposición ideológica y moral»⁶⁸. Está de acuerdo Perinián, «Los personajes que van saliendo al encuentro a lo largo del camino, más que personajes actuantes son personajes narrantes»⁶⁹, lo que permite desplegar «desde el punto de vista de las técnicas de exposición, todos los recursos que suponen y permiten variación de registros lingüísticos: como fallos jurídicos (apólogo cinco), litigios en audiencias (apólogo veinte y veintiuno), cartas (apólogo treinta y tres), premáticas de Momo (apólogo cinco)⁷⁰, reformaciones (apólogo trece), retablo de vicios (apólogo treinta y uno), recetas alquímicas (apólogo cuatro)...»⁷¹. Aunque la variación textual se aprecie a lo largo de todo el texto, paradójicamente existe la

64. El proyecto de investigación Góngora del Labex-OBVIL del grupo de investigación Pólemos, surgido en 2013 a cargo de Mercedes Blanco, se concibió como la redacción de un corpus digital en torno a todos los textos que versaran sobre la polémica gongorina. Su objetivo se basa en presentar una recopilación de comentarios u obras de diferentes autores editados en formato XML y unirlos mediante hipervínculos al correspondiente texto de Góngora al que van dirigidos, todo ello en formato web (html). Aprovechando la capacidad digital de interconectar mediante enlaces los diferentes textos de la polémica, se favorece la conexión intertextual entre todos ellos, facilitando la comprensión del fenómeno y creando un hipertexto digital que favoreciera su acceso libre. Entre los autores editados se encuentra el *León prodigioso* de Gómez de Tejada, en concreto los dos apólogos ya mencionados 42 y 43, cuya edición (2020) corrió a cargo de Victoria Aranda Arribas, miembro del equipo de Rafael Bonilla Cerezo en Córdoba para dicho proyecto.

65. Perinián, 1976, p. 155; «el hilo aglutinador de la narración [...] se complique y complemente con estructuras de conglomeración, de inserciones continuas a manera de episodios adyacentes que enriquecen sin romper la unidad de acción».

66. Perinián, 1976, p. 155.

67. Barrero Pérez, 1990, p. 29.

68. Barrero Pérez, 1990, p. 29.

69. Perinián, 1976, p. 156.

70. En el apólogo 5, Júpiter encarga la misión de ejecutar en el mundo una serie de leyes naturales al dios de la burla y el sarcasmo, Momo, conocidas como premáticas de Momo.

71. Perinián, 1976, p. 155.

constante ya mencionada: la sempiterna reflexión moral y filosófica, visible sobre todo al final de cada apólogo. En la conclusión de cada capítulo (a veces el narrador en tercera persona, a veces los animales y personajes oyentes de la historia que el otro les cuenta), dan su parecer y su reflexión citando autoridades para apoyar su argumentación. Por ejemplo en el apólogo 5:

Dio fin el lebre a su historia y callando esperaba la sentencia, mas el Africano no quiso pronunciarla entre dos amigos. Solo dijo que una y otra narración eran verosímiles, aunque en favor de la segunda, en cuanto hace un mismo sujeto a la ira y la locura, se pudieran traer otras razones fuera de las que se han tocado y gravísimas autoridades de filósofos divinos y profanos, con ejemplos admirables de muertes infelices y ciegos precipicios a que se arrojan los iracundos contra sí y contra sus prójimos⁷².

En otros casos, como se refiere, es el propio narrador el que hace un largo discurso retórico de reflexión, siempre citando a diversas autoridades, como en el ejemplo del apólogo 6:

Volviendo a nuestro propósito, absurdo es, como decía Antístenes, limpiar el trigo de joyo y la guerra de inútiles soldados y no la república de envidiosos [...] Gente una y otra perversa y odiosa, que verifica la sentencia de Sócrates, que una de las cosas más molestas a los buenos, es la felicidad de los malos, y a los malos, la prosperidad de los buenos⁷³.

Es así como el relato se convierte por entero en una mera excusa para dar paso a una exposición de casos ejemplificadores para las enseñanzas que el autor quiere mostrar. En otras ocasiones, la reflexión se engarza con el relato de otra historia para reforzar dicha proposición, como en el ejemplo final del apólogo 4, cuando el lebre afirma: «es de grande consideración para que se desengañen los coléricos iracundos, que son locos a pesar de su soberbia. Estadme atentos»⁷⁴. Tras lo cual se inicia en el apólogo 5 la historia de la Ira y la Locura con la que el lebre pretende demostrar que ambas son hermanas y por tanto provienen de un mismo origen⁷⁵. De esta forma, el lector se encuentra con gran variedad de textos de diferentes estilos, con distintos registros y de diversas características, pero que se entrelazan unos con otros, y estos, a la vez, con la narración principal mediante el viaje que realizan los protagonistas, Auricrino y Pardalín. La curiosa receta *para hacer sol* del

72. Gómez de Tejada, *León Prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 73.

73. Gómez de Tejada, *León Prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 77.

74. Gómez de Tejada, *León prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 68.

75. El apólogo 5, titulado «Confírmase de nuevo la humana locura y que no difiere de la ira», cuenta la historia de dos hijas de la Luna y partes a su vez, de la diosa triforme: la Ira y la Locura. Escapándose la Locura del control de su madre, siembra el caos por el mundo y en los hombres, hasta que los dioses la encuentran y es juzgada por Júpiter, quien la deja en libertad, culpando este a los hombres de sus mismos males, y alegando la natural condición de la Locura que la lleva a ser caótica, violenta e impredecible, cuyo dominio solo pueden ejercer los hombres mediante la utilización correcta de su libre albedrío.

apólogo 4, ofrece de manera satírica paso por paso, los ingredientes y el procedimiento para fabricar rayos de sol, algo descubierto por los alquimistas, a los que el autor ridiculiza mediante este disparate jocoso:

Recibe a saturno, el cual dividido en pedazos le echarás en una olla con sal [...] añade una arroba de luna llena [...] luego echarás un trozo de marte y otro de venus [...] y no te olvides de júpiter y algo de los restantes planetas. Cuez a todo veinticuatro horas, o veinticuatro días, o veinticuatro meses o veinticuatro años, que aquí está errada la carta de Raimundo Lullo⁷⁶.

El *retablo de duelos* presentado en el apólogo 32, ofrece la presentación de un retablo carnavalesco donde los espectadores son animales habitantes de «una gran ciudad [...] poblada de todas especies y no ajena de hermosura y policía»⁷⁷. Todo lo contrario a los humanos actores del retablo, representantes burlescos de sí mismos y de su lamentable conducta errada. Así aparecen jugadores de naipes, fulleros tramposos, perezosos, ociosos, violentos y hombres dominados por su gula y sus apetitos mientras que las escenas se suceden, relatadas y censuradas por la zorra. Una vez más, Gómez de Tejada presenta burlescamente al lector un retablo de maldad infinita como el mal ejemplo que no se debe seguir, pues «para reducir a número los males de estos y semejantes bienes, la lengua es torpe, la pluma tarda y el pincel tosco»⁷⁸.

El relato principal finaliza con la derrota del Pardal, el rescate de Crisaura por su amado Auricrino y la feliz boda de ambos, bajo la que se simboliza el triunfo del hombre virtuoso y sabio sobre el mundo. De este modo, el hilo principal desenlaza la novela con el ejemplo moral de los protagonistas como referencia universal aplicable también al resto de relatos secundarios, y por supuesto al lector. Gómez de Tejada cierra así el círculo de esta *apología moral*, sucesión de ejemplos a seguir y a evitar, que se enlazan entre sí inteligentemente en un proceso de hibridación narrativa. Una novela griega, una sátira menipea, un discurso filosófico, una apología... todo

76. Gómez de Tejada, *León prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 64. De Ramón Llull, Luis Araujo-Costa dice: «El dominico Nicolás Eymerich escribe contra él denunciando en sus obras algunas proposiciones que pudieran parecer heréticas dentro de un tomismo cerrado» (1949, p. 37). Tras la polémica de Eymerich durante el siglo xiv, las ideas de Ramón Llull, si bien, siendo defendidas tras estos ataques, se diluyen y confunden posteriormente con otras de orden heterodoxa, y ya en el siglo xvi «es cuando la ya asentada tradición lulista queda unida a la alquimia pseudo-luliana. Ésta pudo originarse en Cataluña durante el siglo xiv. Al menos hay 34 obras alquímicas escritas antes de 1500 atribuidas a Llull y donde vuelven a aparecer las letras y signos que quiso eliminar Sabunde en su intento de reintegrar la separatoria a la doctrina general. Hasta tal punto cobró auge este tipo de ediciones, la mayoría alemanas, desde el año 1514, que sobrepasaron en número a las auténticas. Es decir, el lulismo, fuera de su origen territorial fue estudiado muchas veces en combinación con la alquimia, la cábala y la magia. Generalmente se acepta que la adscripción de textos alquímicos a Llull vino de parte de personas ajenas a la doctrina de su *Arte* aprovechando la posibilidad del mismo de dar cobijo a la alquimia» (López Pérez, 2002, pp. 336-337). Con todo ello, era normal que la sospecha de alquimista atribuida a Llull continuara vigente en época de Gómez de Tejada.

77. Gómez de Tejada, *León prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 219.

78. Gómez de Tejada, *León prodigioso*, ed. Madroñal y Arizpe, p. 229.

eso y más tiene cabida en esta obra, cuyo sentido eso sí, es eminentemente aleccionador. Y es que ante todo y al igual que a Gracián, a un religioso como Cosme Gómez de Tejada le interesa la narración que conduce al «propósito moral por excelencia: el desengaño, rasgo moral característico del apólogo»⁷⁹.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcos García, Emilio, «El licenciado Cosme Gómez Tejada de los Reyes y el culturanismo», en *Homenaje al profesor Emilio Alarcos García. Selección Antológica de sus escritos*, I, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1965, pp. 615-634.
- Araujo-Costa, Luis, «Raimundo Lulio», *Revista Nacional de Educación*, 634, 1949, pp. 33-49.
- Barrero Pérez, Óscar, «La decadencia de la novela en el siglo xvii. El ejemplo de Francisco Santos», *Anuario de estudios filológicos*, 13, 1990, pp. 27-38.
- Byrne, Susan, «La prosa del Siglo de Oro: Estado de la cuestión crítica (2011-2014)», *Etiópicas*, 11, 2015, pp. 192-451.
- Colón Calderón, Isabel, *La novela corta en el siglo xvii*, Madrid, Laberinto, 2001.
- Gómez de Tejada, Cosme, *León prodigioso. Apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político*, ed. Víctor Arizpe y Abraham Madroñal, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 2018.
- Gómez de Tejada, Cosme, *León prodigioso. Apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político. Apólogos XLII y XLIII*, ed. Victoria Aranda Arribas, Sorbonne Université, Labex-OBVIL, 2020, edición electrónica, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1636_leon#body-2.
- González Rovira, Javier, «El León prodigioso de Cosme Gómez de Tejada y el género *El Criticón*», *Angélica. Revista de literatura*, 3, 1992, pp. 93-102.
- González Rovira, Javier, «Crítica literaria en el Siglo de Oro. Unos fragmentos de la segunda parte del *León Prodigioso* de Cosme Gómez», *Angélica. Revista de literatura*, 6, 1994, pp. 79-88.
- González Rovira, Javier, *La novela bizantina en la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1996.
- Huerta Calvo, Javier, «La teoría literaria de Mijaíl Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)», *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura españolas*, 1, 1982, pp. 143-158.
- King, Willard F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo xvii*, Madrid, Real Academia Española, 1963.

79. González Rovira, 1996, p. 332.

- López Estrada, Francisco, «La novela bizantina de la Edad de Oro», *Rassegna Iberistica*, 63, 1998, pp. 31-33.
- López Pérez, Miguel, «Algunos rasgos sobre la relación entre lulismo y pseudolulismo en la Edad Moderna», *Dynamis*, 22, 2002, pp. 327-350.
- Madroñal Durán, Abraham «Vida y obra del licenciado Cosme Gómez de Tejada y de los Reyes: (1593-1648)», *Revista de Filología Española*, vol. 71, núms. 3-4, 1991, pp. 287-316.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol., 2, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1974.
- Periñán, Blanca, «El León prodigioso y una raposa anticulterana: crítica literaria en el siglo xvii», *Studi Ispanici*, 3, 1976, pp. 153-186.
- Ripoll, Begoña, *La novela barroca. Catálogo bio-bibliográfico (1620-1700)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, «La novela corta del Barroco español: una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo*, 1, 1996, pp. 27-46.
- Romero-González, Antonio Félix, *La sátira menipea en España: 1600-1699*, Ann Arbor, UMI, 1991.
- Ticknor, George, *Historia de la literatura española*, t. III, Madrid, Rivadeneyra, 1854.
- Valdés Gázquez, Ramón, «Francisco de Quevedo por las sendas de la sátira menipea», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 20, 2016, pp. 221-270.