

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA

"Los vicios que se ven aquí como en un espejo": poesía pastoril y retrato en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*.

Tesis.

Para obtener el grado en Licenciada en Historia

Presenta:

Carolina Gordillo Alor

Asesora:

Dra. Cristina Elena Ratto

Ciudad Universitaria, CD. MX., 2023.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Agradecimientos.....	p.iii
Introducción.....	p.vi
Capítulo 1. Ediciones, impresiones y reimpressiones.....	p. 1
I. Los libros: <i>Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps</i>	p. 9
-Impreso A.....	p.9
-Impreso B.....	p. 14
-Impreso C.....	p. 18
II. La portada, el grabado de <i>hoerhuis</i> y las introducciones	p. 24
III. Conclusiones del capítulo.....	p.29
Capítulo 2. El <i>decorum</i> , la teoría de los estilos y la literatura pastoril.....	p.30
I. Primeras formulaciones: Aristóteles y los peripatéticos.....	p. 36
II. Los tratadistas latinos y los tres estilos.....	p.37
III. Servio, la tradición pastoril y la <i>rota Virgilio</i>	p. 42
IV. La edad de oro y el género pastoril.	p. 47
V. La literatura pastoril neerlandesa en el siglo XVII.....	p. 53
VI. Conclusiones del capítulo.....	p. 59
Capítulo 3. La metáfora pastoril: imágenes y palabras.....	p. 60
I. La construcción de la imagen de la prostitución neerlandesa.....	p. 66
II. La seducción: la pastora prostituta.....	p. 76
III. El disfraz: la pastora cortesana toscana.....	p. 82
IV. Conclusiones del capítulo.....	p. 87
Conclusiones finales.....	p.90
Bibliografía	p.95
I. Capítulo 1.....	p.95
II. Capítulo 2.....	p.97
III. Capítulo 3.....	p.100

Agradecimientos

A lo largo de los años he acumulado enormes deudas con aquellos que me han apoyado en mis estudios y en particular, con los individuos que han contribuido en la realización de la presente investigación. El número de personas que han participado para que este texto se terminara son tantos que, si los nombrara a todos, la extensión de los agradecimientos sería tanto o más que el contenido mismo de esta tesis. Me disculpo si olvidé a alguien y les aseguró que sus esfuerzos y atenciones fueron esenciales e importantes.

En primer lugar, me gustaría agradecer a la Dra. Cristina Elena Ratto, mi directora de tesis, muy querida maestra e incansable lectora de las múltiples versiones que he escrito de este texto. Estimada profesora, el contenido de esta obra es tanto suyo como mío, pero las fallas, sin lugar a dudas me pertenecen. Le ofrezco una sincera disculpa por todos mis errores, atrasos y complicaciones. Le agradezco enormemente su continua confianza en mi persona. Quien diría, hace tantos años, que la nota al pie de página de una lectura de clase, sería el comienzo de un trabajo final, que después de cientos de transformaciones se convirtió en una tesis. Algo así como una mariposa, solo que de letras y un tanto chueca.

Asimismo, quiero agradecer a mi estimado sínodo: la Dra. Aurora Díez-Canedo, la Dra. Adriana Álvarez, la Dra. Elizabeth Treviño y el Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga cuyas lecturas, señalamientos, correos y múltiples reuniones enriquecieron el texto más allá de cualquier boceto que yo pudiera haber escrito. Este texto fue terminado gracias a su apoyo y jamás pudiera haberlo hecho sin ustedes. Muchísimas gracias. Mi deuda es eterna con sus personas.

A Israel Álvarez Moctezuma, quien me levantó de entre los muertos y en la distancia me acompañó, alentó, leyó y apoyó para que esta tesis al fin fuera concluida. Estimado Israel, muchas gracias. Fuiste y sigues siendo uno de los profesores que más estimé y de los cuales más aprendí en la Facultad. Mi deuda contigo es por siempre. Gracias, gracias, gracias.

A todos mis profesores y compañeros de Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. A los que están y los que ya descansan en paz. Me formé y recibí clases de los mejores. La FFyL-UNAM me dio la educación con la alguna vez soñé, en mi inocente y frágil juventud. Muchas gracias.

A los miembros del Centro de Estudios Mayas del Instituto de Investigaciones Filológicas (CEM-IIF), en especial a la Dra. Laura Elena Sotelo, quien me brindó una beca en un proyecto PAPIIT¹ y cuyo apoyo monetario me permitió concluir mis estudios. A la Mtra. María Elena Guerrero Gómez, con quién hice mi servicio social en el CEM y hace muchos años en su oficina, me hizo prometerle que terminaría la carrera. Maestra, esta soy yo, cumpliendo esa promesa. Gracias.

A la Dra. Alison Kettering, quien hace muchos años me mandó versiones digitalizadas de sus textos y sin los cuales esta tesis no pudo haber sido escrita. Al Dr. David Scott Wilson-Okamura, por responder mis correos y dudas sobre *Los comentarios de Servio a las Bucólicas*. A la Dra. Ilja Veldman por su orientación y amabilidad respecto a mis preguntas sobre su obra y la de Crispijn Van de Passe II. Muchas gracias.

A la familia Van de Passe, con especial énfasis en Crispijn Van de Passe padre, Crispijn Van de Passe hijo y Magdalena Van de Passe. He leído tanto sobre ellos que ya hasta nos encontramos en sueños. A sus damas de la noche, que me persiguen por el callejón de las flechas. Esas mujeres que me intrigan. Y a Crispijn, Crispijn, mi querido amigo Crispijn: tú no me conociste, pero yo a ti sí. Tenemos más en común de lo que alguna vez me imaginé. Me has mantenido en vela durante años. Gracias por esta aventura.

A Alejandra Hernández y Lulú Chaires, mis maestras de francés y quienes me apoyaron en las primeras traducciones de los versos aquí presentes, ya hace muchos años. Gracias.

A todo el personal de salud del Hospital Central Sur de Alta Especialidad Pemex Picacho, en especial a los departamentos de Otorrinolaringología, Audiología y Ginecología. Quienes me brindaron la atención médica que requerí toda mi vida y mejoraron mi calidad de vida considerablemente. Especialmente a la Dra. Graciela Jiménez del Rayo, mi estimada audióloga, quién me dio el don de escuchar el ruido mañanero en los peseros. A todo mi equipo médico particular: a mi psiquiatra(s), en especial a la Dra. Marely Bravo, a mi dermatólogo, a mi dentista, hermana e inclusive a mi madre. Estoy viva por la atención

¹ Becaria en el proyecto PAPIIT IG400317, *Plantas Sagradas de los mayas*, de la Dirección General de Asuntos de Personal Académico de la UNAM, dirigido por la Dra. Mercedes de la Garza Camino, la Dra. María del Carmen Valverde Valdés (+) y la Dra. Laura Elena Sotelo Santos.

médica que recibí en mi tierna infancia y en mis tormentosos años universitarios. Fue un esfuerzo conjunto y no ha sido fácil. Gracias por no dejarme caer.

A mis amigos de toda la vida, por crecer juntos. Pero en especial a María Fernanda Canul, por más de una década de amistad. Por creer siempre mí, por cuidarme, defenderme, aceptarme y amarme. Gracias por tanto. A las miembros del *Colectivo Memorias de las Montañas*, por acompañarme a andar de preguntona por la ribera del río Coachapa y cuyo premio que nos ganamos, financió los últimos meses de escritura de este texto.

A mi estimada tía, Gabriela Moheno Moreno, quien me ha enseñado tantas lecciones de vida. A ella y toda su familia, que también es la mía. La única que nos queda.

A los que estaban, pero ya no están. A los que respiraban y ahora descansan. Han sido años difíciles, pero los que seguimos vivos aún tenemos deudas con ustedes.

A Javier Gordillo, mi padre. Por pagar mi educación en la medida de su conciencia y posibilidades.

A mi enorme familia materna de Cosoleacaque, por mil risas, aventuras y tamales. A María, por traer tanta felicidad a mi vida. A Copito, por llenarme de amor y devolverme la sonrisa. A mi hermana, Alejandra, por creer en mí. Defenderme, amarme y cuidarme. Por haber crecido juntas. Por mil sucesos que ni siquiera tengo palabras para nombrar. Gracias.

A mí, la autora, por soportar tanto. Por seguir viva. Por aún encontrar placer en leer, escribir y a veces reír. Por vivir, por vivir, por vivir. Y también por terminar.

Y por último y más importante, a mi amada madre, Caridad Alor Abad. Mamá, ni una sola de las letras aquí plasmadas podrían haber sido escritas sin tus continuas palabras de aliento, tu apoyo y tus constantes cuidados. Gracias por creer en mí, por escucharme, por acompañarme, por protegerme. Por alentarme y tomar mi mano en incontables dificultades y en noches en vela. Por tomarte el tiempo de no solo criarme, sino de conocerme. En fin, por amarme. La suma total de años de esfuerzo están aquí presentes y solo a ti, este texto puede ser dedicado. Te amo.

Carolina.gordillo.alor@gmail.com

Septiembre del 2023

Minatitlán, Veracruz.

Introducción

I

En el siglo XVII los estados flamencos se encontraban inundados de grabados, impresores y talleres; familias enteras se dedicaban al negocio de la impresión y llenaban las calles de panfletos, estampas, pliegos sueltos y anuncios. Una de esas familias fueron los Van de Passe, cuyo patriarca Van de Passe el viejo, —quién probablemente nació entre 1565 y 1570 en Arnemuiden, provincia de Zelanda— imprimió por primera vez en Colonia en el año de 1589, un grabado titulado *Le bon et le mauvais ménage et la vierge d'après Jean de Maubeuge*—; posteriormente imprimió una serie de retratos de la nobleza de la época, en la que se incluyeron los de *Henri IV, Roi de France* en 1590, *Clément VIII, le Pape* en 1592, *Anne d'Angleterre* en 1594, entre otros. Asimismo, en junio de 1613, Crispijn Van de Passe el viejo, regresó a las Provincias Unidas y consiguió la ciudadanía mediante el pago de 50 florines, en la cual se estipula, además del permiso para ejercer el arte en Utrecht.²

En 1637 murió Crispijn Van de Passe el viejo y dejó cinco hijos que se dedicaron al arte de la impresión; uno de ellos y el más reconocido fue Crispijn Van de Passe II, quien nació en 1593 o 1594. Crispijn II frecuentaba a los hijos de Paul Moreelse, así como a otros jóvenes que se dedicaban al arte en las Provincias Unidas. De gran talento, publicó entre 1610 y 1611 una serie de retratos de medio cuerpo de los grandes príncipes de la época: de *Paul V, Louis XIII, Rodolphe II, Felipe III*, entre otros. En 1617 partió hacia París por petición de Antoine de Pluvinel, tutor de Luis XIII, quién le pidió al Príncipe Mauricio de Orange un artista para instruir a los nobles en el arte del dibujo. Aun así, es probable que no pasara mucho tiempo en París, puesto que en 1630 imprimió una serie de grabados de medio cuerpo en Holanda.³

² Para mayor información sobre la producción de papel, libros y las rutas comerciales internas y externas de las Provincias Unidas en el siglo XVII. Cfr. Jan de Vries y Ad Van der Woude, *The First Modern Economy. Success, failure and perseverance of the Dutch economy, 1500-1815*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 767 pp. Asimismo, para profundizar en la producción artística de la familia Van de Passe y en sus vidas: Cfr. Daniel Franken “Biographie” en *L'œuvre gravé de Van de Passe*, Ámsterdam, Frederik Muller & Co, 1821, pp. IX-XVI. Consultado: <https://archive.org/details/oeuvregravdesv00frangoog> (12 abril del 2018). De igual manera, Franken menciona que en 1624, Crispijn Van de Passe reside en Oudegracht, Utrecht y en 1634 le otorga a Johan Wils, negociante en París, un poder para cobrar por las obras que tenían de él, diversos mercaderes de dicha ciudad.

³ Franken, *op. cit.*, pp. XI-XII.

Fue Crispijn Van de Passe II, quién realizó el catálogo de grabados titulado *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps*, el cual se imprimió por primera vez 1630 en Utrecht.⁴ El impreso fue un éxito, no sólo como lo prueban sus repetidas ediciones sino porque se convirtió en un modelo para la impresión de un segundo catálogo: *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la christiente, disguisees en bergeres*. La peculiaridad de ambas obras recae en la relación entre imágenes y texto, el uso de varios idiomas dentro de la composición del impreso, y la aparición del tema pastoril; características poco exploradas aún dentro del llamado arte holandés.⁵

Asimismo, sobre la base de la comparación de ambos impresos es posible detectar algunas particularidades relevantes. La primera diferencia entre ambas obras es que *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps*, solamente contiene tres imágenes de mujeres vestidas de pastoras, a diferencia de *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la christiente, disguisees en bergeres*. En la que, como su nombre lo indica, todas las imágenes son de mujeres pastoras. Una segunda diferencia es que este último impreso se encuentra dividido en cuatro partes, en donde se representan mujeres de estamentos diferentes, así como canciones y partituras musicales de tema pastoril. Por último, en *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps*, se utiliza el francés, el neerlandés, el alemán e inglés en sus textos, mientras que en *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la christiente, disguisees en bergeres*, se hace uso del francés y neerlandés, y en menor medida del latín, alemán e italiano.

⁴ Sobre la cronología de la obras de la familia Van de Passe: *cfr.*, Franken, “Liste chronologique de l’œuvre”. en *L’œuvre gravé de Van de Passe, op. cit.*, p. XVII-XL. Consultado en: <https://archive.org/details/loeuvregravdesv00frangoog> (12 abril del 2018).

⁵ Crispijn Van de Passe II, *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la christiente, disguisees en bergeres/Ware Afbeeldinghe van eenige der Aldergrootste ente Doorluchtigste Vrouwen van heel Christenrijck, vertoont in gedaente als Herderinnen*, Ámsterdam, Gedruckt by Joost Broersz. inde Pijlsteegh. Voor den Autheur. (impreso por Joost Broersz en el callejón de las flechas. Impreso por el autor) 1640, 58 fs. Consultado en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7dr5hm5m;view=1up;seq=1> (8 de mayo del 2017).

Comprendo por tema pastoril no sólo la literatura sino la conformación de imágenes y textos que ponen el énfasis en los tópicos literarios pastoriles, tradicionalmente reconocidos por una serie de recursos asociados al género: la vida idílica en el campo, el sombrero de paja y el báculo, las ovejas y la música de flauta, entre otros; sin embargo propongo una definición del tema pastoril del siglo XVII en donde el género no es escapista sino esencialmente ambiguo, lo que permite el uso de género poético menor (campirano y escrito en lengua vernácula) adecuado para distintos estamentos sociales. *Cfr.* Helen Cooper, “Pastoral Decorum” en *Pastoral. Medieval into Renaissance, Great Britain*, D. S. Brewer, Rowman and Littlefield, 1977, pp. 127-143.

Ahora bien, la particularidad de las obras de Van de Passe no sólo recae en el uso de varios idiomas sino en la composición y articulación de los grabados con el texto; cada imagen es acompañada de poemas en dos o más lenguas, se utilizan inscripciones dentro del espacio de las imágenes, así como partituras con letras que retoman poemas previamente expuestos en la obra. Sin lugar a duda, ambas obras de Van de Passe fueron realizadas con el propósito de que la poesía y los grabados permitieran la articulación de un mensaje, de un todo.

Sin embargo, existen algunas características que me posibilitan proponer que ambas obras poseen algunos elementos intrínsecos de la cultura holandesa. El hecho de que Van de Passe II retratara mujeres nobles plenamente identificables y ataviadas como pastoras no es algo singular, pues era popular y “a la moda” retratar personas contemporáneas disfrazadas como personajes mitológicos o históricos, y hacia el siglo XVII dicha práctica se había vuelto relativamente frecuente entre los estamentos de comerciantes.⁶ El propio autor menciona en el prólogo de *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la christiente, desguisees en bergeres*, que le habían pedido que retratara damas y damiselas *de toutes qualités*:

A las ninfas del Amstel

Hace ya mucho tiempo, bellas Ninfas, que algunos amigos míos me importunaron para que hiciese una compilación de retratos de Damas y damiselas de todos los rangos, pero como la moda y las vestimentas son tan cambiantes, y que con el tiempo incluso parecerían ridículas, encontré pertinente vestir las a la imagen de Pastoras, y bajo nombres escondidos o enigmáticos, con el fin de no caer por ningún motivo en la censura de los inspectores; si por ventura ocurriese que algunos retratos hubiesen cambiado por la edad; y que incluso los jóvenes varones no pueden alardear de tener el retrato de sus amadas en sus bolsillos, yo se los puse en forma de ramillete de las flores de Elíes.⁷

[Aux Nymphes de L'Amstel

Il y à desja long temps belles Nymphes que j'ay este importuné
par quelques uns de mes amis, de mestre en lumiere un
Recueil des pourtraicts des Dames et Damoiselles de toutes

⁶ Carolls y Alpers dan una serie de ejemplos de obras en que este fenómeno se observa. Proponen que una de las razones por las que las personas se retrataban como personajes mitológicos e históricos se debe a que buscaban conformar identidades en una sociedad esencialmente constituida por solicitantes de asilo. Cfr. Svetlana Alpers y Margaret D. Carroll, “Not Bathsheba”, en Ann Jensen Adams, *Rembradt's Bathsheba reading King David's letter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 147-175.

⁷ Van de Passe, *Les vrais portraits*, *op. cit.* f. 3. Todas las traducciones que se utilizaron y se utilizarán son de mi autoría; respecto a la paleografía del documento, decidí transcribir respetando la grafía, los signos de puntuación y solamente cambiar las *s* en lugar de *ſ*.

qualités, mais comme la mode et les habits sont si changents,
et mesmes avec le temps semblent presque ridicules,
j'ay trouvé bon de les habillier en forme de Bergeres, et cela sous
des noms cachées ou énigmatiques, affin de ne tomber legerement dans
la censure des controleurs ; si d'aventure aussi il se trouve que quelques
uns de pourtraits soyent changés par l'aage, et que mesme les jeunes
hommes ne se peuvent venter de porter les portraits de leur bien-aymées
dans leur pochettes, je vous les ay mis en forme d'un bouquet assorti de
fleurs Elés]

En consecuencia, podemos inferir que los retratos que Van de Passe realizó se inspiraban en mujeres de su tiempo.⁸ Además, es posible que ambas obras estuvieran dirigidas a diferentes públicos. En el primer impreso, a los curiosos que deseaban conocer a las meretrices de tierras lejanas, en el segundo tal vez, a los que buscaran familiarizarse con los rostros de la alta nobleza. Es probable también que se destinara a aquellos que se dedicaban al mismo arte, es decir, grabadores, pintores y dibujantes que quisieran ilustrar *las cambiantes modas* y en definitiva, a un público cada vez más amplio con gusto por las estampas y la literatura de cordel; no obstante es complicado hablar de posibles usos y públicos cuando no cuento con una mayor cantidad de fuentes de archivo, así mismo considero necesario entender el proceso de significación de las imágenes per se antes de atreverme a hablar con mayor seguridad sobre producción, usos y público, por lo que este trabajo se centrará exclusivamente en el análisis de la relación entre imágenes y poesía en la conformación del tema pastoril dentro de los estrados sociales que presenta Van de Passe II.

Con este fin, he conformado un corpus de imágenes de prostitutas vestidas de pastoras⁹ pertenecientes exclusivamente a *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps*. Asimismo, los poemas que seleccioné son aquellos que acompañan a las imágenes y cuyos versos se encuentran en inglés y francés. El criterio de selección que utilicé para las imágenes

⁸ Entre algunos de los ejemplos que podemos mencionar se encuentra Ana de Austria, —reina de Francia y consorte de Luis XIII—, quien aparece junto a la emperatriz Ana María de Austria. La primera parece con el nombre MANTVANA L.M.R y la segunda como GALICANA. R.F. *cfr.* Van de Passe, *Les vrais pourtraits*, *op. cit.* f. 5.

⁹ En este trabajo utilicé el término puta (*boeren*), fornicadora, cortesana y meretriz como sinónimo de prostituta. Las primeras cuatro palabras eran utilizadas en la República Holandesa en el siglo XVII y significaban actividades y status diferentes de dichas mujeres. Aunque erróneo decidí mantener dichas equivalencias por practicidad. Para una mejor explicación de las diferencias de los términos: *Vid.*, Lotte C. Van de Pol, “La diferencia entre prostitución y putaísmo” en *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVI y XVII*, traducción de Cathy Ginard Féron, Madrid, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 4-7.

con sus respectivos poemas ha sido tanto práctico como histórico, pues al inicio de esta investigación, pretendía estudiar tanto a *Le miroir* como a *Les vrais portraits*, no obstante la extensión de la investigación resultaba monumental. Asimismo, decidí centrarme exclusivamente en las tres imágenes de prostitutas disfrazadas de pastoras presentes en *Le miroir* puesto que es el género pastoril y sus implicaciones históricas, el eje articulador de toda la investigación. Como podrá comprobar el atento lector, ciertamente fue razonable comenzar por un solo libro y uno de los géneros presentes en él, antes de morder más de lo que se puede masticar.

II.

En cuanto al estado de la cuestión, logré identificar cuatro tipos de estudios que se han realizado y que me permitieron articular mi investigación alrededor de las fuentes principales, las cuales como ya he mencionado son las tres ediciones de *Les miroir des plus belles courtisanes de ce temps* de Crispijn Van de Passe, el joven.

En primer lugar, me referiré a las obras de polígrafos del siglo XIX, dentro de los que se encuentran los estudios de Charles Brunet y Franz Lipperheide, los cuales parecen citarse mutuamente y se limitan a realizar un rápido listado de las obras más relevantes de Van de Passe II. No obstante, el estudio más relevante de este tipo corresponde a la obra de Daniel Franken, la cual ha resultado ser una de las fuentes principales para esta investigación. Coleccionista de arte y autor de un catálogo de las obras Willem Jacobszoon, Franken realizó un trabajo titulado *L'œuvre gravé des Van de Passe*, el cual se llevó a cabo con el apoyo de la Biblioteca Nacional de París. En dicha obra se recopila algunos acontecimientos sobre la vida privada de la familia Van de Passe, asimismo se incluye una enorme y detallada cronología de los impresos que realizó Crispijn Van de Passe el viejo y sus hijos; por último, se brinda una serie de datos sobre los lugares en que se imprimieron los grabados, los colaboradores que trabajaron con la familia y la autoría de una gran cantidad de poemas presentes en las obras. Se trata de un estudio de carácter empírico que recoge y organiza la información disponible sobre la familia de estos exitosos impresores.¹⁰

¹⁰ Daniel Franken, *L'œuvre gravé des Van de Passe*, Ámsterdam, Frederik Mueller, 1881, 318 pp. Consultado en: <https://archive.org/details/loeuvregravdesv00frangoog> (12 abril del 2018). Franz Lipperheide, *Katalog der Freiherrlich von Lipperheide'schen Kostümbibliothek*, Berlin, Staatliche Kunstbibliothek (Biblioteca de Arte de Berlin), 1896, 645 pp. Consultado:

En segundo lugar, debo mencionar las obras que me han permitido articular la base teórica de esta investigación y en donde destaca la producción de la historiadora Svetlana Alpers, quien ha realizado importantes aportaciones teóricas y metodológicas para el estudio de la cultura visual holandesa, puesto que propone que existe una diferencia fundamental entre el denominado arte italiano y el arte flamenco: el primero es narrativo y el segundo descriptivo. Es decir, el arte producido en las Provincias Unidas en el siglo XVII respondía a otros principios, distintos del arte renacentista italiano y por la tanto, era necesario definirlo y crear un enfoque adecuado para su estudio, el cual partiera de las mismas imágenes. Alpers propone definirlo como descriptivo.

Entre el siglo XVII, y luego en el siglo XIX otra vez, los mejores y más innovadores artistas de Europa —Caravaggio, Velázquez y Vermeer, después después Courbet y Manet— practicaron una manera de representación pictórica esencialmente descriptiva. «Descriptivo» es, en efecto, el adjetivo que puede caracterizar muchas de las obras a que solemos referirnos vagamente como *realistas*, entre las que se incluye, como punto en mi texto, en varias ocasiones, la manera de representación de los fotógrafos. En la *Crucifixión de San Pedro* de Caravaggio, *El aguador* de Velázquez, la *Dama pesando perlas* de Vermeer, y el *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, las figuras están suspensas en la acción que se ha de representar. La cualidad instantánea, detenida, de estas obras es un síntoma de cierta tensión entre los supuestos narrativos del arte y la atención a la presentación descriptiva. Parece haber una proporción inversa entre la descripción atenta y la acción: la atención a la superficie de la realidad descrita se logra a expensas de la representación de la acción narrativa.¹¹

Es decir, el arte holandés no cumple con los cánones narrativos del arte renacentista italiano, sino que es esencialmente diferente. La cualidad estática, *realista* y la posibilidad de

<https://purl.stanford.edu/mf167rm2592> (8 de Agosto del 2020) y Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres, contenant, 1^{er} un nouveau dictionnaire bibliographique., Dans lequel sont décrits les Livres rares, précieux, singulier, et aussi les ouvrages les plus estimés en tout genre, qui ont paru tant dans les langues anciennes que dans les principales langues modernes, depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à nos jours; avec l'histoire des différentes éditions qui en ont été faites: des renseignements nécessaires pour reconnaître les contrefaçons, et collationner les anciens livres. On ya joint une concordance des prix auxquels une partie de ces objets ont été portés dans les ventes publiques faites en France, en Angleterre et ailleurs, depuis près d'un siècle, ainsi que l'appréciation approximative des livres anciens qui se rencontrent fréquemment dans le commerce; 2^e une table en forme de catalogue raisonné., Où sont classés, selon l'ordre des matières, tous les ouvrages portés dans le Dictionnaire, et un grand nombre d'autres ouvrages utiles, mais d'un prix ordinaire, qui n'ont pas dû être placés au rang des livres ou rares ou précieux.; par Jacques-Charles Brunet, Chevalier de la Légion d'honneur, cinquième édition originale entièrement refondue et augmentée d'un tiers par l'auteur*, tomo III, París, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Co, imprimeurs de L'institut, rue Jacob, 56, 1862. Consultado: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209349k/f1.item> (9 de Agosto del 2020).

¹¹ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII.*, traducción de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Hermann Blume, 1987, p. 22

encontrar significado con el simple análisis visual de los signos de la imagen que menciona Alpers, se encuentran en las obras de Van Passe. Si bien es cierto que Alpers se centra en el análisis de las pinturas holandesas para configurar la idea de arte descriptivo, no encuentro ningún impedimento para trasladar su teoría a los grabados de Van de Passe II. Aún mejor, considero que sus postulados son aún más claros en los grabados que seleccioné puesto que éstos cuentan con poemas que activamente describen la imagen. No obstante, el arte holandés tiene una amplia tradición de incluir palabras y textos en los espacios de las imágenes y mi objeto de estudio no es la excepción, en realidad:

Sorprendentemente, dado el realismo de sus imágenes, los cuadros holandeses se llevan bien con las inscripciones. Hay inscripciones en los libros pintados cuyas páginas son a menudo bastante legibles, en papeles, en mapas, tejidos en telas, en recuadros o tableros en virginales, en las paredes. Las palabras pueden pertenecer a alguna de las superficies representadas —como en el caso de los libros o las virginales— o pueden presentarse como etiquetas añadidas, o abiertamente inscritas por el artista con su firma. Pero en todos los casos se manifiesta una continuidad entre la representación de la realidad y la lectura de las palabras. En textos inscritos, en lugar de existir previamente a la obra como motivos para la creación de una imagen —una historia que evocar, un tema que presenta— se hacen ellos mismos parte de la imagen.¹²

Es decir, las palabras y las imágenes forman parte de un todo, en donde ambos signos se complementan para configurar un discurso y no pueden ser separados puesto que las palabras mismas son imágenes. No obstante, existe una categoría en donde Alpers va más allá que simplemente pensar a las palabras y a las imágenes como signos indivisibles. En el quinto capítulo del *Arte de describir*, Alpers divide en tres grupos las palabras presentes en el arte holandés a partir de la función que desempeñan en la imagen. Al final del capítulo introduce rápidamente un cuarto concepto, en donde llama a las imágenes y a los textos como *ejecutantes*, en donde las figuras y las palabras se describen como ejecutantes de una acción, ya sea correr, bailar, copular, etc. Considero que dicha idea está presente en las imágenes de Van de Passe.

En tercer lugar, es necesario considerar los textos que han estudiado las proposiciones retóricas clásicas —*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, etc— y aquellos que han estudiado el género pastoril, entre los que destaca la obra resultado de la tesis doctoral de Alison McNeil

¹² *Ibid.*, p. 239.

Kettering, que tiene por título *The Dutch Arcadia*¹³. En esta investigación, la autora menciona brevemente a los catálogos y a la familia de Van de Passe pero es el estudio del arte pastoril lo que en realidad le compete. A partir de una clasificación artística personal del arte pastoral holandés, la Dra. Kettering plantea:

El principal objetivo de este libro es situar el arte pastoril dentro de un extenso contexto cultural. El estudio examina las varias maneras en que todas estas obras son pastoriles, el grado en que son peculiarmente holandesas y las razones para su creación en un periodo determinado y dentro de una sociedad en particular. Un objetivo más amplio es brindar un mayor balance en nuestra perspectiva contemporánea del arte holandés como un todo.

[The primary goal of this books is to place pastoral art within a broad cultural context. The study will examine the various ways in which all these works are pastoral, the degree to which they are peculiarly Dutch, and the reasons for their creation at this particular time and within this particular society. The larger objective is to bring more balance onto our contemporary perspective of Dutch art as a whole.]¹⁴

A pesar de que la obra se plantea como un estudio general del arte pastoril holandés durante el siglo XVII, el libro toma en cuenta la importancia de la literatura no holandesa en la creación artística pastoril y hace alusión al hueco historiográfico existente sobre el tema, un problema al que igualmente me he enfrentado. La obra de Kettering no sólo me ha permitido detectar algunas de las cuestiones clave de la investigación sino situarme en el horizonte cultural, artístico y social en el que se inscribe la obra de Van de Passe II. Kettering se encuentra más preocupada por escribir una historia del arte pastoril que defina con claridad el género pictórico y sus características inherentemente holandesas; no obstante y sobre la base de su estudio, mi investigación está centrada en la relación indisoluble entre imágenes y poemas que encontré en los impresos de Van de Passe y que son distintivos del arte pastoril holandés.

Dado que la poesía pastoril en las Provincias Unidas, es una cuestión central de esta tesis, consulté la obra de Helen Cooper. El libro se centra en la recuperación de la tradición literaria clásica y vernácula pastoril, con la finalidad de explicar la conformación de la literatura del

¹³ Alison M. Kettering, *The Dutch Arcadia, Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Monclair, Allanheld and Schram, 1983, 314 pp. Le agradezco a la Dra. Kettering sus sugerencias bibliográficas y observaciones hacia dónde dirigir la investigación, así como proporcionarme una copia digital de su libro y una gran cantidad de artículos de su autoría.

¹⁴ *Ibid.*, p. 5.

renacimiento inglés, rastrea el uso de la metáfora y señala el carácter esencialmente ambiguo de dicho género artístico¹⁵. A pesar de que el libro no hace referencia a la producción de Van de Passe o su familia, me permitió comprender la funcionalidad de los textos presentes en los documentos, ya que el cuarto capítulo de la obra examina la evolución de la idea de *decoro* y como dicho concepto clásico permite la existencia de un arte que superficialmente parece contradictorio pero que se encuentra cargado de significado. Las imágenes de Van de Passe II sólo son posibles en el siglo XVII, un momento en el que ya se han debatido los géneros literarios, la lengua en que serán escritos y los sujetos que serán el objeto de la creación artística.¹⁶

Desde el campo de la historia cultural es importante considerar el aporte de Lotte Van de Pol. Historiadora holandesa de las mujeres y la prostitución, quien ha escrito ampliamente acerca de los burdeles y la construcción visual de la representación de la prostitución en el siglo XVII. A partir de los archivos judiciales y el *Confessieboeken der Gevangenen* (Libro de las confesiones de los prisioneros) presentes en el Archivo de la Haya, ha estudiado el contraste entre las mujeres que fueron acusadas de *putaísmo* y las representaciones holandesas que se realizaban en el siglo XVII, sin olvidar las dinámicas socioeconómicas que permitían la existencia del negocio de la prostitución.¹⁷ A pesar de que la autora no realiza ninguna contribución acerca de la producción impresa de Van de Passe o su familia, su trabajo me permite problematizar las representaciones de las mujeres vestidas de prostitutas presentes en *Les miroir des plus belles courtisannes de ce temps*.

Eric Sluijter tiene un artículo titulado “Rembradt’s Bathsheba and the Conventions of a Seductive Theme”, en donde hace una alusión breve a un grabado de *Le miroir*. La mención a la obra de Van de Passe II se utiliza para señalar la imagen de una mujer vieja que procura a una joven con una carta, representación popular en las Provincias Unidas hacia el siglo

¹⁵ Cooper, “Introduction” en *op. cit.*, pp. 1-7.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 127-143.

¹⁷ La Dra. Van der Pol explica que documentación ha utilizado, la delimitación de su objeto de estudio y la manera en procedido en la escritura de algunas de sus investigaciones al principio de uno de sus artículos. Lotte C. Van de Pol, “The Whore, The Bawd, and the Artist: The Reality of Seventeenth-Century Dutch Prostitution” en *Journal of Historians of the Netherlandish Art*, vol. 2, núm 1-2, 2010, pp. 1-6. Consultado: <https://jhna.org/articles/whore-bawd-artist-reality-imagery-seventeenth-century-dutch-prostitution/> (8 de mayo del 2017).

XVI¹⁸. Sluijter argumenta que representaciones de dicha naturaleza pueden haber resonado en la articulación de la Betzabé de Rembrandt, no obstante no se realiza ningún otro señalamiento sobre Van de Passe, su producción artística o sus catálogos puesto que el propósito del artículo no es el impresor flamenco, sino explicar la evolución de la representación de un pasaje bíblico.

Por último es importante hacer notar, una vez más, que el trabajo de Helen Cooper se centra en la evolución que tuvo la literatura pastoril en la época medieval y el papel que jugó en la conformación del renacimiento inglés; no obstante brinda un magnífico capítulo en donde hace un rastreo de la evolución del concepto de *decoro*, desde la literatura clásica hasta el siglo XVII en el género literario pastoril, pero los impresos y las imágenes no forman parte de sus objetos de estudio. Las investigaciones de Alison Kettering están enfocadas hacia el análisis de algunos aspectos distintivos de la pintura pastoril flamenca del siglo XVII, así como en proponer una definición del mismo y brindar atención al formato de las pinturas, las escenas representadas y la naturaleza intrínsecamente holandesa de las mismas, pero ella misma admite que no realizó una profunda exploración literaria del arte pastoril, innegablemente relacionada con la pintura y el grabado. Svetlana Alpers realizó importantes aportes metodológicos y teóricos en el estudio del arte holandés, los cuales me han permitido problematizar el papel de los textos en mi objeto de estudio, así como articular esta investigación.

III

Sobre la base de dichos aportes, este trabajo propone argumentar —a partir de una selección de imágenes de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps* de Crispijn Van de Passe II— que hacia el siglo XVII la imagen de tema pastoril en las Provincias Unidas estaba anclada en la ambigüedad que había alcanzado el tópico literario pastoril, sobre todo, con la evolución que había sufrido la idea de *decoro* en la literatura pastoril. La innovación presente en el arte pastoril flamenco —y en específico en las representaciones de Van de Passe II— es la relación indisoluble de imagen-palabra con el uso de varias lenguas en un mismo

¹⁸ Eric Jan Sluijter, “Rembradt’s Bathsheba and the Conventions of a Seductive Theme” en Ann Jensen Adams (editor), *Rembradt’s Bathsheba reading King David’s letter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 56-57.

espacio, elementos que en conjunto no son muy comunes aún dentro del arte holandés. Por lo tanto, mi aportación historiográfica recae en explorar las posibilidades y límites de la idea de *decoro* en las imágenes y palabras presentes en el arte pastoril de las Provincias Unidas.

No obstante, es importante considerar que el uso de la imagen pastoril no es estática y es en esencia ambigua; es un género artístico en el que a conciencia se evita definir el lugar y no limitar la creación artística a la concepción del *decoro* clásico, con el fin experimentar con las posibilidades en diferentes ámbitos y estrados¹⁹. En el caso de Van de Passe, es dicha ambigüedad lo que permite al autor retratar tanto una prostituta campirana como a la emperatriz del Sacro imperio; en donde la imagen y el género pictórico cobran diferentes significados de acuerdo con el tratamiento de los elementos lingüísticos, lo cual brinda a la imagen pastoril una infinidad de posibilidades y espacios. De esta manera, una prostituta disfrazada de pastora es símbolo de deseo, seducción y pecado, la esposa de un mercader se asemeja a una noble y la reina de Francia se transforma en símbolo de burla. En la ambigüedad se encuentra la posibilidad de creación del género pastoril.

Por lo tanto, en el primer capítulo de esta tesis se describe puntualmente las características físicas en que se encuentran los catálogos digitalizados de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, así como la aclaración de qué ediciones utilicé y por qué; asimismo expongo los problemas paleográficos que encontré y las reglas de traducción que seguí en las secciones en inglés y francés. En el segundo capítulo realizo un breve recorrido histórico de la conceptualización y tratamiento de algunas operaciones retóricas, del concepto de *decoro* y la teoría de los estilos, para concluir en cómo dichos conceptos existían y delimitaban las posibilidades de la literatura pastoril neerlandesa del siglo XVII. En el tercer capítulo expongo la selección de imágenes de mujeres vestidas de pastoras, las cuales se encuentran en *Le miroir*, con sus correspondientes poemas tanto en francés como en inglés, poniendo el énfasis en la relación indisoluble que tienen con la imagen correspondiente, es decir la relación característica de la imagen-palabra presente en el arte holandés y estudiado por Alpers. Por último, en las conclusiones finales, expongo algunas tesis a las que llegué a lo largo de este trabajo, así como algunas preguntas que quedan por responder.

¹⁹ Cooper explica cómo se transformó la idea de *decoro* desde la antigüedad clásica hasta la época renacentista, poniendo énfasis en la idea de *decoro* en el arte pastoril. *Cfr.* Cooper, “Pastoral decorum”, *op. cit.*, pp. 127-143.

Capítulo 1. Ediciones, impresiones y reimpressiones.

La impresión de un libro es un proceso mediante el cual se reproducen imágenes y palabras en tinta sobre papel; a su vez, una reimpression es un acto en donde dichos procesos han tenido lugar y se ha determinado hacer un segundo tiraje de la misma obra, con la intención de mantener la numeración, el formato y el contenido de manera idéntica a la versión original. Por el contrario, el proceso de edición de un libro implica cambios profundos sobre la versión anterior de la obra, los cuales involucran aspectos tanto de forma como de fondo, que pueden ser —y no limitarse— a correcciones sobre el texto, cambios de formato y numeración, diseño de la portada, así como la articulación de las partes internas de la obra, etcétera.

Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps es un libro impreso por su autor, identificado como Crispijn Van de Passe II. La obra fue impresa por primera vez en 1630, posteriormente tuvo dos reimpressiones en 1631 y 1632, y finalmente se editó una nueva versión 1635. Es importante señalar que la impresión de 1632 no aparece en el catálogo público y digital de ninguno de los repositorios que he consultado y que sólo tengo noticias de dicha obra a partir de las citas que realizan Franz Lipperheide y Jacques-Charles Brunet en sus respectivos escritos, por lo cual no me fue posible consultar dicha versión.²⁰

²⁰ Para cotejar las referencias que hacen Brunet y Lipperheide de las ediciones de las obras de Van de Passe II: Vid., Franz Lipperheide, *Katalog der Freiherrlich von Lipperheide'schen Kostümbibliothek*, Berlin, Staatliche Kunstbibliothek (Biblioteca de Arte de Berlin), 1896, 645 pp. Consultado: <https://purl.stanford.edu/mf167rm2592> (8 de Agosto del 2020) y Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres, contenant, 1^{er} un nouveau dictionnaire bibliographique., Dans lequel sont décrits les Livres rares, précieux, singulier, et aussi les ouvrages les plus estimés en tout genre, qui ont paru tant dans les langues anciennes que dans les principales langues modernes, depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à nos jours; avec l'histoire des différentes éditions qui en ont été faites: des renseignements nécessaires pour reconnaître les contrefaçons, et collationner les anciens livres. On ya joint une concordance des prix auxquels une partie de ces objets ont été portés dans les ventes publiques faites en France, en Angleterre et ailleurs, depuis près d'un siècle, ainsi que l'appréciation approximative des livres anciens qui se rencontrent fréquemment dans le commerce; 2^e une table en forme de catalogue raisonné., Où sont classés, selon l'ordre des matières, tous les ouvrages portés dans le Dictionnaire, et un grand nombre d'autres ouvrages utiles, mais d'un prix ordinaire, qui n'ont pas dû être placés au rang des livres ou rares ou précieux.; par Jacques-Charles Brunet, Chevalier de la Légion d'honneur, cinquième édition originale entièrement refondue et augmentée d'un tiers par l'auteur*, tomo III, París, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Co, imprimeurs de L'institut, rue Jacob, 56, 1862. Consultado: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209349k/f1.item> (9 de Agosto del 2020).

Así mismo, para ver un catálogo de la producción libresca completa de la familia Van de Passe, incluyendo Van de Passe II. Vid., Daniel Franken, *L'œuvre gravé des Van de Passe*, Ámsterdam, Frederik Mueller & Co, 1881, 318 pp. Consultado: <https://archive.org/details/oeuvregravdesv00frangoog> (12 abril del 2018)

Respecto a dicho impreso, no tengo razones para desconfiar de la palabra de Lipperheide y Brunet sobre la existencia del impreso de 1632, no obstante, creo que pueden existir tres escenarios posibles sobre la falta información sobre dicha obra perdida. La primera es que haya existido alguna falta de rigurosidad en la investigación bibliográfica y por lo tanto se haya cometido un error coloquialmente descrito como *la cita de la cita*, en donde un autor hace referencias alusivas a una obra, sin revisar la documentación original y asume la veracidad de la existencia del material. Un simple descuido en el manejo de la bibliografía, podría haber producido la existencia de una versión de un libro que en realidad nadie ha visto. La segunda posibilidad y por la cual yo me inclino, es que el manuscrito, propiedad de alguna biblioteca o coleccionista privado aún no ha sido digitalizado por diversas razones. La última y tercera posibilidad recae en que la obra efectivamente existió y fue catalogada en el siglo XIX, pero con el tiempo se ha perdido o ha sido destruida; lo cual considero que es muy poco probable, tomando en cuenta el excelente estado de conservación de la producción de Van de Passe y la gran cantidad de impresos holandeses digitalizados.

Respecto al tipo de acceso que he tenido de los libros de 1630, 1631 y 1635, este ha sido virtual y mediante repositorios digitales. Para el impreso de 1630 utilicé la versión digitalizada por la Biblioteca Nacional de Austria; en el caso de la versión de 1631 consulté la versión digitalizada por The Internet Archive y la de Haiti Trust, las cuales corresponden a un trabajo de digitalización del mismo libro y por último, para la versión de 1635 consulté la versión digitalizada por el Museo Rijks.²¹

A lo largo de este trabajo exploraré diversas partes de la producción editorial de Crispijn Van de Passe II, pero el presente capítulo se centra en la comparación de esos tres libros de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps* en un aspecto poco estudiado, aún dentro de los estudios históricos literarios, de la cultura visual o de la historia del libro: la portada y los primeros paratextos de la edición. Esto con la intención de mostrar cómo algunas diferencias sustanciales entre impresiones pueden afectar el discurso completo de la obra, así como el entendimiento de las imágenes y el texto de los impresos, dependiendo de la versión a la que se tenga acceso. Es decir, intento mostrar que la materialidad del libro es un aspecto

²¹ Las citas y ligas completa de consulta de las obras se encuentran en la bibliografía, asimismo a lo largo del presente capítulo discutiré a profundidad acerca de dichas versiones y los problemas de citación que supuso la consulta de material digitalizado en repositorios institucionales.

indisoluble e indivisible del contenido del mismo. La forma y el fondo forman parte de un todo para comprender adecuadamente una obra.

Para analizar las portadas y los paratextos presentes en los tres libros, propongo una comparación entre impresos en orden cronológico, mediante la asignación de una letra para cada una de las ediciones, con la finalidad hacer más entendible para el lector dicha comparación. Asimismo, puse particular énfasis en el vínculo entre el estilo tipográfico con el idioma, el cambio y uso de las grafías entre las ediciones, así como el orden y la articulación presente entre los textos liminares del libro y la primera serie de grabados de poemas. Las tres obras son razonablemente disímiles entre ellas y sí bien es cierto que las diferencias no son tan notorias a simple vista, la comparación entre las portadas y los paratextos, es clave para comprender la articulación del contenido de la obra, la cual, a su vez, cobra significado a partir de la vinculación del contenido visual y literario en cada una de las ediciones.

En cuanto a los estudios sobre la producción editorial y artística exclusivamente sobre Crispijn Van de Passe II, estos no existen. Hay una serie de estudios bibliográficos descriptivos del siglo XIX, es decir estudios de polígrafos, en los que incluyo a Franken, Lipperheiden y Brunet; los cuales se limitan a mirar la producción artística de Van de Passe o de su familia como curiosidades dignas de admiración, así como de ser catalogados junto con otras obras singulares, pero sin intención de profundizar en sus análisis.

Así mismo, existe otra serie de trabajos de historiografía holandesa que se han centrado en la familia Van de Passe y su estirpe, pero con particular énfasis en la producción de Crispijn Van de Passe padre; me refiero a la obra de Ilja Verlman, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670)* y al artículo de Inger Leemans titulado “‘Spiegel der schoonste courtisanen’: van hoerengids via zedenleer tot persoonlijke afrekening’”.²²

En realidad, no existe hasta este momento, un estudio sobre la producción editorial, artística o poética de Van de Passe II, con la excepción de un artículo en neerlandés de Marleen Van

²² Ilja M. Veldman, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670). A century of Print Production*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001, 505 pp.

Inger B. Leemans, “‘Spiegel der schoonste courtisanen’: van hoerengids via zedenleer tot persoonlijke afrekening’, en *De boekenwereld*, vol. 21, mayo del 2004, pp. 266-282.

de Pol. Dicho artículo realiza una comparación del impreso de *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps* de 1631, con una edición que realizó un librero holandés en 1710. Dicho trabajo se centra en describir las diferencias de los grabados y de los poemas entre ambas ediciones con un enfoque en el *new historicism*.²³

Para sostener historiográficamente el presente trabajo, revisé el estudio de Daniel Gutiérrez Trápaga “Las portadas de los Baladros: imagen, texto y género editorial”, en donde el autor se centra en la comparación de las portadas de dos versiones del Baladro para mostrar la época de transición del códice medieval al libro impreso y cómo dichas obras cumplen con las características externas de los libros de caballería como género editorial. Así mismo el autor revisó los textos liminares, los grabados de las portadas y el contenido literario de las obras mismas.²⁴

Para comprender mejor cómo acercarme adecuadamente a un texto que se encuentra en múltiples idiomas y contiene una rica variabilidad tipográfica, me acerqué al artículo de Marina Garone, titulado “Letras para una lengua indomable. Tipografía y edición colonial en otomí”, el cual es una ampliación del capítulo VII de su tesis doctoral.

El artículo se centra en las dificultades de plasmar el otomí al abecedario latino, así como los procesos técnicos de creación de tipos y cuidados de texto en la producción editorial colonial en otomí. Es particularmente notorio, los problemas fonológicos que supuso plasmar gráficamente el otomí y cómo construyeron los frailes toda una serie de fonemas para ello, lo cual muestra que el proceso gráfico de plasmar una lengua va de la mano con la propia imprenta; dicho proceso es continuo en las lenguas en el antiguo régimen, en un momento de la historia en donde no existía un consenso universal sobre la ortografía de las lenguas. El

²³ Marleen Van de Pol, “Kleren maken de vrouw. Een onderzoek naar *Miroir des plus belles courtisannes de ce temps* (1631 en 1710)” en *Vooy's tijdschrift voor letteren*, año 27, núm. 3, septiembre del 2009, pp. 31-47. Consultado: https://www.dbnl.org/tekst/_voo013200901_01/_voo013200901_01_0036.php#064 (1 de Sep del 2020). El artículo en realidad es una ampliación de un capítulo su tesis de licenciatura en letras, a la cuál lamentablemente no tuve acceso.

²⁴ Daniel Gutiérrez Trápaga, “Las portadas de los Baladros: imagen, texto y género editorial” en Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas (editores), *El Rey Arturo y sus libros: 500 años*, México, COLMEX-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2019, pp. 283-304

continuo cambio de grafía —e inclusive de sus significados—, es un problema que encontré de manera constante en los impresos de Van de Passe II.²⁵

Respecto a cómo sostengo que un simple signo puede cambiar el significado de toda una oración, el capítulo titulado “The book as an expressive form” en *Bibliography and the Sociology of texts* de D.F. Mckenzie, ilustra perfectamente cómo no existe un texto puro per se, sino un texto construido a partir del continuo trabajo de edición y redición de una obra. Así mismo, Mackenzie explica a partir del estudio del epígrafe de William Congreve, presente en el prólogo de la edición de 1700 de *The Way of the World*, cómo los significados que se construyen de cada texto corresponde al nivel de lectura del lector y su propio contexto. Los significados se construyen inevitablemente a partir de la presentación material del texto, lo cual no solo incluye lo tipografía, sino el espectro completo de la materialidad de la obra.²⁶

Por último, Roger Chartier en “Materialidad del texto, textualidad del libro”, ilustra perfectamente cómo se entrecruzan la historia del libro, la imprenta y la sociología de los textos —como lo ha explicado Mckenzie—. Dicho estudio se realiza con la finalidad de explicar la imposibilidad de la separación entre el estudio de las condiciones de publicación de los textos y la interpretación de su sentido. Asimismo, introduce el problema de la autoría en un proceso de producción colectivo, como es un libro y su publicación, sobre todo en el antiguo régimen. Chartier deja en claro que un texto es una continua construcción histórica, visible y existente solo en su materialidad.²⁷

Cómo ya mencioné anteriormente, ordené de manera cronológica los impresos. A cada libro se le asignó una letra del alfabeto para diferenciarlo y hacer más fácil la comparación entre ellos. De esa manera el impreso A es comparado con el B y el B con el C. Los libros digitalizados, los cuales son las fuentes principales de este trabajo, los cité siguiendo las

²⁵ Marina Garone Gravier, “Letras para una lengua indomable. Tipografía y edición colonial en otomí” en *Estudios de historia novohispana*, núm. 49, julio-diciembre, 2013, pp. 119-168.

²⁶ D.F. Mckenzie, “The book as an expressive form” en *Bibliography and the Sociology of Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 9-30

²⁷ Roger Chartier, “Materialidad del texto, textualidad del libro”, en *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, año. XI, núm. 12, 2006, 15 pp. Consultado: [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar › art_revistas › pr.201.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.201.pdf) (8 de Mayo del 2020)

reglas requeridas por la H. Facultad de Filosofía y Letras-UNAM; no obstante, es importante mencionar explícitamente cómo construí dichas fichas bibliográficas.

Ante todo, la información presente en las portadas de los impresos no siempre coincide con la ficha bibliográfica de los repositorios digitales, lo cual se debe a que la ficha —en la mayoría de los casos— es construida a partir de la propia investigación historiográfica de la institución que digitaliza la obra. Un ejemplo sería la ficha bibliográfica *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps* de la Biblioteca Nacional de Austria, la cual coloca explícitamente a Ámsterdam como el lugar de impresión de la obra, aunque en ningún lugar del libro se den indicios de ello. Asimismo, la ficha bibliográfica de Internet Archive menciona explícitamente a Van de Passe como el autor de la obra, sin que este sea mencionado en ninguna parte del impreso.²⁸

Estos señalamientos son relevantes, en tanto que nos llevan a tener en cuenta los criterios catalográficos de las instituciones y en el trabajo que hay detrás de la elaboración de las fichas bibliográficas de cada institución o biblioteca: a partir de los datos presentes en las fuentes impresas y las conclusiones de sus propias investigaciones historiográficas. Y en la mayoría de los casos, estos datos —provenientes de las fuentes impresas y la investigación historiográfica— son combinados para construir las fichas bibliográficas, pero sin hacer ningún tipo de aclaración o distinción acerca de dónde provienen, dando como resultado un pedazo de información que no explica cómo fue construido y que es citado, una y otra vez, teniendo atributos discutibles.

Por lo tanto, las fichas bibliográficas de los impresos de Van de Passe —y así mismo, las citas a pie de página— están construidas a partir de la información presente esencialmente en las portadas de cada uno de los impresos, pero también a partir de la ficha del repositorio en donde se encuentran y mi propia investigación historiográfica.

Esta aclaración tal vez redundante, es importante, en tanto que no fue hasta que realicé la comparación de estos tres elementos, que descubrí qué la autoría o la impresión de *Le miroir*

²⁸ La Biblioteca Nacional de Austria cita a la obra como: [*Le Miroir des plus belles courtisannes de ce temps. \(franz. holländ. deutsch. mit Abb.\)*](#), Amsterdam, 1630. Por el contrario Internet Archive cita como: Passe, Crispijn van de, d. 1670, *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps = Spiegel der alder-schoonste cortisanen deses tijts = Spiegel der aller-schönsten Cortisannen diser Zeyt*, [Utrecht ?], Ghedruckt voor den autheur, 1631.

des plus belles courtisannes de ce temps por parte de Crispijn Van de Passe II, recae completamente en la historiografía y no en la información presente en las fuentes documentales. Es decir, dicha información no se encuentra en las ediciones mismas del siglo XVII, sino que se deduce a partir de la investigación y el análisis historiográfico. Es aún más interesante, que nadie haya realizado este señalamiento abiertamente, tal vez porque resulta tan evidente, ante la luz de las fuentes. No obstante, el concepto de autoría es un problema continuo y constante a lo largo de este trabajo y que sin duda alguna, va más allá de que la atribución de la misma sea meramente historiográfica.²⁹

Asimismo, quiero invitar al curioso lector a comparar libremente la información presente en las portadas de los libros —las cual he colocado en el cuerpo de este texto—, con las fichas bibliográficas que construí de los impresos y las fichas técnicas de los repositorios. Al realizar este ejercicio el lector se percatará de otra serie de elementos pertinentes para esta investigación: qué licencias se tomó cada repositorio para modernizar sus grafías, qué datos se privilegian sobre otros y cómo realiza cada repositorio la homogenización de los títulos. Datos relevantes para los fines de esta investigación.³⁰

Por último, tengo que aclarar las reglas de paleografía y transcripción que utilicé. En las citas a pie de página que se hacen de los libros antiguos, así como del cuerpo y la bibliografía, la grafía no fue modernizada, con la excepción de convertir las *f* (eses largas) en *s* y la transformación de *v* por *u* cuando lo amerita, pero se conservaron las dobles letras, diéresis y demás signos del lenguaje. Por el contrario, sí se homogenizaron las mayúsculas y se utilizó *cursivas* para los títulos de las obras, así como / (guion diagonal) para diferenciar los títulos

²⁹ Hasta este momento, todo trabajo historiográfico rastrea a Van de Passe II como el autor o impresor de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps* a partir del señalamiento de Franken y Lipperheide. Me atrevería a especular que Franken es la obra principal. Inclusive, la autoría atribuida por parte de los repositorios digitales, el trabajo de los historiadores holandeses y mi propio trabajo recaen en la obra de Franken.

³⁰ No pretendo hacer un trabajo filológico ni fonológico de los textos presentes en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, razón por la cual he optado por meramente seguir y mantener los signos lingüísticos que encontré en el estudio de las fuentes. Sin embargo, debo señalar que estos son datos relevantes para la historia del libro y la sociología de los textos, ejes del presente capítulo. Asimismo, el pie de página y la bibliografía, representan un problema teórico en sí mismo en el estudio de la historiografía y la teoría de la historia, pero por mi parte, no trataré ninguno de esos temas.

en diferentes idiomas. Así mismo, el pie de página de cada una de las ilustraciones utiliza la letra correspondiente al impreso del que se está hablando.³¹

Respecto a las imágenes digitalizadas en el cuerpo del texto, en algunos pies de fotos se nota un id después del pie de imprenta. IDig se refiere a imagen digitalizada, término que decidí utilizar al no haber numeración de las fojas en los libros, pero sí un número de imagen digitalizada por parte de los repositorios digitales.

Coloque entre paréntesis (), pequeñas aclaraciones que realicé al texto, así como traducciones sobre alguna palabra en particular, relevante para una mayor comprensión del escrito. Los corchetes [] fueron utilizados a lo largo del texto y de la bibliografía, para señalar elementos que no se encuentran originalmente en el impreso o en catálogo digital donde son citados, pero de los cuales tengo certeza forman parte de la información del impreso, debido a la extensa investigación que realicé. Todas las traducciones son mías.

³¹ Mi renuencia a modernizar la grafía proviene de los preceptos teóricos que seguí en la realización de este estudio, en donde siguiendo los postulados de la sociología de los textos de Mackenzie, la homogenización de las altas produce un cambio en el significado de los textos y paratextos. En realidad, las ſ (eses largas) y la conservación de las mayúsculas y minúsculas presentes en el documento original, se conservaron en fragmentos citados en el cuerpo del presente estudio, precisamente para explicar el cambio de significado de una edición a otra. Respecto al uso de *cursivas*, estas también fueron utilizadas en el cuerpo del texto para transcribir cuando alguna anotación o palabra dentro del impreso se encuentra en cursiva y debía ser explicada para los problemas e hipótesis planteadas a lo largo del capítulo.

I. Los libros: *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*

Impreso A

La primera edición de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps* fue impresa por el autor en 1630. El libro se encuentra digitalizado por la Österreichische Nationalbibliothek, es decir, la Biblioteca Nacional de Austria y en su catálogo señalan que fue impreso en Ámsterdam.³²

El repositorio digital no menciona el número de fojas del impreso, mucho menos las medidas, ni el peso, ni el material de la encuadernación. La copia digitalizada muestra algunas marcas de humedad en la portada. No existe foliación de las páginas del libro, pero sí de los grabados que contiene. Para los fines del presente estudio, me referiré a esta edición como impreso A.³³

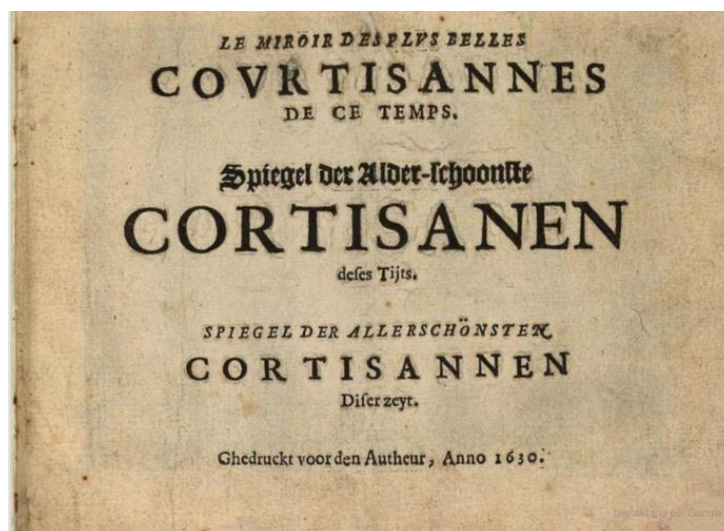


Imagen A1. Portada de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Ghedruckt voor den autheur, 1630.

³² Franken, *L'oeuvre gravé de Van de Passe*, op. cit., pp. XII-XXIII. Daniel Franken menciona que la primera edición se realizó en Utrecht en 1630 por Crispijn Van de Passe II y no es hasta 1640 que se le puede ubicar en Ámsterdam. En realidad, ninguna parte del primer impreso, ni en sus subsecuentes ediciones se menciona explícitamente que el impresor es Crispijn Van de Passe II, sino que se sabe por Franken y por las características del libro que Van de Passe lo realizó. Así mismo, las fechas de impresión coinciden con el lugar de residencia de Van de Passe en la época.

³³ [Crispijn Van de Passe II], *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps./ Spiegel der alder-schoonste cortisannen deses tijts./ Spiegel der allerschönsten cortisannen diser zeyt.*, Ghedruckt voor den auther, anno 1630. (impreso por el autor, año 1630). Consultado: https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ160653704 (17 de mayo del 2020).

La portada cuenta con el título del impreso en tres idiomas. Los títulos cuentan con estilos y puntos tipográficos diferentes, aun en el mismo título de cada idioma; de esa manera el primer título se encuentra en francés, en altas, con uso de cursivas y redondas. La tipografía es romana. El segundo título está en neerlandés, utiliza mayúsculas y minúsculas, así como tipografía gótica y romana. Abajo está el título en alemán, el cual está escrito en mayúsculas y minúsculas; se utilizan cursivas y redondas. La tipografía es romana. Al final de la hoja, y escrito en neerlandés, se declara que el libro fue impreso por el autor en 1630.

Después de la portada, en la siguiente foja, hay un grabado de dos hombres jóvenes admirando los retratos de las prostitutas en la entrada de una *hoerhuis* (casa de putas).³⁴

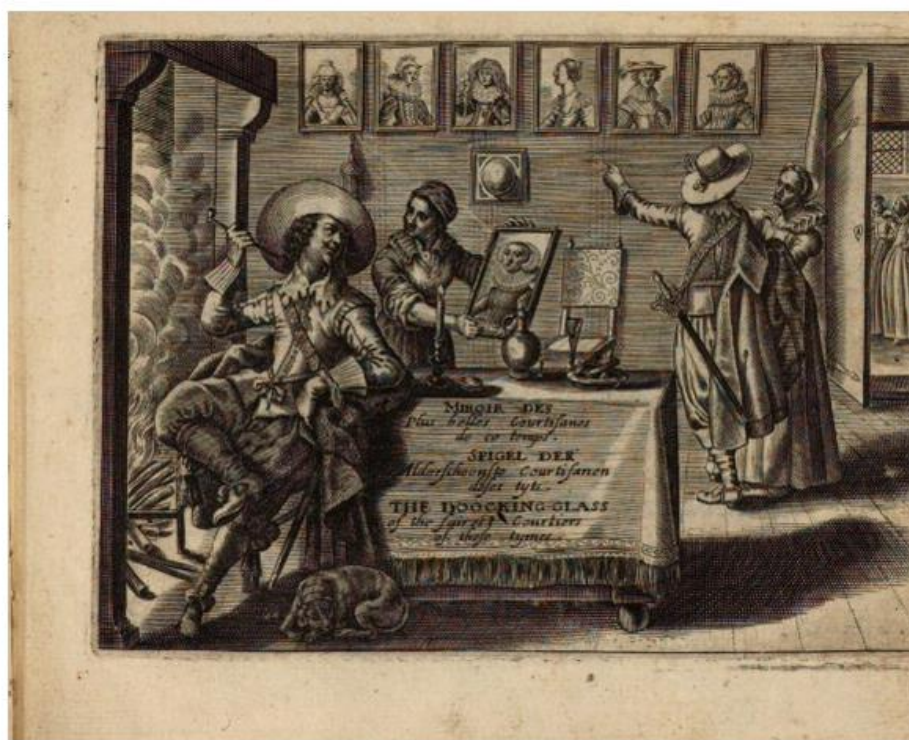


Imagen A2. Primer grabado de *Le miroir des plus belles courtisanes de ce temps.*, Ghedruckt voor den auteur, 1630.

El grabado es una ventana a una escena cotidiana de una *hoerhuis*. En ella, dos mujeres jóvenes muestran los retratos de las prostitutas a los clientes, en una habitación iluminada

³⁴ Casa de putas. Lotte van de Pol realiza una distinción entre los diferentes tipos de establecimientos que vendían sexo en Ámsterdam, como puede ser una *hoerhuis* (casa de putas) o una *speelhuis* (casa de baile). *Vid.*, Lotte C. Van de Pol, “La escuela superior de putalismo está en Ámsterdam. Prostitutas, prostíbulos y casas de bailes” en *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVI y XVII*, traducción de Cathy Ginard Féron, Madrid, Siglo XXI Editores, 2005, pp. 15-72.

por una chimenea. Al frente, un hombre recargado en una mesa, fuma una pipa mientras una mujer le muestra el cuadro de una meretriz y a sus pies, un perro descansa. En el fondo, los retratos de las prostitutas cuelgan de la pared; enfrente un caballero los señala mientras es despojado de su abrigo por una mujer. Y en el rincón más lejano de la derecha, una puerta entreabierta hacia adentro, permite vislumbrar otra escena, en donde dos mujeres conversan mientras caminan por la calle, una de ellas posiblemente embarazada.³⁵

El grabado es relevante para los fines del presente estudio por tres razones, dos de las cuales exploraremos en esta sección y la tercera será explicada un poco más a profundidad en las subsecuentes secciones de este capítulo; la primera razón es porque esencialmente da un pequeño vistazo a la representación de una casa de compra y venta de prostitución; y la segunda porque en el mantel de la mesa, hay un paratexto que cumple la función de subtítulo del libro, el cual reza:

Miroir des
plus belles courtisanes
de ce temps.

Spigel der
alderschoonste courtisanen
deses tyts.

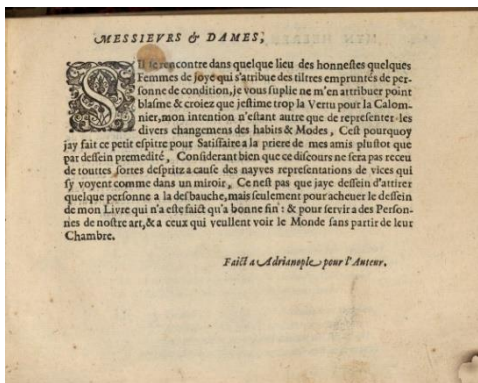
The loocking-glass
of the fairest courtiers
of these tymes.

Al igual que la portada, el presente paratexto posee una amplia variabilidad tipográfica. El primer subtítulo está escrito en francés. Utiliza mayúsculas y minúsculas, redondas y cursivas. Debajo, el segundo subtítulo está escrito en neerlandés y se encuentra distribuido de la misma manera que el subtítulo anterior, por lo que la primera línea se encuentra en altas y las dos líneas siguientes en cursivas. Por último, el tercer subtítulo se encuentra escrito en inglés, lengua que no había hecho aparición en el libro hasta este momento y que

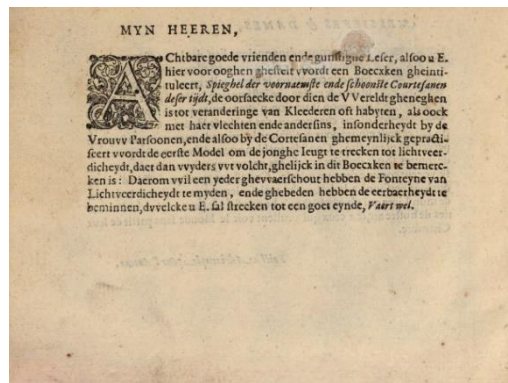
³⁵ Los cuadros que cuelgan de la pared, en la parte superior del grabado, no son gratuitos pues corresponden a mini retratos de los grabados que se encuentran en el interior del libro. De esa manera, el primer grabado de la obra, efectivamente nos muestra el rostro de las prostitutas de las que habla el impreso, mucho antes de que se haya visto el contenido del libro.

posiblemente da pauta para que en las subsecuentes impresiones se incluya un título en inglés en la portada.

Inmediatamente después del grabado inicial se encuentran las tres introducciones al impreso, en francés, en neerlandés y en alemán. Entre las páginas de las introducciones existe una particularidad, un error de impresión si se prefiere: entre las introducciones en neerlandés y en alemán está la serie de poemas a Coridon y Silvia, personajes que corresponden a la primera serie de grabados del impreso. Este pequeño desperfecto del libro, puede ser atribuido a un error de impresión o de encuadernación, tomando en consideración que no es una cualidad que se repita en las subsecuentes ediciones del impreso. El mal llamado error, puede ser atribuido a una falta de cuidado del encuadernador —pensando que no dobló adecuadamente los folios al momento de coserlos— o del impresor, imaginando que no colocó los tipos y las planchas en los dobleces correctos del folio.³⁶

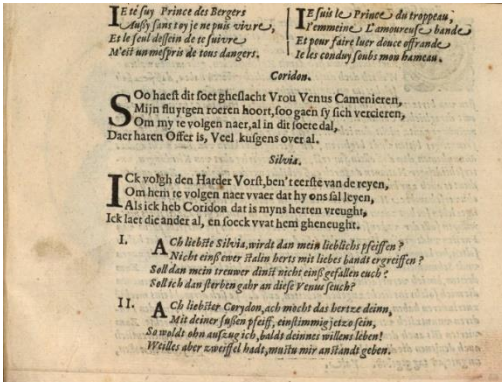


A3

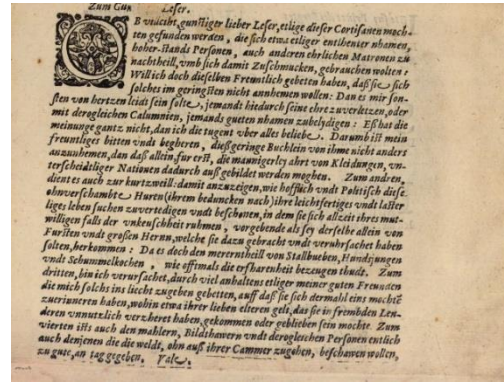


A4

³⁶ Mckenzie, *Bibliography and the Sociology of Text.*, *op. cit.*, p.36. De acuerdo con Mckenzie esto no es un error sino una particularidad de un texto. El texto se encuentra en perpetua transformación, tanto por sus lectores como por sus creadores y una obra es histórica en tanto que sus subsecuentes ediciones muestran cómo la obra va evolucionando. Asimismo, este error corresponde a un escenario típico de la imprenta del Siglo de Oro. Solo a partir del cotejo de la mayor cantidad de libros de una edición, se pudo detectar este tipo de fallas. Por variantes se entiende en general los cambios intencionales que un autor introduce en su texto, es decir, los distintos estados de una edición. Para una explicación acerca de cómo sucedía este tipo de error en la imprenta *Cfr.*, Jaime Moll, *El libro en el Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2013, pp.43-44. Consultado: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc224m7> (30 de Enero del 2020).



A5



A6



A7

Imagen A3. Texto en francés de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Ghedruckt voor den autheur, 1630, IDig. 9

Imagen A4. Texto en neerlandés de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Ghedruckt voor den autheur, 1630, IDig. 10

Imagen A5. Poemas a Coridon y Silvia en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Ghedruckt voor den autheur, 1630, IDig. 11

Imagen A6. Texto en alemán de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Ghedruckt voor den autheur, 1630, IDig. 12

Imagen A7. Grabados de Coridon y Silvia en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Ghedruckt voor den autheur, 1630, IDig. 13

En cuanto al contenido de las introducciones, es importante notar que estas tienen la función de justificar y disimular las razones por las que se ha decidido imprimir una obra como está, pues la primera introducción en francés es un texto que disfraza las intenciones del autor, mencionando que esta obra tiene el propósito de “representar los diversos cambios de atavíos y modas”, lo cual poco tiene que ver con el contenido de la propia obra. Asimismo, no nos menciona el nombre del autor, pero sí mencionan que dicho texto fue realizado en “Adrianópolis por el autor”. A continuación, presento una traducción que puede ser comparada libremente con la imagen de la introducción en francés:

[...] Damas y caballeros,

Si se encuentran en algún lugar mujeres de la vida alegre³⁷, que se atribuyen títulos de personas honestas que no les corresponden, les suplico no atribuirme culpa y sepan que yo estimo demasiado la virtud como para calumniarla. Mi intención no era otra cosa más que representar los diversos cambios de los atavíos y modas. Es por esto que hice esta pequeña epístola para satisfacer la súplica de mis amigos más que por deseo premeditado. Consideren que este discurso no será recibido por todo tipo de temperamentos a causa de las inocentes representaciones de los vicios que se ven aquí como en un espejo. No es que yo tenga deseo de atraer a alguien al desenfreno sino solamente completar el objetivo de mi libro que fue hecho únicamente con buen fin: y para servir a las personas de nuestro arte, y aquellos que quieren ver el mundo sin salir de sus aposentos.

Hecho en Adrianópolis³⁸ por el Autor. [...] ³⁹

Impreso B.

El impreso B de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps* se imprimió en 1631 por el autor⁴⁰. El libro se encuentra digitalizado por el Internet Archive y en la descripción de la digitalización se señala que fue impreso posiblemente en Utrecht por Crispijn van de Passe. La encuadernación es de mediados del siglo XIX, en piel negra de cabra, con detalles

³⁷ El término que originalmente utiliza el autor es “Femmes de joie”; considero que tal vez una traducción más adecuada sería “mujeres de cascos ligeros” en tanto equivalente coloquial al castellano de la idea de “mujeres alegres”, pues a lo que se refiere el autor es a aquellas doncellas que no llevan una vida honesta, entendida cómo la preservación de su honor ante la sociedad de la época. Cfr. Lotte Van de Pole, “Las putas y los rufianes siempre hablan de su honor. Honor, prostitución y ciudadanía” en *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVI y XVII*, traducción de Cathy Ginard Féron, Madrid, Siglo XXI Editores, 2005 pp.45-72

³⁸ La ciudad de Adrianople actual Edirne en Turquía, es un posible guiño a la obra de Crispijn Van de Passe, *Hortus Floridus*, la cual fue publicada en 1615. El tulipán, flor que fascinó a las Provincias Unidas fue introducido a finales de siglo XVI y principios del siglo XVII. Adrianople era la ciudad mítica en donde se plantaban y tal vez, de donde se originaban. Existe una carta de 1554 de Ogier Ghiselin de Busbecq, embajador del Emperador Fernando I en el imperio Otomano, que donde menciona que vio un jardín de tulipanes entre *Andrianópolis* y Constantinopla en pleno invierno. Vid., Crispin Van de Passe, “Preface”, *A Garden of Flowers. All 104 Engravings from Hortus Floridus of 1614. Two volumes bound as one.*, prefacio de Eleanor Sinclair Rohde y caligrafía por Margaret Shipton, Mineola, Dover Publications Inc., 2002, pp. X-XVIII

³⁹ El presente párrafo es la traducción de la introducción en francés del catálogo de Van de Passe. Vid., [Crispijn Van de Passe II], *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps./ Spiegel der alder-schoonste cortisanen deses tijts./ Spiegel der allerschönsten cortisannen diser zey.*, Ghedruckt voor den auther, anno 1630. (impreso por el autor, año 1630). Consultado: https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ160653704 (17 de mayo del 2020).

⁴⁰ [Crispijn Van de Passe II], *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps./ Spiegel der alder-schoonste cortisanen deses tijts./ Spiegel der allerschönsten cortisannen diser zeyt.*, Ghedruckt voor den auther, anno 1631. (impreso por el autor, año 1631). Consultado: https://archive.org/details/gri_33125008282838/page/n3/mode/2up (17 de mayo del 2020).

labrados en dorado y con las orillas del libro doradas. La descripción del repositorio no brinda ninguna información respecto al tamaño, ni del peso, ni del tipo de papel del libro. No obstante, el mismo libro digitalizado se encuentra en el repositorio de Haiti Trust, en el cual se señala que mide 14x18 cm, tiene 48 páginas e ilustraciones.⁴¹

En la solapa del libro se encuentra la firma del encuadernador Francis Bedford y a un lado, una calcomanía señala que es un ex libris de John Landwehr Voorachoten. No obstante, en la anteportadilla del libro hay anotaciones en lápiz que señalan que el lugar de la impresión es Ámsterdam. A continuación presento la transcripción completa de las anotaciones.

74-45-1
MIROIR DES PLUS BELLES COURTISANES...
(AMSTERDAM) 1631
Lipperheide 523 – plates by “Crispin de Passe the Younger”
BRUNET III 1749
BULLETIN MORCAND 6163
115
Very rare

No existe información al respecto de donde provienen las anotaciones, asumo que fueron realizadas por el encuadernador, por algún librero o tal vez el curador de alguna colección a la que perteneció el libro, pero sin lugar a dudas las notas brindan información relevante sobre estudios previos que se han realizado sobre la producción impresa de Van de Passe, por lo cual propongo revisar las notas de manera ordenada.

La anotación, «Lipperheide 523 – plates by “Crispin de Passe the Younger”», se refiere a la obra *Katalog der Freiherrlich von Lipperheide'schen Kostümbibliothek*, la cual puede ser consultada en su versión digitalizada por el repositorio de la Universidad de Stanford, colección de libros raros. El número “523” se refiere al número de la entrada en el catálogo de Lipperheide, en la cual se hace referencia a los grabados de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, atribuidos a Van de Passe II. El interés de Franz Lipperheide por

⁴¹ El trabajo de digitalización original pertenece a The Getty Research Institute, entidad que patrocinó el trabajo de digitalización de la edición de 1631 y posteriormente permitió que las imágenes estuvieran en el repositorio digital de The Haiti Trust y The Internet Archive. Ambas digitalizaciones fueron realizadas del mismo libro, de acuerdo a la descripción de catalogación de ambos impresos. Además, las anotaciones en lápiz de la anteportadilla son idénticas. Para comparar ambas digitalizaciones y sus respectivas descripciones: *Vid.*, [Crispijn Van de Passe II], *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps./ Spiegel der alder-schoonste cortisanen deses tijts./ Spiegel der allerschönsten cortisannen diser zeyt.*, Ghedruckt voor den autheur, anno 1631. (impreso por el autor, año 1631). Consultado: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t0xp9nx1x&view=1up&seq=9> (8 de Mayo del 2020).

Van de Passe es meramente catalográfico, pues se limita a enlistar los grabados y la obra en un apartado interesado en la representación de la moda medieval y no brinda ningún otro tipo de información que no sea descriptiva.⁴²

La anotación “BRUNET III 1749”, se refiere a la obra *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, tomo III, página 1749 de Jacques-Charles Brunet, en la cual se encuentra la entrada sobre *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps* atribuido a Crispijn Van de Passe. La entrada de Brunet y al igual que Lipperheide es meramente descriptiva. Sitúa la impresión en Ámsterdam y menciona que existen cuatro ediciones de los años 1630, 1631, 1632 y 1635.⁴³

De la anotación “BULLETIN MORCAND 6163” no encontré ningún tipo de información disponible. Respecto a la portada, esta es idéntica hasta en el último punto con la portada del impreso A, a excepción del año de impresión, fechado en 1631. Si se observa con atención las portadas, es evidente que se utilizó la misma caja y tipografía del impreso A, a tal grado de que el número 1 de la fecha de impresión se nota claramente sobrepuesto; como una letra reescrita en una oración, que busca corregir un error ortográfico cometido al escribir a toda prisa.

Respecto a la portada del libro, esta cuenta con el título de la obra en tres idiomas: francés, neerlandés y alemán, ordenados exactamente igual que en el impreso A. La tipografía gótica

⁴² Franz Lipperheide, *Katalog der Freiherrlich von Lipperheide'schen Kostümbibliothek*, Berlin, Staatliche Kunstbibliothek (Biblioteca de Arte de Berlin), 1896, 645 pp. Consultado: <https://purl.stanford.edu/mf167rm2592> (8 de Mayo del 2020).

Franz von Lipperheide o Franz Lipperheide fue un librero alemán interesado sobre todo en la moda.

⁴³Jacques-Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres, contenant, 1^{er} un nouveau dictionnaire bibliographique., Dans lequel sont décrits les Livres rares, précieux, singulier, et aussi les ouvrages les plus estimés en tout genre, qui ont paru tant dans les langues anciennes que dans les principales langues modernes, depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à nos jours; avec l'histoire des différentes éditions qui en ont été faites: des renseignements nécessaires pour reconnaître les contrefaçons, et collationner les anciens livres. On ya joint une concordance des prix auxquels une partie de ces objets ont été portés dans les ventes publiques faites en France, en Angleterre et ailleurs, depuis près d'un siècle, ainsi que l'appréciation approximative des livres anciens qui se rencontrent fréquemment dans le commerce; 2^e une table en forme de catalogue raisonné., Où sont classés, selon l'ordre des matières, tous les ouvrages portés dans le Dictionnaire, et un grand nombre d'autres ouvrages utiles, mais d'un prix ordinaire, qui n'ont pas dû être placés au rang des livres ou rares ou précieux.; par Jacques-Charles Brunet, Chevalier de la Légion d'honneur, cinquième édition originale entièrement refondue et augmentée d'un tiers par l'auteur*, tomo III, París, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Co, imprimeurs de L'institut, rue Jacob, 56, 1862. Consultado: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209349k/f1.item> (9 de Agosto del 2020)

y romana, el uso de mayúsculas y minúsculas, así como la distribución de los títulos, los puntos tipográficos e inclusive —me atrevería a señalar— los espacios entre letras son perfectamente idénticos al impreso A, con excepción del último número del año de impresión.

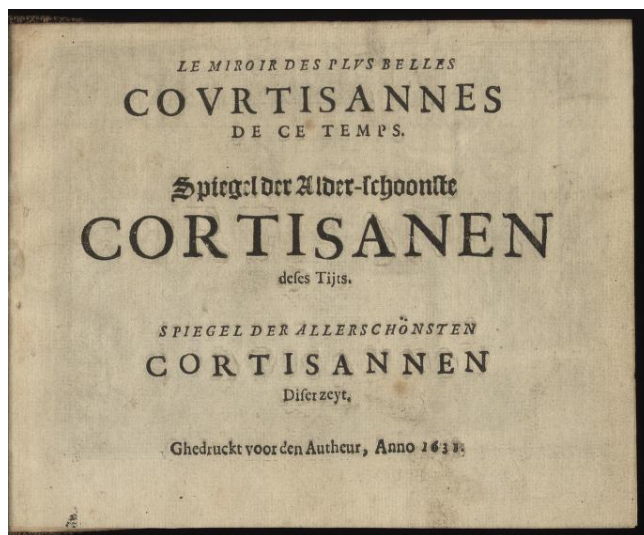
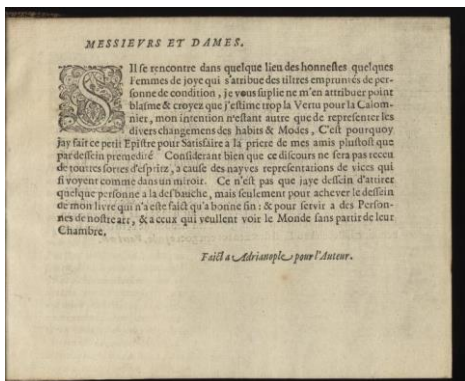
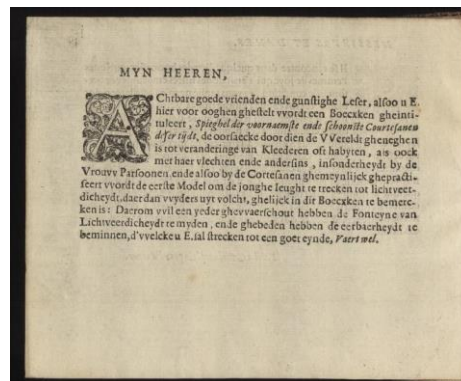


Imagen B1. Portada de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Ghedruckt voor den auteur, anno 1631

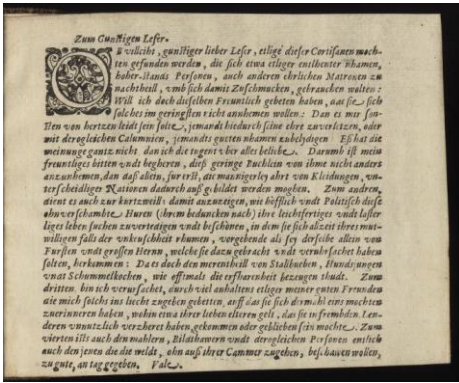
El grabado inicial correspondiente a la escena de una *hoerhuis*, el cual prosigue a la portada, es idéntico al grabado del impreso anterior. A simple vista se aprecia que la plancha utilizada en la edición de 1630 es la misma. No obstante, el error de impresión presente en las introducciones del libro anterior fue corregido en la presente versión; así mismo, la alineación de la introducción en alemán fue corregida, ya que se encontraba exageradamente inclinada en el impreso A. El contenido de la introducción en francés continúa siendo el mismo.



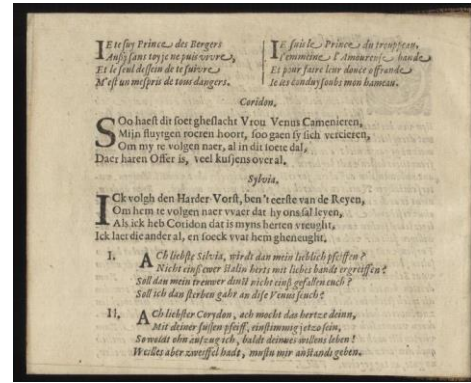
B2



B3



B4



B5



B6

Imagen B2. Texto en francés de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Ghedruckt voor den auther, 1631., IDig., 12

Imagen B3. Texto en neerlandés de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Ghedruckt voor den auther, 1631., IDig., 14

Imagen B4. Texto en alemán de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Ghedruckt voor den auther, 1631., IDig., 14

Imagen B5. Poemas a Coridon y Silvia en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Ghedruckt voor den auther, 1631., IDig., 16

Imagen B6. Grabados de Coridon y Silvia en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Ghedruckt voor den auther, 1631., IDig. 16

Impreso C

El impreso C de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps* corresponde a la edición de 1635. El libro se encuentra digitalizado en su totalidad —a excepción de los poemas y grabados numerados 9 y 10— por el Museo de Rijks y fue comprado por el mismo en 1946.⁴⁴

⁴⁴ [Crispijn Van de Passe II], *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps./ Spiegel der alder-schoonste cortisanen deses tyts./ Spieghel der allerschónsten courtisannen diser zeyt./ The mirour of the most faire, famous and moderne curtizanes of these tymes newly published.*, Gedruet voor den auther, anno M, DC, XXXV. (impreso por el autor, año 1635). Consultado: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?set=BI-1946-662#/BI-1946-662-9,9> (17 de mayo del 2020)

La encuadernación del libro es en cuero rojo y papel marmoleado o jaspeado; mide 141 mm de alto, 192 mm de largo y 7 mm de ancho; en la anteportadilla se encuentra el *exlibris* de Edouard Rahir. El libro se realizó utilizando la técnica de impresión en papel para el texto y de grabado en metal para las ilustraciones. La obra no tiene paginación, no obstante, los grabados sí se encuentran numerados del 1 al 40, además, hay una numeración a lápiz sobre las hojas que comienza en la portada, dando un total de 47 páginas. El impreso se encuentra en excelentes condiciones, sin rayones, hongos o muestras de polillas. La descripción del repositorio señala que es un álbum con 40 retratos de las bellas prostitutas con descripciones en tres lenguas y asegura que el autor de la obra es Van de Passe, quien disimula su autoría al dar un falso lugar de impresión y al decir que su interés radica en los cambios de moda. Asimismo, se afirma que fue un éxito de impresión.⁴⁵

La portada es considerablemente diferente a la edición de 1631. Una mancha en tinta negra, en la esquina superior izquierda adorna la primera hoja, posiblemente producto de un descuido de impresión. Respecto a las diferencias, estas son tan abundantes que propongo revisar cada uno de los títulos, con el fin de mostrar las considerables diferencias en comparación con el impreso B. Asimismo, la tipografía, puntos tipográficos y uso de altas es notablemente diferente que en el impreso B. Por último, la portada del impreso C es sin lugar a dudas un producto mucho más acabado en comparación con las portadas anteriores. Inclusive se anuncia de esa manera en la portada con la leyenda de “*newly published*”.

⁴⁵ *Ibidem*. La cita completa de la descripción que da el Museo Rikjs es:

[...] Gentlemen are choosing a courtesan. The album has 40 portraits of the ‘most beautiful,’ mainly highborn prostitutes of the day, with descriptions in three languages. In his dedication to the reader, Van de Passe covered him-self by giving a phoney place of publication and claiming to offer an overview of changing fashion. He also denounces consorting with prostitutes. This notwithstanding, the publication was a great success. [...]

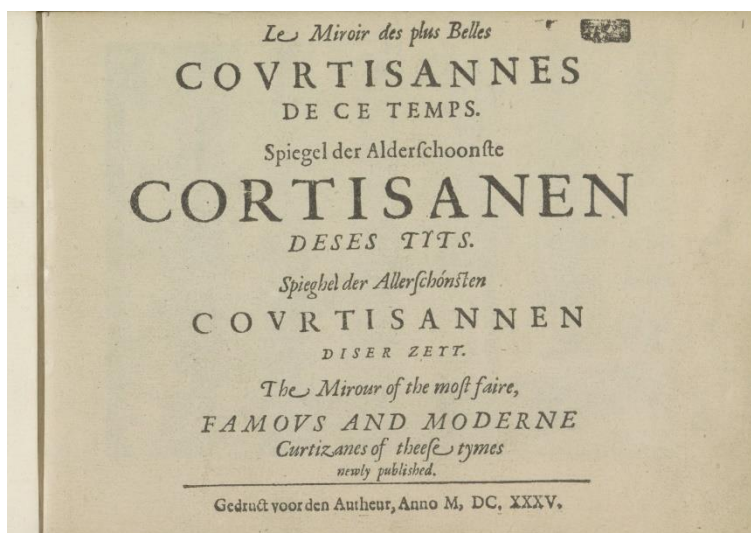


Imagen C1. Portada de *Le miroir des plus belles courtisanes de ce temps.*, Gedruet voor den auteur, anno M, DC, XXXV. (1635)

El primer título en francés está escrito en mayúsculas y minúsculas, con la primera línea en minúsculas y cursivas. Las siguientes dos líneas que conforman el título se encuentran en altas y con tipografía redonda y son idénticas a las dos líneas del título en francés del impreso B; no obstante, esto corresponde a un cambio respecto a la edición anterior, en donde la totalidad del primer título se encontraba en altas.

El segundo título corresponde al neerlandés y hay aún más cambios en comparación con el impreso B. En primer lugar, la primera línea del título en neerlandés del impreso C está en redondas, minúsculas y la grafía ha cambiado. En el impreso B se escribía “Alder-schoonste” y en el C “Alderschoonste”. Un pequeño cambio, con la eliminación del guion corto, pero que nos muestra una ortografía no unificada de la lengua y en continuo proceso de construcción en el siglo XVII. Asimismo, la grafía en la tercera línea del título ha cambiado. En el impreso B se escribía “deses Tijts” y en el impreso C “DESES TYTS”.

El tercer título corresponde al alemán. Este título tiene aún más cambios que los dos anteriores en comparación con el impreso B. En primer lugar, en la edición de 1631 el título entero en alemán se lee:

SPIEGEL DER ALLERSCHÖNSTEN
C O R T I S A N N E N
Disser zeyt.

En el impreso de 1635 se lee:

Spieghel der Allerfchónsten
C O V R T I S A N N E N
DISER ZEYT.

Empecemos por partes y fijando la atención, en las diferencias de grafías. En primer lugar, la primera línea del título en alemán se escribe como “*SPIEGEL DER ALLERSHÖNSTEN*” y en la versión de 1635 “*Spieghel der Allerfchónsten*” e independientemente de que hubo un cambio de mayúsculas a minúsculas, la grafía cambia. Esta vez con una h intermedia en “*Spieghel*” y el uso de una S larga y un acento en “*Allerfchónsten*”. La segunda línea también tiene un cambio de grafía con un aumento de una V en COVRTISANNEN.

En la tercera línea la grafía se ha mantenido por completo, con la excepción de la transformación de minúsculas —presentes en la edición de 1631— a mayúsculas en el impreso C, así como la transformación de una una s larga (ſ) presente en Diſer —en la edición de 1631—, a DISER —en la edición de 1635—.

El cuarto título se encuentra en inglés y es completamente nuevo en comparación con las ediciones anteriores, puesto que es la primera vez que existe un título en este idioma en la portada. El título dice:

The Mirour of the moſt faire,
F A M O V S A N D M O D E R N E
Curtizanes of theſe tymes
newly published.

El título en inglés está escrito en mayúsculas y minúsculas, con la primera línea en minúsculas y cursivas. La segunda línea que conforma el título se encuentra completamente en altas y cursivas. La tercera línea se encuentra en minúsculas y en cursivas. Por último, la cuarta y última línea se encuentra en cursivas y minúsculas, asimismo utiliza un puntaje tipográfico menor, respecto a las líneas anteriores. Es importante mencionar, que esta portada es diferente a las portadas de los impresos A y B no sólo por las diferencias en las grafías mencionadas previamente, sino por la inclusión de un nuevo título en inglés y la

homogenización del estilo tipográfico utilizado en toda la portada, siendo este el romano. Al confrontar las portadas anteriores es fácil percibir que en las portadas A y B, la primera línea del segundo título —el cual se encuentra en neerlandés— utiliza tipografía gótica, elemento que ya no se encuentra en el impreso C.

Por último, la distribución del pie de imprenta es diferente en a la versión de 1631. En primer lugar, la grafía cambia una vez más. Mientras que en la edición de 1631 tenemos “Ghedruckt voor den Autheur, Anno 1631”, en la versión de 1655 aparece como “Gedruct voor den Autheur, Anno M, DC. XXXV”. Una vez más, el cambio de grafía es notorio en la palabra “Ghedruck” en 1631, a “Gedruct” en 1635. También se encuentra presente el cambio de números arábigos a romanos.

El grabado que aparece después de la portada, con los hombres en la *hoerhuis*, se mantiene exactamente igual en esta edición, como en los impresos previos de 1630 y 1631. Respecto a las introducciones en francés, neerlandés y alemán, estas mantienen su orden y se agrega una introducción extra, en inglés, al final de las tres anteriores.

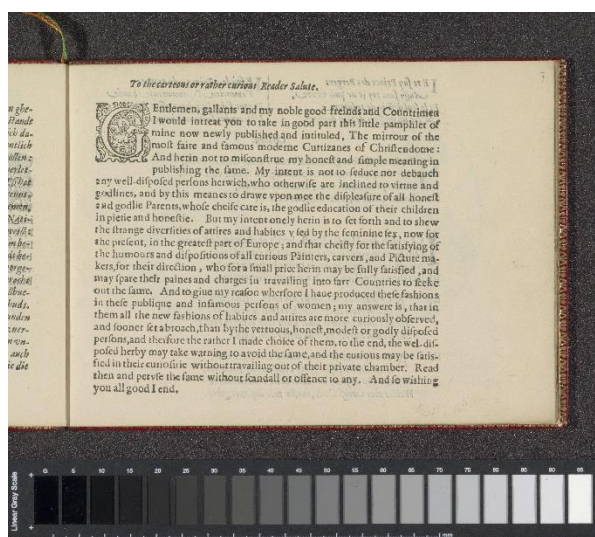


Imagen C.2 Introducción en inglés de *Les miroir des plus belles courtisanes de ce temps*, Gedruct voor den autheur, anno M, DC, XXXV. (1635)

Es importante notar, que la introducción en inglés es esencialmente una ampliación de la introducción en francés, la cual se ha mantenido constante a lo largo de los impresos, pues al comparar ambas versiones es claro que la versión en francés sirvió de modelo para construir la versión en inglés de 1635. La introducción en inglés dice:

[...] *Para el cortés o más bien curioso lector. Saludos.*

Nobles, caballeros y a mis buenos amigos y compatriotas.

Les invito a que tomen de buena manera este pequeño panfleto mío, recientemente publicado y que titulé *The mirror of the most faire and famous moderne Curtizanes of Christendome*.

No desconfíen de mi honesto y simple propósito de publicar el mismo. Mi intención no es seducir o corromper a ninguna persona de bien, quienes se inclinan a la virtud y la bondad, y de este modo traer a mi persona el disgusto de todos los honestos y buenos padres, cuya preocupación es la buena educación de sus hijos en la piedad y honestidad.

Mi única intención es describir y mostrar las rarezas de los diversos atuendos y hábitos utilizados por el sexo femenino y por la mayoría de Europa, en el presente.

Principalmente para la satisfacción, diversión y disposición de todos los pintores curiosos, escultores y grabadores, para su dirección; quienes por un pequeño precio se encontrarán completamente satisfechos y se ahorrarán las dificultades y costos de viajar a tierras lejanas en busca de mirar lo mismo.

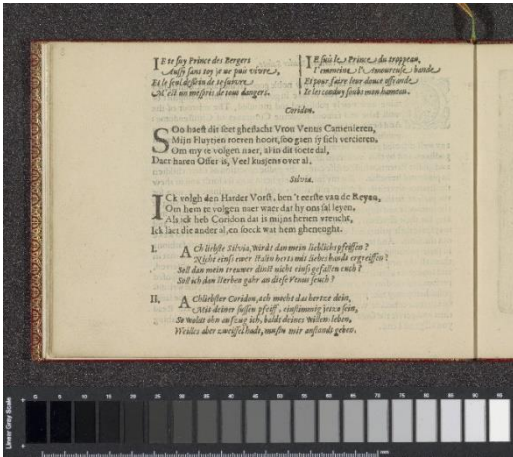
Y para darles la razón de por qué he producido estos retratos de estas mujeres injuriosas, mi respuesta es que en todas ellas se pueden observar los nuevos hábitos y atuendos, los cuales muy pronto serán vistos por las virtuosas, honestas, modestas o buenas personas y por lo tanto he tomado la decisión de mostrarles y advertirles para que las eviten y el curioso ha de satisfacer su curiosidad sin dejar sus aposentos.

Lean y miren sin escandalo ni ofensa alguna.

Deseándoles a todos bien, me despido. [...] ⁴⁶

Inmediatamente después de las introducciones comienza la primera serie de poemas a Coridon y Silvia, con un cambio notable respecto a las versiones anteriores. En el impreso C, los poemas ya no solo se encuentran en la hoja frente al impreso como en las versiones anteriores; sino que ahora además tienen una nueva serie de poemas en inglés debajo de los impresos en la hoja de enfrente. Estos poemas en inglés, naturalmente son nuevos respecto a la producción editorial previa. Así mismo, dichos poemas junto con los textos en francés, corresponden a mi objeto de estudio en los capítulos posteriores.

⁴⁶ El párrafo es mi traducción de la versión en inglés *Vid.*, [Crispijn Van de Passe II], *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps./ Spiegel der alder-schoonste cortisanen deses tyts./ Spieghel der allerschönsten courtisannen diser zeyt./ The mirour of the most faire, famous and moderne curtizanes of theese tymes newly published.*, Gedruet voor den autheur, anno M, DC. XXXV. (impreso por el autor, año 1635). Consultado: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?set=BI-1946-662#/BI-1946-662-9,9> (17 de mayo del 2020).



C3



C4.

Imagen C3. Poemas en francés, neerlandés y alemán a Coridon y Silvia en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Gedruet voor den autheur, anno M, DC, XXXV, (1635), IDig. 7

Imagen C4. Grabados de Coridon y Silvia, con poemas en inglés en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps.*, Gedruet voor den autheur, anno M, DC, XXV, (1635), IDig. 8

II. La portada, el grabado de *hoerhuis* y las introducciones.

Un elemento que he mencionado previamente y no he explicado adecuadamente corresponde al grabado inicial de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*. Me refiero al grabado (figura A.2) que ilustra una escena de *hoerhuis*, y el cual bien podría ser un frontispicio, sino fuera porque se encuentra detrás de la portada y no delante de ella.

Al inicio del presente capítulo, expliqué que había tres razones esenciales por las que el grabado era relevante para el presente capítulo. La tercera y última razón recae en que el grabado es en realidad parte de la portada misma y a su vez, los elementos dentro del grabado se encuentran íntimamente relacionados con el contenido de la obra. Es decir, los títulos de la portada junto con el grabado, informan al lector sobre la naturaleza del texto, mucho antes de que haya visto la tercera página del libro; de esa manera, la portada, junto con el grabado cumplen con la función de ilustrar el relato del libro.

Es importante mencionar que la portada de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, es una portada que aún no cumple con todos los elementos característicos de una portada moderna: un título y una imagen en la página inicial. La portada tal y como la

conocemos en la actualidad fue un proceso de invención heterogéneo, poco ordenado y esencialmente de ensayo y error por parte de los impresores. La portada, es solo una parte de este proceso de invención del libro, que culminó hasta el siglo XIX.⁴⁷

Por lo tanto, no es extraño que la portada de esta obra no éste “completa” per se; no obstante, ambos elementos —la portada y el primer grabado— juntos e indisolubles, ilustran el contenido de toda la obra. En este caso, la imagen asociada con el título de la portada se encuentra en la página siguiente; o tal vez, el primer grabado es la portada “moderna” de la obra, al contar con los títulos en el mantel de la imagen y mejor aún, dar un pequeño adelanto de las protagonistas del relato, al mostrar los rostros en miniatura de las prostitutas de las que habla la obra.

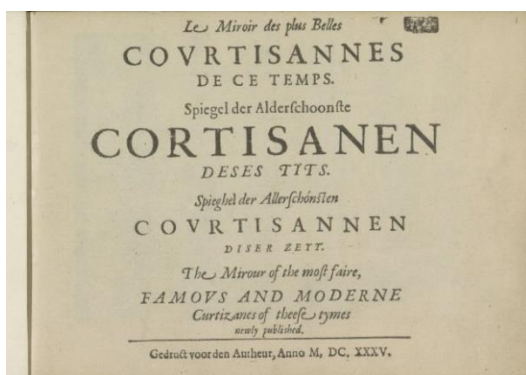


Imagen C1. Portada de *Le miroir des plus belles courtisanes de ce temps.*, Gedruet voor den autheur, anno M, DC, XXXV. (1635)



Imagen C5. Primer grabado de *Le miroir des plus belles courtisanes de ce temps.*, Gedruet voor den autheur, anno M, DC, XXXV. (1635)

Poco importa si la portada de *Le miroir des plus belles courtisanes de ce temps* no cuenta con todos los elementos de una portada moderna, más bien, este impreso en particular ilustra ese proceso de transición y consolidación de la invención de la portada. Crispijn Van de Passe II, al igual que otros impresores del siglo XVII están explorando e inventando el formato del libro en su quehacer artístico.

⁴⁷ Para mayor información respecto a la evolución de las portadas en el antiguo régimen y su eventual consolidación en la portada moderna, Vid., Jaime Moll, *El libro en el Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2013, pp.43-54. Consultado: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc224m7> (30 de Enero del 2020) y Pedro Ruiz Pérez, “Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto” en María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (coord.), *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 49-69.

Por otra parte, he descrito brevemente los elementos presentes en el grabado principal, así como algunos señalamientos sobre el mismo, no obstante, no he explicado las razones por las que traduje y transcribí las introducciones en inglés y francés. Las razones son prácticas, pero igualmente siguiendo la metodología particular que ha sido desarrollada —y que yo he adoptado— para estudiar el arte de las Provincias Unidas y de los Países Bajos Españoles, en donde la materialidad y el soporte mismo del objeto son el punto de partida del análisis descriptivo. De igual forma el lector podrá haber notado, que algunas de las líneas exploradas ilustran adecuadamente la mutabilidad y la maleabilidad de un texto, y como algunas de estas frases están íntimamente relacionadas con el problema de la autoría.

Me refiero a la firma al final de la introducción en francés que dice: “*Faict a Adrianople pour l’Auteur.*” (Hecho en Andrianople por el autor). La primera parte de la oración, la cual se refiere al lugar, no es relevante para mis propósitos pero sí lo es la segunda parte, en la cual el autor se atribuye la autoría del texto de la introducción. Esta frase es tan importante como el pie de imprenta previamente mencionado: “Gedruct voor den Autheur” (impreso por el autor). He mencionado previamente que la atribución de la autoría del impreso recae en la historiografía —pues todo estudio historiográfico revisado rastrea la autoría de la obra a Van de Passe II a partir de los señalamientos de Franken y Lipperheide— pero no había mencionado que hay elementos dentro del propio impreso que también apuntan hacia su elaboración de la obra.

Crispijn Van de Passe II no solo es el “autor” de la obra —como señala la historiografía y la investigación especializada realizada—, sino que imprimió el libro, probablemente lo escribió —pensando en su atribución explícita sobre la introducción— y confeccionó los grabados. No obstante, sería sumamente complicado atribuirle derechos exclusivos sobre todo el proceso de producción de la obra o pensar en él como el autor único y exclusivo del impreso, excluyendo la intervención de cajistas, correctores y demás trabajadores de la imprenta. Es decir, es imposible pensar en él como un autor moderno, aunque sí hay

elementos para atribuirle un trabajo completo sobre casi todo el proceso de creación del libro.⁴⁸

Respecto a los señalamientos que realicé sobre la variabilidad gráfica de las palabras entre ediciones —y sin olvidar los preceptos de la sociología del texto de Mckenzie—, esta falta de unificación ortográfica muestra entre otras cosas, los procesos de cambio, ampliación, ensayo y error, entre subsecuentes ediciones, pero también cómo la ortografía aún se encontraba en proceso de consolidación.

El proceso de estandarización ortográfica —el cuál va de la mano con la consolidación de los Estados-nación—, es un proceso sumamente desigual y paralelo a la creación de las gramáticas y reglas ortográficas explícitas. No es de sorprender que la mayoría de la variabilidad ortográfica expuesta en las portadas, corresponde a palabras en alemán y neerlandés, lenguas de raíz germana cuya unificación gramatical represento problemas mucho más complejos y cuya estandarización es mucho más tardía, que el español, el francés e inclusive el inglés.⁴⁹

De la misma manera, se utilizó una amplia variabilidad de estilos tipográficos que fueron utilizados en las portadas de los impresos A, B y C. No obstante, el uso de múltiples estilos tipográficos, altas y bajas, puntos y espacios en las portadas, no es una cualidad única de los impresos de Van de Passe, sino que es una característica común en las portadas y textos neerlandeses de lujo de la época de oro, los cuales típicamente eran multilingües. Sin embargo en este caso en particular, considero que el arreglo tipográfico que se utilizó en las portadas A, B y C está especialmente diseñado para leer y diferenciar claramente los títulos en diferentes idiomas.

Lo cual considero que es particularmente notorio a partir de la confrontación de las portadas de los impresos B y C, en donde en el caso particular del impreso B, se nota el uso de la tipografía gótica al inicio del segundo título y claramente marca la pauta para diferenciar los

⁴⁸ Existen múltiples razones por la cuales Crispijn Van de Passe II confecciono la obra y no alguno de sus hermanos o su padre, tomando en cuenta espacios de impresión, fechas de fallecimiento y un particular estilo. No obstante, este trabajo no pretende debatir a profundidad las implicaciones de autoría en el antiguo régimen.

⁴⁹ La primera gramática francesa fue publicada en 1550 por Louis Meigret y en 1635 se fundó la Academia Francesa de la Lengua por Orden del Cardenal Richelieu, para 1684 ya existía un Diccionario de la Academia de francesa. En el caso del inglés, la primera gramática inglesa fue publica en 1586 por William Bullokar.

títulos de diferentes idiomas. Por el contrario, la portada del impreso C ha sido completamente homogenizada en letra romana y es el arreglo particular de los títulos lo que permite diferenciarlos.

Es importante mencionar que este ejercicio continuó dentro del contenido de la obra, en donde se utilizan cursivas y redondas para distinguir los poemas en cada uno de sus idiomas. No obstante, la tipografía gótica solo se encuentra presente en la primera línea del título en neerlandés de los impresos A y B. Marina Garone ha teorizado que los cambios en el siglo XVI de los estilos tipográficos, de gótica a letra redonda, se debe en parte para una mayor facilidad de lectura.

No obstante, esta es solo una propuesta y el uso particular de ciertas tipografías en un impreso pueden tener otras razones, como el intento de imitar a los textos antiguos a partir del uso de letras semejantes a ellas, tanto para ganar prestigio, hacerlas familiares y atractivas a los posibles compradores, entre otros.⁵⁰ Simplemente me limito a exponer que es probable que Van de Passe II como muchos impresores de su tiempo, contara con algunas cajas de tipos y utilizara diversos estilos en un mismo espacio precisamente para mejorar la distinción entre idiomas, elemento que decide que ya no es tan útil para la impresión de la edición de 1635.

Por último, a lo largo de este capítulo he insinuado la inestabilidad del texto, puesto que a pesar de la materialidad incuestionable de su soporte —el libro físico en este caso—, la inestabilidad del texto en sí mismo es notorio bajo el simple ejercicio de comparación de las portadas, no obstante eso no significa que los significados del mismo necesariamente cambien, más bien, dichos significados se sostienen a partir de las diversas preguntas y niveles de lectura que posea el lector de la obra. Cabe mencionar “que la inestabilidad de un texto parece ser una parte inherente y natural del proceso de creación de un libro. El libro era un medio sujeto a la invención, al cambio y a la corrección en cada una de sus etapas”.⁵¹

⁵⁰ Esta posibilidad fue propuesta por el Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga en una de las múltiples correcciones de este capítulo.

⁵¹ David McKitterick, “Instabilities: the inherent and the deliberate” en *Print, Manuscript and the Search for Order 1450-1830*, Coppel, Cambridge University Press, 2021, pp. 217-230. Esta idea no es mía. En este párrafo me limito a parafrasear las conclusiones a las que llegó McKitterick respecto a la naturaleza del libro y los textos en el antiguo régimen. “Instability is characteristic of each stage in the production of a book even after it has left the author’s hands. At least for the first three-and-a-half centuries after Gutenberg, printing itself was defined and (frequently) understood not just as offering a standardisation impossible in a manuscript environment, but also as a medium endlessly subject to invention and compromise”.

III. Conclusiones del capítulo

En primer lugar, es importante aclarar que la decisión de describir y posteriormente explicar fue deliberada a lo largo de este capítulo, entre otras cosas siguiendo el modelo propuesto por Michael Baxandall en su obra *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, en donde la materialidad del objeto y la descripción anteceden la explicación de las obras originarias de los *países nórdicos* entendidos como las obras de arte flamencas provenientes de las Provincias Unidas y los Países Bajos Españoles. La exploración del soporte y la descripción por parte de Baxandall, tiene la intención de mostrar como la función, la forma y la materialidad de una obra están íntimamente relacionadas con el significado y como dichos elementos son inseparables en el arte nórdico, cuya naturaleza responde a principios diferentes que el arte producido en la península itálica del siglo XVI-XVII.⁵²

Por lo tanto decidí describir las portadas y las primeras páginas de las ediciones de *Le miroir*, en tanto que pretendo abrir nuevos caminos de discusión sobre dicho impreso desde su materialidad, un aspecto que no ha sido tratado en absoluto en ninguna de las investigaciones especializadas sobre dicha obra. Si bien por cuestiones prácticas así como de espacio, apenas y pude acercarme a algunas tentativas conclusiones derivadas del estudio material del impreso, sostengo la posibilidad de una explicación que parte del objeto y su soporte. Y empezando siempre por el principio, aunque suene redundante.

Finalmente, decidí describir tan minuciosamente cada variante gráfica entre ediciones, porque me interesa la materialidad del objeto, en tanto las múltiples pistas que brinda el soporte. Es decir, a partir de un análisis más profundo sobre el material utilizado, la composición de las páginas, el uso tipográfico, el formato e inclusive la variabilidad lingüística del impreso es posible realizar deducciones educadas sobre la autoría y circulación de la obra. Un problema que me temo, requiere una futura y mucho más profunda investigación, para ser resuelto.

⁵² Baxandall, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Yale University Press, 1980, 420 pp.

Capítulo 2. El *decorum*, la teoría de los estilos y la literatura pastoril.

El propósito de este capítulo es estudiar la evolución del concepto de decoro, así como su relación con la teoría de los estilos y la paradoja que nació de la contradicción de enfrentar ambos conceptos en el género literario pastoril. Dicha paradoja, es la llamada paradoja pastoril⁵³ y su existencia permitió que hacia el siglo XVII, la imagen pastoril en las Provincias Unidas tuviera una amplia versatilidad y elasticidad; asimismo, dicha paradoja, permitió al género pastoril ser un vehículo adecuado para la exploración artística y la ambigüedad.

La ambigüedad que había alcanzado la preceptiva empírica del género literario pastoril y las contradicciones presentes en la propia reflexión teórica del siglo de oro, se traspasó a las representaciones plásticas de tema pastoril, y esto permitió la existencia de la obra de Van de Passe II en el siglo XVII. No obstante, es importante mencionar que el impulso de la ambigüedad del género pastoril hacia el siglo XVII, no descansa exclusivamente en la discusión literaria, no al menos en las Provincias Unidas, sino que también se debe en parte a la exploración gráfica pastoril en Utrecht y Ámsterdam en la primera mitad del siglo XVII. Sin embargo, dicha exploración gráfica será mayormente estudiada en el tercer y último capítulo de esta obra, puesto que en esta parte me concentraré en las aportaciones poéticas y literarias.⁵⁴

Por lo tanto, pretendo analizar la teoría de los estilos, el concepto de *decoro* y la idea de la paradoja pastoril en su conjunto —pero sin olvidar que esta discusión sucede dentro del género literario pastoril— puesto que encuentro que estos elementos deben converger para permitir la aparición de ambos libros de Van de Passe II en el siglo XVII. El propósito de este capítulo es confrontar y sistematizar una serie de ideas previamente expuestas y

⁵³ Este concepto no fue inventado por mí, sino que fue expuesto y mediamente desarrollado por la Dra. Helen Cooper en su capítulo “Pastoral Decorum”. A lo largo de este trabajo intentaré sistematizar un poco más estas ideas, así como complementarlas con otros conceptos expuestos en la historiografía revisada. Cfr. Helen Cooper, *Pastoral. Medieval into Renaissance*, Great Britain, D. S. Brewer, Rowman and Littlefield, 1977, 257 pp.

⁵⁴ Estas afirmaciones están sustentadas los postulados de la Dra. Alison Kettering, quien argumenta a lo largo de su obra que la literatura clásica, secular y religiosa, así como la literatura de cordel —*songbooks* en la historiografía neerlandesa— se desarrollaron mucho antes del retrato no religioso de mujeres pastoras. “La poesía y la literatura pastoril habrían animado e inclusive demandado representaciones visuales”. Cfr. Alison M. Kettering, “The Pastoral Courtesan: Single-Figure Half-Length Representations of Shepherdesses” en *The Dutch Arcadia, Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Monclair, Allanheld and Schram, 1983, pp. 45-61.

discutidas. En esencia, este capítulo es un ejercicio historiográfico de conversación con las fuentes. Una síntesis que pretende abrir nuevos caminos de discusión historiográfica.

Respecto a los estudios historiográficos y literarios que constituyen el estado del arte, estos han sido ordenados en tres grupos diferentes, en tanto que las obras de cada uno de estos conjuntos, comparten objetos de estudio y enfoques relativamente similares en los análisis de sus propias investigaciones. No obstante, en esta sección me limitaré a enumerar solo algunos de estos textos, específicamente aquellos que sirvieron como eje articulador de este capítulo, puesto que la discusión historiografía se encuentra más abajo. El primer grupo de estudios revisados corresponde a aquellos cuyo eje central de análisis está en las operaciones retóricas clásicas previamente mencionadas: me refiero a la idea de decoro, la teoría de los estilos, entre otros.

La primera obra de esta naturaleza corresponde a *Pastoral. Mediaeval into Renaissance*, de la Dra. Helen Cooper, particularmente el cuarto capítulo, “Pastoral Decorum” en donde la autora explora en conjunto el concepto de decoro, la teoría de los estilos y plantea la idea de una paradoja existente en el corazón del género pastoril. La autora realiza un exhaustivo análisis de las fuentes literarias clásicas en latín y en lenguas vernáculas —inglés, francés e italiano—, así como un recorrido de los comentaristas medievales y autores de literatura pastoril de la latinidad tardía, hasta lo que ella denomina el renacimiento inglés de la literatura, pero Cooper solo considera fuentes literarias en los idiomas previamente mencionados, teniendo un considerable vacío respecto a escritos en español. En dicho recorrido, Cooper explica la aparición de la paradoja pastoril a partir de la cuarta égloga de Virgilio, asimismo plantea la existencia de varias tradiciones literarias de las que se nutre la literatura pastoril y la existencia de la paradoja a partir de la imposibilidad de mantener las reglas de decoro y de la teoría de los estilos en una interpretación clásica. Cooper argumenta a lo largo del capítulo, que la literatura no es un arte estático y hacia el siglo XVI, la literatura pastoril inglesa había evolucionado lo suficiente como para que coexistieran diferentes acepciones de decoro y varios modelos del personaje del pastor literario, cada uno construido a partir de tradiciones que no necesariamente se relacionaban ⁵⁵

⁵⁵ El libro de Cooper es el trabajo más exhaustivo que he encontrado sobre la materia. Cada capítulo está articulado sobre un aspecto específico del género literario pastoril, pero sin duda alguna el cuarto es el más rico.

Así mismo, otro autor que ha explorado los conceptos de decoro y la teoría de los estilos, en su conjunto es David Mañero Lozano, en su artículo “Del concepto de *decoro* a la «teoría de los estilos»”. El trabajo de Mañero se centra en hacer un recorrido —desde el punto de vista de la poética, la retórica y la exégesis literaria—, de la concepción del decoro y su sistematización a través de la teoría de los estilos desde la antigüedad clásica, pasando por la latinidad tardía, la edad media, hasta llegar a la época de Oro de la literatura española y terminar en la novela picaresca. El autor estructura una amplia variedad de fuentes literarias y teóricas; así mismo, realiza importantes señalamientos que competen al género pastoril, no obstante, las contradicciones presentes específicamente en la preceptiva literaria del género pastoril, al que se había llegado hacia el Siglo de Oro, no le competen y se limita simplemente a señalar la existencia de la contradicción. Asimismo, es importante hacer notar que el esquema presente en dicho artículo es la guía bajo la cual fue articulado este capítulo.⁵⁶

Respecto a los trabajos que se centran en la idea de decoro considerando la retórica, la ética y el discurso, destaca el trabajo de Emilio Del Rio, quien considera la idea de decoro en relación con los conceptos mencionados, pero se centra en específico en las aportaciones de Quintiliano al considerar que “el tratamiento más completo, extenso y detallado” sobre el *decorum* se encuentra en dicho autor. Las conclusiones del autor coinciden con señalamientos que han hecho Cooper y Mañero Lozano, en cuanto a la relación intrínseca del decoro con la teoría de los estilos y el papel destacado de Quintiliano en sistematizar dichas ideas. Del Rio llega a la conclusión de que tanto Cicerón como Quintiliano coincidirían en la ambigüedad del término mismo y que aplicarían el criterio, dependiendo de cada caso en particular de “unas veces sí y otras veces no”. Proposición que coincidiría con las consideraciones de la historiografía revisada.⁵⁷

Por último, revisé el exhaustivo y conocido trabajo de Chevalier “Decoro y decorosos”, el cuál continúa siendo relevante para la discusión historiográfica y particularmente para este trabajo en tanto que argumenta la existencia de varios conceptos de *decoro* que coexisten en

para los intereses de este capítulo. Cfr., Cooper, “Pastoral Decorum” en *Pastoral. Medieval into Renaissance*, op. cit., pp. 125-143

⁵⁶ David Mañero Lozano, “Del concepto de *decoro* a la «teoría de los estilos». Consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro” en *Bulletin hispanique*, tomo III, núm. 2, diciembre del 2009, pp. 357-385.

⁵⁷ Emilio Del Rio Sanz, “Quintiliano y su idea del *decorum*: estilo, ética y retórica” en *Berceo*, núm. 143, 2002, pp. 11-20.

la literatura española hacia el siglo XVII, acepciones que están construidas en corrientes y autores diferentes. Asimismo, realiza un par de señalamientos respecto al *decoro* en la literatura francesa, así como la intrínseca relación del concepto con el rango estamental.⁵⁸

El segundo grupo de estudios historiográficos corresponde a trabajos cuyo interés principal son los aspectos teóricos de la literatura pastoril. La primera obra estudiada corresponde al texto de Aurora Egido “Sin poética hay poetas. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, en el cual realiza un recorrido de las obras consideradas como los principales pilares del género literario pastoril, con la intención de explicar cómo la égloga se desarrolló fuera de los límites teóricos y las restricciones preceptivas que dictaban las artes poéticas, dando como resultado un género al que la autora se refiere como excéntrico, versátil y de código retórico. Egido llega a la conclusión de que la inmutabilidad de los grandes géneros aristotélicos quedaba descalificada por la proliferación de los géneros menores, entre ellos la égloga, la cual fue parte del proceso de consolidación de la mezcla de los estilos y de los géneros mixtos. Dicha obra, es clave para la formulación de las consecuentes páginas al ser uno de los pocos trabajos que explora la naturaleza misma del género pastoril y siempre suponiendo que la práctica preceptiva empírica se encuentra alejada de los intentos de sistematización teórica de la época. Esta teoría por sí misma, permite explicar la maleabilidad y polimorfismo del género, ideas que serán parte de los argumentos consecuentes.⁵⁹

Por el contrario, Jesús Gómez en “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso.”, realiza un estudio cuyo eje articulador es la diferenciación teórica del concepto de bucólica y égloga dentro del concepto amplio del género pastoril, pero poniendo el énfasis en la literatura española. El autor realiza esa distinción terminológica para explicar dos corrientes literarias pastoriles diferentes, las cuales convergen en el Siglo de Oro y dan como resultado obras construidas desde tradiciones literarias pastoriles opuestas y con amplias diferenciaciones teóricas entre ellas. La utilidad de ese trabajo para las presentes páginas, es que es de las pocas obras que señalan —con el dedo en el renglón— las contradicciones de la preceptiva literaria y teórica pastoril que se usaron para construir dicha

⁵⁸ Maxime Chevalier, “Decoro y decorosos” en *Revista de Filología Española*, vol. LXXIII, núm., 1/2, enero-junio de 1993, pp. 5-24.

⁵⁹ Aurora Egido “«Sin poética hay poetas». Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, en *Criticón (Toulouse)*, núm 30, 1985, pp. 43-77.

tradición española. No obstante, dicha distinción de términos no es utilizada en este trabajo, por el contrario, utilizaré ambas palabras como sinónimo y me limitare a situar este estudio bajo el término amplio de género pastoril.⁶⁰

En cuanto a un trabajo general sobre la evolución de la literatura pastoril, la obra de Mia Gerhardt, *La pastorale: essai d'analyse littéraire*, continúa siendo un referente historiográfico. El libro de Gerhardt está construido desde el punto de vista de la crítica estética más que desde el punto de vista histórico. La propia autora afirma que su propósito es rastrear en la literatura de los principales países latinos, llámese Italia, España y Francia la historia del género pastoral, semejante al que se dibuja en las obras dominantes del género. Asimismo, afirma que es la historia de la literatura y no la historia literaria lo que le concierne.⁶¹

Finalmente, el último tipo de textos revisados corresponde a aquellas obras que estudiaron la literatura pastoril neerlandesa del siglo XVII y con particular interés, la obra de Van de Passe II. El libro de Alison Kettering, *The Dutch Arcadia*, no puede faltar. En especial, el segundo capítulo “Pastoral Literature in Seventeenth-Century Holland”. La autora no revisa detenidamente los conceptos mencionados previamente, pues las operaciones retóricas clásicas no son su principal objeto de estudio, por el contrario, decide centrar su atención hacia el estado de la literatura pastoril neerlandesa del siglo XVII. Kettering llega a la conclusión de que la literatura pastoril no fue propiamente rica ni popular entre los autores neerlandeses, pues las pocas obras que fueron producidas corresponden a una serie de autores selectos, inspirados por el teatro y la prosa pastoril italiana y francesa. No obstante, la autora menciona los *songbooks* como objetos poco estudiados en general por la historiografía neerlandesa y para los cuales existía un amplio mercado, al mismo tiempo que influenciaron la producción gráfica pastoril del siglo XVII. De esa manera la autora concluye que hubo una

⁶⁰ Jesús Gómez, “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso” en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 10, 1991-1992, pp. 111-125.

⁶¹ Mia I. Gerhardt, *La pastorale : essai d'analyse littéraire*, Assen, Van Gorcum, 1950, p. 20. Esta es una paráfrasis en español de unas líneas de la obra:

“Nous nous proposons de retracer dans la littérature des principaux pays latins, l’Italie, l’Espagne et la France, l’histoire du genre pastoral telle qu’elle se dessine dans les œuvres dominantes du genre. Toutefois cette histoire sera envisagée du point de vue de la critique esthétique plutôt que du point de vue historique proprement dit.”

amplia influencia de los songbooks, la literatura pastoril extranjera y la producción pictórica de sus contemporáneos en la obra de Van de Passe II.⁶²

El segundo trabajo corresponde a la obra monumental de la Ilja M. Veldman, *Crispijn de Passe and his progeny (1564-1670). A century of print production*, la cual reconstruye a partir de una serie de fuentes documentales, contratos judiciales, testamentos, cartas, impresos e historiografía neerlandesa la vida y obra de Crispijn Van de Passe Padre y su familia. Los señalamientos sobre las dinámicas socioeconómicas del taller familiar de Crispijn Van de Passe I, así como la producción individual y colectiva de Crispijn Van de Passe II y su propia vida artística serán revisadas con mayor detenimiento en el siguiente capítulo; pero en esta sección, son las observaciones respecto al uso y conocimiento de la familia Van de Passe del canon clásico grecorromano, así como del uso del latín en sus impresos, lo que me interesa.

Por último, menciono el artículo de Marleen Van de Pol “Kleren maken de vrouw. Een onderzoek naar Miroir des plus belles courtisannes de ce temps (1631 en 1710)”, cuyo objeto de estudio es precisamente *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*. No obstante, los señalamientos más relevantes para este capítulo corresponden a las aportaciones que realiza la autora sobre la influencia de diferentes literaturas en dicho libro. La autora sostiene que hay tres tipos de literatura que presentes en libro de Van de Passe II: la literatura pornográfica o libertina, la literatura pastoril y, por último, literatura emblemática o los llamados espejos de príncipes. Mientras que el primer y tercer tipo de literatura serán objeto de discusión en el tercer y último capítulo de esta tesis, son las aportaciones respecto a la literatura pastoril los que serán discutidos en las subsecuentes páginas.⁶³

Dichas ideas coinciden con las afirmaciones de Helen Cooper, David Mañero Lozano y Jesús Gómez, quienes argumentan en sus respectivos trabajos —los cuales están construidos utilizando fundamentalmente las mismas fuentes, pero hipótesis y enfoques disimiles— que existían esencialmente varias tradiciones literarias pastoriles, así como diferentes interpretaciones de la teoría de los estilos, las cuales se encontraban construidas desde autores

⁶²Alison M. Kettering, “Pastoral Literature in the Seventeenth-Century Holland” en *The Dutch Arcadia, Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Monclair, Allanheld and Schram, 1983, pp. 19-31 pp.

⁶³Marleen Van de Pol, “Kleren maken de vrouw. Een onderzoek naar Miroir des plus belles courtisannes de ce temps (1631 en 1710)” en *Vooys tijdschrift voor letteren*, año 27, núm. 3, septiembre del 2009, pp. 31-47. Consultado: https://www.dbnl.org/tekst/voo013200901_01/voo013200901_01_0036.php#064 (1 de Sep del 2020).

y comentaristas diversos y en algunos, casos completamente divergentes. De esa manera, las proposiciones de Chevalier se suman a esta historiografía que argumenta la existencia de varias teorías, literaturas y conceptos —construidos desde fuentes diferentes—, las cuales existían y coexistían a la par en los siglos áureos, dando como resultado un rico mundo de representaciones y tradiciones pastoriles que parecen iguales pero que tienen raíces diferentes. Lo cual explicaría la dificultad para definir un género —construido mediante diversas preceptivas— esencialmente ambiguo, poliforme y maleable.

Por lo tanto, en este capítulo pretendo sistematizar una serie de señalamientos sobre la teoría de los estilos, el decoro y la paradoja pastoril —sin olvidar que estos tres conceptos están atados a la literatura pastoril— para explicar cómo dicha discrepancia entre la tradición literaria y gráfica permitió la existencia de la obra de Van de Passe II.

I. Primeras formulaciones: Aristóteles y los peripatéticos.

Las primeras formulaciones sobre la idea de *decoro* y la concepción de un *estilo* que lo acompañe anteceden al pensamiento de Aristóteles y la escuela de los peripatéticos. Dichas ideas pueden ser rastreadas hasta la *Ilíada* y en algunos otros poemas, pero los pensadores pre aristotélicos no propusieron ningún intento de sistematización más allá de algunas sugerencias y comentarios dispersos sobre el tema; después de todo dichos conceptos no eran su preocupación o su objeto de estudio.⁶⁴

Mañero Lozano realiza un análisis de los elementos retóricos presentes en la *Poética*, la *Retórica* y la *Ética Nicomáquea*, y llega a la conclusión de que hay una serie de señalamientos recurrentes y concordantes —aunque no necesariamente sistematizados— sobre el lugar social de los individuos, el lenguaje apropiado para los mismos, la gravedad de la materia tratada, así como la intención comunicativa del mensaje. De esa manera, el autor concluye que las incipientes aportaciones Aristotélicas sobre las operaciones retóricas fungen como un punto de partida de los posteriores escritos de los miembros de la escuela peripatética, quienes a su vez influenciaron la retórica latina. Particularmente destacan Teofrasto y Demetrio, quienes formularon tratados sobre la división de los estilos: El *Peri léxeōs* en el

⁶⁴ Mañero Lozano, “Del concepto de *decoro* a la «teoría de los estilos».” en *Bulletin hispanique*, *op. cit.*, pp. 360-361. Para bibliografía del pensamiento pre aristotélico: Antonio López Eire, *Sobre el carácter retórico del lenguaje y de cómo los antiguos griegos lo descubrieron*, México, UNAM, 2005, pp.

caso del primero y el cual se encuentra perdido, pero sabemos de su existencia por las referencias que hacen Cicerón y Quintiliano; y el *Perí Hermeneias*, de Demetrio en donde se propone la división del estilo en cuatro categorías: estilo llano, el elevado, el elegante y el vigoroso. Este último tratado hace constante alusiones a los sistemas de clasificación de Aristóteles y del propio Teofrasto ⁶⁵

Es importante recordar que estos dos tratados son solo una muestra de una serie de autores que intentaron proponer sistemas de clasificación de los *estilos* dentro de las delimitaciones estéticas, retóricas, temáticas y compositivas de la época. Pero destaca la necesidad de formular un tratado o idea que brindara un orden en un momento tan temprano. ⁶⁶

II. Los tratadistas latinos y los tres estilos

Las necesidades por formular una teoría que reglamentara las convenciones literarias se hicieron aún más presente por parte de los autores latinos. No obstante, no es la continuidad de las ideas retóricas griegas por parte de tratadistas latinos lo que me interesa *per se* — aunque sin duda alguna esta existió— sino la popularidad, el uso y la influencia de dichas ideas en la poesía y literatura pastoril en los siglos venideros, particularmente la idea tripartita de los estilos y la idea de decoro. Bajo ese sentido el famoso tratado *Rhetorica ad Herennium* es de sumo interés. ⁶⁷

Originalmente dotada por el prestigio de haber sido atribuida a Cicerón, la *Retórica* fue sumamente popular en occidente a partir del siglo IX d. C; prueba de ello fue su gran difusión,

⁶⁵ *Ibid.*, 357-366. De acuerdo con las observaciones que Mañero realiza, Aristóteles: “formula [...] la conveniencia de una adecuación entre el estilo empleado, por un lado, y la gravedad de la materia tratada, la intención comunicativa y las características socioculturales que definen al emisor, por otro lado”. Sobre bibliografía que estudia los tratados mencionados: S.F Bonner, “Dionysius of Halicarnassus and the Peripatetic Mean of Style”, en *Classical Philology*, núm. 33, 1938, pp. 257-266; y Doreen C. Innes, “Theophrastus and the Theory of Style” en *Theophrastus of Eresus. On his life and work*, editado por William Fortenbaugh, Pamela Huby, Anthony Long, New Brunswick, Transaction Books, 1985, pp. 251-267.

⁶⁶ Algunos otros autores que realizaron señalamientos sobre el *estilo* son Longino en su *Tratado de lo sublime*, Dionisio de Halicarnaso en el *Perí Syntheseos onomaton*, Hérmogenes de Tarso en el *Perí ideón*, entre otros.

⁶⁷ De acuerdo con Salvador Núñez, es difícil determinar que tanto y qué doctrinas retóricas griegas fueron tomadas y aplicadas en la retórica latina, esto porque la retórica griega no era muy conocida ni fue ampliamente conservada en Roma hacia el siglo I. Es muy probable que solo se conociera la *Retórica* de Aristóteles y la *Retórica a Alejandro* de Anaxímenes de Lámpsaco. Por el contrario, es probable que los primeros manuales de retórica latina fueran escritos usando como fuentes los compendios escolares, los apuntes del preceptor privado y siguiendo la tradición aristotélica e isocrática conocida, así como las obras de los tratadistas de la escuela de Rodas. *Cfr.* Salvador Núñez en “Introducción” en *Retórica a Herenio*, introducción, traducción y notas de Salvador Núñez, Editorial Gredos, Madrid, 1997, pp. 8-9 y 23-31.

así como la gran cantidad de manuscritos existentes en catálogos y bibliotecas medievales, y por supuesto, los numerosos comentarios y traducciones en lenguas vernáculas que se conservan y de las que hay noticias.⁶⁸ Particularmente, la *Retórica* tuvo repercusiones considerables en las Artes Poéticas latinas de los siglos XII y XIII, a tal grado que de acuerdo con Salvador Núñez: “obras como el *Ars versificadora* de Mateo Vendôme o la *Poetria Nova* de Geoffroi de Vinsauf surgieron de un intento de adaptación de la *Retórica a Herenio* a la composición poética del medievo latino.”⁶⁹

Tal vez uno de los pasajes más conocidos y relevantes para este estudio, es aquel en donde la *Rhetorica* establece una distinción explícita en tres estilos:

Hay tres géneros, que nosotros llamamos *estilos*, que incluyen todos los discursos correctos. Al primero lo llamamos *elevado*, al segundo *medio* y al tercero *simple*. El *estilo elevado* consiste en una ordenación de expresiones nobles en forma fluida y abundante. El *estilo medio* consiste en el uso de palabras menos elevadas, pero ni demasiado bajas ni demasiado usuales. El *estilo simple* es el que desciende hasta el uso más corriente del lenguaje correcto.⁷⁰

Esta división tripartita del estilo parece haber sido objeto de múltiples debates, adaptaciones y comentarios en las artes poéticas a partir de su difusión en el siglo IX y hasta aproximadamente el descubrimiento de las *Institutiones* de Quintiliano, así como de los grandes tratados de retórica de Cicerón. A finales del siglo XV y principios del siglo XVI los estudiosos ya habían descartado la autoría de la *Rhetorica ad Herennium* por parte de Cicerón y como consecuencia, su popularidad decayó aún más.⁷¹ Asimismo, la propia fórmula de la división tripartita del estilo en la *Rhetorica ad Herennium* parece ser objeto de discusión académica; pues mientras que Lozano Mañero le atribuye a Teofrasto y a Aristóteles influencia en las formulaciones de estas ideas, Salvador Núñez parece ser más cauto en sus estudios y observaciones.⁷² De cualquier manera es la formulación sistemática, explícita y aplicable de la teoría de los estilos lo que interesa a este estudio.

⁶⁸ *Ibid.*, pp., 39-46. Salvador Núñez realiza una exposición muy completa de los manuscritos que se conservan, de las obras comentadas y las traducciones en lenguas vernáculas para sostener su argumento de la amplia influencia y uso de la *Rhetorica ad Herennium*.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 42.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 229-230.

⁷¹ *Ibid.*, p. 44.

⁷² Mañero Lozano, “Del concepto de *decoro* a la «teoría de los estilos».” en *Bulletin hispanique, op., cit.*, p. 366 y *Vid. Supra*, nota 67.

Respecto a la *Ars Poetica* de Horacio, Mañero Lozano afirma que este retomó una serie de ideas previamente expuestas en la *Poética* de Aristóteles, entre ellas que el discurso debe coincidir con el lugar social del personaje, igualmente resalta la influencia de los peripatéticos, así como las referencias de Horacio a la necesidad de que el lenguaje de los personajes coincida con su condición, en tanto que los reyes no hablan como los pastores.⁷³

No obstante, la *Ars Poetica* no es un tratado de retórica, ni de poética, sino que es “un poema sobre poesía” y como tal, su intención no es teorizar ni sistematizar sus postulados, sino que “el concreto tema es la perfección poética y para ello las condiciones en las que puede realizarse”, bajo ese sentido el concepto del *prépom-decorum*, es el eje mediante el cual se articulan los postulados estéticos en tanto necesidad de correspondencia social y si bien no es un elemento que se discuta abiertamente o al que se le dote de acento teórico, es un criterio presente a lo largo de todo el texto.⁷⁴

Es importante recordar que la *Ars Poetica* es de las obras literarias más citadas y usadas a partir del renacimiento italiano, en tanto fuente de frases célebres y latinajos; de la misma manera, dicho texto fue asiduamente traducido y publicado a partir del siglo XIII. La obra de la familia Van de Passe parece haber debatido activamente el lugar del grabador, el pintor y en general del “artista”, en contraparte con el poeta y el lugar en el mundo que sus respectivas disciplinas demandaban, esto tomando en cuenta la máxima “Ut pictura poesis” del *Ars Poetica*.⁷⁵

A pesar de que las obras de Van de Passe padre e hijo solo citan activamente la máxima de “Omne tulit punctum qui miscuit utile dulce” —“Ha obtenido un consenso unánime quien ha integrado lo dulce y lo útil”; línea 343 de la *Ars Poetica*— la discusión teórica es visible a partir del análisis de los paratextos e introducciones presentes en algunas obras escogidas de

⁷³ *Ibid.*, p. 368

⁷⁴ “Junto con la de Aristóteles, que nos ha llegado incompleta y era desconocida en la Europa medieval (y no muy conocida en la propia Antigüedad), el *Ars Poetica* es la única *poética* antigua que se ha conservado; pero, como apuntábamos, no es un tratado sistemático de teoría y práctica de la poesía, sino un poema sobre poesía o, como algunos prefieren decir, sobre poética (es decir, metapoético o poetológico)”. *Cfr.*, José Luis Moralejo, “Introducción”, en Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Editorial Gredos, 2008, p. 340. Y Antonio Camarero Benito, “Teoría del decorum en el *Ars Poetica* de Horacio” en *Hemática. Revista de filología clásica y hebrea*, vol. 41, núm 124-126, 1990, p. 252.

⁷⁵ Sobre la influencia y las traducciones de *Ars Poetica* a partir del siglo XII. *Cfr.*, Moralejo “Introducción”, en Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, op. cit., pp. 360-371. Particularmente el apartado titulado “Influencia del Arte Poética a partir del Renacimiento”.

Van de Passe padre e hijo; como Ilja Veldman explica, resalta particularmente la introducción de *Stirpivm insignium nobilitatis, tum etiam sodalium memoriale* de Crispijn Van de Passe padre, en donde el texto hace un guiño de equivalencia entre la labor del pintor y el grabador, así como mencionar que “el arte del grabado debe estar dirigido a los demás de una manera adecuada”. Otro ejemplo a mencionar es el prefacio de *Academia sive speculum vitae scolasticae*, en donde Van de Passe da un paso más, al hacer abiertamente una comparación entre la poesía y la pintura.⁷⁶ Estas ideas y libros serán discutidos con mayor profundidad más adelante, pero en esta sección me gustaría rescatar dos cosas:

La primera es que hay una verdadera conciencia y defensa del lugar del grabado presente en las obras de la familia Van de Passe, la cual está anclada en el debate sobre el lugar de las artes liberales. Si el grabado es un arte liberal —tan bello y noble como la poesía, la escultura y la pintura—, este debe cumplir con los mismos preceptos, límites y propósitos que las demás artes. Bajo ese sentido, considero que la producción impresa de Van de Passe II busca activamente explorar el grabado y la poesía dentro de los límites teóricos y preceptivos que requería su medio. En definitiva no en aspecto teórico, pero sí con cierta conciencia de este.

Segundo, para llegar a dicha discusión, llena de referencias a tratadistas latinos y pintores de la antigüedad, primero se deben haber establecido ciertos límites (aunque borrosos) dentro de las propias artes; al menos una cierta conciencia del lugar del *decoro*, como principio en la selección del tema adecuado, el medio, la lengua y las propias operaciones retóricas. Es decir, Servio primero tuvo que hacer la asociación de la teoría de los tres estilos con el corpus virgiliano y esta idea convertirse en la regla a partir del siglo XV.

Continuando con la exposición de las obras de retórica latina relevantes para este estudio, la *Institutio Oratoria* de Quintiliano es una de las primeras obras latinas sistematizadas sobre retórica que sobrevive hasta nuestros días. En el caso de Quintiliano sus aportaciones más relevantes tal vez descansan en cómo fue capaz de ordenar una serie de preceptos previamente expuestos por Cicerón y en la *Rhetorica ad Herenio* —aunque es muy probable que el no conociera este último texto, el cual no fue muy conocido aún en su época, como ya

⁷⁶ Ilja M. Veldman, “The underlying art theory: Horace’s combination of profit and pleasure” en *Crispijn de Passe and his progeny (1564-1670). A century of print production*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001, pp. 166-170.

ha explicado Salvador Núñez—. Pues no sólo entiende la correspondencia entre los tres estilos y las tres tareas del orador —idea previamente desarrollada por Cicerón— sino que la amplía al considerar el lugar social del emisor y sus necesidades particulares, es decir, para Quintiliano los tres estilos del discurso están en estrecha relación con la actividad política y pública del orador.⁷⁷

Así mismo destaca la idea del *decorum* del autor, en el cual Emilio Del Río Sanz encuentra el concepto más acabado de los tratadistas latinos. Pues a partir de un análisis del capítulo primero del libro undécimo de *Institutio Oratoria*, Del Río Sanz llega a la conclusión de que:

“[...]El orador debe hablar *apte*, adecuadamente, en lo que se refiere a la *elocutio*, a la expresión. Por ello el *ornatus* ha de ser *accommodatus*; por ello (11,1,2) las palabras elegidas, y las figuras, y el *numerus* o cuidado de las cláusulas han de ser las apropiadas para obtener en el jurado el efecto deseado. [...] Sin embargo Quintiliano se ocupa de subrayar casi al mismo tiempo que el *decorum* no concierne sólo a decisiones del orden de la *elocutio* (como el *ornatus* y el *numerus*), sino que debe estar presente desde la *inventio*. La simultaneidad de las cinco operaciones retóricas que con frecuencia se señala está aquí implicada. En ese sentido, se podría relacionar de manera especialmente íntima *decorum* e *intellectio*: el *decorum* sería una guía para esta *intellectio*, para esa fase previa a todas las demás en la que se identifica la situación retórica a la que irá destinada a la producción lingüística que se generará en su momento; sería, incluso, el criterio fundamental. [...]”⁷⁸

Bajo ese sentido el *decorum* fungiría como criterio articulador de la retórica, con capacidades maleables y adaptables. Una característica presente desde la *inventio* y cuya finalidad es la capacidad de discernir entre las necesidades del orador. Esta capacidad dúctil y transformadora del concepto es la que se va a privilegiar en los siglos venideros. Aunque es muy probable que se hayan formulado a partir de tradiciones retóricas y literarias diferentes, la división tripartita de la teoría de los estilos que plantea Quintiliano, es similar a la de *Rhetorica ad Herenio*.

⁷⁷ Para un estudio sobre la concepción del estilo en Quintiliano: Alfonso Ortega Carmona, “El estilo en la *Institutio Oratoria*” en Quintiliano de Calahorra, *Sobre la formación del orador. Doce libros*, tomo V, índice y estudios de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca-Caja Duero, 2001, pp. 40-60.

⁷⁸ Emilio Del Río Sanz, “Quintiliano y su idea del *decorum*: estilo, ética y retórica” en *Berceo*, núm. 143, 2002, p. 18.

[...] Por la que parece que se pueden también distinguir entre sí verdaderas clases de estilo en el discurso. En efecto, constituyen aquel que se llaman *ischnón* (sencillo), el segundo, el *grande y vigoroso*, que llaman *hadrón* (pleno), y unos autores añaden como grupo intermedio el formado de los dos anteriores, y que otros consideran como “el florido” (pues así lo denominan en griego, *antherón*). Con todo, en estas clases de estilo hay por lo general un especial fundamento: el primero parece cumplir la tarea de *enseñar*, el segundo la de *mover*, el tercero (según cuál de los dos nombres se dé a la tarea), *deleitar* o, como dicen otros, *ganar la voluntad*. [...] ⁷⁹.

De esa manera, en la *Instituto Oratoria* encuentro una obra teórica con intenciones explícitas de serlo —aunque pensada como una herramienta en el estudio y preparación del orador—, una división tripartita acabada y resultado de reflexiones sobre la tradición retórica latina, cuya mayor deuda se encuentra en Cicerón, y cuya función recae en la actividad política pública. Y claro, una idea del *decoro* que articula desde la *inventio* todo discurso. Bajo ese sentido, no es de sorprender que Quintiliano prevaleciera sobre otras tradiciones. Podría sugerir que inclusive es visible dicha idea de decoro en la obra de Van de Passe II.

III. Servio, la tradición pastoril y la *rota Virgilio*.

En las primeras líneas del *Comentario de Servio* a las *Bucólicas* de Virgilio, Servio une por primera vez, la teoría de los estilos con las obras Virgilianas. Asignándoles un valor y un lugar que fue reproducido constantemente durante el antiguo régimen y en el cual, probablemente inicia la razón de ser de esta historia:

[...] Hay tres tipos de estilo, el bajo, el medio y el elevado (o grandilocuente) y todos los encontramos en este poeta. Pues tiene el estilo elevado en la *Eneida*, el medio en las *Geórgicas* y el bajo en las *Bucólicas*, esto debido a la calidad de la materia y de los personajes. [...] ⁸⁰

⁷⁹ Quintiliano de Calahorra, *Sobre la formación del orador. Doce libros. Parte cuarta. Libros X-XII*, tomo IV, traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca-Caja Duero, 2000, pp. 397-399. Libro XII, cap. 10, 58-59.

⁸⁰ Esta traducción fue construida a partir de la versión en inglés de Helen Cooper y la comparación de la versión en latín de Georgius Thilo presente en el Perseus project. Hasta el momento no existe una traducción en español, ni en inglés, ni en francés de *Los comentarios de Servio a las Bucólicas*. Cfr. Maurus Servius Honoratus, *In vergilii carmina commentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*; editado por Georgius Thilo y Hermannus Hagen. Leipzig, B. G Teubner, 1881. Consultado: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0091> (22 de noviembre del 2021).

[...] There are there kinds of style, the low, the medium and the lofty [humilis, medius, grandiloquus], all of which we find in this poet. For he has the lofty style in the *Aeneid*, the middle style in the *Georgics* and the low in the *Bucolics* on account of the nature of the action and the characters: for here the characters are peasants, rejoicing in the simple things, from whom nothing more elevated should be demanded [...]⁸¹

De esa manera, el poeta de la latinidad tardía en adelante, contaba con un modelo claro y reproducible de lo que era escribir apropiadamente. Solo tenía que seguir el modelo prescripto, en donde cada estilo contaba con un modelo claro, universal y con la autoridad que otorgaba el corpus Virgiliano. No obstante, las *Bucólicas* de Virgilio no podrían estar más lejos del estilo *humilis*: estructuradas en diez églogas, con versos construidos exclusivamente en hexámetros dactílicos y amplias referencias a los *Idilios* de Teócrito; las *Bucólicas* cantan en boca de Melibeo, Titíro y Coridón, la expropiación de tierras, los problemas político-militares de su tiempo, protagonizan recurrentes competencias de poesía y claro, se preguntan por el lugar de los dioses. Las *Bucólicas* no estaban escritas en estilo *humilis*, pero el espacio campestre y el mal de amores, aunado a ser la primera obra de Virgilio, parece haber sido suficiente para ser considerado en la preceptiva literaria —a partir del *Comentario* de Servio—, como la obra ejemplo del estilo bajo. Este suceso, parece ser el nacimiento de una de las tantas contradicciones que conforman la paradoja pastoril.

Pero es en *Parisiana Poetria* de Juan de Garlandía en donde por primera vez se hace una referencia a los tres estilos en conjunto con los estamentos y explícitamente con elementos asociados a la tradición pastoril. Garlandía lleva el comentario de Servio más allá, al explorar por primera vez, los tres estilos dentro de un solo género: el género pastoril.

[...] Hay tres estilos de acuerdo a los tres estados de hombres: el estilo de vida pastoral le corresponde el bajo, el medio a los granjeros y el alto, a las personas que están arriba de los pastores y granjeros. [...]

[...] Item sunt tres styli secundum status hominum: pastorali vitae convenit stylus humilis, agricolis mediocris, gravis gravibus personis quae praesunt pastoribus et agricolis [...]⁸²

⁸¹ Cooper, *Pastoral. Mediaeval into Renaissance.*, op. cit., p. 127.

⁸² Este párrafo ha sido constantemente citado en latín por parte de la historiografía, a partir de la obra de Edmond Farral, *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, París, Librairie ancienne Honoré Champion, 1924, al ser uno de los pocos libros que compiló textos completos de Garland en latín; pero esta traducción en español fue construida a partir de la versión en latín e inglés de Helen Cooper. Cfr. Cooper, *Pastoral. Mediaeval into Renaissance.*, op. cit., p. 129 y p. 227, nota 7.

La *Parisiana Poetria*, escrita a lo largo de diez años entre 1220 y 1230, es un manual escolar de poesía y prosa que estaba pensado como una herramienta didáctica para las clases que Garlandía impartía, pues era profesor universitario de gramática y retórica. A pesar de ser inglés, Garlandía desarrolló la mayor parte de su vida profesional en Francia y tuvo alumnos notables, entre los que se encuentran Roger Bacon. Su obra fue lo suficiente conocida como para ganarle la burla de Erasmo en el coloquio *El conflicto entre Thalia y Barbarismo*, y se conserva su correspondencia, así como manuscritos y glosas de sus clases, en Inglaterra.⁸³

El propio autor explica que el propósito de la *Poetria* es publicar un manual de estilo y su utilidad recae en que brinda pautas para cualquier tema, ya sea en prosa o verso. Así mismo, el libro pertenece a los tres campos de conocimiento: la gramática, ya que enseña a hablar correctamente; la retórica, pues enseña a hablar con elegancia; y la ética, que enseña o inculca sentido de lo que es correcto. La definición del autor no es gratuita, pues como Traugott Lawler ya ha demostrado, Garlandía conocía a profundidad la *Ars Poetica* de Horacio y la cita copiosamente a lo largo de la *Parisiana*.⁸⁴ Destaca sobre todo, una conciencia clara por parte del autor, de la relación indisoluble entre el trívium y la *ética* en un manual de estilo.

La aportación más famosa de la *Poetria*, es la conocida *rota Virgilio* o la rueda de Virgilio; la cual es un diagrama —construido a partir de la *Ars Poetica* y *Vita Virgiliana* de Elio Donato, entre otros textos— en forma de círculo y dividido en tres partes como un pastel. En el centro del círculo se declara la autoría a Virgilio y en cada una de las tres partes está dedicado a un estilo diferente: bajo, medio y alto, esto junto a los elementos considerados como apropiados según cada estilo.⁸⁵ A continuación, presento una tabla que contiene todos los elementos originales de la *rota Virgilio*, solo que ordenada de manera vertical.⁸⁶

⁸³ Georgina Donavin “John of Garland, gram/Marian” en *Scribit Mater: Mary and the language arts in the literature of Medieval England*, Washington, The Catholic university of American Press, 2012, pp. 75-114. Particularmente el apartado del capítulo titulado “The *Parisiana Poetria*”. La autora insinúa que esos manuscritos llegaron a Inglaterra mediante la migración e interés de sus alumnos franceses.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 101-102. Es una paráfrasis de la traducción de Georgina Donavin: “Stating his own reasons for writing the *Parisiana Poetria*, Garland announces: The author’s purpose is to publish a manual of style. Its usefulness is that it imparts a technique for treating any subject whatever in prose, quantitative verse, or rhymed syllabic verse. This book belongs to three particular fields of knowledge: Grammar, since it teaches how to speak properly; rhetoric, since it teaches how to speak elegantly; and Ethics, since it teaches or instils, a sense of what is right”

⁸⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁶ La tabla no es mía. Es una traducción de la versión en inglés de David Scott Wilson-Okamura. *Cfr.*, David Scott Wilson-Okamura, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 90.

Estilo bajo (<i>humilis</i>)	Estilo medio (<i>mediocris</i>)	Estilo alto (<i>gravis</i>)
Pastor ocioso	Granjero	Soldado, gobernante
Tíiro, Melibeo	Triptólemo, Celio (<i>Coelius</i>)	Héctor, Ajax
Oveja	Vaca	Caballo
Bastón	Arado	Espada
Pastizal	Campo de cultivo	Ciudad, Campamento
Hayas	Manzana, pera	Laurel, Cedro

Como se puede apreciar, hay una clara asociación de cada uno de los estilos con un tipo de personaje de acuerdo a su condición social, pero la teoría se amplía aún más hasta incluir ejemplos explícitos tomados de las *Bucólicas* y la *Ilíada*; es evidente que el autor es tan puntual para que no haya duda del tipo de personaje que demandaba el decoro en cada estilo. Así mismo, se acompaña de un tipo de ganado, objeto, espacio, fruto o planta apropiada para cada estilo e individuo.

La tabla, al igual que la definición de los estilos de Garlandía y el propósito de su obra, — los cuales he discutido previamente—, hacen una asociación directa de los estilos con el género pastoril, pero respetando el decoro aun dentro del género. Es particularmente notable, que hay una asociación explícita del género pastoril tanto en el estilo *humilis* y *mediocris*, pero no en el *gravis*. Hay que recordar que este esquema se encuentra dentro de un manual escolar diseñado para las clases de Juan de Garlandía y este probablemente diseñó la *rota Virgilio* como una herramienta de estudio y de apoyo didáctico. Sin embargo, el alcance de la *rota* parece haber sido pobre, aun dentro de los alumnos y contemporáneos de Garlandía. Wilson-Okamura se encuentra particularmente escéptico respecto al alcance e influencia de la *rota*:

“[...] Otra fuente medieval de esta idea [refiriéndose a la teoría de los estilos] es la Rueda de Virgilio (*rota Virgilio*). Hoy en día, la rueda es probablemente más famosa que cualquiera de las fuentes clásicas pero su importancia ha sido exagerada y su significado mal interpretado. El término tiene su origen en Juan de Garland a principios del siglo XIII y que yo sepa, también muere allí. En el presente, uno se encuentra con la rueda de Virgilio en textos académicos *sobre* el Renacimiento, pero nunca que yo haya visto en textos *del* Renacimiento. No obstante, el

verdadero problema no es tanto el anacronismo, como la inexactitud.
[...] ⁸⁷

A pesar del escepticismo expresado, Wilson-Okamura expone en las páginas subsecuentes de su texto, un listado de obras literarias renacentistas —en tanto italianas y que fueron escritas en un periodo que abarca desde el siglo XV hasta el siglo XVI— en las que la concepción tripartita del estilo, asociada al corpus Virgiliano es la norma. Es decir, bien se podría argumentar que dicho principio se vuelve parte del canon de la preceptiva literaria a partir de la frecuencia con la que aparece en los textos de los siglos XV al XVI. ⁸⁸

Tal vez la *rota Virgilio* efectivamente no tuvo mayor influencia que ser un modelo de estudio e interpretación de retórica para los alumnos de Garlandía, como piensa Wilson-Okamura. Un estudio filológico adecuado podría determinar si en efecto o no, la *Parisina Poetria* —tanto en Francia como en Inglaterra— tuvo influencia en los alumnos de Garlandía, o en los lectores y posibles escritores de manuales escolares, obras literarias, retóricas, etcétera que se hayan cruzado con la *rota*; puesto que como menciona Wilson-Okamura, parece no existir documento renacentista que se refiera a la *rota Virgilio* personalmente. Posiblemente dicho esquema trascendió precisamente como guía en la articulación de algún texto y no como protagonista. Pero aún con la falta de dichos estudios y documentos, lo que sí puedo asegurar, es que existió una aceptación hegemónica de la visión tripartita de los estilos unida al corpus Virgiliano, y la cual es sencilla de probar: basta con el seguir el corpus de textos retóricos, gramáticos y poéticos que a partir del siglo XIII hablan de la teoría de los estilos con una sola voz. ⁸⁹

⁸⁷ La traducción es mía. *Ibid.*, p. 90. “Another, medieval source for this idea was the Wheel of Virgil (*rota Virgilio*). Today, the Wheel is probably more familiar than any of the classical sources, but its importance has been overstated and its meaning misconstrued. The term originates with John of Garland in the early thirteenth century; and (to my knowledge) it also dies there. Today, one meets with the phrase “Wheel of Virgil” in scholarship *about* the Renaissance, but never (that I have seem) in texts *from* the Renaissance. The real problem, however, is not anachronism so much as inaccuracy.”

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 93-94. Las obras a las que el autor se refiere son: “Aulo Giano Parrasio, in his commentary on Horace’s *Ars poetica* (1531) “recommend[s] Vergil as the model to be followed unfailingly for all three styles” Niccolo Liburnio, in his treatise *on The Three Fountains* (1526), cites Virgil as the “consummate master” of the three styles. Francesco Filippi Pedemonte, again in a commentary on Horace (1546), makes the same observation, as does Antonio Minturno in *De poeta* (1559), and Landino, both in a commentary on the *Ars poetica* (1482) and at greater length in the third book of his Camaldulensian Dialogues (c. 1473)”

⁸⁹ Wilson-Okamura no es el único académico que ha aportada una serie de ejemplos, pues en la siguiente sección mencionare abundantes ejemplos de esta naturaleza.

Bajo ese sentido, la *rota virgilii* no es más que el vivo ejemplo de la exploración de los estudiosos medievales, quienes leyeron retórica latina —en la medida del acceso a las obras que tuvieran— y comentaron con entusiasmo las obras de Virgilio. De un modo u otro la tradición fue establecida y la visión tripartita de los estilos, unida al corpus Virgiliano, se volvió parte de la preceptiva empírica literaria, solamente que esto es más notorio a partir del siglo XV. Por último, una vez que fue establecida y aceptada la teoría de los estilos y su indisoluble relación con el corpus virgiliano, la discusión se expandió aún más hasta activamente explorar los tres estilos —y no solo el *humilis* y *mediocris* como la *rota Vergilii*— dentro del género pastoril. A partir de Garlandía, esta invención ya no se detiene y el género pastoril se vuelve el lugar por excelencia para explorar los límites del decoro que permitían los propios límites borrosos de la teoría estilista, pues como Aurora Egido a ha estudiado el propio género no podía ser confinado.

IV. La edad de oro y el género pastoril.

El género literario pastoril, conocido como égloga o bucólica por sus contemporáneos fue ampliamente desarrollado en el renacimiento italiano a partir del siglo XIV. En España y Francia es un poco más tardío y aparece en las islas británicas, así como en las Provincias Unidas apenas unas noches antes de morir. Pero el amplio desarrollo literario del género no es exactamente lo que me compete, sino específicamente la tensión existente entre la idea de lo que *debía* ser el género pastoril —entendido como aquel confinado al tercer estilo— y en lo que se *había* convertido —un género que se movía fácilmente de un estilo al otro manteniendo el decoro— debido a la paradoja inherente entre la preceptiva empírica y las pocas formulaciones teóricas que existían.

Pues “en el principio la égloga no tenía Arte si por este éste entendemos las reglas que presta la poética”,⁹⁰ ya que la égloga como muchos otros géneros, prolífero mucho antes de que se escribiera una teoría sistematizada sobre la misma. La teoría de sus elementos más básicos es en realidad adoptada: pues como ya he explicado, esta estaba construida sobre los principios retóricos latinos y los fundamentos del discurso; a su vez, la égloga fue nutrida y confinado al estilo *humilis* por los comentaristas medievales, y por lo tanto era considerada

⁹⁰Aurora Egido, “«Sin poética hay poetas». Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, en *Criticón (Toulouse)*, núm 30, 1985, p. 43.

poco más que un poema menor. No obstante, aunque las aportaciones teóricas sistematizadas sobre el género parecen ser escasas y francamente tardías, sí existe una línea clara de la evolución del género a partir de los poetas italianos del siglo XIV, los cuales exploraron activamente la tensión existente entre las tradiciones retóricas latinas y las cristianas, dando como resultado una literatura pastoril que no solo representaba un *continuum* con la tradición latina virgiliana, sino que era inherentemente europea y moderna.⁹¹

El caso más emblemático es sin lugar a dudas Petrarca, admirador declarado de la época grecorromana y del poeta Virgilio, quien escribe en latín *Bucolicum Carmen*, un conjunto de doce églogas redactadas, corregidas y aumentadas entre 1346 y 1366. Construidas a partir de una rica bibliografía, las églogas de Petrarca tienen un balance particular entre referencias y comentarios a la tradición literaria latina y a la cristiana; en donde personajes de la mitología pagana y parábolas bíblicas coexisten en un mismo espacio. Una obra maestra que canta en boca de diferentes pastores, una serie de acontecimientos y conflictos contemporáneos a la vida del autor; desde la muerte de la amada producto de la peste, pasajes que hacen referencia a escenas específicas de la guerra de cien años y los embrollos políticos del papado de Aviñón.⁹²

Se han escrito ríos de tinta sobre la obra de Petrarca, pero para los propósitos de este estudio, me limitaré a mencionar que *Bucolicum Carmen* es una obra que esta inserta en la discusión retórica de su tiempo y en el debate entre antiguos y modernos por el lugar de las artes y en este caso en particular, de la literatura pastoril. Como ha estudiado Aldo Toledo Carrera, Petrarca había estudiado los postulados de Servio en sus *Comentarios* a las *Bucólicas* de Virgilio, así como a Quintiliano y Macrobio, y modeló a partir dichos autores su fórmula exegética en la interpretación de los textos latinos y cristianos. Pero es el uso de la *allegoria*, en sus dos acepciones, lo que le permite a Petrarca construir su obra; la alegoría entendida como elemento conciliatorio entre las tradiciones paganas y cristianas; y la alegoresis como

⁹¹ Aldo Arturo Toledo Carrera, “El *Bucolicum Carmen* de Francesco Petrarca: Estudio introductorio, traducción y comentario” Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación General de Estudios de Posgrado, 2018, p. 43

⁹² *Ibid.*, p. 9-18. La temporalidad utilizada es la propuesta por Toledo Carrera en el apartado “Las fechas de composición del *Bucolicum Carmen*”

elemento retórico latino que permite disfrazar de pastores a príncipes y papas, para hablar de los problemas políticos de su tiempo, manteniendo el decoro y el disimulo.⁹³

Pero *Bucolicum Carmen* no es y jamás ha sido una obra menor, pues más allá de situarse en praderas rodeadas de ovejas, la obra no cumple con ninguno de los otros requisitos demandados por el estilo *humilis*. Por el contrario, Petrarca estaba consciente de las contradicciones inherentes al género pastoril, las cuales utilizó a su favor para hablar de asuntos mayores sin sufrir repercusiones. Al respecto, Cooper señala:

[...]El estilo alto, por definición, era rico en ornamentos y alegoría. Los tópicos de las églogas de Petrarca eran un tropo complicado y más que suficiente en sí mismos para establecerlo como parte del estilo alto. En todas sus discusiones sobre el género pastoril como un medio útil para el comentario político disfrazado, el teórico literario nunca se enfrentó a esta contradicción central. Era una larga tradición que el género pastoril era un vehículo adecuado para los asuntos serios, y esta creencia era una de las paradojas en el centro de la cuestión del decoro y el estilo. [...] ⁹⁴

De esa manera, se afianzó dentro de la tradición literaria que toda obra pastoril fuera considerada parte del estilo *humilis* aun realizando una profunda crítica política. Ya no era necesario escribir sobre asuntos banales, en código bajo o en lenguaje soez para conservar el decoro del estilo. Bastaba con que la narración estuviera situada en alguna pradera rodeada de ovejas y enmascarar a los actores contemporáneos de algún pastor. Tal vez esta sea una de las aportaciones más importantes de las églogas de Petrarca: que activamente disfrazó de pastores a los príncipes de su tiempo y escribió una clave para descifrar las identidades de sus personajes. El decoro del género podía mantenerse, siempre y cuando los personajes principales vistieran de pastores, aunque en realidad no lo fueran. Este disfraz y el acto

⁹³ *Ibid.*, pp. 31-43. En realidad, la mitad del estudio introductorio de Toledo Carrera es sobre el uso y construcción del concepto de *allegoria* en *Bucolicum Carmen*.

⁹⁴ Cooper, *Pastoral. Mediaeval into Renaissance.*, *op. cit.*, p. 132-133. High style, by definition, was rich in ornament, and allegory, the be-all and end-all of Petrarch's eclogues, was a difficult trope and so sufficient in itself to establish his work as high style. In all their discussions of pastoral as a useful medium for disguised political comment, the literary theorist never faced this central contradiction. It was a long-standing tradition that pastoral was a suitable vehicle for serious subject-matter, and the belief was one of the paradoxes at the heart of the question of decorum and style.

deliberado de escribir una clave para la obra es un elemento que se vuelve recurrente a partir del *Bucolicum Carmen* y que inclusive forma parte de la obra de Van de Passe II.⁹⁵

No obstante escribir églogas inspiradas en la tradición latina —articuladas a partir de una serie de postulados retóricos y alegóricos complejos—, mientras se hacía una crítica de su tiempo, no era la única manera de escribir bucólicas. Otra propuesta corresponde a la Giovanni Pontano, quien escribió seis églogas las cuales por diversas razones no han sido muy populares entre los estudiosos contemporáneos. Tal vez se deba, a que Pontano a diferencia de Petrarca no escribe églogas que recuerdan los *Idilios* de Teócrito, sino que escribe sobre amor conyugal, un elemento completamente novedoso hasta ese momento.

Pontano, mejor conocido por dirigir en Nápoles la famosa Academia Pontaniana —la cual se encontraba bajo el patronato de Alfonso V de Aragón—, así como haber sido el maestro de Jacopo Sannazaro, escribió entre 1463 y 1496 seis églogas en latín tituladas: *Acon*, *Coryle*, *Quinquennius*, *Maeon*, *Meliseus* y *Lépidina*. Pontano, más preocupado por publicar sus otros escritos en prosa, entabla tardíamente correspondencia con Aldo Manuzio y no es hasta 1505 cuando se publica la edición prínceps de sus *Eclogae*, dos años después de la muerte del autor. No obstante, la edición salida de las prensas aldinas no respeta el orden cronológico previamente enunciado, sino que solo incluye cuatro églogas en el siguiente orden: *Lépidina*, *Meliseus*, *Maeon* y *Acon*. Es probable que Pontano solo haya mandado a Manuzio los manuscritos de dichos textos y a su vez, Manuzio asumiera que Pontano no consideraba a *Coryle* y *Quinquennius* como textos terminados o parte del corpus original de sus *Eclogae*.⁹⁶

Por mencionar algunos ejemplos y siguiendo el orden de la edición prínceps aldina, *Lépidina* —la más famosa de todas sus églogas— se articula en siete pompas en las cuales se narra la travesía de un cortejo nupcial a través de la campiña, en donde un coro de hombres y mujeres, así como personajes mitológicos latinos exhortan a los recién casados —Lépidina y

⁹⁵ Toledo Carrera “El *Bucolicum Carmen* de Francesco Petrarca”, *op. cit.*, pp. 46-56. Toledo Carrera explica puntualmente las claves hermenéuticas que Petrarca redactó para entender el *Bucolicum Carmen* así como la identidad de sus personajes. Específicamente discute el *Secretum*, las *Sine nomine*, las glosas de Petrarca a sus manuscritos y así como las *Epistole Familiars* de Petrarca a su hermano.

⁹⁶ Hélène Casanova-Robin, “Datation et publication” en Giovanni Pontano, *Églogues. Eclogae.*, estudio introductorio, traducción y notas de la edición bilingüe de Hélène Casanova-Robin., París, Les belles lettres, 2011, pp. XLIII-XLV. La teoría sobre la conformación de la edición aldina la realiza Casanova-Robin a partir de los estudios de Benedetto Soldati y Liliana Monti Sabia. *Vid. Ibid.*, pp. LX-LXII.

Macron— a prepararse para el encuentro carnal en el tálamo y el inicio de la vida matrimonial. Una obra que podría describirse como una égloga nupcial, en donde la sensualidad, la fecundidad y el matrimonio son los temas por excelencia. Un segundo ejemplo es *Meliseus*, una obra evidentemente biográfica que se presenta como un homenaje a la difunta primera esposa de Pontano: Adriana Sassone; escrito como un lamento pastoril, siguiendo la tradición bucólica de Virgilio, Petrarca y Boccaccio. El pastor Meliseus, se presenta como un personaje que deambula en la búsqueda de la memoria y el amor de Ariadna (Adriana) y canta su lamento a cualquiera que lo escuche en la pradera.⁹⁷

Asimismo, destacan las menciones a Jacopo Sannazaro a lo largo de las églogas pontanianas. *Maeon*, la tercera égloga en la edición aldina, tiene como protagonistas a dos pastores: Syncérius y Zephyreus, el primero ha sido identificado como el apodo de Sannazaro y posiblemente el segundo se refiere al mismo Pontano. La obra de *Coryle*, —la cual fue excluida de la edición aldina, pero forma parte de la edición prínceps de Pietro Summonte de 1507— es dedicada explícitamente a Sannazaro, pues al inicio de la obra reza: “Coryle, para Actius Syncerus Sannazar. Coryle se transforma y el Amor [Cupido?] atado.”⁹⁸, utilizando una vez más su seudónimo. Aún más relevante, *Coryle* fue escrito alrededor de 1463-1464, al mismo tiempo que Sannazaro escribía su famosa *Arcadia*. Como Hélène Casanova-Robin ha estudiado, existe un guiño de la séptima égloga de la *Arcadia* de Sannazaro hacia el *Meliseus* de Pontano, estableciendo un diálogo continuo entre las églogas del maestro y su alumno.⁹⁹

Por otro lado, la *Arcadia* de Jacopo Sannazaro es una de las obras pastoriles más influyentes del siglo XVI y del género, en realidad. Un *bestseller* de su tiempo, influenció toda producción posterior europea del género pastoril, siendo un punto de referencia para cualquier escritor de bucólicas. Un *prosimetrum*, escrito en italiano y en lenguaje vernáculo napolitano *Arcadia*, rompe todos los esquemas de forma que una égloga debe poseer; así mismo tiene un proceso de escritura y publicación particular. Escrita antes de 1488, la

⁹⁷ *Ibid.*, pp. XLVI-XLIX y pp., XLIX-LIV.

⁹⁸ *Ibid.*, pp. 138-139. La dedicatoria en la traducción al francés reza “Coryle, pour Actius Syncerus Sannazar. Coryle métamorphosée et l’Amour ligoté.” En latín: «Ad Acticum Syncerum Sannazarium Coryle. Coryle transformata et Amor uinctus.»

⁹⁹ *Ibid.*, pp. LIV-LVIII. y p. 225. La idea sobre el diálogo entre *Arcadia* y las églogas de Pontano es una idea presente a lo largo del estudio introductorio de Casanova-Robin. Asimismo, la autora hace la conexión entre *Arcadia* y *Meliseus* en la primera nota de su traducción a *Coryle*.

primera versión de la obra se titula *Libro Pastorale Intitolato Archadio*, un texto que jamás abandonó su forma de manuscrito y que se compone de un prólogo y diez capítulos. Ricamente iluminado, el manuscrito original formaba parte de la biblioteca privada de Hipólita María Sforza, esposa de Alfonso II, Rey de Nápoles. No obstante, parece ser que el manuscrito se volvió popular, se imprimió y circuló — sin permiso del autor — a tal grado que no solo fastidió a Sannazaro, sino que este hecho sirvió de pretexto para una nueva edición.¹⁰⁰

Por el contrario, la versión titulada *Arcadia*, la cual es la más conocida — y de la cual se imprimieron incontables versiones y se realizaron múltiples traducciones— fue impresa por Pietro Summonte y Sigismondo Mayr en Nápoles en 1504. Dicha versión combina los 10 capítulos originales con dos nuevos y un epílogo. En esta versión en particular, los rasgos autobiográficos del autor, así como su relación de discípulo de Pontano y miembro de su academia son extremadamente visibles. *Arcadia* narra la historia de Sincero —seudónimo que Pontano le concedió a Sannazaro—, un pastor melancólico que deja Nápoles por Arcadia para dedicarse a una vida de poesía, belleza y ocio entre otros pastores. No obstante, sufre un mal sueño que lo encamina a una caverna, en donde dos ninfas le guían en el camino de regreso a Nápoles, solo para enterarse a su llegada de la muerte de la amada.

Arcadia al igual que las églogas de Pontano, está repleta de guiños de la vida personal del autor, a los problemas políticos de su tiempo; y así como pastores que en realidad esconden la identidad de miembros del círculo íntimo del autor. Particularmente en los últimos dos capítulos, los paralelos con las églogas de Pontano y el diálogo explícito que se construye entre ambas obras es evidente. Hacia el final de la obra aparece el pastor Meliseus (Pontano), quien al igual que Sincero, se encuentra de duelo. Los versos en italiano son tan parecidos al *Meliseus* de Pontano, que han llevado a sugerir al investigador Mateo Soranzo —a partir de

¹⁰⁰ Matteo Soranzo teoriza que el texto tuvo como público receptor a la corte de Nápoles y en específico al círculo de eruditos que rodean a la joven princesa. Lo cual no es necesariamente una sorpresa: Giovanni Pontano había sido maestro del joven Alfonso. Pietro Summonte, Sannazaro así como Giuniano Maio fueron en algún punto cercanos a la corte de Nápoles. *Cfr.*, Matteo Soranzo “Audience and Quattrocento Pastoral: the Case of Jacopo Sannazaro’s *Arcadia*” en *Considerations of Audience in Early and Modern Medieval Studies*, volumen II, número 1, primavera del 2009, pp. 49-65. Sobre la circulación sin permiso del *Libro Pastorale*, revisar con atención la p. 55, nota 27.

los postulados de Francesco Tadeo— que la égloga final de Sannazaro es una reescritura y al mismo tiempo una traducción del *Meliseus* de Pontano.

[...]Esta égloga es tanto una reescritura como una traducción vernácula de la égloga latina *Meliseus* de Pontano. Francesco Tadeo ha ilustrado persuasivamente cómo esta sección de *Arcadia* establece una correspondencia entre la trágica historia de amor de Sincero y el matrimonio truncado de Meliseo al traducir y reformular la égloga latina *Meliseus* de Giovanni Pontano dentro del texto de *Arcadia*. La pérdida de la amada de Sincero, que se relata explícitamente en el epílogo, corresponde a la pérdida de Philli por parte de Meliseo, que es el nombre pastoral de la esposa de Pontano, Adriana Sassone. [...] ¹⁰¹

Este diálogo activo entre obras no solo sirve para señalar aspectos literarios de forma y fondo en la obra de Sannazaro, sino para mostrar que la construcción de la literatura pastoril en el siglo de oro sucedió bajo un continuo intercambio de ideas entre iguales, así como en círculos intelectuales que exploraban los límites del género. Aún más importante, tal vez es posible especular que las obras de estas academias eran trabajos colectivos y diálogos explícitos entre miembros y sus obras. De cualquier modo, la *Arcadia* de Sannazaro inaugura la escritura de bucólicas en lenguas vernáculas, en prosa y utilizando los tres estilos aun dentro de un mismo texto, en tanto que los personajes hablan de manera rústica o elevada dependiendo de su condición.

V. La literatura pastoril neerlandesa en el siglo XVII

Alison Kettering propone que en siglo XVII el arte pastoril neerlandés era patrocinado por las élites de las Provincias Unidas y además, escrito y dirigido a ellas mismas en casi su totalidad; las cuales estaban conformadas por la nobleza aguerrida, una aristocracia poseedora de tierras y representación política en las cortes y un nuevo estamento, conformado por los ricos mercaderes, conocidos como *burgerij*.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 62. “This eclogue is both a rewriting and a vernacular translation of Pontano’s Latin eclogue *Meliseus*. Francesco Tadeo has persuasively illustrated how this section of *Arcadia* sets out a correspondence between Sincero’s tragic love story and Meliseus’ truncated marriage by translating and reframing Giovanni Pontano’s Latin eclogue *Meliseus* within *Arcadia*’s text. Sincero’s loss of his beloved, which is explicitly reported in the epilogue, corresponds to Meliseus’ loss of Philli, which is the pastoral name of Pontano’s wife Adriana Sassone.”

Asimismo, el fenómeno pastoril fue bastante tardío y francamente corto en las Provincias Unidas, si lo comparamos con otros estados europeos: el género aparece por primera vez a principios del siglo XVII y hacia la segunda mitad del siglo, el entusiasmo por el mismo decae considerablemente. De esa manera, el arte pastoril neerlandés resulta de una especie de frenesí, en tanto que toca cada rincón de la República y es objeto de experimentación en cada una de las artes, pero con la misma violencia con la que aparece, este se desvanece. Tal vez, aquello que diferencia el arte pastoril neerlandés de sus contrapartes europeas, es la indisoluble relación entre la producción literaria y la representación artística del género, pero en esta sección pondré el énfasis en el aspecto literario.

Por lo tanto, las obras aquí expuestas no representan la totalidad de la literatura pastoril sino sus exponentes más relevantes, ordenas cronológicamente según su aparición y de acuerdo a su género: empezando por las obras de teatro, continuando con la poesía y por último los *Liedboek* o songbooks, un tipo de literatura particular de las Provincias Unidas.

La primera obra de teatro pastoril neerlandesa fue escrita alrededor de 1601-1602 por Theodoor Rodenburgh, titulada *Anna Rodenburgh's Trouwen Batavier*, (La boda de Anna Rodenburgh Batavier), una obra de teatro que en su prólogo anuncia explícitamente que el texto es “solo una imitación del aclamado poeta y caballero Guarini”, anunciando el *Il Pastor Fido* como la fuente de inspiración.¹⁰²

La obra de Rodenburgh tuvo su estreno en 1609 en Ámsterdam, probablemente durante las festividades que celebraron la firma de la Tregua de los doce años. A pesar de las sustanciales similitudes entre *Il Pastor Fido* y *Trouwen Batavier*, esta última posee personajes con nombres neerlandeses, vecinos de Leiden y sus alrededores, y cuyo oficio era ser mercaderes; asimismo las aventuras se desarrollan en los bosques que rodean la Haya (Haagsche Bosch).¹⁰³

La segunda obra de la literatura pastoril neerlandesa, corresponde a la famosa *Granida* de Pieter Corneliszoon Hooft. Una obra de teatro escrita entre 1603-1605 y publicada en 1615,

¹⁰² “slechts een naboots van den ghelaurierden Poet, en Riddere Guarijn” en Theodoor Rodenburg, *Anna Rodenburghs trouwen Batavier*, Ámsterdam, impreso por Dirck Pietersz Vos-cuyl, 1617. Consultado: <https://books.google.com.ec/books?id=xMJbAAAAQAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (1 Mayo del 2022)

¹⁰³ Kettering, *The Dutch Arcadia*, op. cit., p. 21

de la cual se hicieron incontables ediciones, puestas en escena y que inspiró una serie de representaciones gráficas a lo largo del siglo XVII. La obra se encuentra articulada en cinco actos y contiene dos canciones, en donde se narran los amores de la Princesa Granida y el pastor Daifilo. El argumento se desarrolla tanto en la corte como en el campo de Persia, construyendo una especie de juego social entre los dos espacios, pues en la obra se narra el ennoblecimiento del estamento del Daifilo, a partir del disimulo y el disfraz, aspectos que solo son posibles dentro del género pastoril.¹⁰⁴

Durante el primer acto Daifilo conoce a la princesa Granida cuando se pierde en sus bosques y queda prendado de ella. En el segundo, Daifilo se encuentra al servicio de Tisiphernes, un noble de la corte del rey de Persia y uno de los pretendientes de la princesa. En el tercero Daifilo se disfraza de caballero y lucha por la mano de Granida fingiendo ser Tisiphernes, ganando la mano de la princesa para su señor sin que nadie se percate del engaño; pero Daifilo y Granida están prendados y la princesa está dispuesta a renunciar a su noble cuna por una vida sencilla en el campo con su amado, por lo que ambos traman un engaño para estar juntos. Durante el cuarto acto y antes de las nupcias, la nodriza de Granida le informa a la corte que Minerva y las musas se han llevado a la princesa para ser la esposa de un dios. Tisiphernes loco de dolor, decide volverse un caballero errante y le otorga a Daifilo sus tierras y títulos. En el quinto y último acto, los amantes se rencuentran en el campo, pero su engaño es descubierto y se ven obligados a confesar frente al rey y todos los implicados. Tisiphernes conmovido por el amor que se profesan, apela al Rey por el perdón para los amados. Al final, el Rey se reconcilia con su hija y acepta a Daifilo, permitiendo que se casen.¹⁰⁵

En realidad, la obra muestra los principales elementos del género pastoril neerlandés: una corte que ansía y busca emular la supuesta pureza de la campiña, un pastor pobre y galante que posee todos los valores que ansía la corrupta corte, y una princesa virgen e inocente dispuesta a renunciar a su estamento por una vida en las praderas en una especie de idilio ocioso rodeado de amor platónico. Aun mejor, el noble pastor se convierte verdaderamente en un noble, pues sus acciones le permiten ascender su estamento y casarse con la princesa,

¹⁰⁴ Pieter Corneliszoon Hooft, *Granida*, editado por Lia van Gemert, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 1998. Edición online por DBHL. Consultado: https://www.dbnl.org/tekst/hoof001gran01_01/index.php (10 de Mayo del 2022).

¹⁰⁵ *Ibid.*, pp. 3-4.

pero solo después de haber fingido ser un caballero y haber mostrado que el disfraz solo revela su verdadera naturaleza. La de un príncipe, digno de los privilegios y favores que se le conceden.

Respecto a la poesía, uno de los exponentes más famosos fue Constantijn Huygens, un poeta, diplomático y noble neerlandés que sirvió en la corte del Príncipe de Orange. Huygens escribió su primer poema en neerlandés en 1618, mientras se encontraba en la casa londinense de Noel de Caron, el embajador de la República neerlandesa. Titulado *Doris oft Herderclachte* (Doris, o el lamento del pastor), el texto está compuesto en sextetos, en heptasílabos y con 204 líneas, en donde alude a sus amores no correspondidos con Dorothea van Dorp. Más tarde, en 1622 y durante su segunda visita diplomática en Inglaterra, Huygens escribe *Uytlandige Herder* (El pastor en exilio), un poema pastoril inspirado en *Pastorael* de Daniel Heinsius y dedicado al mismo; un texto que nada tiene de amores y por el contrario está inspirado en las dificultades políticas que la República experimentaba en ese momento con España. Asimismo, el protagonista es un joven pastor neerlandés, perdido en las costas de Inglaterra que canta un lamento de nostalgia por su hogar.¹⁰⁶

Huygens, al igual que las hermanas María y Anna Roemers Visscher, Joost van den Vondel, C. P. Hooft, entre otros, formaban parte del Muiderkring (el círculo de Muiden); una especie de club literario, —no muy diferente a las academias italianas del siglo XVI—, en donde se intercambian ideas, correspondencia y cuyas obras literarias de los miembros allegados se alimentaban y enriquecían mutuamente. Es muy probable que dicho círculo de estudio jamás reuniera físicamente a todos sus adeptos en un lugar determinado, pero es un hecho que se construyeron fuertes relaciones políticas, sociales y culturales a partir de la correspondencia.

Por el contrario, el poeta Jacob Cats, contemporáneo del círculo de Muiden, jamás fue invitado a formar parte de dicho club probablemente debido a sus inclinaciones políticas, no obstante, también escribió pastorales, entre ellos los poemas *Harders-liet* (Canción del

¹⁰⁶ Kettering, *The Dutch Arcadia*, *op. cit.*, p. 22 y Lisa Jardine, “Dear Song: Scholarly Whitewashing of the correspondence between Constantijn Huygens and Dorothea van Dorp” en *Temptation in the Archives. Essays in Golden Age Dutch Culture*, Londres, UCL Press, 2015, sin páginas. Versión online. Consultado: <https://ucldigitalpress.co.uk/Book/Article/5/30/126/> (Mayo del 2022).

pastor) y *Harders-clachte* (Lamento del pastor), ambos redactados en 1618 en Middelburgh, Zeelandia, en donde se encontraba su casa de campo.

Harders-clachte —poema dedicado a Catharina van Muylwijck, poeta y cantante de la época—, fue más tarde reescrito en 1627 con el nombre de *Galathea ofte harders minne klachte*, (Galathea o el lamento del pastor) nombre con el que fue mayormente conocido. En la dedicatoria a Catharina, Cats alude a su poema como una pieza para *boere-werck* (plebeyos o simples granjeros). Un texto compuesto por una serie de chistes para la diversión de la mente simple, pero resaltando que en las bromas frecuentemente se esconde algo útil. De esa manera Cats deja en claro que utiliza el género pastoril y la sátira para esconder sus verdaderas intenciones.¹⁰⁷

Por último, los *Liedboek* mejor conocidos como *songbooks* por la historiografía neerlandesa son un fenómeno inherentemente neerlandés y propios del siglo XVII. Los *songbooks* —los cuales serán referidos en su término en inglés al no existir una palabra equivalente en la historiografía en español— eran originalmente libritos pequeños, normalmente en cuarto o en forma oblonga y con tipografías simples que contenían unas cuantas canciones populares, los cuales posteriormente empezaron a incorporar anotaciones musicales, poemas y grabados. Evolucionaron a tal punto que terminaron convirtiéndose en un producto sumamente popular y para todos los bolsillos, pues hacía el final del siglo existían ediciones baratas y de lujo.¹⁰⁸

Jan Harmensz Krul escribió probablemente algunos de los *songbooks* más icónicos de su época. Krul, —poeta y dramaturgo —es más conocido por sus puestas en escena pastoriles, así como por su exitoso debut en la cámara de retórica “De Eglantier” en Ámsterdam, con su obra *Bly-eynde-Spel van Diana* en 1623, pues dicha puesta permitió revitalizar a la sociedad dramática a la que representaba. Entre algunos de los miembros de la cámara y contemporáneos a Krul, se encontraban Theodoor Rodenburgh, C. P. Hooft, Roemer Visscher, Bredero, Samuel Coster, entre otros. Lo cual indica la existencia de un espacio de

¹⁰⁷ Kettering, *The Dutch Arcadia*, *op. cit.*, p. 23

¹⁰⁸ The Dutch Song Database es un proyecto del Instituto Meertens en Ámsterdam y el Centre for Documentation and Research of Dutch Songs, el cual ha compilado más de 180, 000 canciones en neerlandés, flamenco y frisio. Su colección de *songbooks* del siglo XVII contiene alrededor de 27 mil objetos. <http://www.liederenbank.nl/index.php?lan=en> (Julio del 2022)

retroalimentación y de construcción de conocimiento poético entre pares, constante que parece perdurar entre los escritores del género pastoril a través de los siglos, pues como ya he mencionado anteriormente, la existencia de academias o espacios de creación artística colectiva datan desde al menos el siglo XV en Italia.¹⁰⁹

Respecto a los *Liedboek* o songbooks de Krul, probablemente algunos de los más populares fueron *Amstelsche Linde* y *Eerlycke Tytkorting*. Ambos libros son textos pastoriles, cuyo formato y contenido, sirve para ilustrar una serie de similitudes evidentes con *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps* de Crispijn Van de Passe II; pues mientras que *Le miroir* no es necesariamente un songbook, no puede ser negado que su creación se encuentra influenciada por la existencia de los mismos.

El *Amstelsche Linde*, es un libro publicado en 1627, en formato oblongo con 291 folios numerados para 32 canciones y que posee una articulación interna que recuerda a la obra de Van de Passe: un formato y tamaño similar; un grabado inicial del retrato del autor que funge como frontispicio; una portada con uso de diferentes tipografías en cada línea para diferenciar la información presentada, así como un epigrama inicial escrito en latín que explica las intenciones del autor y que precede a los poemas. Mismos que cuentan con amplios márgenes, así como grabados ornamentales de cabeceras tipográficas y capitulares iniciales según sea el caso.¹¹⁰

El *Eerlycke Tytkorting*, fue publicado en 1634 y a diferencia de la obra anterior, este libro tiene un formato en cuartos y cuenta con una colección de 10 textos independientes, cada uno con su propia portada, dando la sensación de ser una antología o una recopilación de obras más que un *liedboek* (songbook). Los textos varían desde poemas, obras de teatro, anotaciones musicales y otras rimas. Cada texto esta numerado de manera independiente y cuenta con al menos un grabado en la portada. Los textos cuentan con diversas tipografías, cabeceras tipográficas, capitulares y ricos grabados. Respecto a las similitudes con

¹⁰⁹ Kettering, *The Dutch Arcadia*, *op. cit.*, p. 24. Kettering habla largo y tendido acerca de Krul y su producción dramaturgica pastoril.

¹¹⁰ Jan Harmensz Krul, *Amstelsche Linde ofte't Hof der Nimphen* (Limas de Amstel o corte de ninfas), Ámsterdam, impreso por Jacob Aertsz Calom, Boeck-vercooper (Librero), anno 1627, 291 f. Consultado <https://books.google.nl/books?id=RsJmAAAACAAJ&pg=PA137#v=onepage&q&f=false> (3 de Julio del 2022)

Amstelsche Linde, ambas obras tienen un grabado en la anteportada del autor, así como un epigrama que le precede.¹¹¹

Dichos songbooks recuerdan a la articulación y contenido de las obras de Van de Passe II, específicamente *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps*. Si bien es cierto que *Le miroir* no puede ser considerado un songbook al no contar con una canción explícita, es imposible negar la influencia de dicha literatura, la cual es evidente en el formato físico empleado en el libro.

VI. Conclusiones del capítulo

Como se ha expuesto a lo largo de este capítulo, el género pastoril era el medio adecuado para navegar entre estamentos, siempre y cuando el disfraz y el disimulo empleado se mantuviera dentro de los límites del decoro, el cual hacia el siglo XVII había evolucionado considerablemente. Las operaciones retóricas utilizadas en una obra pastoril no estaban limitadas por las propuestas teóricas clásicas, sino que se regían por las convenciones retóricas y literarias de su tiempo, y en realidad por la habilidad misma del autor. Por ejemplo, en *Granida*, Hooft mantiene el decoro escribiendo la obra en alejandrinos y casando a Daifilo con la princesa solo después de haberse convertido en noble y con el consentimiento del Rey. Es decir, el decoro se mantiene a partir del uso de un estilo alto y acorde a la calidad de los personajes. En el caso particular de la obra de *Le miroir* de Crispijn Van de Passe II, el decoro se preserva en primer lugar, a partir de las introducciones iniciales en donde el autor explica que el propósito de la obra es instruir y entretener, negando hasta cierto punto la importancia misma de su obra. De esa manera se refuerza la idea de que aquello que se escribe en el género pastoril es poco serio y sin importancia, aunque en realidad solo sea el disfraz. En segundo lugar, el decoro se preserva eligiendo a mujeres plebeyas para ser representadas como pastoras, lo cual es acorde con la teoría de los estilos.

Bajo ese sentido puedo argumentar que las operaciones retóricas empleadas como parte de la base teórica del arte neerlandés del siglo XVII —y en este caso específico de la obra de Van de Passe II— son históricas, en tanto que éstas están sujetas a la evolución histórica del

¹¹¹ Jan Harmensz Krul, *Eerlycke tytkorting, bestaende in verscheyde rymen*, (El pasatiempo honesto, existente en varias rimas), Ámsterdam, Ghedruckt by Pieter Iansz Slyp, Boeck-druker, (Impresó por Pieter Iansz Slyp, librero), 1634. Consultado: <https://archive.org/details/eerlycketytkorti01krul/page/n39/mode/2up> (3 de Junio del 2022)

género pastoril. Como afirmaba Aurora Egido, el género pastoril es ecléctico, poliforme y con amplia capacidad de cambio. No es de sorprenderse que fuera el género predilecto para la exploración artística.

Capítulo 3. La metáfora pastoril: imágenes y palabras.

El libro de grabados titulado *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, fue realizado por Crispijn Van de Passe II o “el Joven” en 1630, probablemente en Utrecht, —dichas ilustraciones continúan con el estilo y composición que anteriormente habían utilizado el taller de Van de Passe padre en Amberes y Colona¹¹² —; el panfleto original, el cual fue escrito en tres idiomas fue todo un éxito, no sólo por sus repetidas ediciones, sino porque se convirtió en un modelo para las posteriores impresiones de Van de Passe II. El más claro ejemplo es *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la chrestienté, desguisées en bergéres*, en donde no sólo se retoma el estilo de retrato de media longitud, sino que se utilizan dos idiomas, un formato reducido similar al primer catálogo y el tema pastoril en la construcción de las imágenes.¹¹³

La rareza del libro de Van de Passe no sólo recae en el uso de cuatro idiomas, sino en la composición y articulación de los grabados, en donde cada imagen es acompañada de poemas en cada una de las lenguas utilizadas —en orden de aparición, estas son francés, alemán, neerlandés e inglés—, además de que se hace uso de inscripciones propiamente dentro del espacio de las imágenes. Sin lugar a dudas, la obra de Van de Passe está realizada con el propósito de que las palabras y las imágenes permitan la articulación del mensaje, de un todo, pues dicho impreso no es únicamente una bella obra de arte, sino que evidentemente está pensado como un producto para los estamentos acomodados. Asimismo, el impreso se vinculó con las prácticas artísticas. El propio autor menciona en los prólogos que pretende

¹¹² Joaneath A. Spicerm “The Role of Pritmaking in Utrecht during the First Half of the Seventeenth Century” en *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 57, 1999, p. 122. Es probable que la impresión se diera en Utrecht, puesto que hacia 1610 el taller se encontraba asentado en dicha ciudad y no es hasta 1640 que tengo noticias de impresiones en Ámsterdam.

¹¹³ Crispijn Van de Passe II, *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la chrestienté, desguisees en bergeres, /Ware afbeeldinghe van eenige der aldergrootste ende doorkluchtigste vrouwen van heel christenrijck, vertoont in gedaente als herderinnen*, Ámsterdam, 1640, Hathi Trust Digital Library, Consultado: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7dr5hm5m;view=1up;seq=9> (8 de mayo del 2017).

que la obra cumpla con el papel de ser un modelo para aquellos que se dedican al oficio de la pintura, el grabado y la escultura.

Más allá de las intenciones manifiestas, el inicio de la obra está enmarcado dentro de la ya conocida fórmula de la época, en “donde toda alteración del registro estilístico asociado al género [pastoril] se considera necesitada de justificación”¹¹⁴. Es decir, dicha declaración de una utilidad práctica de la obra tiene como propósito disimular y disculpar su naturaleza erótica, la cual está inherentemente asociada con el género pastoril, en tanto género predilecto para la exploración del registro estilístico y claro, el deseo de no ser sujeto de censura por parte de las autoridades de las Provincias Unidas.¹¹⁵

Asimismo, considero que la importancia de *Le miroir* como objeto de estudio recae en las posibilidades de exploración de las prácticas artísticas, literarias y comerciales. Por lo que es un ejemplo del surgimiento de un discurso novedoso que reinventa la imagen de la prostituta, condensada en la novedosa poética de la cortesana pastoril, en el cual las palabras y las imágenes se encuentran íntimamente relacionadas; por consiguiente, me atrevería a especular que nos encontramos ante un discurso esencialmente neerlandés y de los estados del norte europeo, entendido como *manera de hacer*, el cual a su vez tiene la capacidad de apelar a un público amplio, más allá de las habituales fronteras culturales, en cuanto posibilidad de comercialización. El impreso de Van de Passe es sin duda alguna un ejemplo más de la diversidad y alcance de los discursos artísticos del siglo XVII, en la medida que la *inventio* del artista posee matices y registros diferentes aun dentro de la intertextualidad de una misma imagen.

Por último, no debemos olvidar que las imágenes de Van de Passe son idealizaciones de un tiempo y momento específicos, pues no sólo cumplen con las demandas de su público, sino que en ellas se encuentran los ideales de belleza femenina de su época, así como las exploraciones artísticas del propio autor; por consiguiente, en el presente capítulo, pretendo realizar un primer acercamiento a la conformación de la imagen y la representación de la

¹¹⁴ David Mañero Lozano, “Del concepto de *decoro* a la «teoría de los estilos». Consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro” en *Bulletin hispanique*, tomo III, núm. 2, diciembre del 2009, pp. 377

¹¹⁵ Esta idea ha sido previamente explorada en el capítulo II de este texto, derivado de las observaciones de Aurora Egido, Hellen Cooper, David Mañero Lozano, entre otros.

prostituta pastoril en los estados de Provincias Unidas del siglo XVII, a partir de una selección de grabados del mencionado libro.

Respecto a los postulados teóricos que han permitido sustentar estas páginas, me remito sobre todo a la obra de Svetlana Alpers, quien explora desde un enfoque teórico específico los aspectos distintivos del arte de las Provincias Unidas durante la primera mitad del siglo XVII. En su obra, Alpers explica cómo el arte holandés ha sido erróneamente tratado de acuerdo a lo postulados del llamado arte italiano, cuya esencia es *narrativa* en tanto que dichas obras narran e ilustran pasajes literarios del canon de la tradición grecorromana y cristiana. Por el contrario, el arte nórdico —en el cual se encuentra inserto el arte de las Provincias Unidas— es *descriptivo*, pues como la misma autora explica:

“[...] las imágenes de la pintura nórdica no disfrazan ni encubren significados bajo la superficie; más bien muestran que el significado, por su propia naturaleza, reside en lo que la vista puede captar: por engañoso que ello sea [...]”¹¹⁶

Es decir, el arte de las Provincias Unidas buscaba explorar y registrar la experiencia más inmediata del mundo, pues aquello que se encuentra presente en una imagen holandesa no esconde ningún significado o disimula ninguna idea, sino que en esencia lo que se ve, es lo que es. Dichos postulados teóricos guiaron la *descripción* y el posterior análisis de las imágenes expuestas en este capítulo, así como de los poemas que las acompañan.

La segunda obra cuyos postulados teóricos guiaron esta sección es *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros* de Michael Baxandall. Encontré particularmente útil su tratamiento del concepto de descripción y la manera en que históricamente la descripción ha sido tratada y utilizada. Asimismo, utilicé sus propuestas de retorno a la materialidad de los objetos y de los soportes, como parte de la descripción y la interpretación en relación con sus funciones.¹¹⁷

¹¹⁶ Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, traducción de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Hermann Blume, 1987, 354 pp; y la cita es pp. 27. Alpers considera que dicho principio *descriptivo* no necesariamente se cumple en cada caso, pues existen obras de arte neerlandesas que son narrativas. A consideración de la autora, cada obra debe ser analizada de acuerdo a su circunstancia. Para el enfoque y caso particular del presente estudio, suscribió la pertenencia de *Le miroir* al arte descriptivo.

¹¹⁷ Michael Baxandall, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros.*, traducción de Carmen Bernardez Sanchis, Madrid, Hermann Blume, 1989, 171 pp.

Respecto a algunos aspectos distintivos de la práctica artística holandesa, en primer lugar, recupero el libro de Alison Kettering, *The Dutch Arcadia. Pastoral art and its audience in the golden age*. El lector atento recordará que en el capítulo anterior de esta tesis, cité continuamente el segundo capítulo del libro de Kettering y así mismo, este fungió como eje articulador de las últimas dos secciones; por el contrario en la parte final de mi trabajo pongo el énfasis en el cuarto capítulo de *The Dutch Arcadia*. Me refiero a la sección titulada “The Pastoral Courtesan: Single-Figure Half-Length Representations of Shepherdesses”. Pues mientras que la obra entera es una verdadera mina de oro para cualquier estudio sobre el género pastoril neerlandés durante el Siglo de Oro, es en esta parte en donde encontré la primera mención explícita de *Le miroir* como un objeto de estudio y la guía para aproximarme al mismo: a partir de la literatura pastoril y las representaciones de pastoras cortesanías y amorosas, sobre la base de la interrelación de cada uno de los aspectos considerados. La autora pone especial énfasis en el vestuario de las representaciones, así como en sus posibles influencias venecianas y en las prácticas culturales neerlandesas, así como en el círculo social de Van de Passe II y su posible relación en la corte del príncipe de Orange.¹¹⁸

Otra obra esencial es el estudio *Crispijn Van de Passe and his progeny (1564-1670). A century of print production*. de Ilja M. Veldman, en donde se examina la producción artística de la familia Van de Passe y de sus cuatro hijos. Si bien dicho texto fue utilizado a lo largo de toda esta tesis, en este capítulo en particular se destaca como fuente para situar fechas, espacios, autorías de obras etc. Particularmente recuperé la cuarta parte “Crispijn de Passe the Younger: promise unfulfilled”, en donde la autora se centra en la producción de Van de Passe II, la asimilación de la producción paterna y su relación con diversos artistas contemporáneos de las Provincias Unidas, Inglaterra, Francia, etcétera.¹¹⁹

En cuanto a textos que estudian específicamente a *Le Miroir*, estos no abundan aun en la historiografía neerlandesa. El primero que puedo mencionar es el artículo de Inger Leemans, “‘Spiegel der schoonste courtisanen’: van hoerengids via zedenleer tot persoonlijke

¹¹⁸Alison M. Kettering, “The Pastoral Courtesan. Single-Figure and Half-Length Representations of Shepherdesses” in *The Dutch Arcadia, Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Montclair, Allanheld and Schram, 1983, pp. 46-62.

¹¹⁹Ilja M. Veldman, *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670). A century of Print Production*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001, 505 pp.

afrekening' ("El espejo de las más bellas cortesanas. De la guía de putas a través de la ética, al acuerdo personal"). Un texto preocupado sobre todo por las reediciones de *Le Miroir* de principios del siglo XVIII, cuyas observaciones se centran en una serie de comparaciones sobre los cambios literarios de las ediciones originales de Van de Passe II y aquellas realizadas un siglo después. Particularmente destacan las observaciones sobre los cuartetos en francés, así como el librero y el poeta responsable de dichos cambios en la edición de 1710. La autora debate la existencia real de mujeres y prostitutas de esta última edición, así como la relación personal entre el autor Jan van Hoogstraten y su impresor Lucas Kloppenburg en tanto que le interesa la posible identidad de las mujeres cercanas a ambos en el impreso.¹²⁰

Asimismo, me remito al artículo de Marleen Van de Pol, "Kleren maken de vrouw. Een onderzoek naar Miroir des plus belles courtisannes de ce temps (1631 en 1710)", [traducido al español como: "La ropa hace a la mujer. Un estudio de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps* (1631 y 1710)"]. Un texto planteado desde la historia de la literatura y escrito desde el punto de vista del *nuevo historicismo*, en el que la autora compara las imágenes y los poemas de una edición de 1631, con una posterior reedición de 1710. La autora analiza los cambios realizados en los grabados, así como las diferencias presentes entre ambas versiones de los poemas en neerlandés, poniendo el énfasis en las tradiciones literarias que influyeron en la construcción de los textos de cada una de las versiones, pues le preocupa el *contexto* que rodea el poema. Así mismo, hace observaciones sobre el título y el frontispicio de la edición de 1631, con la intención de explicar los significados *ocultos* de naturaleza erótica de la imagen y de la obra. Naturalmente Van de Pol y yo diferimos en la metodología, así como en el enfoque utilizado, en tanto que nos preocupan diferentes aspectos teóricos de *Le miroir* y por lo tanto la aproximación como las conclusiones sobre el mismo difieren considerablemente. No obstante, ambas recurrimos a los mismos autores en la construcción del estado del arte en tanto que los textos sobre *Le miroir* han sido escasos, aún en los estudios neerlandeses.¹²¹

¹²⁰ Inger B. Leemans, "'Spiegel der schoonste courtisanen': van hoerengids via zedenleer tot persoonlijke afrekening", en *De boekenwereld*, vol. 21, mayo del 2004, pp. 266-282. https://www.dbnl.org/tekst/boe022200401_01/boe022200401_01_0043.php (23 de Septiembre del 2020).

¹²¹ Marleen Van de Pol, "Kleren maken de vrouw. Een onderzoek naar Miroir des plus belles courtisannes de ce temps (1631 en 1710)" en *Vooy's tijdschrift voor letteren*, año 27, núm. 3, septiembre del 2009, pp. 31-47.

Por último, respecto a la literatura sobre el erotismo y la representación de mujeres prostitutas en el arte neerlandés del siglo XVII utilicé la obra de Lotte Van de Pol. Particularmente destaca su libro *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVII y XVIII*, obra escrita a partir de los archivos judiciales y el *Confessieboeken der Gevangenen* (Libro de las confesiones de los prisioneros) presentes en el archivo de la Haya, diarios de viajes y algunas fuentes literarias. La obra explora las implicaciones económicas, políticas y sobre todo culturales del negocio de la prostitución, pero sobre todo brinda un contraste entre las fuentes documentales y las representaciones gráficas de las mujeres que ejercían el negocio más antiguo.¹²²

Asimismo, considero necesario realizar un par de aclaraciones sobre este capítulo. En primer lugar, a lo largo de él, exploré y retomé las introducciones en inglés y francés de la edición de 1635 de *Le miroir*; —referida en el primer capítulo como **impreso C**—. Ambas fueron previamente traducidas y estudiadas en el primer capítulo, pero mientras que en dicho apartado el interés era la articulación y las partes de la obra *per se*, en esta sección exploré el contenido mismo de dichas introducciones en tanto su relación con los impresos y sus poemas; de esa manera, el presente capítulo pretende ser una síntesis de los elementos más relevantes expuestos en el primer y segundo capítulo, en tanto que se retoman señalamientos sobre las introducciones, el grabado inicial, las operaciones vinculadas con la retórica clásica, y sobre todo la idea de decoro en el género pastoril pero poniendo el acento de estos elementos en su relación con el tema de la prostituta pastora. En cuanto a la paginación de las fojas del impreso de 1635, seguí el modelo del primer capítulo y homogenicé las páginas a partir de las imágenes digitalizadas del impreso. Por lo que el IDig al final del pie de página se refiere a *imagen digitalizada* de acuerdo con el repositorio del Museo Rijks, en lugar de f. (foja) o pp. (páginas).

En segundo lugar y en relación con el uso de ciertos términos, esclarezco: puta, fornicadora, cortesana y meretriz eran palabras conocidas y utilizadas en las Provincias Unidas en el siglo XVII, aunque cada una de ella significaba algo diferente; por el contrario, prostituta no existía

Consultado: https://www.dbnl.org/tekst/voo013200901_01/voo013200901_01_0036.php#064 (1 de Sep del 2020).

¹²² Lotte Van de Pol, *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVI y XVII*, traducción de Cathy Ginard Féron, Madrid, Siglo XXI Editores, 2005, 240 pp.

y es en realidad una palabra moderna. Por cuestiones prácticas este trabajo utiliza esas cinco palabras como sinónimo y no se hace una distinción de conceptos a menos que sea señalado. De la misma manera *matrona*, *alcahueta*, *celestina*, *macrelle* o *bavard* eran palabras utilizadas para designar a una vieja mujer que facilitaba mujeres a algún cliente; por el contrario *proxeneta* es una palabra moderna pero que al igual que las cinco palabras anteriores es utilizada como sinónimo en estas páginas. Asimismo, será posible encontrar en estas páginas y en realidad en toda la tesis el uso de *Holanda* como sinónimo de la República o las Provincias Unidas; de la misma manera que *holandés* es utilizado como sinónimo de *neerlandés*. Aunque técnicamente incorrecto, esta terminología se ha mantenido por cuestiones de practicidad.

Por último, respecto a la traducción y uso de los poemas que acompañan a los grabados, de la misma manera que en el caso de los paratextos y las introducciones, solo hice uso de las versiones en inglés y francés. Para un acercamiento a las versiones en *neerlandés* y alemán de los poemas, recomiendo consultar los estudios de Inger Leemans y Marleen Van de Pol previamente mencionados.¹²³

I. La construcción de la imagen de la prostitución neerlandesa.

[...] Damas y caballeros,

Si se encuentran en algún lugar mujeres de la vida alegre¹²⁴, que se atribuyen títulos de personas honestas que no les corresponden, les suplico no atribuirme culpa y sepan que yo estimo demasiado la virtud como para calumniarla. Mi intención no era otra cosa más que representar los diversos cambios de los atavíos y modas. Es por esto que hice esta pequeña epístola para satisfacer la súplica de mis amigos más que por deseo premeditado. Consideren que este discurso no será recibido por todo tipo de temperamentos a causa de las inocentes representaciones de los vicios que se ven aquí como en un espejo. No es que yo tenga deseo de atraer a alguien a el desenfreno sino solamente completar el objetivo de mi libro que fue

¹²³ Este capítulo está basado en un primer borrador presentado en una ponencia en Guadalajara en el 2018.

¹²⁴ El término que originalmente utiliza el autor es “*Femmes de joie*”; considero que tal vez una traducción más adecuada sería “mujeres de cascos ligeros” en tanto equivalente coloquial al castellano de la idea de “mujeres alegres”, pues a lo que se refiere el autor es a aquellas doncellas que no llevan una vida honesta, entendida cómo la preservación de su honor ante la sociedad de la época. *Cfr.* Lotte Van de Pole, “Las putas y los rufianes siempre hablan de su honor. Honor, prostitución y ciudadanía” en *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVI y XVII*, traducción de Cathy Ginard Féron, Madrid, Siglo XXI Editores, pp.45-72

hecho únicamente con buen fin: y para servir a las personas de nuestro arte, y aquellos que quieren ver el mundo sin salir de sus aposentos. [...] ¹²⁵

Así inicia Van de Passe la introducción en francés de su catálogo de prostitutas. Si bien es cierto que podría escribir una gran cantidad de páginas simplemente sobre este pequeño párrafo, considero que para los intereses del presente capítulo debo brindar atención esencialmente a tres aspectos; en primer lugar, a la premisa sobre “representar los cambios de la moda” y la intención de “servir a las personas de nuestro arte”. En segundo lugar, a las líneas que declaran “Consideren que este discurso no será recibido por todo tipo de temperamentos a causa de las inocentes representaciones de los vicios que se ven aquí como en un espejo” y claro, la existencia misma de las introducciones, en tanto que justifica y disculpa la existencia del libro, manteniendo el decoro. A lo largo de este capítulo exploré estas tres proposiciones en orden, empezando con las dos primeras en la presente sección y examiné la última en el apartado consecuente.

Para empezar, la intención del autor de hablar de los cambios de moda en la vestimenta de las mujeres, implica la concepción de evolución no sólo en los atuendos de las mujeres sino en específico de las prostitutas y, por lo tanto, la manera en que éstas son representadas hacia el siglo XVII. Es decir, la imagen que nos brinda Van de Passe sobre las meretrices, las alcahuetas y las casas de prostitución han sido resultado de una serie de elementos anteriores e igualmente novedosos que conforman la imagen de la mujer de la vida galante.

La existencia de la prostitución no es ninguna novedad en el antiguo régimen, mucho menos en los Provincias Unidas y en los Estados flamencos españoles, ambos famosos por su capacidad comercial y su privilegiada posición geográfica dentro de la articulación económica europea. Hasta parecería natural que en ciudades tan dinámicas como Ámsterdam, Utrecht y Colona se desarrollaran negocios de poca estima social como lo eran los

¹²⁵ El presente párrafo es mi traducción de la introducción en francés del catálogo de Van de Passe. Crispijn Van de Passe II, *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps./ Spiegel der alderschoonste cortisanen deses tyts./ Spieghel der allerschóonsten covrtisannen diser zeyt./ The mirour of the most faire, famous and moderne curtizanes of theese times newly published./ Gedruet voor den authour, anno MDCXXXV.* (impreso por el autor, año 1635). Consultado: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?set=BI-1946-662#/BI-1946-662-9,9> (17 de mayo del 2020).

prostíbulos, las casas de bailes y los vulgares “puteros”, por lo que no debe parecernos poco probable la fama de dichas ciudades como centros del pecado.¹²⁶

La fama de Ámsterdam cómo metrópoli del placer data desde principios del siglo XVI, pues existe una gran cantidad de testimonios literarios, judiciales, prohibiciones; así como regulaciones con respecto al llamado oficio más antiguo, sin embargo no será hasta finales del siglo XVI y principios del siglo XVII que proliferen las imágenes y representaciones de cortesanas, prostitutas y alcahuetas en los estados del norte. Es importante notar que la imagen de la mujer “que se entrega” no es nueva, no obstante podría argumentar que antes del siglo XVI tiene tintes de carácter bíblico, en donde la gran mayoría de las imágenes de mujeres deshonestas se centran en la prostituta que se arrepiente o en su defecto seduce al hombre indefenso, quien sucumbe a sus deseos más bajos instigado por la mujer lujuriosa. Bajo ese sentido la mujer es representada como la seductora que hace pecar a los hombres —es decir, la mujer como equivalente a Eva— o aquella que se redime de sus ofensas pasadas —es decir, un equivalente a María Magdalena—. ¹²⁷

Asimismo, considero que hacia mediados del siglo XVI, existe un alejamiento de la pintura de los estados del norte respecto de la italiana, en *la manera* de representar a las prostitutas y cortesanas; pues sí bien es cierto que la técnica, el formato y la temática de las ilustraciones flamencas juegan con los elementos característicos de la denominada pintura italiana, existen algunas diferencias distintivas. Respecto a la manera particular en que Van de Passe construye su imagen de la prostitución —al menos en el aspecto de la representación visual—, considero que es a partir de tres temas: las imágenes eróticas campiranas, las escenas de casas de bailes y prostíbulos; y, por supuesto, la imagen de la alcahueta o matrona. Esta última íntimamente ligada a las escenas de casas de baile.

¹²⁶ Estos tres conceptos poseen importantes diferencias de acuerdo Van de Pol; los prostíbulos eran donde residían las cortesanas, eran pequeños y elitistas; las casas de baile eran establecimiento en donde se podía ir a beber, bailar y convivir con prostitutas, y por último, los puteros eran los burdeles más corrientes, sucios y baratos. *Cfr.*, Lotte Van de Pol, “La escuela superior de putaísmo está en Ámsterdam. Prostitutas, prostíbulos y casas de baile” en *op., cit.*, pp. 15-44.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 8-10. Van de Pol construye su relato a partir de tres tipos de fuentes: los archivos judiciales de Ámsterdam y la Haya, así como *los libros de confesiones de los presos*; diarios y testimonios de viajes sobre las casas de baile (*spelhuis*) y la correccional de mujeres (*spinhuis*); y por último, los relatos de ficción, en donde además incluye las artes pictóricas.

En el primer caso, un ejemplo son los grabados y dibujos de mujeres campesinas que participan y disfrutan de la seducción, en donde los hombres y las mujeres son representados como activos participantes dentro del juego erótico. Urs Graf realizó una serie de dibujos hacia mediados del siglo XVI en donde experimenta con la erótica campesina y utiliza elementos como el baile, la música y la fiesta, así mismo realiza exploraciones diversas de la composición corporal del movimiento, que más tarde serán retomadas en las ilustraciones de meretrices campiranas flamencas del siglo XVII.



I. Urs Graf, *Tanzendes Bauernpaar*, 1525, tinta sobre papel, 20.6x14.9 cm.
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Tal como lo indica Van de Passe en su introducción, en definitiva, hay un cambio en la construcción de la imagen de la prostituta con respecto al siglo XVI, no sólo en cuanto a sus ropajes sino a la temática y a la manera de construir el discurso visual: pues ahora la prostituta se asocia con la representación del baile y los movimientos corporales que denotan el juego erótico.

En segundo lugar y ya entrados en el siglo XVII, las imágenes de las casas de placer no tardan en propagarse e incluyen un nuevo elemento: la alcahueta. Una mujer vieja que puede o no haber sido una prostituta y que se gana la vida seduciendo a doncellas y jovencitos. Una

pintura de Van Honthorst, titulada *El hijo pródigo con las prostitutas*, es un claro ejemplo de la conformación de la imagen de las casas de baile o burdeles reconocidos, en donde las meretrices se reunían a beber con sus clientes supervisadas por sus matronas¹²⁸.



II. Gerard van Honthorst, *El hijo pródigo con las prostitutas*, 1623, óleo sobre lienzo, 125x157 cm, Alte Pinakothek, Múnich.

Es importante mencionar que dicha imagen posee elementos característicos de la pintura lombardo-romana de principios del siglo XVII, como lo es el juego de claroscuros, los contrastes lumínicos, en este caso mediante el uso de una vela, la composición de los cuerpos mediante escorzos y en particular las dimensiones del lienzo; sin embargo una vez más la temática es indiscutiblemente neerlandesa, puesto que es la representación de una escena de un burdel de los estados del norte, el uso de la imagen de la alcahueta y la representación de una escena de seducción mutua entre los personajes.

Como he explicado a lo largo del capítulo inicial, el primer grabado de *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps* es un *hoerhuis*, es decir, una casa de prostitución, y dicho grabado junto con la portada y sus títulos, aluden al contenido de la obra. El *hoerhuis* de Van de Passe es una imagen bastante similar a *El hijo pródigo* de van Honthorst —más allá de las referencias al pasaje evangélico que el título de esta pintura sugiere—, pero tal vez la

¹²⁸ *Ibid.*, pp. 27-30. De acuerdo con Van de Pol era una práctica bastante común.

diferencia más importante es el diálogo que establece el grabado de Van de Passe con el lector de la obra a partir de la interacción de los mismos personajes que conforman la imagen. Característica que es más una constante que una excepción, en los grabados que conforman el contenido de *Le miroir*.



III. Crispijn van de Passe II, “Hoerhuis” en *Le miroir des plus belles courtisanes de ce temps.*, MDCXXXV (1635), grabado, 104 mm x 158 mm, Museo de Rijks.

El atento lector recordará que en el capítulo primero describo la imagen superior —colocando el énfasis en su relación con la portada, las introducciones y los paratextos iniciales—, pero en esta ocasión quiero centrar la atención en el fondo de dicha imagen; en donde retratos de las meretrices cuelgan de la pared, debajo de ellos un pequeño y redondo espejo se vislumbra y enfrente, un hombre los señala mientras parece conversar con una mujer. En el centro de la imagen, en el primer plano, un hombre fuma una pipa mientras una matrona le muestra el retrato de una prostituta.

Los cuadros de las prostitutas que adornan la parte superior de la imagen, más bien son los retratos de las mujeres que se encuentran en el interior del libro *Le miroir*. Empezando de izquierda a derecha y colocando el número del grabado al final del nombre, las mujeres son: Mistris Anna Rosina at Marpurg, 38; Faire Janne of Arras, 39; Signiora, or the Lady

Isabella of Brussels, 27; The beautifull curtizane the Ladie Juliana, 22; Mistris Anna Maria of Straesburgh, 35; Mistris Katherine the butchers wife at Prage, 36; y por último Faire Alice, 31; esta última correspondiente a la imagen presentada al varón en el centro de la imagen. De esa manera el grabado del *hoerhuis* no solo ilustra a la portada, sino que efectivamente da un adelanto de las meretrices que se encuentran dentro del libro. Y aun mejor, ilustra anticipadamente las mujeres que contiene la obra. Siendo una especie de puente entre la portada y la narración misma.

Por otro lado, la presencia del espejo y la idea del mismo es un concepto que surge una y otra vez a lo largo de *Le miroir*: desde el uso de la palabra en los títulos del libro, en sus múltiples idiomas; pasando por las introducciones iniciales en donde la versión en francés —lo cual ya he mencionado— declara que “este discurso no será recibido por todo tipo de temperamentos a causa de las inocentes representaciones de los vicios que se ven aquí como en un espejo”; y por último en los grabados mismos junto con los versos que lo acompañan, en donde la imagen del espejo aparece una vez más.¹²⁹

El espejo no es un elemento novedoso del arte flamenco y de las Provincias Unidas en el siglo XVII, pero que en este caso particular permite establecer un diálogo activo entre obra y lector, pues hace al lector no solo espectador, sino un participante activo de la obra. Uno que lee, observa y se refleja. Un acto reflexivo —con diferentes niveles de lectura dentro de un mismo espacio— en donde aquel que se sienta a conversar con el libro encuentra mucho de sí mismo, pues se mira como un espejo. Más allá del acto íntimo de encontrarse en las páginas, *Le miroir*, permite preguntarse por los límites entre la representación y la realidad.¹³⁰

Por último, en el libro de Van de Passe hay una serie de imágenes de alcahuetas quienes no sólo representan el papel de matronas que engañan y pervierten la virtud de los jóvenes, sino que cumplen un papel de ancianas pervertidas que disfrutan su trabajo, que sólo buscan su beneficio aún a costa de la joven con la que trabajan y activamente buscan corromper a quien encuentren; bajo ese sentido se crea una especie de dicotomía entre la joven y bella meretriz, y la vieja y experimentada matrona, quien no sólo es la síntesis de la lujuria sino un futuro

¹²⁹ *Vid.*, *supra* pág. 66. Sección I. “La construcción de la imagen de la prostitución neerlandesa.”

¹³⁰ *Cfr.* Marleen Van de Pol, “Kleren maken de vrouw. Een onderzoek naar Miroir des plus belles courtisannes de ce temps (1631 en 1710)” *op. cit.*, pp. 32-33. Consultado: https://www.dbnl.org/tekst/voo013200901_01/voo013200901_01_0036.php#064 (1 de Sep del 2020).

posible para la joven prostituta; por supuesto la única manera en que podemos inferir dichos elementos es a partir de los poemas que acompañan a las imágenes.

El mejor ejemplo que puedo aportar, corresponde a *Margaret, la vieja matrona* y *La bella Dans de Plesis*. Nótese en la imagen que el espejo aparece una vez más, pues la vieja alcahueta lo sostiene para su joven aprendiz, creando un diálogo activo entre ambas imágenes.



IV. Crispijn van de Passe II, “Margaret la Macrelle, or the old Bawd” y “The beautifull D. de Plesis” en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, MDCXXXV (1635), 3 y 4, grabado, 104 mm x 158 mm, Museo de Rijks.

El poema en inglés de Margaret dice:

[...] 3. Magaret, la Alcahueta.
 Yo soy una astuta alcahueta y conozco mi ocupación
 Y últimamente me conseguí un vestido de seda por el arte de la
 copulación.
 Porque le traje a nuestro señor esta doncella aquí presente,
 Consegui mi cometido, durmió con ella y salpicó toda la noche. [...] ¹³¹

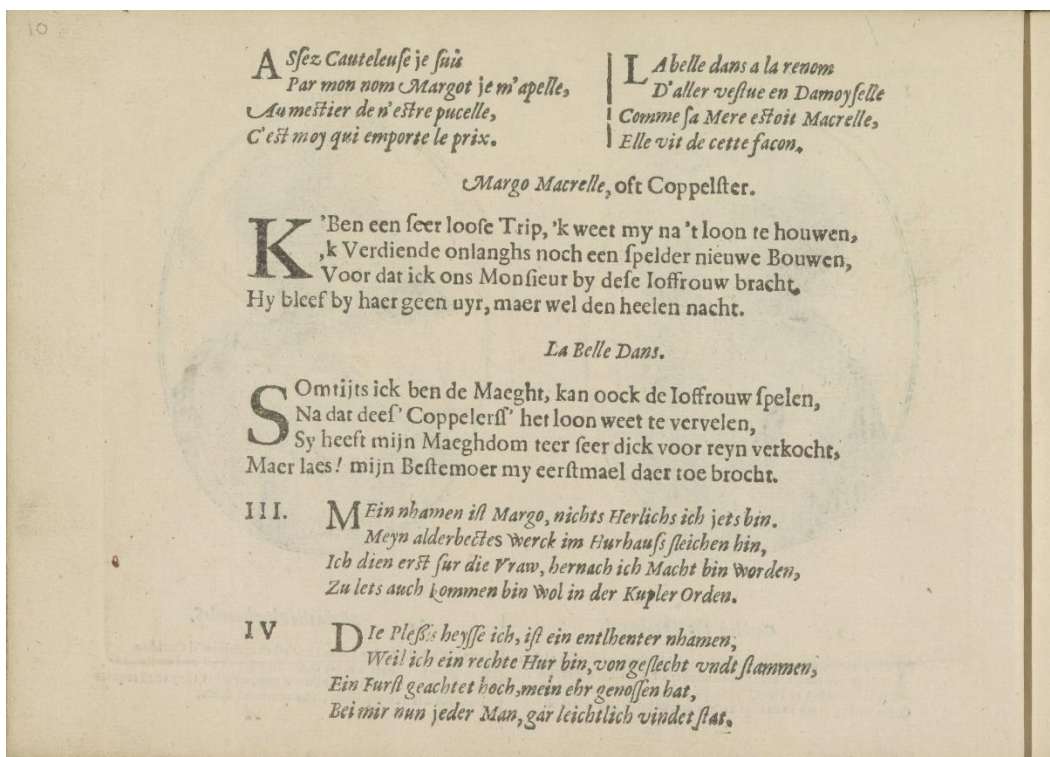
Y el poema de la bella D. de Plesis:

¹³¹ Van de Passe II, *Le miroir de plus belles courtisannes.*, op., cit., IDig., 12.

[...] 4. La bella D. de Plesis.

A veces represento a la criada, a veces la Señora basta,
Siempre que esta alcahueta puede llegar al precio, por plata, oro o vino.
Frecuentemente vendió mi virginidad y juró que era verdad,
Hace muchos años que se perdió, pero aun así ella jura que no pasó.
[...]¹³²

A partir de los poemas anteriores, podemos inferir que la alcahueta usa a su joven meretriz con la intención de conseguir su beneficio propio: un vestido de seda. Y la bella mujer toma un papel diferente según sea el pago, a veces es una Señora, una criada o una doncella casta según su matrona negocie con sus clientes. Aún más importante, esta relación entre vieja y joven prostituta es completamente indescifrable a menos que se lean los poemas en inglés — el atento lector recordará que se hizo mención en el primer capítulo de que estos no existen en la primera edición de 1630—, ya que la versión en francés cuenta una historia muy diferente.



V. Crispijn van de Passe II, Poemas en francés, alemán y neerlandés de “Margaret la Macrelle, or the old Bawd” y “The beautifull D. de Plesis” en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, MDCXXXV (1635), impreso, 104 mm x 158 mm, Museo de Rijks.

¹³² *Ibid.*, IDig., 12

Por ejemplo, en la parte superior izquierda en francés, se encuentra el poema de *Margo La Macrelle*:

[...] Bastante astuta soy
Que yo me llamo Margot,
En la profesión de no ser casta
Soy yo quien siempre gana. [...] ¹³³

En la parte superior derecha en francés, el poema de *La belle Dans*:

[...] La bella Dans tiene fama
De ir vestida de Dama
Como su madre era proxeneta
Ella vive de esta manera. [...] ¹³⁴

Resulta interesante el contraste entre los poemas en inglés y en francés. En el primero es evidente una relación utilitaria entre la alcahueta y la prostituta —en donde la primera en su papel de procuradora “vende” a la bella Dans, a un hombre— y claro, la meretriz interpreta su papel de acuerdo a los requerimientos del cliente. En el segundo, en la versión en francés, Margot adquiere un papel maternal, pues de acuerdo con los versos de *La bella Dans*, ésta viste y vive como una dama, puesto que su madre era una matrona y acuñó gran fortuna. En consecuencia, aquel que tenga acceso a los poemas en un determinado idioma será capaz de interpretar las imágenes de una manera diferente, de tal manera que los sentidos de la imagen y el texto siempre están en constante tensión. Es decir, los límites y alcances de los grabados de *Le miroir* no solo están determinados por los poemas y los diferentes niveles de lectura de los mismos, sino por la lengua. Esto a su vez, implicaría que las posibilidades semánticas se amplían de acuerdo a la edición a la que se tenga acceso, pues remitiéndome al primer capítulo, solo la edición de 1635 incluye versos e introducciones en inglés.

No obstante, no se debe olvidar que la imagen y los poemas son igualmente importantes, pues uno no existe sin el otro; el grabado es indescifrable sin el texto y la función comunicativa del lenguaje se apoya en la eficacia representativa de la imagen. Aquel que solo contemple a Margot sosteniendo un espejo para Dans no tendrá problemas en interpretar que la segunda es una mujer de dudoso honor —en tanto que sus pechos descubiertos son

¹³³ *Ibid.*, IDig. 11

¹³⁴ *Ibid.*, IDig. 11.

una alusión erótica evidente—, pero se perderá de la relación personal entre ambas mujeres, pues esta solo existe en los poemas. Ergo, el mensaje completo solo es posible a partir de la indisoluble relación entre imagen y palabra, una característica particular de los estados del norte.¹³⁵

II. La seducción: la pastora prostituta.

[...] *Para el cortés o más bien curioso lector. Saludos.*

Nobles, caballeros y a mis buenos amigos y compatriotas.

Les invito a que tomen de buena manera este pequeño panfleto mío, recientemente publicado y que titulé *The mirror of the most faire and famous moderne Curtizanes of Christendome*.

No desconfíen de mi honesto y simple propósito de publicar el mismo. Mi intención no es seducir o corromper a ninguna persona de bien, quienes se inclinan a la virtud y la bondad, y de este modo traer a mi persona el disgusto de todos los honestos y buenos padres, cuya preocupación es la buena educación de sus hijos en la piedad y honestidad.

Mi única intención es describir y mostrar las rarezas de los diversos atuendos y hábitos utilizados por el sexo femenino y por la mayoría de Europa, en el presente.

Principalmente para la satisfacción, diversión y disposición de todos los pintores curiosos, escultores y grabadores, para su dirección; quienes por un pequeño precio se encontrarán completamente satisfechos y se ahorrarán las dificultades y costos de viajar a tierras lejanas en busca de mirar lo mismo.

Y para darles la razón de por qué he producido estos retratos de estas mujeres injuriosas, mi respuesta es que en todas ellas se pueden observar los nuevos hábitos y atuendos, los cuales muy pronto serán vistos por las virtuosas, honestas, modestas o buenas personas y por lo tanto he tomado la decisión de mostrarles y advertirles para que las eviten y el curioso ha de satisfacer su curiosidad sin dejar sus aposentos.

Lean y miren sin escandalo ni ofensa alguna.

Deseándoles a todos bien, me despido. [...] ¹³⁶

¹³⁵ El uso de espejos era común en el arte nórdico para evidenciar a una mujer de dudosa reputación. *Cfr.*, Eric Jan Sluijter, “Rembrandt’s Bathsheba and the Conventions of a Seductive Theme” en Ann Jensen Adams (editor), *Rembrandt’s Bathsheba reading King david’s letter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 48-99.

¹³⁶ Van de Passe II, *Le miroir de plus belles courtisannes.*, *op., cit.*, IDig. 8. La presente traducción corresponde a la introducción en inglés de el panfleto de Van de Passe, cómo podemos notar dichos párrafos no corresponden a una traducción de la versión en francés sino a una especie de paráfrasis y ampliación de los primeros versos. Es importante recordar que dicho texto es posterior a la primera edición, por lo que podríamos argumentar que al menos existen dos plumas en los textos del catálogo, dicha conjetura se hará más evidente conforme contraponamos más textos en francés e inglés.

La introducción en inglés de Van de Passe —mucho más larga y completa que la versión en francés previamente discutida—, retoma la idea de que dicho panfleto fue realizado con la intención de mostrar los cambios de moda presentes en las mujeres de honor cuestionable, así como satisfacer la curiosidad, en algunos casos quizá perversa, a partir de la observación de las ilustraciones. Es importante notar cómo ambas introducciones hacen hincapié en la idea de la observación de las imágenes como una manera de preservar el honor, en tanto que asistir a un burdel implicaba el riesgo de la exposición pública y mirar grabados en un formato tan pequeño era una práctica que probablemente se realizaba en privado. Es decir, se realiza una actividad perversa en privado con la intención de preservar el honor y la moral propia, dado que ambas están sujetas a consenso público, en el caso de los habitantes de los burgos.¹³⁷

Ahora bien, he examinado la conformación de la imagen de las meretrices y alcahuetas hacia el siglo XVII, particularmente en el trabajo de Van de Passe II; es momento de hablar de la cortesana pastoril, la cual es muy probable que efectivamente sea un personaje característico del arte neerlandés, aunque llama la atención que se presente en momento tan tardío.

Las primeras imágenes de la serie que conforman el *corpus* de grabados de medio cuerpo de *Le miroir*, son unos pastores: *Coridon*, *El Pastor* y *Silvia, la Pastora*. Dicha ilustración contiene al único retrato de un varón en toda la serie de grabados de medio cuerpo, con el propósito de completar la caracterización literaria del personaje femenino; pues el atento lector recordará que Coridon es uno de los personajes principales de las *Bucólicas* de Virgilio y que dicha obra, así como *Los comentarios de Servio a las Bucólicas* y la teoría de la *rota Virgillii* consolidaron a Coridon y Silvia como tópicos literarios recurrentes en la literatura pastoril desde mediados del siglo XV, a tal grado que ambos personajes eran más que comunes en el arte y literatura pastoril neerlandesa del siglo XVII.¹³⁸

¹³⁷ Cfr., Lotte Van de Pol, “Las putas y los rufianes siempre hablan de su honor. Honor, prostitución y ciudadanía” en *op. cit.*, pp. 45-72. La autora deja en claro que estas reglas eran sobre todo aplicables para los pequeños comerciantes y los estamentos bajos, pues eran quienes se esforzaban por mantener una distinción clara entre la gente de honor y aquellos *sucios*. Reglas no necesariamente aplicables para la rica aristocracia neerlandesa.

¹³⁸ *Vid., supra.*, “III. Servio, la tradición pastoril y la *rota Virgillii*” pp. 42-47 y “La edad de oro y el género pastoril” pp. 47-53. Respecto al uso de los personajes de Coridon y Silvia en la literatura pastoril: Daniel Valla, “Phénomènes de réécriture dans l’onomastique du genre bucolique” en *Interférences Ars scribendi*, núm. 4, 2006, 1-21 pp.



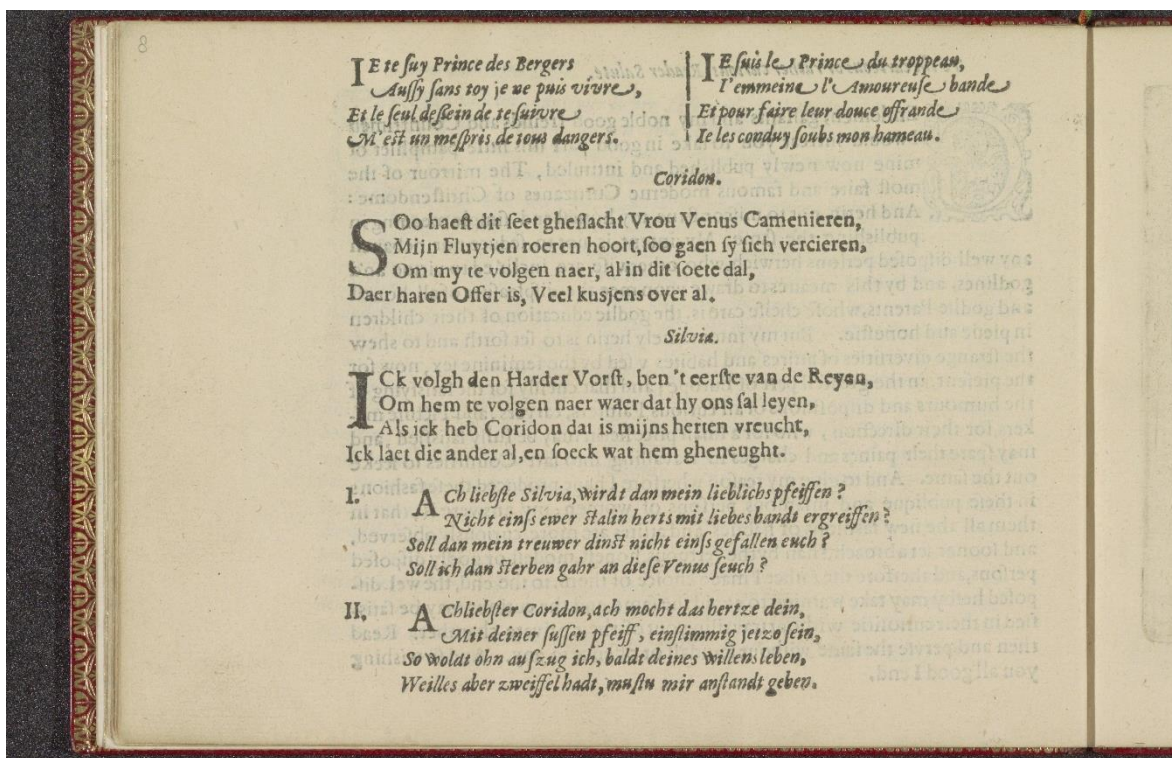
VI. Crispijn van de Passe II, “Coridon the Shepheard.” y “Silvia the Shepheardess” en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, MDCXXXV (1635), 1 y 2, grabado, 104 mm x 158 mm, Museo de Rijks.

En la imagen se ve a Coridon portar un sombrero de campo, una flauta y una túnica, mientras dirige una mirada melancólica a su acompañante; por su parte Silvia porta un sombrero con flores, su bastón de pastora y sus pechos descubiertos, mientras dirige la mirada al espectador. Es importante mencionar que si bien es cierto que los nombres, la utilización de un acompañante masculino para resaltar la naturaleza campirana y los elementos del vestuario no son detalles novedosos, sí lo es la composición y el formato de la imagen.

Como ha estudiado Alison Kettering, el retrato de medio cuerpo e individual fue el primer formato de representación gráfica del género pastoril en las Provincias Unidas, el cual surge alrededor de 1620 y comienza a desaparecer hacia 1640. Dicho formato se volvió fuente de constante experimentación, a tal grado que no era extraño la representación de un pastor junto a una pastora, cada uno en un panel individual y en donde se comunican —o con el espectador— de manera evidente. Por ejemplo, Amalia von Solms —esposa de Frederik Hendrik, Príncipe de Orange y estatúder de las Provincias Unidas— era tan aficionada a este tipo de representaciones, —personajes de medio cuerpo vestidos de pastores— que uno de

sus regalos de bodas por parte del *Staten* fue precisamente una pareja de pinturas de este género realizadas por Paulus Moreelse ¹³⁹

Ahora bien, en cuanto a la relación entre imagen y poema en el impreso, es posible observar que, de la misma manera que en el caso de los versos que acompañan los grabados de *Margot* y *La Bella Dans*, los textos cuentan historias disímiles de acuerdo con la lengua utilizada.



VII. Crispijn van de Passe II, Poemas en francés, alemán y neerlandés de “Coridon the Shepheard.” y “Silvia the Shepheardess” en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, MDCXXXV (1635), impreso, 104 mm x 158 mm, Museo de Rijks.

Sin embargo, se observa una disposición distinta en cuanto a la relación imagen-texto. En la parte superior, en la imagen VII, aparecen los poemas en francés. Se trata de un intercambio poético entre ambos personajes. Los versos de la izquierda introducen la voz de Silvia:

[...]Yo te sigo Príncipe de los Pastores
Así sin ti yo no puedo vivir,
Y el solo deseo de seguirte
Es para mí un desprecio de todo peligro [...]¹⁴⁰

¹³⁹ Sobre el retrato de medio cuerpo de corte pastoril, *Cfr.*, Alison Kettering, “Pastoral Rogues and Poets: Single-Figure and Half-Length Representations of Shepherdes” in *The Dutch Arcadia*, *op. cit.*, pp. 34-43. y p. 2

¹⁴⁰ *Ibid.*, IDig. 9.

Los versos de la derecha evocan la locución de Coridon:

[...]Soy el príncipe del Rebaño.
Llevo a la banda de amantes.
Y para hacerles esta dulce ofrenda,
Los conduzco bajo mi aldea. [...]¹⁴¹

Si se compara esta disposición con el ejemplo de *Margot* y *La Bella Dans*, se observa que la relación entre imágenes y los poemas en francés esta invertida. En aquel caso el texto mantiene correspondencia con la imagen, en este la locución se invierte: en el espacio del poema de Coridon se coloca la locución de Silvia y en donde debería estar el texto de Silvia, aparece el de Coridon. En consecuencia, la interacción de los personajes se configura de manera diferente, atendiendo la “sintaxis” propia del lenguaje visual y del lenguaje verbal. Asimismo, es posible que dicha inversión sea resultado de un error de impresión, aunque esta teoría pierde mucha fuerza al ser éste un detalle que se presenta en las tres versiones estudiadas, es decir, en las ediciones de 1630, 1631 y 1635. Por ende, se puede pensar en esta inversión de “lugares” de los poemas en francés como completamente intencional. Una tercera posibilidad consideraría el trabajo de impresión, del cajista y de las placas de impresión en dicha foja y en las tres ediciones mencionadas, pero ello requeriría de un análisis riguroso y comparativo entre versiones —similar al realizado en el primer capítulo sobre las portadas de *Le miroir*—que en este momento se escapa a los propósitos del capítulo.

Así, es Silvia quien primero declara su deseo por Coridon, tomando el papel de una especie de náyade que persigue a su amado por la pradera junto con un séquito. No obstante, Coridon no parece corresponder a los sentimientos de Silvia y sus versos reafirman su papel de pastor salvaje ocioso, que dirige un cortejo a la manera de Bacco y vive sus días despreocupado. En este sentido, no parece existir un diálogo explícito entre los personajes, pero sí una correspondencia y una concordancia entre ambos poemas, que el observador-lector percibe como un eco del vínculo discordante que conecta a ambos personajes en la imagen: Silvia parece dirigirse al espectador y Coridon parece absorto en su música y dirige la mirada a Silvia. Aún más relevante, en esta versión de los textos tenemos la imagen de dos personajes

¹⁴¹ *Ibid.*, IDig. 9.

típicos de los tópicos literarios pastoriles, que nada dicen ni tienen que ver con meretrices ni burdeles.

Por el contrario, la versión en inglés narra una historia muy diferente. Siguiendo la composición de la imagen número VI, en la parte inferior izquierda, debajo del grabado de Coridon los versos dicen:

[...] Apenas había tocado mi flauta en estos prados llanos,
Pero a los talones me seguía una aprendiz de cortesana:
Quienes engalanando sus majestuosos cuerpos en ropas de disfraz,
Vinieron pavoneándose en extraños atuendos y ropajes. [...]¹⁴²

En esta ocasión, Coridon evoca una escena campestre e interpreta el papel del pastor despreocupado, que es sorprendido por una cortesana que intenta seducirlo, la cual es acompañada por un grupo de meretrices. Coridon menciona explícitamente que la prostituta y sus acompañantes están *disfrazadas* de pastoras. Si bien, en los poemas anteriores es Coridon el líder de un cortejo campestre, en esta ocasión es Silvia, quien dirige un grupo de mujeres de su misma condición. El poema de Silvia en inglés dice:

[...] De todas las aprendices yo fui la primera en seguir a Coridon,
Nuestro principesco líder cuya flauta necesitaba que desapareciera,
De todos los demás que me siguieron, o aquello que han de necesitar,
Si Coridon cae de mi parte, tengo lo que deseo. [...]¹⁴³

Silvia jamás hace alusión a la pradera ni a sus ropas, pero sí menciona la flauta de Coridon como un objeto que le estorba, pues tiene urgencia de que el pastor deje su música para ser seducido por ella. Aún más relevante, compite con sus acompañantes por el favor de Coridon, pues todas parecen desearle. En los poemas en inglés tampoco hay un diálogo explícito entre los personajes. Coridon parece completamente ajeno a las intenciones eróticas de las prostitutas en ambos poemas, brindando la imagen de un pastor virgiliano, cuyo amor por las cortesanas no va más allá de expresiones platónicas. Es Silvia y su cortejo de meretrices quienes tienen intenciones eróticas y deseos sexuales por el pastor. Un rasgo común de la época, en donde se concebía a la mujer como fuente de lujuria e incapaz de controlar sus deseos más bajos.¹⁴⁴

¹⁴² *Ibid.*, IDig. 10.

¹⁴³ *Ibid.*, IDig. 10

¹⁴⁴ *Cfr.* Van de Pol, "Las mujeres como putas natas" en *La puta y el ciudadano.*, *op. cit.*, pp. 83-87

Ambas series de poemas son a la vez discordantes y complementarias con respecto a la imagen, pues en el grabado no hay ni rastro de los respectivos cortejos de pastores o de prostitutas, y únicamente se encuentran los dos personajes. Pero en la imagen es Coridon — que toca su flauta mientras clava su mirada en Silvia—, quien le hace creer al lector que es él, quien la desea y la seduce. Por el contrario, Silvia sonríe hacia el espectador mientras muestra sus pechos, completando la imagen de seducción. Tal vez su porte no es solo para Coridon, sino para detonar la fantasía de quien mira la página. No obstante, es importante notar que hay un diálogo por más inverosímil que parezca, entre la imagen y los textos que lo acompañan, en tanto que se hacen constantes alusiones a las naturalezas pastoriles de ambos, pues es el género pastoril y no el oficio de los personajes, el hilo conductor entre imagen y palabras.

Por último, las imágenes de Silvia y Coridon no sólo están articuladas como una interpretación particular de la imagen pastoril, sino que pueden coexistir otras imágenes de naturalezas ligeramente diferentes en un mismo espacio, como bien demuestran los poemas. Pues *Le miroir*, al igual que otras obras literarias y pictóricas neerlandesas del siglo XVII, muestran que diferentes niveles de lectura pueden coexistir y estos están determinados no solo por el horizonte cultural del espectador, sino también por las lenguas que dominan en tanto que las inscripciones y poema son multilingüísticos.

III. El disfraz: la pastora cortesana toscana.

La tercera y última imagen de tema pastoril en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, corresponde al grabado número 21 de la serie, titulado: *La belle toscane in Fiorenza* o *The faire tuscane curtizane in Florence*, de acuerdo con los nombres que aparecen junto a la imagen. A primera vista la naturaleza campestre de la dama no es tan visible, pues los elementos asociados con el género no son tan evidentes como en los grabados anteriores: no hay un nombre personal ni un acompañante asociados al tópico literario, el sombrero porta plumas en vez de las usuales flores y el báculo bien podría confundirse con otro elemento. La dama porta un collar de perlas y expone sus redondos pechos, confundiendo aún más al lector sobre la naturaleza de la imagen. En este caso, son los poemas los que indiscutiblemente descubren la naturaleza de la imagen, pues se trata de una cortesana *disfrazada* de pastora.



VIII. Crispijn van de Passe II, “The faire Tuscaue Curtizane in Florence” y “The beautifull Curtizane the Ladie Juliana” en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, MDCXXXV (1635), 21 y 22, grabado, 104 mm x 158 mm, Museo de Rijks.

La primera diferencia que puedo mencionar respecto a los grabados de *Silvia* y *Coridon* es que, para los fines y la metodología utilizada en este capítulo, el presente grabado puede ser considerado como una imagen de una “mujer sola”, en tanto que la otra ilustración que acompaña la página — correspondiente al grabado número 22 de la serie titulado *La Donna Julliana belle courtisana* o *The beautifull curtizane the Lady Juliana*—, no interactúa con la *La belle toscane in Fiorenza*, a diferencia de los últimos dos ejemplos expuestos en este capítulo. Lo único que parecen tener en común ambas mujeres no descansa en el género pastoril sino en que comparten una identidad cultural. Pues como declara Juliana en sus versos en inglés, ambas son originarias de la Toscana; criterio articulador que parece ser suficiente para situar a ambas mujeres en la misma página. Nótese los versos en inglés de Juliana, los cuales se encuentran en la parte inferior derecha de la imagen VIII, los cuales rezan:

[...] Lady Juliana es mi nombre, nacida en la villa de Sienna,
 Y Borgia me eligió a mí, un Príncipe de gran renombre,
 Yo era su amor, su tesoro amado, pero su corazón traicionero
 Después de un tiempo me expulsó y me dejó un gran dolor. [...] ¹⁴⁵

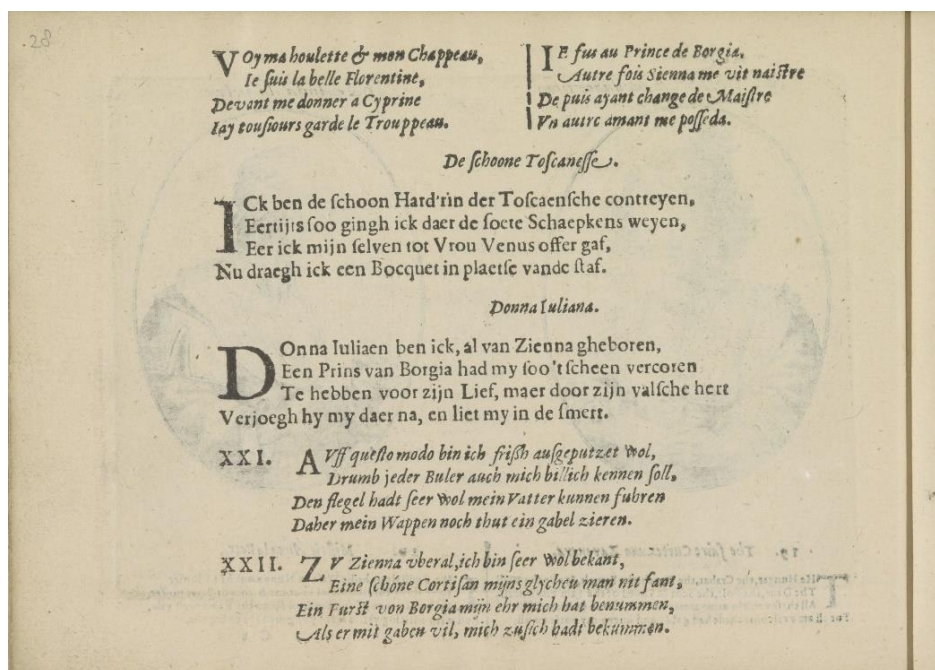
¹⁴⁵ *Ibid.*, IDig. 28

De la misma manera que la imagen, los versos de Juliana nada dicen de praderas, pastores y ovejas, pero sí nos hablan de su profesión y de su nacimiento en Siena, así como de la pérdida del favor de un Príncipe de la casa de Borgia; los primero dos elementos son los únicos dos aspectos que tiene en común con *La belle toscane in Fiorenza*.

La segunda diferencia que puedo mencionar respecto a los grabados de *Coridon, el pastor* y *Silvia, la pastora* es —y como ya he mencionado previamente—, la correspondencia de los poemas en francés con el orden de las imágenes, en tanto que ambos coinciden con los grabados y respetan el orden natural de izquierda a derecha. Es decir, en esta ocasión no hay inversión de los poemas a diferencia del ejemplo anterior.

Ahora, regresando a los amores de pastores y a la dama que me compete; los poemas que acompañan a la imagen de *La belle toscane in Fiorenza*, el primer poema en francés, en la parte superior izquierda de la imagen IX, dice:

[...] Vea mi bastón y mi sombrero,
Yo son la bella Florentine,
Cuando me entregué a Cyprine
Yo seguí cuidando el rebaño. [...] ¹⁴⁶



IX. Crispijn van de Passe II, Poemas en francés, alemán y “The faire Tuscan Curtizane in Florence” y “The beautifull Curtizane the Ladie Juliana.” en *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, MDCXXXV (1635), impreso, 104 x 158 mm, Museo de Rijks.

¹⁴⁶ *Ibid.*, IDig. 27.

Nótese que en la primera línea del poema, la dama pone el énfasis en su cayado y en el sombrero —dos elementos típicamente asociados al género— que en este caso en particular, sirven para enfatizar sobre una representación atípica de la pastora cazurra, en tanto que como ya he mencionado: el sombrero no es de paja y tiene plumas en vez de flores, asimismo las perlas y el vestuario no son habituales en las representaciones pastoriles.

Más bien, esta es una imagen que experimenta tanto con los elementos asociados a la pastora plebeya y a la cortesana, como aquellos asociados a la representación de una pastora “disfrazada” que es en realidad miembro de un estamento superior. Es decir, Van de Passe está experimentando gráficamente con la teoría de los estilos dentro del género pastoril, en tanto que utiliza elementos típicos del estilo *humilis* y *mediocris* en una misma imagen. De ahí que sea ligeramente más difícil vislumbrar la naturaleza de la imagen sin mirar los poemas, a diferencia de *Silvia, la pastora*. De acuerdo con esta interpretación, la imagen de Florentine es el resultado de la experimentación y una muestra gráfica de las contradicciones que resultan del intento de confinar al género pastoril dentro de un solo registro estilístico.

No obstante los poemas en francés —a diferencia de la imagen— no dejan duda de la naturaleza pastoril y erótica de la dama, pues el nombre de Florentine no solo hace alusión a la ciudad de Florencia, sino que junto con Cyprine son nombres de personajes que se pueden encontrar en cualquier obra pastoril de la época. Asimismo, la declaración fuerte y clara, de yacer con el amado sin descuidar el rebaño, son versos que evocan el espacio campestre como escenario de la acción amorosa.¹⁴⁷

Respecto a los versos en inglés de Florentine, estos se encuentran en la parte inferior izquierda de la imagen VIII, justo debajo del grabado y dicen:

[...] 21. La bella cortesana toscana en Florencia.
A veces fui una pastora en las praderas Toscanas,
Y alimenté felizmente a mis ovejas sin dolor ni pena.
Pero cuando a la dama Venus le presente mi nombre
Perdí mi bastón de pastor, luego me entregué a este juego. [...] ¹⁴⁸

¹⁴⁷ Al igual que Coridon y Silvia, los nombres de estos personajes son reconocibles. *Cfr.*, Daniel Valla, “Phénomènes de réécriture dans l’onomastique du genre bucolique” en *op. cit.*, 1-21 pp.

¹⁴⁸ Van de Passe II, *Le miroir de plus belles courtisannes.*, *op. cit.*, IDig., 28

Es interesante el contraste entre los poemas en francés e inglés, pues mientras que los primeros aluden a una naturaleza campirana y erótica, los segundos dejan entrever el disimulo, el disfraz y el oficio real de la joven. En primer lugar, el título que se le coloca encima del poema no deja duda alguna sobre el oficio de Florentine, el ser cortesana; en segundo lugar los versos narran una historia, el de una mujer que alguna vez fue una pastora pero se entregó a Venus —diosa de la belleza y fertilidad— y ahora labora en el oficio más antiguo. Así, se evidencia un contraste significativo con la versión en francés, en donde dos pastores en las praderas copulan amorosamente. Por el contrario, se subraya un cambio de la calidad de la persona, que pasa del oficio de pastora al de puta. Por último, considero que la versión en inglés alude al grabado de manera más clara, pues en el caso la imagen de Florentine se mencionan todos los elementos distintivos que caracterizan al personaje: un bastón de pastora y los pechos descubiertos de una cortesana.

Alison Kettering argumenta que esta variedad de expresiones, así como la transformación de los elementos que tradicionalmente acompañaban a las imágenes de pastoras, nos habla de una época de transición en la composición de la imagen de la pastora flamenca, en donde los elementos característicos se irán eliminando para ser reemplazados por otros símbolos o expresiones que permitan conocer la naturaleza de la imagen. Sin embargo yo me atrevería a especular que no únicamente se trata de una época de transición sino de la multiplicidad de expresiones, de continua exploración y recreación de un personaje, aun dentro de un género aparentemente menor, como lo es el género pastoril y particularmente en el estilo *humilis*.¹⁴⁹

No obstante, debo recalcar que *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, —específicamente la edición trabajada y descrita en este estudio, misma que fue nombrada como **impreso C** en el primer capítulo— data de 1635 en la versión más tardía de la que hay noticias. Una fecha un tanto extemporánea para toda producción del género pastoril europeo. Asimismo, Van de Passe II elaboró un segundo impreso evidentemente inspirado en *Le miroir*, el muchas veces mencionado *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la chrestienté, desguisées en bergères*, el cual utiliza el mismo formato, una composición editorial semejante, variedad lingüística, así como el retrato de medio cuerpo

¹⁴⁹Cfr., Alison Kettering “The Pastoral Courtesan. Single-Figure and Half-Length Representations of Shepherdesses” in *The Dutch Arcadia*, op. cit., pp. 46-62.

de mujeres, solo que en ese caso son hijas de *burgerij* y mujeres nobles, vestidas y disfrazadas de pastoras; dicho texto es aún más tardío, pues está fechado en 1640.

Por lo que podría concluir que tanto *Le miroir* como *Les vrais pourtraits*, y en realidad toda producción del género pastoril de Van de Passe II, es tardía y atípica —en comparación con el resto de la producción artística y visual europea del género pastoril—, no obstante, es una expresión distintiva de la cultura neerlandesa del siglo XVII. Si bien *Le miroir* no representa una obra particularmente novedosa, tampoco resulta ecléctica. Se trata más bien de una síntesis bien lograda de las características más relevantes del arte erótico y pastoril neerlandés, en un momento en que el gusto por este género había menguado considerablemente en el resto de Europa occidental. Sin olvidar claro, que el género pastoril fue el vehículo adecuado para conversar y experimentar con representaciones y elementos que conectaron diferentes estamentos en tanto su capacidad dúctil y maleable para comandar los tres estilos — *humilis, mediocris, gravis*—manteniendo el decoro.

IV. Conclusiones del capítulo.

En primer lugar, he argumentado que es necesario problematizar la relación entre las palabras y las imágenes para interpretar adecuadamente esta expresión particular de la cultura de las Provincias Unidas. Sobre la base de una selección de grabados y poemas tomados de *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps* se observa que los textos en distintos idiomas interactúan con las imágenes, multiplicando las implicaciones y significados; a tal grado que es posible ver en el personaje literario de la pastora a una prostituta, o en la representación de una prostituta la imagen idealizada de una pastora. Los posibles significados y lecturas de una misma imagen solo están delimitados por la cantidad de lenguas que pueda leer el observador de la obra.

Considero que, si bien dicha hipótesis no es novedosa respecto al arte flamenco y neerlandés, el cual que ha sido estudiado en profundidad por Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Eric Sluiter, entre otros, sí lo es para el tratamiento de los poemas y las imágenes del impreso de Van de Passe II. Cada una de las imágenes puede tener una multiplicidad de significados no sólo a partir de la mirada, sino a partir de la variedad de lenguas que pueden acompañar a una ilustración. Aquel que lea los poemas en inglés tendrá una experiencia particular frente

a la imagen, experiencia que será diferente para la persona que sólo conozca los versos en francés. Y de la misma manera, aquel que solo contemple las imágenes sin considerar las palabras tendrá una versión un tanto menos acabado, aunque igualmente funcional de su lectura.

En segundo lugar, considero que en efecto la manera de representar el oficio más antiguo del mundo y en particular la idealización literaria y pictórica aquí analizada es inherentemente neerlandesa. La representación de la prostituta no es particularmente nueva, tampoco la de una mujer noble disfrazada o una pastora de moral dudosa, pero la combinación de cada una de ellas, sumado a la multiplicidad lingüística exhibida en este pequeño libro de estampas de mediados del siglo XVII, es un fenómeno que solo puede haber sucedido en las Provincias Unidas. Los diferentes idiomas, la pervivencia del género, el formato de retrato de medio cuerpo y la experimentación sobre la relación entre imágenes y palabras, ratifican la naturaleza compleja de la cultura neerlandesa.

Es importante no olvidar, que francés e inglés no son los únicos idiomas utilizados en la poesía de *Le miroir*, pues también están los versos en alemán y neerlandés; un trabajo más amplio consideraría dichos versos, los cuales no fueron aquí explorados por razones prácticas de traducción, extensión del estudio y en realidad, porque ya existen trabajos historiográficos que han considerado dichas versiones, como bien expliqué al inicio del capítulo. Asimismo, las preguntas sobre la autoría de dichos versos continúan abiertas. El atento lector habrá notado que los poemas no son traducciones entre ellos, sino más bien textos independientes; los cuales hacen continuas alusiones a las imágenes, títulos, así como referencias cruzadas entre el contenido de los versos en inglés y francés, pero sin llegar a ser diálogos explícitos entre ellos ni mucho menos traducciones. Un trabajo sobre *Le miroir* que explore dichos poemas en sus cuatro lenguas de manera simultánea aún espera por ser escrito.

En tercer lugar, la experimentación y exploración de los tres estilos dentro del género pastoril, tanto en imágenes como en palabras en *Le miroir*, no es el último intento del autor. Van de Passe II dedicó un libro completo de estampas a la explotación de aquellos recursos, en una clara continuación de *Le miroir*. Sería necesario un trabajo más extenso, para examinar las representaciones y los poemas, así como para problematizar el estamento de las mujeres nobles vestidas de pastoras representadas en *Les vrais portraits de quelques unes des plus*

grandes dames de la chrestienté, desguisées en bergéres. Sospecho que Van de Passe decidió continuar explorando las representaciones de mujeres ataviadas de pastoras porque encontró en el género pastoril el mejor vehículo para la experimentación, la ambigüedad y el diálogo entre estamentos, manteniendo el decoro.

En cuarto lugar, no puedo dejar de remarcar que este estudio concuerda con los postulados de Alison Kettering, que la producción del género pastoril de Van de Passe II —y en realidad, de las representaciones iconográficas del género pastoril neerlandés —podría considerarse atípica, en tanto que es tardía respecto al resto de Europa. No obstante, aún dentro de estos estándares, la producción de Van de Passe II se encuentra en el límite de dicha cronología en las Provincias Unidas. Un estudio más extenso, explicaría el porqué de esta producción cronológicamente inusual, que no obstante parece haber sido un éxito. A lo largo de la investigación se ha sugerido que dicha respuesta probablemente recae en las condiciones socioeconómicas particulares de la República Holandesa hacia mediados del siglo XVII, así como las necesidades de circulación y comercialización de la obra de Van de Passe II. Interrogantes que no han sido exploradas a profundidad en esta tesis y que aún faltan por ser resueltas.¹⁵⁰

Por último, preguntas sobre las formas de lectura y la propia circulación de *Le miroir*, —así como su conexión a *Les vrais portraits*— no han sido realmente exploradas en este estudio y en realidad en ninguna investigación historiográfica aún en neerlandés. Mas allá de algunos pequeños señalamientos y especulaciones personales realizadas a partir de la existencia de las tres ediciones de las que tengo noticias, ningún investigador tiene una idea clara y documentada acerca de cómo ocurrió dicho ejercicio de lectura y de circulación del objeto como mercancía. Responder dichas interrogantes demanda una investigación más completa, en donde se tomen en cuenta hábitos y formas de lectura en Europa del siglo XVII. Así como un rastreo de las copias sobrevivientes de *Le miroir* conservadas en archivos y colecciones privadas.

¹⁵⁰ Las reflexiones expresadas por Elizabeth Treviño en las primeras correcciones de esta tesis coinciden con estas observaciones. En tanto que las grandes obras de literatura pastoril italiana y del siglo de oro español son mucho más tempranas que en la República Holandesa.

No obstante, estoy convencida de que dicho impreso fue un éxito, no sólo por la existencia de tres ediciones sino por el uso de cuatro lenguas, la propia fama de la que gozaba la familia Van de Passe hacia mediados del siglo XVII y la realización de *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la chrestienté, desguisées en bergères*, apenas cinco años después de la última edición de *Le miroir*.

Conclusiones finales.

Después de este largo recorrido, parece que ya he dicho todo lo que me ha sido posible sobre *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, pero entre algunos de los últimos señalamientos que puedo hacer es una serie de aclaraciones acerca de cómo procedí en el estudio del mismo. Pues en la lectura sistematizada de este trabajo, el lector desatinado pensará que cada uno de los capítulos dan la impresión de ser entes separados entre ellos, que poco se tocan o que, en el mejor de los casos, son ideas dispares e independientes sobre el mismo objeto; pero dichas conclusiones no podrían estar más alejadas de mi propósito. Para comprender el acercamiento que realice a *Le miroir*, es importante realizar un ejercicio de imaginación.

Pensemos en una fruta cualquiera, un coco si se prefiere y como está constituido por tres partes simples. La cáscara: concha externa, sólida y dura que requiere de un atinado corte para penetrarla. No comestible y que normalmente es desechada sin mirar su utilidad; el centro: carnosos, dulce y fresco. Comestible, agradable y que todos disfrutan; y la parte líquida, arropada por la pulpa. Normalmente poco abundante, pero a donde realmente quiere llegar quién lucha por abrir el coco.

De esa misma manera, procedí. Realizando cortes o calas si se prefiere; y probando constantemente a la fruta. Tomé mi objeto y lo diseccioné en tres. El resultado fue un primer capítulo en donde estudié la materialidad del impreso, así como las portadas, el frontispicio y las primeras páginas de la obra. En el segundo me pregunté por la literatura, —en tanto que los poemas y las imágenes son indivisibles—, la teoría de los estilos, las operaciones retóricas, pero sobre todo por el género pastoril, en tanto que es éste el aspecto común entre las mujeres de los grabados seleccionados. Pues es el género pastoril y el concepto de *decoro*, el eje articulador de toda la tesis. El hilo que ata los tres capítulos y que hace posible la existencia de *Le miroir* de Van de Passe II. Por último, en el tercer capítulo seleccioné una

serie de grabados de prostitutas disfrazadas de pastoras y exploré su relación no solo con los poemas que las acompañan, sino con la lengua en la que dichas palabras están escritas.

Esta última característica resultó una verdadera sorpresa, pues jamás pensé que el idioma pudiera jugar un papel tan decisivo —idea que resulta absurda ante la luz de la investigación realizada—. En el arte descriptivo de las Provincias Unidas del siglo XVII, la forma es parte del fondo. Pero en *Le miroir*, el idioma es una parte fundamental en la concepción del mensaje. Una investigación de otra índole consideraría el idioma, su relación con la imagen y como este determina la concepción del mensaje. Es decir, un estudio que considere algunos aspectos lingüísticos tal vez podría brindar un poco más de luz, en el círculo de imagen-lengua-mensaje que está presente en la obra de Van de Passe II. Apenas y logré acercarme, pero considero que el señalamiento de dicho fenómeno abre la puerta para futuras discusiones sobre dicha particularidad.

Retomando la explicación sobre mi proceder en calas; este fue resultado de un objeto que demandó una metodología interdisciplinaria y compleja, pero flexible. Así como una rica bibliografía que me permitió analizar y estudiar cada uno de estos cortes. Al final, cuando la tinta ya se había secado, me fue evidente que la metodología, las justificaciones teóricas y mis propias hipótesis no podían ser *a priori* —y en realidad nunca lo fueron—, sino que debía regresar una y otra vez, al objeto y a la materialidad del mismo.

De esa manera, no realicé narraciones cimentadas en piedra, sino descripciones sobre el objeto con enfoques particulares, firmemente planteados en teoría sobre la imagen. Aquella formulada por Svetlana Alpers y Michael Baxandall. De ahí que fuera necesario un acercamiento diferente en cada capítulo, en donde cada uno de estos cuenta con su respectivo estado del arte que permite explicar e ilustrar mi proceder en cada cala, pero siempre justificado teóricamente y delimitado por el mismo corte. En consecuencia, esta tesis busca reconstruir el coco. No muy bien debo agregar, y solo en una de sus caras. Aquella cara que me resultó con mayores interrogantes.

Asimismo, debo aclarar que este particular proceder sobre *Le miroir* de Van de Passe II no es nuevo, aunque mis señalamientos sobre el idioma y mis enfoques particulares sí lo son. Como he mencionado en páginas anteriores, tanto Marleen Van de Pol como Inger Leemans estudiaron a *Le miroir* pero sus preguntas y acercamientos difieren de los míos. Sin embargo,

me atrevería a decir que ambas también procedieron a partir de cortes, pues una aproximación directa a dicha obra es verdaderamente imposible. Las complejas aristas, vértices y ángulos de una obra que en ocasiones tiene más de pastiche que de libro de estampas, demanda ser diseccionado cuidadosamente por cuanta esquina se encuentre.

En consecuencia, me sumo a los canales que se han abierto sobre posibles estudios de *Le miroir*, en donde estos no resultan ríos disimiles, sino corrientes convergentes a partir del objeto, pero con enfoques y problemas muy particulares. Con esta aseveración no pretendo insinuar que dicha obra es ecléctica o inusual, sino que el objeto demanda una visión que privilegie la interdisciplina y una metodología que explícitamente discuta las constantes tensiones y el dinamismo que posee dicho impreso.

Solo me queda por remarcar una vez más, que en *Le miroir* hay una constante tensión entre la imagen y el texto, pero también entre la lengua. Así mismo, el género pastoril y la idea de *decoro* del siglo XVII son dos conceptos en constante tensión en sí mismos, pues ambos están cimentados en una serie de contradicciones surgidas a partir de la evolución y experimentación que han sufrido a lo largo de los siglos. De ahí que sea imposible elegir un método único para acercarse a un objeto que contiene tantas tensiones dentro de sí. Tal vez esta constante tensión no es más que el reflejo de una sociedad que logró producir un artículo que muestra algunas de las imperfecciones y contradicciones inherentes de la experiencia humana. Simplemente es un reflejo del espacio cultural que le dio forma.

Muchas interrogantes quedan por ser respondidas, así como una infinidad de puertas abiertas que fácilmente podrían convertirse en puntos de partida para nuevas investigaciones. Algunos de los ejemplos más urgentes son la tipografía y su arreglo presente en los poemas de las imágenes, en tanto que solo pude analizar superficialmente la tipografía presente en las portadas. Así mismo, un estudio que logré consolidar tanto el análisis de las imágenes como los poemas en sus cuatro idiomas sigue sin ser desarrollado. Tal vez por lo titánico que resultaría tal empresa.

Allison Kettering ha argumentado a lo largo de toda su obra que un estudio —profundo y adecuadamente justificado— de la relación del arte y la literatura pastoril de las Provincias Unidas hacia el siglo XVII aún no existe, sobre todo porque los principales intentos no han logrado conciliar las relaciones socioeconómicas como base del problema. Y porque los

estudios sobre la tardía literatura pastoril neerlandesa son escasos, puesto que el género fue más prolífico en otros idiomas.

Por otra parte, preguntas sobre la *autoría* de los poemas de *Le miroir* quedan por ser resueltas. A partir de la información presente en la introducción de *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la chrestiente, disguisees en bergeres*, se sabe que la hermana de Van de Passe II, Magdalena, era autora de muchos de los poemas que se imprimían en el taller de la familia Van de Passe pero falleció poco antes de que *Le miroir* fuera impreso por primera vez. Lo cual no necesariamente significa que no estuvo involucrada en la primera fase de planeación de la obra.

Preguntas por la circulación, producción y posible público de *Le miroir* no han sido respondidas, aún por los estudiosos de la obra que han tenido acceso a archivos neerlandeses y alemanes. Así como por el taller en donde imprimía Van de Passe II, su impresor y su posible relación con su objeto de inspiración. Por ejemplo, *Les vrais portraits* fue impreso por Joost Broersz en “Pijl-steegh” en Ámsterdam, es decir, la calle de las flechas, la cual se encontraba cerca del antiguo barrio rojo de la misma ciudad. Van de Passe II imprimía en un lugar rodeado de prostitutas, casas de baile y tabernas. Tal vez, al igual que en *Les vrais portraits*, escondió a alguna dama conocida en las hojas de *Le miroir*. Una que veía cuando pasaba a visitar a su impresor.

Reitero que ninguna de estas interrogantes han sido respondidas o siquiera estudiadas aún por la historiografía de autoría neerlandesa. Tal vez por la dificultad que supone rastrear las copias sobrevivientes por toda Europa, el acceso a libros de cuentas, contratos de compra-venta, cartas privadas e inventarios de arte. Considero que la razón descansa en que las interrogantes sobre el objeto mismo aún no terminan de ser respondidas y derivar en investigaciones de este tipo, no tiene mucho sentido cuando la materialidad del mismo da para infinidad de páginas. Asimismo, como Allison Kettering ha mencionado, el género pastoril neerlandés no despierta mucho interés al ser tardío, considerado extranjero y en un momento en que *obras mayores* se produjeron por los contemporáneos. De esa manera ha sido relegado a un lugar menor entre los estudiosos del arte, pero que representa tremendas oportunidades para aquellos que podemos ver su valor.

Por último, el lector podrá haber notado cómo a lo largo de los últimos párrafos he mencionado hasta al cansancio a una segunda obra de Van de Passe II: *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la chrestiente, disguisees en bergeres*. La cual considero complementaria a *Le miroir des plus belles courtisannes de ce temps*, y que fue impresa cinco años después de este último. *Les vrais portraits* utiliza el mismo formato, composición y disposición de las imágenes con sus poemas que *Le miroir*, pero es el tema pastoril el eje articulador de la obra. En ese libro solo se retrata a hijas de mercaderes y mujeres nobles, disfrazadas de pastoras, pero el poema y las iniciales que nombran a la imagen son un acertijo para descubrir la identidad de la dama.

Les vrais portraits es tierra virgen, pues en la historiografía no hay nada sobre el mismo, más que un par de líneas escuetas, unos cuantos pie de páginas y una mención en alguna lista de obras de Crispijn Van de Passe II. El impreso contiene al menos el doble de fojas que *Le miroir*, un par de idiomas menos para los poemas y una canción con sus respectivas anotaciones musicales. Las introducciones y los grabados son mucho más elaborados que los realizados en *Le miroir*, en las cuales se brinda información más abundante acerca de sus intenciones, pero no deja de intrigar la decisión del autor por realizar otra obra semejante, ahora con el género pastoril como protagonista.

I. Bibliografía del capítulo 1.

Fuentes impresas

Impreso A. [Van de Passe II, Crispijn], *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps./ Spiegel der alder-schoonste cortisanen deses tijts./ Spiegel der allerschönsten cortisannen diser zey.*, Ghedruckt voor den auther, anno 1630. (impreso por el autor, año 1630). https://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ160653704 (17 de mayo del 2020).

Impreso B. [Van de Passe II, Crispijn], *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps./ Spiegel der alder-schoonste cortisanen deses tijts./ Spiegel der allerschönsten cortisannen diser zeyt.*, Ghedruckt voor den auther, anno 1631. (impreso por el autor, año 1631). Consultado https://archive.org/details/gri_33125008282838/mode/2up (17 de mayo del 2020).

Impreso C. [Van de Passe II, Crispijn] *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps./ Spiegel der alderschoonste cortisanen deses tyts./ Spieghel der allerschóonsten covrtisannen diser zeyt./ The mirour of the most faire, famous and moderne curtizanes of these times newly published./ Gedruet voor den auther, anno MDCXXXV.* (impreso por el autor, año 1635). Consultado: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?set=BI-1946-662#/BI-1946-662-9,9> (17 de mayo del 2020)

Bibliografía principal

Baxandall, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Yale University Press, 1980, 420 pp.

Chartier, Roger, “Materialidad del texto, textualidad del libro”, en *Orbis Terstius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, año. XI, núm. 12, 2006, 15 pp. Consultado: [www.memoria.fahce.unlp.edu.ar › art_revistas › pr.201.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.201.pdf) (8 de Mayo del 2020)

Franken, Daniel, *L'œuvre gravé des Van de Passe*, Ámsterdam, Frederik Mueller & Co, 1881, 318 pp. Consultado: <https://archive.org/details/loeuvregravdesv00frangoog> (12 abril del 2018).

Garone Gravier, Marina, “Letras para una lengua indomable. Tipografía y edición colonial en otomí” en *Estudios de historia novohispana*, núm. 49, julio-diciembre, 2013, pp. 119-168.

Gutiérrez Trápaga, Daniel, “Las portadas de los Baladros: imagen, texto y género editorial” en Aurelio González, Karla Xiomara Luna Mariscal y Axayácatl Campos García Rojas (editores), *El Rey Arturo y sus libros: 500 años*, México, COLMEX-Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2019, pp. 283-304

Lucía Magías, José Manuel, *Los libros de caballería y la imprenta*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. Consultado: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-libros-de-caballeria-y-la-imprenta/html/c15cee2f-a7a5-476e-b585-07b7f57f37ca_2.html#I_0_ (8 de Mayo del 2020)

Mckenzie, D.,F, *Bibliography and the Sociology of Text*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 128 pp.

Mckitterick, David, *Print, Manuscript and the Search for Order 1450-1830*, Coppel, Cambridge University Press, 2021, 311 pp.

Moll, Jaime, *El libro en el Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2013, pp.43-54. Consultado: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc224m7> (30 de Enero del 2020).

Ruiz Pérez, Pedro, “Garcilaso y Góngora. Las dedicatorias insertas y las puertas del texto” en María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner (coord.), *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 49-69.

Van der Pol, Lotte C. *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVI y XVII*, traducción de Cathy Ginard Féron, Madrid, Siglo XXI Editores, 2005, 240 pp.

Bibliografía de referencia

Alpers, Svetlana y Margaret D. Carroll, “Not Bathsheba”, en Ann Jensen Adams, *Rembradt’s Bathsheba reading King David’s letter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 147-175.

Brunet, Jacques-Charles, *Manuel du libraire et de l’amateur de livres, contenant, 1^{er} un nouveau dictionnaire bibliographique., Dans lequel sont décrits les Livres rares, précieux, singulier, et aussi les ouvrages les plus estimés en tout genre, qui ont paru tant dans les langues anciennes que dans les principales langues modernes, depuis l’origine de l’imprimerie jusqu’à nos jours; avec l’histoire des différentes éditions qui en ont été faites: des renseignements nécessaires pour reconnaître les contrefaçons, et collationner les anciens livres. On ya joint une concordance des prix auxquels une partie de ces objets ont été portés dans les ventes publiques faites en France, en Angleterre et ailleurs, depuis près d’un siècle, ainsi que l’appréciation approximative des livres anciens qui se rencontrent fréquemment dans le commerce; 2^e une table en forme de catalogue raisonné., Où sont classés, selon l’ordre des matières, tous les ouvrages portés dans le Dictionnaire, et un grand nombre d’autres ouvrages utiles, mais d’un prix ordinaire, qui n’ont pas dû être placés au rang des livres ou rares ou précieux:.*, par Jacques-Charles Brunet, Chevalier de la Légion d’honneur, cinquième édition originale entièrement refondue et augmentée d’un tiers par l’auteur, tomo III, París, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Co, imprimeurs de L’institut, rue Jacob, 56, 1862. Consultado: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k209349k/f1.item> (9 de Agosto del 2020)

Leemans, Inger, B., “‘Spiegel der schoonste courtisanen’: van hoerengids via zedenleer tot persoonlijke afrekening’, en *De boekenwereld*, vol. 21, mayo del 2004, pp. 266-282.

Lipperheide, Franz, *Katalog der Freiherrlich von Lipperheide'schen Kostümbibliothek*, Berlin, Staatliche Kunstbibliothek (Biblioteca de Arte de Berlin), 1896, 645 pp. Consultado: <https://purl.stanford.edu/mf167rm2592> (8 de Agosto del 2020)

Marcos García, Juan-José, *Fuentes para paleografía Latina. Fuentes informáticas para paleografía Latina.*, 5ª edición, Cásares, [sin editorial], 2017, 98 pp. Consultado: http://guindo.pntic.mec.es/jmag0042/manual_paleograf.pdf (7 de Agosto del 2020)

Van de Passe, Crispin, “Preface”, *A Garden of Flowers. All 104 Engravings from Hortus Floridus of 1614. Two volumes bound as one.*, prefacio de Eleanor Sinclair Rohde y caligrafía por Margaret Shipton, Mineola, Dover Publications Inc., 2002, pp. X-XVIII.

Van de Pol, Marleen, “Kleren maken de vrouw. Een onderzoek naar Miroir des plus belles courtisannes de ce temps (1631 en 1710)” en *Vooyts tijdschrift voor letteren*, año 27, núm. 3, septiembre del 2009, pp. 31-47. Consultado: https://www.dbnl.org/tekst/voo013200901_01/voo013200901_01_0036.php#064 (1 de Sep del 2020)

Veldman, Ilja M., *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670). A century of Print Production*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001, 505 pp.

Vries, de Jan y Ad Van der Woude, *The First Modern Economy. Success, failure and perseverance of the Dutch economy, 1500-1815*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 767 pp.

II. Bibliografía del capítulo 2.

Fuentes impresas

Krul, Jan Harmensz , *Amstelsche Linde ofte't Hof der Nimphen* (Limas de Amstel o Corte de ninfas), Ámsterdam, impreso por Jacob Aertsz Calom, Boeck-vercooper (Librero), anno 1627, 291 f. Consultado: <https://books.google.nl/books?id=RsJmAAAACAAJ&pg=PA137#v=onepage&q&f=false> (3 de Julio del 2022)

Krul, Jan Harmensz, *Eerlycke tytkorting, bestaende in verscheyde rymen*, (El pasatiempo honesto, existente en varias rimas), Ámsterdam, Ghedruckt by Pieter Iansz Slyp, Boeck-druker, (Impresó por Pieter Iansz Slyp, librero), 1634. Consultado: <https://archive.org/details/eerlycketytkorti01krul/page/n39/mode/2up> (3 de Junio del 2022)

Rodenburgh, Theodoor, *Anna Rodenburghs trouwen Batavier*, Ámsterdam, impreso por Dirck Pietersz Vos-cuyl, 1617. Consultado: <https://books.google.com.ec/books?id=xMJbAAAAQAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> (1 Mayo del 2022).

Bibliografía principal.

Camarero Benito, Antonio, “Teoría del decorum en el Ars Poetica de Horacio” en *Hemática. Revista de filología clásica y hebrea*, vol. 41, núm 124-126, 1990, pp. 247-280.

Casanova-Robin, Hélène “Étude introductive” en Giovanni Pontano, *Églogues. Eclogae.*, estudio introductorio, traducción y notas de Hélène Casanova-Robin., París, Les belles lettres, 2011, pp. XIII-CCLXXXII.

Chevalier, Maxime, “Decoro y decorosos” en *Revista de Filología Española*, vol. LXXIII, núm., 1/2, enero-junio de 1993, pp. 5-24.

Cooper, Helen, “Pastoral Decorum” en *Pastoral. Medieval into Renaissance*, Great Britain, D. S. Brewer, Rowman and Littlefield, 1977, pp. 125-143.

Cooper, Helen, *Pastoral. Medieval into Renaissance*, Great Britain, D. S. Brewer, Rowman and Littlefield, 1977, 257 pp.

Del Rio Sanz, Emilio “Quintiliano y su idea del *decorum*: estilo, ética y retórica” en *Berceo*, núm. 143, 2002, pp. 11-20.

Donavin Georgiana “John of Garland, gram/Marian” en *Scribit Mater: Mary and the language arts in the literature of Medieval England*, Washington, The Catholic university of American Press, 2012, pp. 75-114. Consultado: https://books.google.com.mx/books?id=yNao1vplp1YC&printsec=copyright&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (13 de diciembre del 2021).

Egido, Aurora, “«Sin poética hay poetas». Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro”, en *Criticón (Toulouse)*, núm 30, 1985, pp. 43-77.

Gómez, Jesús, “Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso” en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 10, 1991-1992, pp. 111-125

Hooft, Pieter Corneliszoon, *Granida*, editado por Lia van Gemert, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 1998. Edición online por DBHL. Consultado: https://www.dbnl.org/tekst/hooft001gran01_01/index.php (10 de Mayo del 2022).

Jardine, Lisa, “Dear Song: Scholarly Whitewashing of the correspondence between Constantijn Huygens and Dorothea van Dorp” en *Temptation in the Archives. Essays in Golden Age Dutch Culture*, Londres, UCL Press, 2015, sin páginas. Versión online. Consultado: <https://ucldigitalpress.co.uk/Book/Article/5/30/126/> (Mayo del 2022).

Kettering, Alison M., “Pastoral Literature in the Seventeenth-Century Holland” en *The Dutch Arcadia, Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Monclair, Allanheld and Schram, 1983, pp. 19-31 pp.

Kettering, Alison M., *The Dutch Arcadia, Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Montclair, Allanheld and Schram, 1983, 339 pp.

Mañero Lozano, David, “Del concepto de *decoro* a la «teoría de los estilos». Consideraciones sobre la formación de un tópico clásico y su pervivencia en la literatura española del Siglo de Oro” en *Bulletin hispanique*, tomo III, núm. 2, diciembre del 2009, pp. 357-385

Maurus Servius Honoratus, *In vergilii carmina comentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*; editado por Georgius Thilo y Hermannus Hagen, Leipzig, B. G Teubner, 1881. Consultado : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:2007.01.0091> (22 de Noviembre del 2021).

Moralejo, José Luis, “Introducción”, en Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, introducciones, traducción y notas de José Luis Moralejo, Madrid, Editorial Gredos, 2008, pp. 337-371.

Ortega Carmona, Alfonso, “El estilo en la Institutio Oratoria” en Quintiliano de Calahorra, *Sobre la formación del orador. Doce libros*, tomo V, índice y estudios de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca-Caja Duero, 2001, pp. 40-60.

Quintiliano de Calahorra, *Sobre la formación del orador. Doce libros. Parte cuarta. Libros X-XII*, tomo IV, traducción y comentarios de Alfonso Ortega Carmona, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca-Caja Duero, 2000, 427 pp.

Retórica a Herenio, introducción, traducción y notas de Salvador Núñez, Madrid, Editorial Gredos, 1997, 330 pp.

Soranzo, Matteo “Audience and Quattrocento Pastoral: the Case of Jacopo Sannazaro’s Arcadia” en *Considerations of Audience in Early and Modern Medieval Studies*, volumen II, número 1, primavera del 2009, pp. 49-65

Toledo Carrera, Aldo Arturo, “El *Bucolicum Carmen* de Francesco Petrarca: Estudio introductorio, traducción y comentario” Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México-Coordinación General de Estudios de Posgrado, 2018, 156 pp.

Veldman Ilja M., “The underlying art theory: Horace’s combination of profit and pleasure” en *Crispijn de Passe and his progeny (1564-1670). A century of print production*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001, pp. 166-170.

Wilson-Okamura, David Scott, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, 299 pp.

Bibliografía de referencia

Bonner, S. F., “Dionysius of Halicarnassus and the Peripatetic Mean of Style”, en *Classical Philology*, núm. 33, 1938, pp. 257-266;

Gerhardt, Mia, I. *La pastorale : essai d’analyse littéraire*, Assen, Van Gorcum, 1950, 317 pp.

Innes, Doreen C., “Theophrastus and the Theory of Style” en *Theophrastus of Eresus. On his life and work*, editado por William Fortenbaugh, Pamela Huby, Anthony Long, New Brunswick, Transaction Books, 1985, pp. 251-267.

Instituto Meertens y Centre for Documentation and Research of Dutch Songs, “The Dutch Song Database” Instituto Meertens. Consultado: <http://www.liederenbank.nl/index.php?lan=en> (Julio del 2022).

Kettering, Alison “The Pastoral Courtesan: Single-Figure Half-Length Representations of Shepherdesses” en *The Dutch Arcadia, Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Monclair, Allanheld and Schram, 1983, pp. 45-61.

Pontano, Giovanni, *Églogues. Eclogae.*, estudio introductorio, traducción y notas de Hélène Casanova-Robin., París, Les belles lettres, 2011, 272 pp.

Van de Pol, Marleen, “Kleren maken de vrouw. Een onderzoek naar Miroir des plus belles courtisannes de ce temps (1631 en 1710)” en *Vooyts tijdschrift voor letteren*, año 27, núm. 3, septiembre del 2009, pp. 31-47. Consultado: https://www.dbnl.org/tekst/voo013200901_01/voo013200901_01_0036.php#064 (1 de Sep del 2020)

III. Bibliografía del capítulo 3.

Fuentes impresas

[Van de Passe II, Crispijn] *Le miroir de plus belles courtisannes de ce temps./ Spiegel der alderschoonste cortisanen deses tyts./ Spieghel der allerschóonsten covrtisannen diser zeyt./ The mirour of the most faire, famous and moderne curtizanes of theese times newly published./ Gedruet voor den autheur, anno MDCXXXV.* (impreso por el autor, año 1635). Consultado: <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?set=BI-1946-662#/BI-1946-662-9,9> (17 de mayo del 2020)

Van de Passe II, Crispijn, *Les vrais portraits de quelques unes des plus grandes dames de la chrestiente, disguisees en bergeres, /Ware afbeeldinghe van eenige der aldergrootste ende doorluchtigste vrouwen van heel christenrijck, vertoont in gedaente als herderinnen*, Ámsterdam, 1640, Hathi Trust Digital Library, Consultado: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=gri.ark:/13960/t7dr5hm5m;view=1up;seq=9> (8 de mayo del 2017).

Bibliografía principal

Alpers, Svetlana, “Palabras para la vista: la representación de textos en el arte holandés” en *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, traducción de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Hermann Blume, 1987, pp. 239-301.

Alpers, Svetlana, *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, traducción de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Hermann Blume, 1987, 354 pp.

Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros.*, traducción de Carmen Bernárdez Sanchis, Madrid, Hermann Blume, 1989, 171 pp.

Dekker, Rudolf M. y Lotte Van de Pol, *La doncella quiso ser marinero. Travestismo femenino en Europa (siglos XVII-XVIII)*, prólogo de Peter Burke, traducción de Paloma Gil Quindós, Madrid, Siglo XXI Editores, 2006, 169 pp.

Kettering, Alison M., “The Pastoral Courtesan. Single-Figure and Half-Length Representations of Shepherdesses” in *The Dutch Arcadia, Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Montclair, Allanheld and Schram, 1983, pp. 46-62.

Kettering, Alison M., *The Dutch Arcadia, Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Montclair, Allanheld and Schram, 1983, 339 pp.

Leemans, Inger, B., “‘Spiegel der schoonste courtisanen’: van hoerengids via zedenleer tot persoonlijke afrekening”, en *De boekenwereld*, vol. 21, mayo del 2004, pp. 266-282.

[https://www.dbnl.org/tekst/ boe022200401_01/ boe022200401_01_0043.php](https://www.dbnl.org/tekst/boe022200401_01/boe022200401_01_0043.php) (23 de Septiembre del 2020)

Sluijter, Eric Jan, “Rembrandt’s Bathsheba and the Conventions of a Seductive Theme” en Ann Jensen Adams (editor), *Rembrandt’s Bathsheba reading King david’s letter*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 48-99.

Valla, Daniel, “Phénomènes de réécriture dans l’onomastique du genre bucolique” en *Interférences Ars scribendi*, núm. 4, 2006, 1-21 pp.

Van de Pol, Lotte, “The Whore, The Bawd, and the Artist: The Reality of Seventeenth-Century Dutch Prostitution” en *Journal of Historians of the Netherlandish Art*, vol. 2, núm. 1-2, 2010. Consultado: <http://www.jhna.org/index.php/past-issues/volume-2-issue-1-2/116-the-whore-the-bawd-and-the-artist> (8 de Mayo del 2017).

Van de Pol, Lotte, *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVI y XVII*, traducción de Cathy Ginard Féron, Madrid, Siglo XXI Editores, 2005, 240 pp.

Van de Pol, Marleen, “Kleren maken de vrouw. Een onderzoek naar Miroir des plus belles courtisannes de ce temps (1631 en 1710)” en *Vooyts tijdschrift voor letteren*, año 27, núm. 3, septiembre del 2009, pp. 31-47. Consultado: [https://www.dbnl.org/tekst/ voo013200901_01/ voo013200901_01_0036.php#064](https://www.dbnl.org/tekst/voo013200901_01/voo013200901_01_0036.php#064) (1 de Sep del 2020)

Veldman, Ilja M., *Crispijn de Passe and his Progeny (1564-1670). A century of Print Production*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2001, 505 pp.

Bibliografía de referencia.

Baxandall, Michael, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven, Yale University Press, 1980, 420 pp.

Kettering, Alison M., “Pastoral Rogues and Poets: Single-Figure and Half-Length Representations of Shepherdes” in *The Dutch Arcadia, Pastoral Art and Its Audience in the Golden Age*, Montclair, Allanheld and Schram, 1983, pp. 34-43

Spicer, Joaneath A., “The Role of Printmaking in Utrecht during the First Half of the Seventeenth Century” in *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 57, 1999, pp. 105-132.