

Equilibrio entre fábula y episodios en *Patrona de Madrid restituida* (1609), de Alonso J. de Salas Barbadillo

MANUEL PIQUERAS FLORES

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: En este trabajo analizamos *Patrona de Madrid restituida*, primera obra de Alonso J. de Salas Barbadillo. Se muestran dos de los elementos presentes en la obra posterior del autor: por un lado, el tratamiento literario de la ciudad de Madrid, en el contexto en el cual la capital buscaba una identidad propia; por otro, la creación de una estructura con fábula y episodios, según la práctica y preceptiva de la época, capaz de integrar los géneros narrativos más importantes de las décadas anteriores.

Palabras clave: Madrid; fábula; episodios; estructura; epopeya; pastoril; bizantina; morisca.

Patrona de Madrid restituida es la primera obra impresa de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Fue publicada por Alonso Martín en el año 1609. Por aquel entonces ya habían aparecido varios poemas suyos en los preliminares de algunos libros, el primero de ellos, un soneto para el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas (1603). La obra se define en la portada como *Poema heroico*, está formada por 733 octavas reales divididas en doce libros y tiene como núcleo central las leyendas de la llegada de la imagen de Nuestra Señora de Atocha a Madrid durante el reinado visigodo y de la construcción de la ermita consagrada a ella por García Remírez y sus soldados cristianos tras la caída de la ciudad en manos musulmanas. Se enmarca, por tanto, en la tradición de la epopeya culta, en la línea del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso y, dentro del ámbito hispánico, de la *Araucana* (1569, 1578 y 1589) de Alonso de Ercilla, de la *Austriada* (1582) de Juan Rufo, del *Bernardo del Carpio* ([h. 1602] 1621) de Bernardo de Balbuena, y de la *Dragontea* (1598), el *Isidro* (1599) y la *Jerusalén conquistada* ([h. 1604] 1609) de Lope de Vega. El género, por lo tanto, no solo tenía una prestigiosa tradición renacentista de origen italiano, sino que además había tenido una larga descendencia en España en los últimos años del siglo XVI, y estaba siendo cultivado por algunos de los mejores ingenios de la época. El cura del *Quijote*, por ejemplo, salva la *Araucana*, la *Austriada* y el *Montserrat* de Cristóbal de Virués (1587) en el “donoso y grande escrutinio” (Cervantes, 2015: 94), los tres únicos poemas heroicos que habían sido publicados antes de 1591, fecha del último título citado por Cervantes en el capítulo (Rey Hazas y Sevilla Arroyo, 1994: 64), mientras que el autor alcalaíno planeaba escribir también el “famoso *Bernardo*” (Cervantes, 2004: 117), presumiblemente un poema sobre Bernardo del Carpio.

Teniendo en cuenta los antecedentes del género, tal como indica José Enrique López Martínez (2001a: XXI), “la publicación de su primera obra mostró claramente el grado de ambición literaria del escritor, al tratarse de un poema extenso de tradición culta”, un grado de ambición que también es posible medir en el empeño que puso Salas Barbadillo en su publicación: el propio autor, y no un editor, costeó la impresión del libro y, además, lo vendió en su casa:

La primera obra que publicó fue *Patrona de Madrid restituída. Poema heroyco*, para la que obtuvo privilegio por diez años el 8 de febrero de 1609. Esta edición en 8.º, de 17 1/2 pliegos, la financió el propio Salas Barbadillo. El 25 de febrero, compra al librero Bartolomé Montenegro, 60 resmas de papel blanco de Francia, a 12 1/2 reales y medio la resma, y 4 resmas de papel blanco de Genova, a 15 rs. la resma, por un precio total de 810 rs., que se obliga a pagarle en el plazo de cuatro meses. Su madre actúa de fiadora, e hipoteca para seguridad del pago su casa, en la que vive, de la calle de la Morería Vieja. El 1.º de abril el libro ya estaba impreso, pendiente solo de serlo la portada y preliminares, habiendo sido tasado a 3 maravedís y medio el pliego, en papel. En la portada figura: *Véndese en casa del Autor, a la Morería Vieja*. Como compra dos tipos de papel es probable que se hiciesen dos emisiones, una en papel de Francia, más corriente, y un número reducido en papel de Génova, más fino. (Moll, 2001: 471-472).

Pese al empeño de Salas en su debut editorial, la obra apenas ha llamado la atención de la crítica, más allá de la tesis doctoral de estado de Émile Arnaud, que se ocupa de ella en un interesante capítulo (1977: 115-143). Enrique García Santo-Tomás dedica al texto apenas un párrafo, con una valoración un tanto negativa:

Su gran estreno, sin embargo, se produce un año más tarde con la publicación de *Patrona de Madrid restituída* (Madrid: Alonso Martín, 1609) [...]. Son doce libros en 733 octavas, en las cuales se narran los eventos que inspiraron la erección del altar de Nuestra Señora de Atocha, donde se incluyen también, dispersos a lo largo de la narración, las 258 líneas que configuran el poema “Tratado poético de la esfera», impreso en la Tesis doctoral de Émile Arnaud (pp. 797-804). Tanto la parte hagiográfica –entretejida de versos donde resuena lo pastoril, lo caballeresco e incluso lo natural– como la que da cuenta de la afición del Madrileño por la astrología, resultan ser de lo más mediocre de su legado. Se trata, de hecho, de una composición que ha tenido escaso eco no solo para el canon poético áureo, sino también en el los estudios sobre la obra general de Salas.

Tras un texto que podría ejemplificar lo menos interesante del madrileño, se pasa en poco más de dos años a la que se considera su obra maestra [...]. (García Santo-Tomás, 2008: 186).

Además, en algunos comentarios aislados, el estudioso insiste en la escasa relevancia y calidad literaria del poema: “es ya conocido por su primer libro, el pretencioso poema hagiográfico *Patrona de Madrid restituída*” (2008: 59); “el poema de Salas no ha pasado a la historia como una de sus piezas más afortunadas; su trayectoria editorial [...] da cuenta de su escaso atractivo” (2008: 123-124); “Salas escribió algo de teatro, que en muchas ocasiones intercaló en otros textos, pero fue un poeta mediocre, como lo demuestran sus *Rimas castellanas* o su panegírico *Patrona de Madrid restituída*” (2008: 21). A pesar de la última afirmación de García Santo-Tomás, hemos de tener en cuenta que *Patrona de Madrid* es una obra fundamentalmente narrativa. Como hemos visto, que esté escrita en verso –más aún, en octavas reales– no contradice esta condición, sino que la apuntala, en tanto que es la forma propia de la epopeya culta. Además, como indica Jesús Costa Ferrandis (1981: 41), “para Salas, en la tradición culta, la esencia del género y la fábula no consiste en la división verso/prosa, rasgo externo, sino en la estructura interna de la misma”. Por ello, extraña que en su trabajo, que estudia la narrativa de nuestro autor, tal como él mismo delimita (1979: 37-44), no se ocupe en absoluto de *Patrona de Madrid restituída*. Por otro lado, pese a que la obra apenas ha gozado del aprecio de la crítica, más allá de los comentarios subjetivos, intentaremos mostrar que contiene algunos aspectos fundamentales para entender la narrativa posterior de Salas Barbadillo.

Como hemos dicho, para la escritura de *Patrona de Madrid*, el autor se basa en la tradición legendaria de la imagen de Nuestra Señora de Atocha, de forma que en su núcleo central el poema puede considerarse una versificación de la misma, sin aportar elementos de originalidad: “il s’est contenté de retranscrire ce que la tradition disait de Notre Dame d’Atocha” (Arnaud, 1977: 127). Para Arnaud (1977: 129), Salas toma como referencia fundamental *La patrona de Madrid y venidas de Nuestra Señora de España*, obra de Francisco de Pereda publicada en Valladolid en 1604. La leyenda de García Remírez, hilo conductor de

Patrona de Madrid, es narrada por Pereda en seis folios (1604: f. 137-142). El capítulo se abre y se cierra con la pérdida de España, es decir, con la conquista musulmana de la península a partir del año 711. Existe, por tanto, una identificación entre el conjunto del Reino y Madrid, que actúa como representación del mismo. Según Arnaud, en tanto que Madrid había perdido la condición de Corte en 1601, la publicación del texto de Pereda en una imprenta vallisoletana pudo tener un carácter reivindicativo, que pudo quizá hacer que Salas se sintiera identificado con la obra (Arnaud, 1979: 130). Por las mismas fechas (1604), había sido publicada la *Historia de la santísima imagen de Nuestra Señora de Atocha*, de Juan de Marieta, que según López Martínez (2011, XX), Salas Barbadillo también sigue de cerca en la elaboración de su poema. No obstante, más allá de las obras de Marieta y de Pereda, existía ya un modelo literario fundamental: los cantos VIII y IX del citado *Isidro* de Lope de Vega (1599), que narran la leyenda de Nuestra Señora de Atocha, cuyo texto guarda algunas similitudes con el de Salas (Arnaud, 1979: 129). Estamos, por tanto, ante el inicio de una “moda de poemas heroicos sobre vírgenes madrileñas” (Fradejas Lebrero 1993: VII) que se desarrolló especialmente durante el primer tercio del siglo XVII, y que Salas volverá a cultivar posteriormente con los *Triunfos de soror Juana de la Cruz* (1621).

Especialmente a partir de san Isidro, María José del Río Barredo (1998, 2000: 93-118) ha mostrado la importancia del culto a los santos madrileños en el proceso de definición de una ciudad que buscaba una identidad propia:

El Madrid del proceso de canonización de Isidro y de la reelaboración de su historia, junto con las de María y Atocha, se mostraba como una ciudad que, aunque satisfecha por lo mucho que le había dado la corte, necesitaba definir su propia identidad. La configuración del primer panteón de patronos urbanos, en el contexto de incertidumbre sobre el papel de la ciudad como capital permanente, presenta una Villa ansiosa por mantener o recuperar su gloria como Corte, pero también una Villa que optaba temporalmente por construirse una identidad con rasgos que le permitieran valorarse por sí misma y afrontar la inseguridad de su destino. Y estos rasgos se los proporcionaron los santos patronos, cuya historia reescrita les permitió encapsular la historia legendaria de la ciudad, sus valores y sus aspiraciones. (Del Río Barredo, 2000: 118).

Es en este contexto donde debemos situar la obra de Salas, que además reivindica su carácter de madrileño a lo largo de toda su producción, en la que lleva a cabo una literaturización constante de la ciudad que le vio nacer. En palabras de García Santo-Tomás:

El sentimiento de orgullo por su *mater* adorada le caracteriza, ante todo, como un *poeta madrileño*. Es este entorno, con su riquísimo catálogo de costumbres, el que provee a Salas de un venero inagotable de motivos, ambientes, tramas y tipos, muchos de los cuales se retratan con el mayor realismo posible, mientras que otros pasan a la página por el tamiz de la deformación y, con menor frecuencia, de la estilización –tal es el caso, por ejemplo, de su poema temprano *Patrona de Madrid restituida*, en el que por primera y única vez centra sus esfuerzos en los mecanismos hagiográficos que elevan a la ciudad a estatus de lugar mítico. (García Santo-Tomás, 2008: 123).

El contexto en el que se escribió la obra y el tema escogido por Salas Barbadillo muestran algunas de sus tomas de posición como escritor, fundamentales para entender su producción literaria posterior. En la misma línea, nuestro análisis del texto intentará poner de manifiesto cómo en *Patrona de Madrid* se manifiestan algunas de las características más relevantes de Salas como narrador.

El comienzo sitúa a don García Remírez, héroe épico del poema, junto con un grupo de seguidores fuera de Madrid, cerca de Rivas, a las orillas del río Jarama, a causa de la conquista musulmana de la ciudad. La localización espacio-temporal de la obra (siglo VIII) posibilita la representación de una naturaleza de fuerte carácter y arcaico, descrita a lo largo de las primeras octavas –especialmente entre la número 15 y la

número 33 (Salas Barbadillo, 1609: 6-12)–. En este contexto, resulta posible, por ejemplo, que los hombres del héroe puedan enfrentarse a un oso y vencerlo:

Los campos de Madrid, que al pasajero
hoy dan facilidad en el camino
eran la habitación del oso fiero,
animal a los ojos peregrino.
Entonces aun los rayos del lucero
que el campo alientan con calor divino
no podían llegar a la verdura,
tanta era de la tierra la espesura [...].
Todos los que le siguen van armados
de lanzas fuertes y ánimo brioso,
que como con el moro ejercitados
no temen mucho el alancear un oso.
(Salas Barbadillo, 1979: 6).

Las coordenadas elegidas permiten también el desarrollo de elementos propios del género pastoril, que, como veremos, topan con la imposibilidad de materializarse en obras posteriores del propio Salas. Así, en el inicio de *Casa del placer honesto* (1620), nos encontramos con un grupo de jóvenes que se divierten a orillas del Tormes, y deciden cambiar el ambiente bucólico fluvial por el de la Corte Madrileña:

Tormes ilustre por las armas y blasones de los antiguos caballeros ciudadanos de Salamanca, y no menos insigne por las letras de tanto felices ingenios, que han sido admiración y gloria de la Europa: una tarde de abril amenísima entonces en sus alegres campos albergó en ellos a quatro cavalleros andaluces primogénitos de sus casas, cuyos nombres eran don Fernando, dos Próspero, don García y don Diego, que estudiaban más por ambición de sus padres que por necesidad de la facultad de los derechos, a quien el claro río oyó discurrir de este modo[...]:

–Gocemos nosotros como aquellos que nacimos con aventajada estrella de la dulce libertad, por ningún precio bien vendida: vámonos a la Corte y vivamos allí con los alimentos y socorros que es fuerza que nos embíen nuestros padres; en apazible y no escandaloso deleyte fundaremos una casa que intitularemos del plazer honesto.
(Salas Barbadillo, 1927: 329-330).

Si en *Casa del placer honesto* los jóvenes poetas no pueden llevar una vida contemplativa a orillas del Tormes, como sí sucedía en la novela pastoril, en *Patrona de Madrid restituida* el encuentro con un mundo pastoril e idealizado se produce al poco de salir de la ciudad:

Sentados halló al fuego unos Pastores,
y con estupenda voz, Pascual cantaba
de su hermosa enemiga los dolores.
(Salas Barbadillo, 1979: 15)

Tendiendo pieles de osos por el suelo,
sobre hojas de los árboles vecinos,
el lecho le hacen, el mayor consuelo
que da a los cansados peregrinos.
(Salas Barbadillo, 1979: 18).

En este ambiente se produce el encuentro con la pastora Dorotea, que resulta significativo en el texto por varias razones. En primer lugar, la dama se enamora de García, marido y padre ejemplar, y, aunque este deseo no llega a poner en peligro la virtud del héroe, sí supone la representación de una característica

fundamental de la novela pastoril: el enamoramiento no correspondido, imposible de satisfacer. Así, dirá Dorotea:

Yo, por ventura, yo, ¿no combatía
contra el arco de amor con mi desprecio
y de él entre las fuentes me reía
porque mi voluntad no tuvo precio?
Esta noche a su ciega tiranía
señaló la victoria, si yo precio
más que el honor la vida, que por fuerte
tarde o temprano es deuda de la muerte [...].
Pues, ¿qué mucho que yo me haya rendido
con alma de valor a un valeroso?
Alta razón de la fortuna ha sido,
quizá me le ha guardado para esposo.
Esposa tiene ya, y yo he venido
al mundo en pobres paños. Riguroso,
inclemente es amor, ¿cómo podría
romper tan afrentosa tiranía?
(Salas Barbadillo, 1979: 19-21).

El encuentro con los pastores, junto con la narración de los sentimientos de Dorotea (final libro I y comienzo del libro II), constituye la primera historia que se aleja del núcleo central de la narración, situada además en unas coordenadas genéricas propias. El esquema se repetirá en el encuentro de García Remírez con Ozmín, moro al que vence en duelo. Si la breve prehistoria de Dorotea es contada directamente por el narrador (Salas Barbadillo, 1979: 23), en este caso será el moro el que, al verse vencido y cautivo de García, narre su historia a petición del héroe cristiano, que se representa conmovido por las penas del adversario:

Si la virtud de mi valor te obliga,
y el ser, aunque en las leyes diferentes,
quien se dolió de tu áspera fatiga
retirando a tus hados inclementes,
para que en este voluntad prosiga
y el amor que te muestro le acrecientes
refiéreme los casos de tu historia,
no quites esta parte de mi gloria.
(Salas Barbadillo, 1979: 46).

El relato de Ozmín está conformado principalmente por una intrincada intriga de carácter amoroso. No obstante, enmarcado en la realidad histórica concreta de la llegada de musulmanes al servicio de Muza para la conquista de la península ibérica (Salas Barbadillo, 1979: 55). Ozmín es desterrado de Toledo a Madrid, ciudad a la que viaja con su hermana Celinda y que es alabada también por el moro:

Madrid me hizo benigno el hospedaje,
respetando el honor de mi linaje.
Aquí con amorosas cortesías
me mostré a todo el pueblo agradecido.
(Salas Barbadillo, 1979: 70).

A pesar de estar referidas a los habitantes musulmanes de la ciudad, las palabras de Ozmín sirven como elogio de Madrid, y complementan el lamento anterior de García Remírez por la pérdida de la futura capital:

No perdió Madrid tanto el asiento
cuando de él tuvo el moro la victoria,
como ya que le falta el fuerte muro
donde el pueblo cristiano está seguro.
(Salas Barbadillo, 1979: 29).

Finalmente, Ozmín cuenta cómo Alima, dama a la que pretendía, no resiste su ausencia y se entrega a Arbolán, enemigo del caballero. El relato también sirve para dibujar a Celinda, hermana de Ozmín como una mujer varonil, resuelta a matar a Arbolán antes incluso de que este haya logrado seducir a Alima:

¡Oh, cuántas veces vi determinada
a mi hermana Celina! Ella lo hiciera
poniendo fin a la fortuna airada
que a sus pies este bárbaro muriera.
(Salas Barbadillo, 1979: 61).

Si la historia de Dorotea pertenece a la estirpe de la novela pastoril, el relato del desdichado Ozmín, que se desarrolla durante más de ochenta octavas (libro III y primera mitad del libro IV), se inserta claramente dentro de la tradición de la novela morisca, y, como puede verse, sigue muy de cerca el argumento de *La historia del Abencerraje y la historia Jarifa* (h. 1560), popularizada precisamente por su inclusión en la *Diana* de Jorge de Montemayor.

Cuando Ozmín concluye su relato, que llega hasta el presente de la narración, es decir, hasta el encuentro con don García, el caballero cristiano le lleva hasta el castillo donde está situado el campamento de los cristianos. Allí se desarrolla una escena de carácter familiar, en la que la esposa de García Remírez, tras un sueño con la Virgen, aconseja a sus hijas una vida en virginidad, aunque admite la posibilidad de la castidad dentro del matrimonio, en la línea de la doctrina paulina. Tras este cuadro, que tiene como finalidad primordial desarrollar la parte íntima del héroe, la esposa de García le pide que relate la llegada de la imagen de Nuestra Señora de Atocha a Madrid, tras una primera alusión a la futura construcción del templo en su honor:

A todos una vez y otra apercibe
para labrar el templo soberano [...].
Su esposa entonces, con la voz serena,
esto le dice, la piedad le ordena:
–Bien puedes, oh, señor, tiempo es ahora,
mostrarme a mí, decirlo a los presentes,
cómo vino a Madrid esta Señora,
la ocasión te he buscado en que lo cuentes.
Si tanto bien tu ánimo atesora,
porque hagas del amor llamas ardientes
nuestros muertos deseos, habla, cuenta
que el alma en atención se te presenta.
(Salas Barbadillo, 1979: 89-90).

Como en el caso de la narración de Ozmín, Salas Barbadillo busca un momento propicio para la narración, que se suma a una motivación concreta. En cuanto a los niveles narrativos, se advierte una complejidad creciente, en línea con la complejidad de aquello que se narra. Si en el caso de la prehistoria de Dorotea (apenas una octava) era el narrador primario el encargado de contar, y en el relato de Ozmín se

cedía la voz al moro, narrador homodiegético secundario; ahora García Remírez narra la historia a partir de lo referido por Laurencio, un ermitaño; por tanto, se cede el control narrativo no ya a una segunda instancia, sino a una tercera:

Viendo el rigor del tiempo, junto a un fuego
de pedazos de encinas alentado
nos llegamos los dos, donde le ruego,
con fe piadosa y ánimo humillado,
me refiera a historia; oyóme luego
y dijo, con el pecho sosegado:
todo se debe a vuestra fe y quisiera
que una voz celestial la refiriera:
(Salas Barbadillo, 1979: 95).

Como vemos, la narración de Laurencio a García Remírez se produce también en un ambiente propicio para el relato oral: la quietud frente al fuego, motivo que aparece recurrentemente en la época. García cuenta, por boca de Laurencio, el descubrimiento de la imagen de la Virgen en Constantinopla por parte de Theodorico, noble goda que en su fervor cristiano realizaba una peregrinación por los santos lugares (Salas Barbadillo, 1979: 98). La Virgen, aparecida en sueños, le pide que le lleve a España para no vivir en tierra de paganos: “parte mañana cuando empiece el día, / contigo quiero caminar a España” (1979: 101). Se narran las peripecias de Theodorico desde Constantinopla a Madrid, en un viaje marítimo con numerosos contratiempos, que le lleva a Roma, al sur de Francia y finalmente a Barcelona, donde participa en la defensa de la ciudad frente a los bandoleros y desde donde parte a Madrid. La extensa narración contiene también algunos episodios secundarios desarrollados brevemente, especialmente en Barcelona, como el del aldeano Urbanio (Salas Barbadillo, 1979: 113-122). El viaje de Theodorico, con sus numerosas aventuras, bebe de la tradición de la novela bizantina, aunque carece de una trama amorosa que le sirva como anclaje.

El relato de Laurencio (que es, a su vez, el de García) no contiene únicamente el viaje de Theodorico (libro V y primera mitad del VI), sino también la narración de dos milagros que la Virgen hará en el futuro (y que resulta por tanto profética): “Dos milagros contó, que a la futura / edad la Virgen tiene reservados” (Salas Barbadillo, 1979: 132). Así, Laurencio refiere la victoria de don Pelayo en la batalla de Covadonga (1979: 132-133) y también la historia de Diego Fernández de Gudiel, que se salva de una acusación de asesinato por su devoción a la Virgen, por su oración y por la promesa de pintar su propio milagro (1979: 133-139).

Tras la narración de los dos milagros (segunda mitad del libro VI), el relato vuelve al campamento de los cristianos, donde solamente duerme Ozmín. García Remírez profetiza entonces el final de la reconquista y la victoria de Felipe II sobre los turcos (Salas Barbadillo, 1979: 140-148), y alienta a sus hombres a comenzar el templo en honor a la Virgen de Atocha (primera mitad del libro VII). La narración se suspende con una descripción del infierno –en el que se encuentra, entre otros, Lutero (1979: 150)– y con la preocupación de Luzbel por la estatua milagrosa de la Virgen (segunda mitad del libro VII y primera mitad del libro VIII), descripción que se descubre como un sueño de García (1979: 164). El grupo de cristianos procesiona hasta el lugar donde deciden construir la ermita, y el propio García pone la primera piedra.

La mano de García religiosa,
mostrándose ejemplar como esforzado,
puso la primer piedra, habiendo hecho
tanto sacrificio de su pecho.
(Salas Barbadillo, 1979: 165).

Salas detiene la narración de nuevo, esta vez para desplazar el foco a una fiesta de toros hecha en Madrid, para celebrar el nacimiento del *rey* musulmán, en lo que supone una extraña hibridación cultural:

En tanto, pues, que aquesto se ejercía
arde en fiestas Madrid, pueblo profano
porque nació su rey en aquel día,
rey de todo el espacio toledano.
(Salas Barbadillo, 1979: 165)

La fiesta taurina se describe de forma prolija durante más de cincuenta octavas (segunda mitad del libro VIII y primera mitad del libro IX), hasta que Almanzor aparece de forma sobrenatural, en una nube negra, y conmina a su nieto, el caudillo Aliatar, a enfrentarse a García Remírez en combate. La batalla, cruenta, es definida por Salas como “guerra civil” (1979: 198), y concluye con la lucha singular entre García Remírez y Aliatar, en la que el caballero cristiano consigue vencer (1979: 205).

Durante los libros X, XI y XII se desarrolla la historia de Celinda, hermana de Ozmín, que es introducida sin transición por parte de Salas (1979: 206). Se trata de nuevo de una trama de carácter amoroso, un triángulo entre la dama, su enamorado Alcamano (que muere) y su pretendiente Cegrí. La historia concluye cuando Dorotea, que había sido introducida en la acción ya al inicio de la batalla entre musulmanes y cristianos porque iba en busca de García (Salas Barbadillo, 1979: 194), se encuentra con Celinda y ambas, vestidas de hombre, entablan combate deseosas de morir por amor:

Celinda por amor morir desea
para vengar la muerte de Alcamano,
el mismo fin pretende Dorotea
y eres tú la ocasión, ciego inhumano.
(Salas Barbadillo, 1979: 245)

La cristiana vence y se produce la anagnórisis final, en la que ambas se reconocen: Celinda había tenido a Dorotea como esclava durante el cautiverio, y le había tratado con compasión:

Un tiempo Dorotea fue cautiva
y esclava de Celinda, en cuya mano
no halló el rigor de la prisión esquiva.
Gozó de trato alegre y dueño humano,
porque el desprecio y presunción altiva
nunca ocupó su pecho soberano;
partícipe la hizo en su secreto,
muestras seguras de un amor perfecto.
Dióle luz en el alma Dorotea,
en pago de este amor con la cristiana
fe que la enseña, y ella se recrea.
(Salas Barbadillo, 1979: 248-249).

Celinda, como cristiana conversa, termina pidiendo el bautismo antes de morir. La trama principal, la batalla de don García con los musulmanes, se entrecruza con la historia de Dorotea y Celinda a lo largo del Libro XI. Esta parte completa la leyenda de la Virgen de Atocha: Don García, encierra a su mujer y a sus dos hijas junto con la imagen de la Virgen, en una nueva identificación entre los personajes femeninos y la representación religiosa. No obstante, seguro de su derrota, para evitar que su familia sea entregada a los musulmanes y por tanto deshonrada, don García decide matar a las tres, a petición de las damas:

Si la piedad de esposo y padre amado
con dolor dificulta en nuestra muerte,
considera que es fin más desdichado
si el brazo moro nos guardó la suerte.
Como tal vez el joven arrojado,
que en medio de la guerra bravo y fuerte,
resplandece en hazañas en el llano,
cae sin que entienda el golpe ni la mano.
(Salas Barbadillo, 1979: 228).

La terrible escena es narrada por García Remírez en primera persona a lo largo de diecinueve octavas. El punto de vista narrativo aumenta el efecto trágico que se agrava porque los cristianos consiguen salir vivos de la batalla:

Y ahora que volvemos victoriosos
siento irse el dolor acrecentando,
pues por daño mayor vuelvo con vida:
mi esposa muerte y sucesión perdida.
(Salas Barbadillo, 1979: 234).

El último y más grande milagro de la Virgen en el poema –recogido ya en la tradición anterior– consiste en la resurrección de la esposa y las hijas de García Remírez:

Abren las puertas ya por dan rendidos
a la Virgen las gracias de su gloria,
pues siendo de su luz favorecidos,
alcanzaron del moro la victoria,
cuando de mayor bien enriquecidos
con nuevo caso ocupan la memoria,
vivas miran las damas que bañaron
el cuchillo, las voces levantaron.
(Salas Barbadillo, 1979: 236).

Más allá de que el final no sea original, Salas toma como propia la leyenda, y por tanto interpreta la muerte de las mujeres no como un asesinato o como un suicidio, sino como un martirio, única forma posible de justificar doctrinalmente el milagro. Tras la digresión producida por el episodio de Dorotea y Celinda en el Libro XII, la obra termina cuando don García se encuentra con la pastora, que le comunica la muerte de Celinda y su decisión de hacer voto de castidad y consagrarse a la Virgen. Por último Salas narra la finalización de la construcción del templo y utiliza como cierre la imagen completa de la familia del héroe rezando en el interior del templo:

Hijas y esposa el interior respeto
publican en los ojos con el llanto,
sus armas cuelga el capitán perfecto,
despojos que los debe al templo santo.
Libre fe canta el pueblo, antes sujeto
(tanto concede Dios, y puede tanto);
así, el varón con ánimo devoto,
dando culto a la imagen cumplió el voto.
(Salas Barbadillo, 1979: 257).

Más allá de lo concerniente a la reescritura de la leyenda de la Virgen, la obra resulta interesante por la disposición de los diferentes elementos narrativos, que, por otro lado, son de naturaleza diferente. Así, en primer lugar, tanto el episodio de Dorotea como el de Ozmín (del que nace el de Celinda), que en principio se presentan como independientes, terminan por estar íntimamente relacionado. No obstante, estos episodios secundarios no han tenido una buena consideración por parte de Arnaud, que los considera añadidos prescindibles, sin relación como trama principal: “l’auteur brode largement sur cette idée directrice et il arrive même que certains épisodes n’aient aucun rapport avec la légende hagiographique” (Arnaud, 1979: 121). Para Barbadillo, en cambio, parecen fundamentales, pues si observamos la estructura del poema, se muestra claramente como ambas historias secundarias tienen como función enmarcar una trama principal, desarrollada entre los episodios que podríamos considerar interpolados.

Patrona de Madrid restituida se articula, por tanto, en torno a varios niveles narrativos diferentes, tanto desde un punto de vista argumental como desde una perspectiva narratológica: hay una selección de los narradores, hetero u homodiegéticos, según la parte correspondiente de la obra. Por si fuera poco, entre sus octavas, Salas dispuso un *Tratado poético de las esferas* –editado por Arnaud (1979: 797-804) en su tesis doctoral–, con más de doscientos versos esparcidos, y que solo tienen que ser colocados por el lector siguiendo la numeración para leerlo en orden correcto, según las indicaciones de Francisco de Lugo y Dávila en el Prólogo de la obra: “con más razón se pueden ponderar y causar admiración los versos, en que esparcidos por esta obra (y juntar puede el lector sus números) los preceptos de toda esfera están escritos” (Lugo y Dávila, 1979: s/n).

Precisamente, Lugo y Dávila, que será también el encargado de prologar *La ingeniosa Elena y Corrección de vicios*, explica cómo la estructura episódica elegida por Salas Barbadillo se adecúa a la preceptiva clásica de la epopeya:

[...] juntamente con los preceptos que ha de guardar la epopeya, pues hallará [el lector] la unidad de la acción y actor, y no menos de la fábula con los episodios, que estos, como galas, sirven de ornamento y hermean el animal perfecto, que de lo histórico, como cuerpo, y de lo fabuloso, como alma, se compone (Lugo y Dávila, 1979: s/n).

Difícilmente podemos estar de acuerdo con Arnaud cuando expresa que el Prólogo de Lugo y Dávila es “rhétorique pure, rien personnel” (1979: 121), en tanto que el futuro autor del *Teatro popular* apunta algunos de los elementos más significativos de *Patrona de Madrid*. Así, si la disposición del *Tratado poético de las esferas* muestra el afán distintivo de Salas Barbadillo ya en su primera obra, la relación entre episodios secundarios y trama principal supone un intento de integrar los diversos géneros narrativos de mayor importancia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI: la novela pastoril, representada en el episodio de Dorotea, y la novela morisca, con las historias de Ozmín y Celinda, que complementan tanto el relato del viaje de Theodorico, de cierto carácter bizantino, como la historia principal, el triunfo del piadoso García Remírez y sus hombres sobre los invasores musulmanes, desarrollado como epopeya culta.

Más allá de su afán por incorporar a su primera obra impresa los referentes genéricos fundamentales, una muestra más de la ambición del escritor madrileño en su primera obra, cabe señalar la preocupación de Salas por disponer de una forma determinada los episodios secundarios que debían acompañar la fábula principal, no solo según la preceptiva sino también según la práctica. En este sentido, explica Juan Ramón Muñoz Sánchez: “la mayor parte de nuestros escritores [del Siglo de Oro] conformaron sus textos, independientemente de la modalidad genérica a la que se adscribiesen, en derredor de dos niveles narrativos, uno primario y otro secundario, a saber: la trama principal y los episodios intercalados” (2007: 105). Leonard Brownstein –que se ocupa fundamentalmente de las obras en prosa de Barbadillo, y que no tiene

en cuenta por tanto *Patrona de Madrid*–, ha señalado lo siguiente: “Salas’ literary career seems to be characterized by a gradual decrease in ‘unity’ and an increase in ‘variety’ (1974: 94). Sin embargo, frente a esta afirmación, estamos en condiciones de sostener que, ya al principio de su producción literaria, Salas Barbadillo mantiene una preocupación por lograr una adecuación entre fábula y episodios que, como veremos, resolverá de diversas maneras a lo largo de su obra posterior.

Referencias bibliográficas

- Arnaud, E. (1977). *La vie et l'œuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: contribution à l'étude du roman en Espagne au début du xviième siècle* (tesis doctoral). Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.
- Brownstein, Leonard (1974). *Salas Barbadillo and the new novel of rogues and courtiers*. Madrid: Playor.
- Cervantes, M. (2004). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, M. (2013). *Novelas ejemplares*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Cervantes, M. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa-Círculo de Lectores.
- Costa Ferrandis, J. (1981). *Utilidad y deleite. La narrativa de Salas Barbadillo en la novela barroca* (tesis doctoral). Universidad de Valencia, Valencia.
- Eslava, A. (1609). *Noches de invierno*. Barcelona: Hierónimo Margarit.
- Fradejas Lebrero, J. (1993). Edición, introducción y notas. En F. Lope de Vega, *La virgen de la Almudena*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- García Santo-Tomás, E. (2008). *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*. Madrid: CSIC.
- López Martínez, J. E. (2011). Edición, introducción y notas. En A. J. de Salas Barbadillo, *El caballero puntual* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra.
- Lugo y Dávila, F. de (1979). Prólogo. En A. J. de Salas Barbadillo, *Patrona de Madrid restituida*. Madrid: Albatros.
- Marieta, J. (1604). *Historia de la santísima imagen de Nuestra Señora de Atocha*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- Moll, J. (2001). Análisis editorial de las obras de Salas Barbadillo. En I. Lozano-Renieblas y J. C. Mercado (Ed.), *Silva. Studia philologica in honorem Isaiás Lerner* (pp. 471-479). Madrid: Castalia.
- Muñoz Sánchez, J. R. (2007). Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la “bella matadora” del *Persiles*, *Revista de Filología Española*, 87, pp. 103-130.
- Pereda, F. de (1604). *Historia de la santa y devotísima imagen de Nuestra Señora de Atocha, patrona de Madrid de sus milagros y casa*. Valladolid: Sebastián de Cañas.
- Rey Hazas, A. y Sevilla Arroyo, F. (1994). Edición, introducción y notas. En M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Río Barredo, M. J. del (1998). Literatura y ritual en la creación de una identidad urbana: Isidro Labrador, patrón de Madrid. *Edad de Oro*, 17, pp. 149-168.
- Río Barredo, M. J. del (2000). *Madrid, Urbs Regia. La capital ceremonial de la Monarquía Católica*. Madrid: Marcial Pons.
- Salas Barbadillo, A. J. (1609). *Patrona de Madrid restituida*. Madrid: Alonso Martín.
- Salas Barbadillo, A. J. (1927). *Casa del plazer honesto*. Boulder (CO): University of Colorado.
- Salas Barbadillo, A. J. (1979). *Patrona de Madrid restituida*. Madrid: Albatros.

Sánchez Jiménez, A. (2012): Memoria tradicional e historia en dos corografías piadosas de Lope de Vega: las invenciones de nuestra señora de atocha (*Isidro*, cantos VIII y IX) y *La virgen de la Almudena*. *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 18, pp. 175-209.