Studia Aurea

Revista de Literatura Española y
Teoría Literaria del
Renacimiento y
Siglo de Oro

Vol. 12 (2018) · http://studiaaurea.com · ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)

12

Francisco de Aldana: facetas de su vida y obra

Comité de gestión
Eugenia Fosalba. Directora
Jorge García
Gonzalo Pontón
María José Vega

Consejo asesor
Agustín Redondo, Paris III-Université Sorbonne Nouvelle
Antonio Gargano, Università degli Studi di Napoli Federico II
Julian Weiss, King's College London, Reino Unido
María de las Nieves Muñiz, Universitat de Barcelona
Marie-Luce Demonet, Université François Rabelais
Pedro Cátedra, Universidad de Salamanca
Pierre Civil, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle

Consejo editorial
Ana Vian, Universidad Complutense de Madrid
Anne Cayuela, Université de Grenoble
Folke Gernert, Universität Trier
Gerhard Poppenberg, Univertät Heidelberg
Ines Ravasini, Università di Bari
Luis Gómez Canseco, Universidad de Huelva
Paloma Díaz-Mas, Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Pedro Ruiz, Universidad de Córdoba

Redacción
Universitat de Girona
Departament de Filologia i Comunicació
17071 Girona (Girona). Spain

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament de Filologia Espanyola
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

Tel.: 972 41 82 00
studiaaurea@gmail.com
http://studiaaurea.com

Edición e impresión
Universitat Autònoma de Barcelona
Servei de Publicacions
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
Tel.: 93 581 21 31
sp@uab.cat
http://publicacions.uab.cat/

ISSN 2462-6813 (papel)
ISSN 1988-1088 (en línea)
Depósito legal: B. 23852-2016
Impreso en España.

Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro ha nacido de la confluencia de intereses de varias áreas de investigación filológica. En 2006, dos grupos de investigación de la Universitat Autònoma de Barcelona y de la Universitat de Girona se propusieron la creación de una revista académica de excelencia, que potenciara el estudio tanto de la literatura española cuanto, en general, de las letras europeas altomodernas y de la pervivencia de la tradición clásica. Tras cinco años de existencia, Studia Aurea, en 2012 se trasladó a la plataforma de Open Journal System, el más prestigioso y transparente modo de gestión de las publicaciones periódicas, que permite al autor controlar en todo momento el estado de sus colaboraciones. Su periodicidad es anual.

La revista Studia Aurea somete sistemáticamente los artículos recibidos a, como mínimo, doble peer review, por parte de evaluadores externos, garantizándose siempre el anonimato tanto del autor como de los revisores. Las normas del proceso de selección y las instrucciones para los autores/as se pueden consultar en: http://studiaaurea.com/about

Bases de datos en que Studia Aurea está referenciada:
- ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca)
- CARHUS Plus+
- CIRC (Clasificación integrada de revistas científicas)
- Dialnet (Unirioja)
- DOAJ (Directory of Open Access Journals)
- ERIH Plus+
- ESCI (Emerging Sources Citation Index)
- FECYT sello de calidad
- IBZ Online
- Latindex
- MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas
- MLA (Modern Language Association Database)
- Norwegian Register for Scientific Journals, Series and Publishers

Studia Aurea se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons, según la modalidad:

Reconocimiento (by): Se permite cualquier explotación de la obra, incluyendo una finalidad comercial, así como la creación de obras derivadas, la distribución de las cuales también está permitida sin ninguna restricción.

Índice

Francisco de Aldana: facetas de su vida y obra
coord. María Luisa Cerrón Puga y Adalid Nievas Rojas
Introducción . . . . . 7_25
Maria Rosso
Francisco de Aldana y los claroscuros de Venus:
las «Octavas sobre los efectos de amor» . . . . . 27_ 44
Giuliana Calabrese
«Vuestras palabras me serán espejo». Reflejos neoplatónicos entre
Francisco de Aldana y Luis Cernuda . . . . . 45_66
Sergio Fernández López
Poesía y espiritualidad en Francisco de Aldana. A vueltas
con la «Carta a Arias Montano» y más versos sacros . . . . . 67_87
Adalid Nievas Rojas
Algunas precisiones biográficas sobre los años italianos
de Francisco de Aldana (con más datos desconocidos) . . . . . 89_126
Rafael Ramos
Dos notas sobre la vida y la fama póstuma
de Francisco de Aldana . . . . . 127_151

Artículos
Antonio Sánchez Jiménez
Un posible cardo del jardín de Lope de Vega: «¿Qué humanos
ojos quedarán enjutos?» y su contexto polémico . . . . . 155_166
Mercedes Comellas
Poesía española del Siglo de Oro y lieder románticos alemanes:
recepción lírica y transformación musical de la imagen de España . . 167_188
Sergio Moreno Jiménez
«Presumo que impresas andan»: relaciones de sucesos en
No son todos ruiseñores, de Lope de Vega . . . . . 189_215
Adrián J. Sáez
«Monarquías y tiranías»: la estatua de Nabuco en Quevedo . . . . . 217_232
Marco Federici
¿Traducción o traición? Notas sobre el tránsito
del *Decameron* a *Las Cient novelas* de Boccaccio . . . . . 233_265

Carmen Espejo, Francisco Baena
El concepto de actualidad política en la opinión pública
de principios del siglo xvii. Un estudio del discurso periodístico
en las relaciones de sucesos seriadas .. .. 267_285
Zoraida Sánchez Mateos
Análisis cuantitativos aplicados a la poesía: la lírica indubitada
sacra de Damián Cornejo y de León Marchante .. .. 287_306
Elena E. Marcello
Lecturas españolas en la Nápoles virreinal:
el «Myrobiblon…» de Antonio Matina. .. .. 307_343

Notas
Juan Montero
Damasio de Frías entre el Viejo y el Nuevo Mundo
(con datos de un documento inédito) .. .. 347_354

Artículos de revisión
Javier Burguillo
Nuevas lecturas sobre la Reforma anglicana: la primera traducción
inglesa de la *Historia eclesiástica del cisma del reino*
de Inglaterra de Pedro de Ribadeneyra .. .. 357_372

Reseñas
Raquel Gutiérrez Sebastián
Laura Mier Pérez. *Motivos amorosos del teatro renacentista:*
la Égloga de Plácida y Vitoriano de Juan del Encina
y la anónima Comedia Serafina.. .. .. 375_378
Luis Bautista Boned
Miriam Lay Brander. *Espacio-tiempo en transformación.*
Las estructuras de narrar y mostrar en Sevilla
a comienzos de la Edad Moderna .. .. 379_383
Alexandra Merle
Paola Volpini. *Los Medici y España. Príncipes, embajadores*
y agentes en la edad moderna.. .. .. 385_389
Ignacio J. García Pinilla
Frances Luttikhuizen. *Underground Protestantism in Sixteenth*
Century Spain. A Much Ignored Side of Spanish History.. .. .. 391_394
Raffaele Girardi
Gareth D. Williams. *Pietro Bembo On Etna. The Ascent*
of a Venetian Humanist.. .. .. 395_400
Antonio Sánchez Jiménez
Luis Gómez Canseco. *Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dichos,*
escritos y una vida en verso .. .. 401_405

Lara Vilà
Miguel Martínez. *Front Lines. Soldier's Writing in the Early Modern Hispanic World*. . . . . 407_413
Jorge García López
Miguel de Cervantes. *La tía fingida* . . . . . 415_418
Aude Plagnard
José Miguel Martínez Torrejón (ed.). *Miscelânea Pereira de Foios*. . . . . 419_424
David Martín López
Francesco Sacchini. *Exhortación y Preceptiva para los maestros de las escuelas inferiores de la Compañía de Jesús*. . . . . 425_429
Juan Francisco Alcina Rovira
Rodney Lokaj. *Two Renaissance Friends. Baldassarre Castiglione, Domizio Falcone and their Neo-Latin Poetry* . . . . . 431_434
Claudia Corfiati
Shulamit Furstenberg-Levi. *The Accademia Pontaniana. A Model of a Humanist Network* . . . . . 435_439
Pedro Martín Baños
Francisco López de Villalobos. *Epistolario de Villalobos* . . . . . 441_445
José Antonio Ollero Pina
Doris Moreno. *Casiodoro de Reina. Libertad y tolerancia en la Europa del siglo XVI*. . . . . 447_453

Francisco de Aldana:
facetas de su vida y obra

Introducción*

Adalid Nievas Rojas
Universitat de Girona
adalid_nievas@hotmail.com

Bell com el Cançoner y com la Ilíada. Com els versos d'Aldana i [els de Shakespeare.

(Enric Sòria, «Talismans»)

Lejos, muy lejos quedan ya los gritos que Marcelino Menéndez Pelayo y Luis Cernuda pusieron en el cielo ante el increíble ninguneo crítico que había sufrido la obra de Francisco de Aldana hasta finales del siglo XIX y todavía bien entrado el siglo XX.[1] Sería infundado y abusivo reivindicar hoy la figura del Divino Capitán con la misma indignación que el polígrafo santanderino en 1884 y que el poeta sevillano en 1948, cuando su inclusión en el canon poético español está fuera de toda duda, y su trayectoria vital, así como su atractiva y reconocida singularidad literaria suscitan, cada vez más, una mayor atención filológica e historiográfica (académica, en general) y una nada despreciable fascinación en poetas contemporáneos de prestigio y de inequívoca filiación clásica.[2]

* Esta publicación se inscribe en el proyecto «Garcilaso de la Vega en Italia. Estancia en Nápoles» (2016-2019): FFI2015-65093-P.

1. «¡Y este poeta ha sido olvidado en nuestras Antologías, y mencionado casi con desdén por la perezosa rutina de los historiadores de nuestras letras! Más disculpas merecen sus contemporáneos, que le llamaron *el Divino*» (Menéndez Pelayo 2012: 412); «Y pensar que durante cuatro siglos la posteridad no ha tenido espacio, atención ni gusto para reconocer al autor de la 'La epístola a Arias Montano' como uno entre nuestros mayores poetas…» (Cernuda 2002: 512). Años más tarde, en una nota sobre Rosalía de Castro, el autor de *La realidad y el deseo* insistiría en esa línea de protesta con respecto a la injusticia del caso de Aldana: «No se trata de que a su obra alcance el destino extraño que a la de Francisco de Aldana, por ejemplo, que a pesar de su 'Epístola a Arias Montano' (composición única en la poesía española), jamás obtuvo, no digamos el renombre de otros poetas que son en verdad sus iguales, pero ni siquiera el de otros que le son inferiores» (Cernuda 2002: 99).

2. Lo han admitido y reiterado, pública o literariamente, entre otros, Ida Vitale, Tomás Hernández Molina, Luis Alberto de Cuenca, Julio Martínez Mesanza o Enric Sòria.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.319

Muy lejos quedan también, evidentemente, los estudios aislados y escritos al sesgo de Crawford (1939) y Vossler (1941). Desde el fundamental trabajo de aquel inmenso hispanista que fue Elias L. Rivers, *Francisco de Aldana, el divino capitán*, publicado como artículo en 1953 en la *Revista de Estudios Extremeños*,[3] y en forma de libro en 1955 (Badajoz), el lector tiene a su disposición, en palabras vivísimas de Alonso Zamora Vicente, a «un Aldana de carne y hueso» (1960: 137). En efecto: partiendo de las tempranas investigaciones del gran erudito extremeño don Antonio Rodríguez Moñino (1941-1943 y 1946), fino comentarista y bibliófilo empedernido, y a quien se ha considerado justamente *el primer aldanista*, Rivers asentó lo que fue hasta 1985 la piedra angular de todo asedio a la obra de Aldana (junto al estudio mucho más específico del crítico chileno Alfredo Lefebvre, impreso en 1954, centrado casi exclusivamente en la «Carta para Arias Montano»). Es de admitir que la aportación de Rivers ha constituido hasta fechas muy recientes el más nítido y documentado perfil biográfico del *Divino*. En 1957, cuatro años después de la publicación de su tesis, el hispanista norteamericano ofreció al público la primera edición crítica de un nutrido conjunto de versos de Aldana, que habían ido saliendo a la luz (pero con harta oscuridad y diseminadamente) en 1589, 1591, 1593 y c. 1595 en las distintas ediciones a cargo del hermano del poeta, Cosme, y casi cuatro siglos más tarde, en 1953 (pero con idéntica oscuridad y sin apenas escrúpulo científico), en la edición, insuficiente y prontamente agotada, de Manuel Moragón Maestre. De este modo, Aldana se convertía por fin, de la mano de Rivers, en un poeta secundario accesible, condición primaria y *sine qua non* para superar la fase que con suerte subrayaba su valor testimonial y generar los sucesivos acercamientos que, paulatinamente, iban a intentar establecer su importancia dentro de la poesía española siglodorista a través del escrutinio de su valor literario (Green 1958, 1963 y sobre todo 1969; Ferraté 1957, pero más decisivo —y problemático— en 1962; Jones 1974; Ruiz Silva 1981; Cuevas 1982; Salstad 1982; Terry 1982; Ruiz 1984; o Prieto 1984).[4]

3. Inexplicablemente, casi toda la crítica aldaniana cita el gran artículo de Rivers como si fuera de 1956. Rafael Ramos denunció hace unos años el error (2012: 363, n. 31), pero en vista de su continuidad, no parece que haya servido de mucho. Desde aquí se espera evitar que persista el «lapsus» facilitando el acceso a la publicación en línea del estudio de Rivers a través del enlace que el lector hallará en la bibliografía.

4. Solo señalo aquellas aproximaciones publicadas entre la aparición de los estudios de Rivers y Lefebvre (1953 y 1954) y las primeras aportaciones de José Lara Garrido (1984 y 1985) que, en mi opinión, han ejercido una mayor influencia. Sin dudarlo, destaco por encima de todas la monografía de Carlos Ruiz Silva (la primera desde 1954). Remito a su capítulo «Aldana en la crítica y en la literatura» para un repaso general de casi todo lo escrito sobre Aldana (apuntes críticos, entiéndase) desde el siglo XIX hasta 1981 (60-76), aunque no sin referir ciertas omisiones (rara vez citada alguna de ellas) de las que adolece esa sección, como Ricard (1961); Clocchiatti (1963); Alcalá (1973); Bergamín (1973); Morales Borrero (1975); López Anglada (1979) Salstad (1979); Hernando Cuadrado (1981) o Loupias (1981).

Hacia el primer lustro de los años ochenta, ya se podía percibir en Aldana la personalidad compleja, rica y excepcionalmente poliédrica que había deslumbrado incluso a sus propios contemporáneos. Se le hacía perfecto conocedor de la tradición petrarquista y genuino subversor de la misma; en su formación italiana, a la vera del neoplatonismo heterodoxo de Benedetto Varchi, de los *tratatti d'amore* más comprensivos con las inclinaciones del cuerpo y de los modelos ariostescos y ovidianos, ya se vislumbraba la causa de esa encendida e inusitada sensualidad arcádica de sus textos de juventud. Al mismo tiempo, las básicas nociones de su vida en la milicia (soldado desde su «verde abril tierno y temprano»,[5] lugarteniente de su padre, experimentado capitán en los tercios de Flandes, sargento mayor junto a don Juan de Austria y depositario de las esperanzas del rey don Sebastián en la trágica jornada de África) también permitían asignarle, cual Garcilaso y más que a Garcilaso, los ideales renacentistas de *sapientia et fortitudo*. Su vena heroica, patriótica, con pulsiones a veces de mesianismo, ya era sentida como un signo orgánico de sus posibilidades anímicas e identitarias, y por tanto, poéticas, del mismo modo que su dimensión humorística. Por su religiosidad y ascetismo, reversos de su acción, mas no contrarios, se le atribuían rasgos de la espiritualidad neoplatónica y cristiana de la *Accademia Fiorentina*, del misticismo flamenco y de la *devotio moderna*, así como de la moralidad horaciana de la escuela salmantina, congregada en torno a fray Luis de León y Benito Arias Montano. A principios de la década de los ochenta, la epístola poética que Aldana escribió a su gran amigo escriturista ya era juzgada como obra maestra del género y calificada como una de las cimas de la lírica del primer Siglo de Oro. La amalgama, en un mismo *corpus* poético, de erotismo, mitología, guerra, humor, retiro, intelectualidad, contemplación y metafísica, sumada a una forma no siempre cadenciosa pero sí abundante en logros retóricos motivados por el contenido (plasticidad y cromatismo en la descripción; medida y exactitud en el despliegue del verbo, de la acción, del tiempo; uso efectivísimo de la anáfora, de la enumeración, de la antítesis, del hipérbaton, de la bimembración, del encabalgamiento…) hacía ardua la tarea de clasificar al *Divino* dentro del panorama español de su tiempo. Así, visto a caballo entre el Renacimiento y el Barroco (no en vano se dijo que, en ocasiones, sobre todo en sus sonetos existenciales, Aldana prefiguraba a Quevedo), la crítica vino a concluir que el poeta hispanoflorentino era posiblemente el más cumplido representante de nuestro Manierismo literario. Y sin embargo, a pesar de todas estas valoraciones ideológicas, históricas y estéticas de carácter eminentemente positivo y laudable la obra de Aldana aún estaba falta a comienzos de los ochenta de una primera edición definitiva, depurada y canonizadora.

En 1985, el profesor de la Universidad de Málaga José Lara Garrido puso fin a esa carencia. En aquel año, Ediciones Cátedra publicaba en su colección

5. Aldana (1587: 39v).

Letras Hispánicas las *Poesías castellanas completas* de Francisco de Aldana, al cuidado del crítico malagueño. Esta edición y el estudio que la asiste supusieron la más alta e influyente contribución aldaniana desde los trabajos de Rivers y, desde luego, un hito en la historia de la recepción moderna del poeta. Hombre de una erudición y capacidad de análisis apabullantes, Lara Garrido iniciaba su estudio introductorio con un breve pero intensísimo apartado que era en realidad toda una declaración de intenciones: «Desde las imágenes del *Divino*». Alzándose hasta esa atalaya de percepción, el crítico llamaba a renunciar a las dos imágenes arquetípicas y románticas, peligrosamente reduccionistas, que habían dominado hasta entonces las sendas de intelección de la vida y la obra de Aldana, originadas en el *pathos* de aquella interminable despedida rimada de Cosme en los tomos de homenaje póstumo a su hermano. La primera de ellas, alimentada y promulgada por el discurso crítico cernudiano, traslucía al poeta sometido a su destino y, por tanto, a la certeza y aceptación de su propio aniquilamiento. Toda producción poética conducía, pues, simple e inexorablemente, a la *Epístola a Arias Montano*. La segunda imagen, debida también a Cosme, era, según Lara Garrido, otro escollo no menor que el anterior: la del Divino Capitán como emblema de la difícil conjunción entre las armas y las letras. Esta vía intelectiva, empeñada en descifrar el carácter humano del poeta en su creación sin más clave que la de los contados datos de su biografía (siempre atinentes a la experiencia militar) estaba limitada por la evidente desarmonía epistemológica producida entre ambas realidades en nuestro ámbito de conocimiento, resultando imposible determinar, si no era figurada y arbitrariamente, el grado de isocronía que pudieron mantener vida y génesis literaria. Nada era más imprescindible, en consecuencia, que abandonar todo intento de apresar desde un biografismo al fin y al cabo hipotético el sentido de la obra de Aldana. Para Lara Garrido, la única imagen válida y fecunda era aquella que resplandecía con el nombre de *divino*, ya reconocida por los vates de los siglos XVI y XVII.[6] Se trata de la que solo afecta al fenómeno creador, al *verbum*, a la expresión poética —no mimética— entendida como *logos* que proyecta —inventa— otro mundo bajo la idea platónica de inspiración. «La conformación mítica de esta última imagen —concluía el crítico— no se extiende en clave explicadora ni preludia discurso exegético alguno sobre la poesía del *Divino*, pero puede servir, en tanto rendimiento admirativo que hoy debe recuperar su integridad, como pórtico a un nuevo sendero de intelección» (Lara Garrido 1985: 20).

6. Tradicionalmente se señala a Cosme como el primero en informar del sobrenombre excelso que ostentaba su hermano (Aldana, 1587: 32r y 51v), dato que se ha corroborado siempre —y sobre todo— en la «Adjunta» del *Viaje del Parnaso* de Cervantes (2016: 142). Pero habría que añadir, como ejemplo temprano y de cierta autoridad a Francisco de Figueroa, a quien muy pronto también llamarían el *Divino*. Escribe Figueroa en un soneto dedicado a Cosme estampado en los preliminares de la *Asneyda*: «A lo cual convernía que acá bajase / aquel a cuya gloria has igualado, / tu hermano el tan divino y tan querido» (cito por la edición de Maurer 1988: 325).

Los siguientes apartados, exceptuando el inmediatamente posterior (la ineludible nota biográfica titulada «Francisco de Aldana, una vida en la milicia», que debe todo a las investigaciones de Rivers), van a explorar los caminos de esa tercera imagen reivindicada, literaria *sensu stricto*: «La escritura integradora: bilingüismo e imitación compuesta»; «Del código petrarquista a la 'humanitas' sensual»; «En la nostalgia del paraíso: variaciones entre la amistad y la acción»; «Las bases metafóricas del misticismo afectivista». Cada una de estas aproximaciones integra en su seno la crítica precedente y la reescribe, aportando nuevas lecturas, exquisita savia gentil, medieval, renacentista; y construyendo así, desde los cimientos del análisis filológico y de la tradición cultural, un edificio exegético penetrante, sabio, acaso retórico y saturado en su extrema devoción hermenéutica, pero que va a marcar —y en ocasiones a ensombrecer por su altura erudita— las líneas de la investigación futura.

He aquí, es evidente, una edición hegemónica, la primera edición magna de las poesías de Aldana, claro que no solo por la hondura crítica de su estudio. La edición de Lara Garrido mejoraba la puntuación con respecto a la de Rivers, corregía sus erratas y cotejaba las variantes de aquellas composiciones que tenían más de un testimonio. Por otra parte, la aparente desatención al autor, al relato vital que subyace a los poemas (no es desatención, si no prelación en favor de lo literario) se veía contrarrestada en esta edición por uno de los mayores triunfos del trabajo de Lara Garrido: proponer un orden cronológico aproximado de los materiales poéticos afín con la trayectoria biográfica del poeta, superando el problema de los bloques dependientes que, desde las ediciones de Cosme, habían quedado incomunicados y privados de toda discursividad (cuestión que no se resolvía en la antología de Rivers por haber agrupado el hispanista las composiciones según su género formal, identificado casi siempre con una forma estrófica). Esta arriesgada pero coherente presentación de la poesía del *Divino* permitió calibrar por vez primera su proceso evolutivo y apreciar en toda su grandeza la variedad y la convivencia de sus múltiples vertientes. Además, tan admirable tarea venía acompañada de una excelente anotación al texto (más exhaustiva en unos lugres que en otros, naturalmente) que facilitaba y animaba a leer a Aldana a la luz de los principales nombres que le sirvieron ya como sostén teórico (Ficino, Hebreo, D'Aragona, Varchi, etc.), ya como materia susceptible de recreación típicamente renacentista (Virgilio, Horacio, Ovidio, Petrarca, Sannazaro, Ariosto, Alamanni, etc.). En vista del conjunto de esta impresionante labor, puede aceptarse que la publicación en 1985 de la edición de Lara Garrido constituyó la entrada definitiva de Aldana a lo más alto del Parnaso académico. Por si fuera poco, la noticia del año anterior del descubrimiento por parte de M.ª Luisa Cerrón Puga (1984) de una fábula italiana desconocida del *Divino* (hallazgo del que, por gentileza de la investigadora, pudo hacerse eco el estudioso malagueño en su «Introducción»), venía a dotar de absoluta credibilidad aquella estimulante y fascinadora lista de obras perdidas que, cuasi con actitud notarial, añadía

Cosme al final de la *Segunda parte* de las poesías de su hermano. Puesto que, hacia 1945, José Manuel Blecua había hallado en un cancionero de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza un fragmento del poema extraviado de Aldana «Angélica y Medoro», el descubrimiento ahora de Cerrón Puga de una fábula, a buen seguro juvenil, atribuida al poeta hispanoflorentino, alimentaba con creces las expectativas plausibles de encontrar más textos desconocidos. Indudablemente, el interés por Aldana estaba servido.

En los años siguientes, el estudio de la obra del poeta hispanoflorentino dejaría de ser, pues, un acercamiento aislado o una mera apostilla para normalizarse y extenderse por multitud de aulas, temarios, congresos y prensas. Numerosos artículos, tesis doctorales que se convertirían en monografías y hasta otra edición «canónica» serían el signo más vivo de que, si bien Aldana no podía ser considerado todavía un clásico como Garcilaso o fray Luis, tampoco podía tenérsele ya como un escritor de segunda fila… ni siquiera como el primero entre los segundos.

Los trabajos que se han dedicado en los últimos treinta años a abordar algún tema en torno a la figura de Aldana son cuantiosos y de índole muy diversa.[7] A la vanguardia, obviamente, se encuentra Lara Garrido, con estudios capitales sobre la cuestión editorial y textual de la producción poética del *Divino* (1986), sobre composiciones insignes como las «Octavas a Felipe II» (1988 y 1995, y reimp. en 1997) o la «Carta para Arias Montano» (1999 y 2001, continuaciones de una «relectura» de 1985), y sobre una temática tan recurrente y de calado como la del oficio militar (2000). Esenciales son también las investigaciones de la profesora Lola González, centradas en el estudio de la imagen poética, primero presentadas en una serie de artículos (1988, 1989 y 1991), después reunidas y ampliadas en su tesis doctoral (1990) y publicadas finalmente en un libro que es ya obra de referencia de la bibliografía aldaniana (1995). Por esas mismas fechas, Julián Olivares (1990) conecta temáticamente a Aldana y Quevedo; y Eugenia Fosalba (1992) destaca algunas fuentes de los sonetos amatorios en la tratadística y en la poesía anterior y contemporánea a Aldana, así como, quizá por la influencia teorizante de dichos tratados, la búsqueda de trascendencia que el poeta llega a depositar en el abrazo carnal, la cara opuesta de su misticismo. Por su parte, Alfredo Mateos Paramio (1993) resalta la fuerza y la inocencia del amor humano (sensual, propio de la *cupiditas*) que caracteriza a la poesía del joven lugarteniente hispanoflorentino, revelando algunos ecos lucrecianos. Casi de forma paralela, Massimiliano Noto escribe desde Italia sobre la otra faceta de Aldana: la ascética, a propósito de la epístola a Montano (1994). Asimismo, de la ladera italiana surgen después dos interesantes aportaciones a poemas concretos: la de Cristina Barbolani di Montauto (1996), que trabaja las octavas bilingües

7. Sin ánimo de agotar aquí la totalidad de la bibliografía existente, todos los estudios mencionados de ahora en adelante, como también los anteriores, están debidamente recogidos en las páginas finales.

«de un verso español y otro toscano», y la de Giuseppe Mazzocchi (2001), dedicada a lo burlesco en la «Canción a Cristo crucificado». Entre medias, una nueva investigación de Lola González ha tratado también otro poema religioso: las «Octavas sobre el juicio final», a partir de la iconografía y la dramaturgia de la Edad Media (1998).

En este tiempo, se ha publicado una edición de las poesías de Aldana en la colección de Clásicos Universales de Planeta, a cargo de Rosa Navarro (1994). Es un trabajo que debe bastante, como la editora reconoce, a la edición de Lara Garrido. Las diferencias se hallarán sobre todo en la puntuación de los textos, en su disposición (basada de nuevo en un criterio formal, genérico y estrófico, aunque dentro de cada apartado se acepta la ordenación que propuso Lara Garrido) y en el aparato de notas, reducido a lo esencial (o mejor dicho, elemental) tanto en los avisos intertextuales como en las aclaraciones de lengua o estilo. La edición de Rosa Navarro es, por tanto, más divulgativa y quizá más liviana para el lector medio que la del crítico malagueño, pero insuficiente para el público especialista. Con todo, el estudio introductorio que ofrece la catedrática de la Universitat de Barcelona a la *Poesía* de Aldana no puede sino ser admirado por su sensibilidad crítica. Tales líneas constituyen sin duda uno de los más deliciosos y acertados compendios que se han escrito nunca sobre la obra poética del *Divino*, y son, junto con otras líneas de la propia Navarro centradas exclusivamente en las epístolas aldanianas (2000), un punto de encuentro y referencia obligado para cualquier estudioso del poeta hispanoflorentino.

Por supuesto, de referencia es igualmente la monografía, ligeramente anterior, del hispanista británico David Gareth Walters (1988), la cual es un ejemplo de la continuidad de la atención anglosajona a la poesía de Aldana, que hunde sus raíces en las traducciones de los dos sonetos religiosos que llevó a cabo el poeta y catedrático de la Harvard University Henry W. Longfellow (1832).[8] Y desde luego no es el único: en el ámbito anglosajón destacan además el artículo sobre la divina epístola de Robert Archer, publicado también ese mismo año, en las prensas de la Universidad de Liverpool (1988); o las aproximaciones, más recientes, en Norteamérica, de Dian Fox (2005), Russel P. Sebold (2006) y, sobre todo, de Susan Byrne (2004, 2005, 2006 y 2007), cuya tesis doctoral para la City University of New York examina la influencia del *Corpus hermeticum* en Francisco de Aldana, fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Ni que decir tiene que esta inclinación hacia el estudio de la poesía del Divino Capitán en la crítica de habla inglesa llega hasta nuestros días, como lo atestigua la tesis doctoral defendida por Paul Joseph Lennon en el Trinity Hall de la University of Cambridge (2013). Cabe puntualizar que ni la tesis inglesa de Lennon ni la estadounidense de Byrne son las únicas extranjeras de los últimos treinta años que escogen como objeto de estudio algún aspecto de la obra de Aldana. Des-

8. Véase al respecto Rivers (1953: 581-582).

de 1999, por ejemplo, disponemos también de la primera monografía sobre el *Divino* en lengua alemana, escrita por Berthold Volberg, basada en la tesis que el hispanista había presentado el año anterior en la Universität zu Köln. Esta investigación, realizada desde los principios metodológicos de la literatura comparada, enfoca su análisis en las manifestaciones místicas y patrióticas de la poesía del hispanoflorentino, relacionándolas —y confrontándolas— con las voces de San Juan y Santa Teresa; o también de Alonso de Ercilla y Fernando de Herrera.

El fin de siglo y los inicios del nuevo son, como se está comprobando, buenos tiempos para el avance en las investigaciones sobre Aldana y para su definitiva consideración como clásico indiscutible. Las aportaciones críticas siguen sucediéndose. En 1997, María José Martínez López hace un hallazgo crucial por lo que se refiere a aspectos textuales y biográficos: descubre una primera redacción de las «Octavas a Felipe II» que viene acompañada de una dedicatoria en prosa desconocida, dirigida al Rey Católico y firmada por Aldana. En 1999, José Miguel Martínez Torrejón sitúa esas mismas octavas en su complejo contexto circunstancial y político. En 2005, el estudioso de la City University of New York pule y amplía su investigación inicial, ahondando en aquel Aldana de 1577 y 1578 que estuvo tan cerca del rey don Sebastián y de Felipe II. También en 2005, Paolo Pintacuda publica un artículo de absoluta relevancia, donde da noticia de dos ejemplares desconocidos de las últimas ediciones *sine notis* de Aldana cuidadas por su hermano que permiten argumentar con suficiente firmeza que la impresión de dichas ediciones (c. 1595) no tuvo lugar en Flandes (de esta opinión eran Rivers y Lara Garrido), sino en la ciudad de Milán, tal y como había conjeturado Cerrón Puga (1988) gracias al descubrimiento de un mermado ejemplar custodiado en la Biblioteca Nazionale Braidense. Las aportaciones críticas siguen sucediéndose, en efecto. En 2006, Francisco Javier Grande Quejigo insiste en la lectura de la «Carta a Arias Montano» como epístola horaciana fundamentada en la *amicitia*; y, desde el otro lado del Atlántico (concretamente desde la Universidad Nacional Autónoma de México), Valentina Rojas Loa Salazar pone de relieve las huellas petrarquistas en los versos de nuestro poeta. Al año siguiente, en 2007, Luis Gómez Canseco dedica algunas páginas a cavilar sobre la contemplación de Aldana, cerca de la de Arias Montano; y Martínez Torrejón contribuye de nuevo a la figura del poeta a partir de sus estudios sobre el ambiente político de la corte portuguesa en la década de 1570, lo cual hace dando a conocer un poema inédito y anónimo en castellano que podría ser atribuido ni más ni menos que a la pluma del *Divino*. En 2008, Lola González acude a la gran epístola aldaniana para evidenciar una vez más sus cualidades estéticas. En ese mismo año, Guillermo Alonso Moreno señala como fuente de los versos sobre Júpiter y Europa de las «Octavas […] en diversa materia» (Aldana 1985: 260-263) *Le metamorfosi* de Giovanni Andrea dell' Anguillara. Y también, en 2008, Ignacio García Aguilar analiza la *dispositio* editorial de las distintas ediciones de las obras de Aldana, poniendo en tela de juicio esa supuesta falta de esmero que tradicionalmente se ha observado en las manipulaciones editoriales

de su hermano Cosme. En 2009, José M.ª Suárez Díez se acerca a la madurez del poeta a través de la lectura de sus últimos sonetos, llamando la atención sobre la crisis del petrarquismo y estableciendo conexiones entre el desengaño espiritual del hispanoflorentino y la decadencia del Renacimiento.

Los estudios sobre Aldana del año 2010 merecen por su peso una mención aparte. En primer lugar, está la publicación de Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Abraham Madroñal a raíz del hallazgo de una carta jocosa desconocida del *Divino*. Este increíble descubrimiento supone la recuperación textual aldaniana más importante desde la aparición de *L'Antilla* en 1984, con el valor añadido de que se trata de la única prosa literaria conservada de nuestro autor. A esto, además, hay que sumar que la carta nos proporciona un episodio completamente ignorado de la biografía de Aldana: su participación, en 1569, en una empresa diplomática en la corte de Isabel I de Inglaterra. En segundo lugar, aunque no por ello menos relevante, está la imponente monografía sobre Aldana de Miguel Ángel García, una «nueva lectura crítica» de más de ochocientas páginas que es desde el primer día que se puso en circulación una obra de referencia irrenunciable. Independientemente de la afinidad que uno sienta con el marco conceptual de su propuesta interpretativa (sin duda alineada con los parámetros del materialismo histórico), y teniendo en cuenta sus deudas con el discurso crítico de Lara Garrido, lo cierto es que el profesor de la Universidad de Granada nos ofrece, por fin, en palabras juiciosas de su compañero García Única, «un Aldana para el siglo xxi» (2010: 436), donde su valoración como gran clásico de nuestra literatura, en cuanto que asume, modela y activa tradiciones, y admite sucesivas relecturas, debe estar profundamente aprehendida y, por tanto, ser incuestionable.

Como era de esperar, los trabajos sobre Aldana publicados en la presente década han sido varios y de notable envergadura. Dejando a un lado los artículos, más enfáticos y reiterativos que novedosos (ya que los temas se abordan por extenso en la citada monografía), del profesor Miguel Ángel García (2010 y 2012), los estudios que más sobresalen por esas fechas son el de Cerrón Puga (2011), que examina la huella de Lucrecio en dos sonetos de Aldana; el de García Aguilar (2012), que vuelve sobre la tarea editora de Cosme, resaltando cierta coherencia en sus intervenciones y subrayando la idea de *dispositio* abierta y obra en proceso; y el de Rafael Ramos (2012), que somete a revisión el elogio que Gaspar Gil Polo dedica al final de su *Canto de Turia* (1564) a un «Aldana», concluyendo, en contra de lo que se ha aceptado y presentado siempre como prueba de la temprana fama del Divino Capitán, que tal referencia no alude a nuestro poeta, sino a otro, llamado Marco Antonio Aldana. No pueden dejar de apuntarse otras aproximaciones sugestivas que vienen a atestiguar el creciente interés que despierta en la crítica la figura del poeta hispanoflorentino. Como botón de muestra están los trabajos de José Enrique López Martínez (2010), Celso Luján García (2010), Clara Marías (2011), Álvaro Alonso Miguel (2012), Ginés Torres Salinas (2013), Óscar Javier González-Molina (2013), Jimena Gamba Corradine (2015), Mar Martínez Góngora (2015), Paul Joseph Lennon (2015)

o Adalid Nievas Rojas (2016). Y hasta el año pasado el interés ha seguido al alza y brindando buenas perspectivas: véase, por ejemplo, el estudio de Marcial Rubio Árquez (2017) sobre la posible influencia escultórica en el poema «Marte en aspecto de Cáncer»; el artículo de Pablo Sol Mora (2017) sobre el celebérrimo soneto «¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando…?» visto bajo el prisma de los *trattati d'amore*; el trabajo de Nievas Rojas (2017) que recupera las dos octavas perdidas de la «Glosa del soneto 'Pasando el mar Leandro…'»; o la primera y segunda parte, de Nievas Rojas también (2017 y en prensa), del estudio biográfico que el autor está llevando a cabo gracias al descubrimiento de documentación desconocida (incluidas cartas autógrafas del *Divino*) conservada principalmente en el Archivio di Stato di Firenze. Como se ha dicho arriba, las aportaciones a la vida y la obra de Aldana siguen sucediéndose año tras año, imparablemente.

En una de las páginas del presente monográfico, el lector hallará la siguiente advertencia: «cuanto rodea a Francisco de Aldana se torna excepcional». La desbordante verdad que encierra tal aserto escapa y se alza «con alas de paloma» tras su verbalización y contemplarla produce efectos tan admirativos como terriblemente abrumadores. Porque parece mentira que a pesar de todas las aportaciones que se han ido agregando a la bibliografía aldaniana a lo largo de estos últimos treinta años (relecturas, detección de nuevas fuentes, obras recuperadas, testimonios textuales desconocidos, hallazgo de nuevos ejemplares, apuntes biográficos insospechados, cartas inéditas e igualmente desconocidas, etcétera) todavía no contemos con una edición de la obra de Aldana completa, rigurosa y puesta al día, apoyada por un estudio total, que haga justicia con su *status* de clásico. La unanimidad crítica y académica existente en torno a la posición privilegiada que ocupa el divino Aldana en el canon literario español carece de su correlato de reconocimiento institucional y editorial, tal y como lo confirma su ausencia en la lista de los ciento once volúmenes de la Biblioteca Clásica de la RAE que reúne «el núcleo esencial de la tradición literaria española e hispanoamericana hasta finales del siglo XIX».[9] A modo de estocada, tampoco se encontrarán ya las *Poesías castellanas completas* que editó Lara Garrido en ese inmenso catálogo de Letras Hispánicas (2018) que «conforma también una historia crítica de la literatura».[10] Descatalogada de aquí y ausente de allí, el estudioso interesado en la edición científica de Aldana tendrá que resignarse, pues, a la de 1985 (reimpresa en los años 1997 y 2000, pero nunca corregida ni ampliada) y elegir para su obtención entre el mercado de segunda mano o la biblioteca universitaria que le quede más cerca. De alguna manera, el olvido que sufrió Aldana hasta mediados del siglo XX persiste en el XXI, aunque sea solo como un regusto amargo.

Queda por tanto insistir, continuar, ramificar las sendas del estudio de la vida y la obra de Francisco de Aldana. Los trabajos aquí reunidos son pocos, pero

9. Véase <http://www.rae.es/obras-academicas/bcrae>.
10. Véase <https://www.catedra.com/catalogos/catalogos/P-00212801_9999969569.pdf>.

en su empeño cada uno alimenta una parcela distinta del *Divino*, demostrando que, como ocurre con todos los clásicos, de su frecuentación y revisión siempre se pueden recoger algunos frutos. Así, en la primera aproximación, a cargo de Maria Rosso, el lector tendrá delante al Aldana más sensual, atento a las respuestas que sobre el *eros* ofrecen la tradición clásica y la italiana (sobre todo la que enlaza con Mario Equicola), a propósito de sus bellas «Octavas sobre los efectos de amor». La dependencia intelectual —intertextual— se hace evidente. En el segundo acercamiento el lector descifrará, de la mano de Giuliana Calabrese, todo un sistema simbólico, de origen neoplatónico, concentrado en torno a las imágenes literarias de la luz y el espejo, asimilado por un Aldana más metafísico, y que llegará a través de él hasta Cernuda. El diálogo entre antiguos y modernos no podía faltar, naturalmente, en este ramillete de aproximaciones aldanianas. Le sigue a este artículo uno sobre la poesía religiosa del *Divino*, que corre por cuenta de Sergio Fernández López. En esta contribución, el lector podrá releer los versos sacros de nuestro poeta a la luz de la espiritualidad franciscana, concebida, gracias a la postura crítica conciliadora del autor, como elemento unitario de las diferentes manifestaciones poéticas de carácter religioso, indistintamente del momento de su escritura. El artículo siguiente, de Adalid Nievas Rojas, es una continuación de la primera parte del estudio biográfico que el autor está realizando actualmente, en el que se dan a conocer cinco cartas desconocidas del padre del hispanoflorentino, Antonio de Aldana, dirigidas a Cosme I de Médici, fechadas entre 1555 y 1561. El trabajo aporta nuevos datos relativos a la etapa italiana del poeta, y examina de cerca las relaciones de su familia con la corte medicea. Cierran este monográfico dos notas de Rafael Ramos. La primera da noticia de un aspecto de la biografía de Aldana ignorado hasta el momento: la presencia del poeta en la *Accademia dei confusi* de Amberes durante su estancia en Flandes, y aporta, además, un nuevo soneto en italiano no recogido en las ediciones de Cosme. La segunda nota explora en la fama póstuma del *Divino* a partir de las menciones que hacen de él algunos escritores españoles entre 1594 y 1635. Y la conclusión, pese a quien le pese, es clara y de sobra conocida: al Divino Capitán no lo ha hecho clásico la modernidad; ya lo erigieron como tal sus propios contemporáneos. Siempre lo ha sido.

Bibliografía

Ediciones principales

Primera parte de las obras, que hasta agora se han podido hallar del Capitan Francisco de Aldana, Alcayde de San Sebastian, el qual murio peleando en la jornada de Africa…, Milán, Pablo Gotardo Poncio, 1589.

Segunda parte de las obras, que se han podido hallar del Capitan Francisco de Aldana, Alcayde de San Sebastián, que fue Maestro de Campo General del Rey de Portugal, en la jornada de Africa, adonde murio peleando…, Madrid, Pedro Madrigal, 1591.

Todas las obras que hasta agora se han podido hallar del Capitan Francisco de Aldana, Alcayde de San Sebastián, que fue Maestro de Campo General del Rey de Portugal en la jornada de Africa, a do murio peleando…, Madrid, Luys Sánchez, 1593.

Segunda parte de las obras, que se han podido hasta agora hallar del Capitan Francisco de Aldana, Alcayde de San Sebastian, aquel embiado por su Magestad Catholica al Rey de Portugal despues de la persona Real governo todo el Exercito Christiano contra el de los Moros en la Iornada de Africa, según muchas Historias lo cuentan, y haviendo protestado al Rey que no diesse la batalla en que se perdió, murió en ella peleando, Milán, ¿Poncio?, c. 1595/96 (incluye la *Primera parte*).[11]

Epistolario poético completo, ed. de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, Ediciones Turner, 1946.

Obras completas de Francisco de Aldana (2 vols.), ed. de Manuel Moragón Maestre, Madrid, C.S.I.C, 1953.

Poesías, ed. de Elias L. Rivers, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.

Sonetos, ed. de Raúl Ruiz, Madrid, Hiperión, 1984.

Poesías castellanas completas, ed. de Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

Poesías, ed. de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Editorial Planeta, 1994.

Crítica sobre Aldana y otros textos relacionados

Alcalá, Ángel, «Epílogo», en Ben Rekers, *Arias Montano*, Madrid, Taurus, 1973, 248-251.

Aldana, Cosme de, *Sonetos y octavas de Cosme de Aldana, Gentilhombre de su Magest. Cathol. En lamentacion de la muerte de su hermano el capitan Francisco de Aldana*, Milán, Juan Baptista Colonio, 1587.

11. La rareza de esta edición obliga a indicar aquí el hallazgo de otro ejemplar tan valioso como el de la Biblioteca Ambrosiana (y mejor conservado), puesto que también corresponde a las condiciones originales de la edición. Véase en Biblioteca Civica di Rovereto Girolamo Tartarotti, sig. Sa 210. 133. Así, pues, las ubicaciones conocidas de esta edición serían las siguientes: Biblioteca Nacional de España, Biblioteca Nazionale Braidense (incompleta), Hispanic Society of America, Biblioteca Ambrosiana y Biblioteca Civica di Rovereto. La presencia del ejemplar en la localidad de Rovereto refuerza una vez más la hipótesis de que esta edición *sine notis* se imprimió en Milán.

Alonso Moreno, Guillermo, «Otra fuente de los versos sobre Júpiter y Europa de Francisco de Aldana», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV, 1, coord. por José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea, Alcañiz/Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos – C.S.I.C., 2008, 79-89.

Archer, Robert, «The Overreaching Imagination: The Structure and Meaning of Aldana's 'Carta para Arias Montano'», en *Bulletin of Hispanic Studies*, LXV, 1988, 237-249.

Barbolani di Montauto, Cristina, «Las octavas de un verso español y otro toscano de Francisco de Aldana», en *Paisaje, juego y multilingüismo. X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Santiago de Compostela, 18-21 de octubre de 1994)*, vol. II, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones, 1996, 305-314.

Bergamín, José, «Hombre adentro» y «Las Indias de Dios», en *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona, Editorial Noguer, 1973, 151-164.

Blecua, José Manuel, «Cancionero de 1628», en *Revista de Filología Española*, anejo XXXII, Madrid, C.S.I.C, 1945, 48 y 326-329.

Bunes Ibarra, Miguel Ángel de; Madroñal, Abraham, «Una carta jocosa inédita de Francisco de Aldana y nuevos datos para su biografía», *Revista de Filología Española*, XC, 1, 2010, 9-46.

Byrne, Susan, *El* Corpus Hermeticum *y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Conexiones léxicas y semánticas entre la filosofía hermética y la poesía española del siglo XVI*, City University of New York, 2004 (Tesis doctoral).

—, «Neostoic pyrotecnics in Francisco de Aldana and san Juan de la Cruz», en *Calíope*, XI, núm. 1, 2005, 87-104.

—, «El léxico del hermetismo en algunos versos de San Juan de la Cruz y Francisco de Aldana», *Edad de oro cantabrigense: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, Robinson College, Cambridge, 18-22 julio 2005*, ed. de Anthony Close, Madrid, AISO, 2006, 129-135.

—, *El* Corpus Hermeticum *y tres poetas españoles: Francisco de Aldana, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz*, Newark, Del, Juan de la Cuesta, 2007.

Cernuda, Luis, «Rosalía de Castro» y «Tres poetas metafísicos», en *Prosa I*, vol. II, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 2002, 98-105 y 502-516.

Cerrón Puga, María Luisa, «'L' Antilla', fábula desconocida de Francisco de Aldana», en *Studi Ispanici*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1984, 175-226.

—, «Itinerario editorial de Cosme de Aldana, 'gentilhombre entretenido de su Majestad Católica'», en *Studi Ispanici*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1987/1988, 181-240.

—, «Francisco de Aldana traductor de Lucrecio (sonetos XVIII y XXIX)», en *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a Giovanni Caravaggi*, ed. de

Andrea Baldissera, Giuseppe Mazzocchi y Paolo Pintacuda, vol. I, Como-Pavía, Ibis, 2011, 309-320.

Cervantes, Miguel de, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. de José Montero Reguera, Fernando Romo Feito y Macarena Cuiñas Gómez, Madrid-Barcelona, Real Academia Española, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2016.

Clocchiatti, Emilio, «Francisco de Aldana también tradujo el poema de Sannazaro», en *El «Sannazaro español» de Herrera Maldonado*, Madrid, Ínsula, 1963, 87-98.

Crawford, J. P. Wickersham, «Francisco de Aldana: A Neglected Poet of the Golden Age in Spain», en *Hispanic Review*, VII, 1939, 48-61.

Cuevas, Cristóbal, «Francisco de Aldana», en *Fray Luis de León y la Escuela Salmantina*, Madrid, Editorial Taurus, 1982, 54-60 y 229-256.

Ferraté, Juan, «Siete sonetos de Francisco de Aldana», en *Teoría del poema*, Barcelona, Seix Barral, 1957, 69-80.

—, «Una muestra de poesía extravagante. Las octavas sobre los *Efectos de amor* de Francisco de Aldana», en *La operación de leer y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962, 71-97.

Fosalba, Eugenia, «Francisco de Aldana, poeta de la presencia amorosa», *Glosa: Anuario del Departamento de Filología Española y sus Didácticas*, 3 (1992), 179-197.

Fox, Dian, «'Frente a frente': Francisco de Aldana and Sublimations of Desire», *Calíope*, XI, 1 (2005), 65-85.

Gamba Corradine, Jimena, «Límites entre filosofía y literatura: del tratado amoroso a la literatura bucólica», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, XXXVIII (2015), 117-130.

García, Miguel Ángel, «*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*». *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2010.

—, «Hacia la quietud celeste: los sonetos existenciales de Francisco de Aldana», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XXI, 1 (2010), 3-22.

—, «'Oficio militar profeso y hago': los 'Pocos tercetos escritos a un amigo', de Francisco de Aldana», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXXIX, 6 (2012), 599-614.

García Aguilar, Ignacio, «Cosme edita a Francisco de Aldana: problemas de la edición póstuma», en *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, coord. por Pedro Ruiz Pérez, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008, 191-206.

—, «Peripecias editoriales de la poesía de Aldana», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. de Anne Cayuela, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012, 169-183.

García Única, Juan, «Miguel Ángel García, '*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*'. *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2010, 840 págs.», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, LX (2010), 435-442 (reseña).

Gómez Canseco, Luis, *Poesía y contemplación. Las «Divinas Nupcias» de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Huelva, Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 2007, 152-162.

González Martínez, Dolores, «La metamorfosis del paisaje renacentista en la poesía de Francisco de Aldana», *Scriptura*, IV (1988), 9-20.

—, «La metáfora en la poesía de Francisco de Aldana: uso, temática y evolución», *Anuario de Estudios Filológicos*, XII (1989), 111-124.

—, «Fonosimbolismo y aliteración: Francisco de Aldana frente a la palabra poética», *Scriptura*, VI-VII (1991), 41-50.

—, *Orfeo y Eurídice. La imagen en la poesía de Francisco de Aldana*, Universitat de Barcelona, 1990 (Tesis Doctoral).

—, *La poesía de Francisco de Aldana (1537-1578). Introducción al estudio de la imagen*, Edicions de la Universitat de Lleida, 1995.

—, «Iconografía y dramaturgia medieval en las 'Octavas sobre el Juicio Final' de Francisco de Aldana», en *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 21-26 de agosto de 1995, Birmingham*, coord. por Jules Whicker, vol. II, University of Birmingham, 1998, 257-265.

—, «La 'Carta para Arias Montano'. Génesis y análisis de la última actitud estética de Francisco de Aldana», *Estudios Hispánicos*, XVI (2008), 11-32.

González-Molina, Óscar Javier, «El discurso amoroso en la 'Carta a Galanio' de Francisco de Aldana», *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, IX (2013), 55-74.

Grande Quejigo, Francisco Javier, «La 'Carta a Arias Montano' de Francisco de Aldana, epístola horaciana de *amicitia*», en *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, coord. por José María Maestre Maestre, Eustaquio Sánchez Salor, Manuel Antonio Díaz Gito, Luis Charlo Brea, Pedro Juan Galán Sánchez, Mérida, Editora Regional de Extremadura, vol. II, 2006, 837-848.

Green, Otis R., «On Francisco de Aldana: Observations on Dr. Rivers study of *El Divino Capitán*», *Hispanic Review*, XXVI (1958), 117-135.

—, «A wedding *Introito* by Francisco de Aldana (1537-1578)», *Hispanic Review*, XXXI (1963), 8-21.

—, *España y la tradición occidental* (4 vols.), Madrid, Gredos, 1969, (I, 152-156; IV, 213-221).

Hernando Cuadrado, Jesús, *El ciclo amoroso en Francisco de Aldana*, Madrid, Francisco Arellano, 1981.

Jones, R. O., *Historia de la literatura española 2. Siglo de Oro: prosa y poesía*, Barcelona, Ariel, 1974.

Lara Garrido, José, *La poesía de la contemplación (Relectura de la «Epístola a Arias Montano» de Francisco de Aldana*, Madrid, 1985.

—, «Introducción», en Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Cátedra, 1985, 13-119.

—, «Las ediciones de Francisco de Aldana: hipótesis sobre un problema bibliográfico», *Revista de Estudios Extremeños*, XLII, 3 (1986), 541-583.

—, «Visión, alegoría y discurso en las 'Octavas a Felipe II' de Francisco de Aldana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVI, 1 (1988), 277-301.
—, «Las 'Octavas a Felipe II' de Francisco de Aldana: de la construcción retórica al discurso poético como mitologema», *Glosa. Anuario del Departamento de Filología Española y sus Didácticas*, 6 (1995), 63-90.
—, *Del Siglo de Oro (métodos y relecciones)*, Madrid, Universidad Europea – CEES Ediciones, 1997.
—, «'Palma de Marte' y 'lauro de Apolo': la poesía del 'oficio militar' en Francisco de Aldana y Cristóbal de Virués», en *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca. Atti del Convegno Internazionale di Pavia, 16, 17, 18, ottobre 1997*, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni editore, 2000, 281-346.
—, «*Tratar en eso ha sido a ti debido*. Las huellas del 'Dictatum Christianum' en la 'Epístola a Arias Montano' de Francisco de Aldana», *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, 371-392.
—, «El mito clásico como lenguaje simbólico y alegórico. Notas hermenéuticas sobre la contemplación en la 'Epístola a Arias Montano' de Francisco de Aldana», en *Relieves poéticos del Siglo de Oro. De los textos al contexto*, Málaga, Analecta Malacitiana, anejo 27, 1999, 49-90.
Lefebvre, Alfredo, *La poesía del capitán Aldana (1537-1578)*, Chile, Universidad de Concepción, 1953 (en colofón 1954).
Lennon, Paul Joseph, *Beyond Neoplatonism: Love in the Poetry of Francisco de Aldana*, University of Cambridge, 2013 (Tesis doctoral).
—, «'Las partes donde Amor el cetro tiene'. Uncanonical Love in Francisco de Aldana's 'Medoro y Angélica», *Bulletin of Spanish Studies*, XCII, 4 (2015), 507-525.
López Anglada, Luis, «Literatura y milicia. Francisco de Aldana 'El Divino'», *Revista de las Armas y Servicios*, XL, 479 (diciembre 1979), 89-95.
López Martínez, José Enrique, «La sexualidad en la poesía de Francisco de Aldana», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo… París, del 9 al 13 de julio de 2007*, II [CD-ROM], Madrid, Iberoamericana, 2010, 95.
Loupias, Bernard, «Le sens des 'Octavas al Rey Don Felipe' de Francisco de Aldana mort a Wādī-l-Makhā-zin», en *Langues et Littératures*, I, 1981, 129-144.
Luján García, Celso, «Hermenéutica de la obra de Francisco de Aldana», *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, VIII (2010), 105-109.
Marías, Clara, «Letras sin sol: la visión de Flandes en dos poetas soldados del renacimiento español», *Lectura y Signo*, VI (2011), 139-169.
Martínez Góngora, Mar, «Francisco de Aldana y el rapto de Europa: entre la hibridez cultural y el triunfo sobre el Islam», *Hispanófila*, 173 (2015), 21-36.
Martínez López, María José, «La primera redacción de las 'Octavas dirigidas a Felipe II' de Francisco de Aldana y su inédita dedicatoria en prosa», *Criticón*, LXX (1997), 31-70.

Mateos Paramio, Alfredo, «Francisco de Aldana: ¿Un neoplatónico del amor humano?», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. por Manuel García Martín, vol. II, 1993, 657-662.

Maurer, Christopher, *Obra y vida de Francisco de Figueroa*, Madrid, Ediciones Istmo, 1988.

Mazzocchi, Giuseppe, «Lo burlesco religioso: la 'Canción a Cristo crucificado', de Francisco de Aldana», en *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, coord. por Javier Huerta Calvo, Emilio Javier Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Editorial Verbum, 2001, 109-118.

Menéndez Pelayo, Marcelino, «Historia de las ideas estéticas en España», *Obras completas*, t. I, vol. I, ed. de Gerardo Bolado, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria – Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012.

Miguel, Álvaro Alonso, «Las 'Octavas sobre la creación del mundo' de Francisco de Aldana», en *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, coord. por Patrizia Botta, vol. III, coord. por María Luisa Cerrón Puga, Roma, Bagatto Libri, 2012, 8-12.

Morales Borrero, Manuel, «La doctrina circular en la poesía», en *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975, 265-291.

Navarro Durán, Rosa, «Introducción», en Francisco de Aldana, *Poesías,* Barcelona, Editorial Planeta, 1994.

—, «Las epístolas de Francisco de Aldana: diversificaciones del canon», en *La epístola*, ed. de Begoña López Bueno (Grupo P.A.S.O.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, 199-220.

Nievas Rojas, Adalid, «La amistad en la poesía de Francisco de Aldana», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 10 (2016), 411-443.
<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.223>

—, «Noticia y edición de una versión desconocida y completa de la 'Glosa del soneto *Pasando el mar Leandro*', de Francisco de Aldana», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 11 (2017), 589-605.
<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.273

—, «Nuevos datos para la biografía de Francisco de Aldana (I). Años italianos», *Rivista di Filologia Letterature Ispaniche*, XX (2017), 45-84.

—, «Nuevos datos para la biografía de Francisco de Aldana (II). Primera etapa en Flandes (1567-1571)», *Boletín de la Real Academia Española*, en prensa.

—, «Nuevos datos para la biografía de Francisco de Aldana (III). La segunda jornada de Levante (1572-1573)», en prensa.

Noto, Massimiliano, «L'esperienza ascetica di Francisco de Aldana: la 'Carta para Arias Montano'», en *Annali. Sezione Romanza*, XXXVI, 1, Instituto Universitario Orientale, Nápoles, 1994, 195-217.

Olivares, Julián, «Aldana, Quevedo, and la 'paga del mundo'», *Hispanic Journal*, XII, 2 (1990), 57-70.

Pintacuda, Paolo, «Dos ejemplares desconocidos de las últimas ediciones *sine notis* de las 'Obras' de Francisco de Aldana», en *Analecta Malacitana*, XXVIII, 2 (2005), 483-502.

Prieto, Antonio, «Francisco de Figueroa y Francisco de Aldana», en *La poesía española del Siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1984, 233-283.

Ramos, Rafael, «De Francisco a Marco Antonio Aldana pasando por Gaspar Gil Polo», *Bulletin hispanique*, 114, 1 (2012), 345-365.

Ricard, Robert, «Francisco de Aldana, 'le divin capitaine' (Note bio-bibliographique)», en Ch. de La Véronne, *Les sources inédites de l'Histoire du Maroc*, III (1560-1578), París, Paul Geuthner, 1961, 443-445.

Rivers, Elias L., «Francisco de Aldana, el divino capitán», en *Revista de Estudios Extremeños*, IX, 1-4, 1953, 451-635. [*Red*: <www.dip-badajoz.es/cultura/ceex/reex_digital/reex_IX/1953/T.%20IX%20n.%201-4%201953%20en.-dic/RV10123.pdf>.

—, *Francisco de Aldana, el divino capitán*, Badajoz, Institución de Servicios Culturales de la Diputación Provincial, 1955.

—, «Introducción», en Francisco de Aldana, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, XI-LV.

Rodríguez-Moñino, Antonio, «Francisco de Aldana (1537-1578)», *Castilla*, II, 1941-1943, 57-137. También impreso como libro: *El capitán Francisco de Aldana, poeta del siglo XVI (1537-1578)*, Valladolid, Talleres Tipográficos Cuesta, 1943.

—, «Noticia preliminar», en Francisco de Aldana, *Epistolario poético completo*, Madrid, Ediciones Turner, 1946, 5-27.

Rubio Árquez, Marcial, «'Marte en aspecto de Cáncer': poesía y escultura en un soneto de Aldana», en *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, ed. de Marcial Rubio Árquez y Adrián J. Sáez, Madrid, Sial Pigmalión – Trivium, 2017, 129-142.

Ruiz, Raúl, [«Introducción»], en Francisco de Aldana, *Sonetos*, Madrid, Hiperión, 1984, 9-41.

Ruiz Silva, Carlos, *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981.

Salazar, Valentina Rojas Loa, «Petrarca y Francisco de Aldana (1537-1578): consonancias y disonancias en torno al amor», en *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América. Actas del Congreso (México, 18-23 de noviembre de 2004)*, ed. de Mariapia Lamberti, México D. F., Facultad de Filosofía y Letras UNAM, 2006, 321-330.

Salstad, M. Louise, «Francisco de Aldana's Metamorphoses of the Circle», *The Modern Language Review*, LXXIV (1979), 599-606.

Sebold, Russell P., «Francisco de Aldana: su lucha existencial ante 'la risa de su llanto'», *Salina. Revista de Lletres*, XX (2006), 81-90.

Sol Mora, Pablo, «El soneto '¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando…?» de Francisco de Aldana a la luz de los 'trattati d'amore'», *Revista de Filología Española*, XCVII, 2 (2017), 367-387.

Suárez Díez, José M.ª, «El otoño del Renacimiento: poética de madurez en cuatro sonetos de Francisco de Aldana», *Lemir*, XIII (2009), 177-190.

Terry, Arthur, «Thought and Feeling in Three Golden-Age Sonnets», *Bulletin of Hispanic Studies*, LIX (1982), 237-246.

—, «Another Look at Francisco de Aldana's 'Otro aquí no se ve…'», *Romance Notes*, XXIII (1982), 335-340.

Torrejón, José Miguel Martínez, «Aldana, sus reyes y los retóricos turcos», en *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti*, ed. de Abdeljelil Temimi, Zaghouan (Túnez), 1999, t. II, 437-462.

—, «Ánimo, valor y miedo. Don Sebastián, Corte Real y Aldana ante Felipe II», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 2 (2005), 159-170.

—, «Entre perros y lobos. Un chaparrón de inútiles consejos para el rey D. Sebastián», *Revista de Filología Española*, LXXXVII, fasc. 2 (2007), 323-350.

Torres Salinas, Ginés, *La luz en la poesía española del siglo XVI (Garcilaso, Fray Luis, Aldana y Herrera)*. Granada, Universidad de Granada, 2014 (Tesis doctoral).

Vicente, Alonso Zamora, «Elias L. Rivers, *Francisco de Aldana, el divino capitán*, Badajoz, 1955», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XIV, 1/2 (1960), 135-138 (reseña).

Volberg, Berthold, *Die Kluft zwischen Kampf und Kontemplation: eine komparatistische Analyse der Lyrik Francisco de Aldanas*, Frankfurt am Main/New York, Peter Lang, 1999.

Vossler, Karl, «Francisco de Aldana», en *La soledad en la poesía española*, Madrid, Revista de Occidente, 1941, 197-213.

Walters, David Gareth, *The Poetry of Francisco de Aldana*, Londres, Tamesis Books Limited, 1988.

Francisco de Aldana y los claroscuros de Venus: las «Octavas sobre los efectos de amor»

Maria Rosso
Università degli Studi di Milano
maria.rosso@unimi.it

Recepción: 30/03/2018, Aceptación: 02/07/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
En las «Octavas sobre los efectos de amor», aparentemente «una muestra de poesía extravagante», Aldana desarrolla el motivo ficiniano de la «Venus vulgar», entablando un complejo diálogo intertextual con autores clásicos e italianos. En estas páginas vamos a demostrar la ambiciosa poetización de algunas ideas expuestas en los *trattati d'amore,* sobre todo, bajo la influencia de Mario Equicola.

Palabras clave
Aldana; Venus; tratados de amor; Ficino; Equicola; Cattani da Diacceto; León Hebreo

Abstract
Francisco de Aldana and Venus' chiaroscuros: the Poem "on the effects of love"
In his *Octavas* "on the effects of love", an apparently eccentric poetic essay, Aldana develops the Ficinian motif of the "Terrestrial Venus" through a complex intertextual dialogue with classical and Italian authors. In this paper, we shall demonstrate the ambitious poetization of some ideas exhibited in the *trattati d'amore*, especially under Mario Equicola's influence.

Keywords
Aldana; Venus; theory of love; Ficino; Equicola; Cattani da Diacceto; Leone Ebreo

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.300

Pacífica discordia y paz guerrera,
desta Esfinge crüel, que el mundo turba.

En su comentario al *Banquete* de Platón, Ficino justifica el doble impulso del amor —tanto hacia la contemplación de la fuente divina como hacia el instinto innato «de la generación y la unión»—, proponiendo la teoría de las dos Venus, una «celeste» y la otra «vulgar» (*De Amore*, II, 7):

> Una es aquella inteligencia que situamos en la mente angélica. La otra es aquella capacidad de engendrar que se atribuye al alma del mundo. Aquélla es arrastrada por el amor innato a comprender la belleza de Dios. Ésta, por su amor, a crear la misma belleza en los cuerpos. Aquélla comprende en sí primero el fulgor de la divinidad y después lo transmite a la segunda Venus. Esta irradia las chispas de este fulgor en la materia del mundo. […] Y estos dos amores son honestos y merecedores de elogio. Pues uno y otro siguen la imagen divina.[1]

El amor se desvía, sin embargo, del recto camino cuando se convierte en «abuso» al privilegiar el cuerpo «más allá de lo normal» y va contra «el orden natural y las leyes establecidas por los hombres prudentes».[2] Esta concepción, como es sabido, tiene una gran resonancia en la cultura del Humanismo y del Renacimiento, cuando —como observa Chastel— las fábulas mitológicas son al mismo tiempo una teología y una cosmología, y los dioses paganos pueden simbolizar los principios espirituales, con referencia a la *Mens*, o bien encarnar la energía irradiada por los demonios planetarios, en el ámbito del *Anima*.[3] El repertorio de imágenes que encontramos tanto en las artes figurativas como en la literatura demuestra claramente el «imperio [de las ideas ficinianas] sobre el arte y la poesía del siglo XVI».[4] La «doble Venus» se convierte en un tema tópico de los *trattati d'amore*, ilustrado con disquisiciones astrológicas, al tiempo que se desarrolla la tradición iconográfica de las alcobas, donde la diosa ampara el matrimonio de los recién casados, aunque en otras representaciones también puede encarnar la infidelidad.[5]

Aldana no se muestra insensible al tema, pues lo desarrolla en dos composiciones que reflejan la doble cara de Venus. En *Marte en aspecto de Cáncer*,[6] celebra el triunfo del Amor y de la Armonía y, acudiendo a una concreta «figuración

1. Ficino (1994: 38-40).
2. Ficino (1994: 40).
3. Chastel (1996: 151).
4. Gombrich (1983: 125).
5. Como recuerda Aste (2002: 16-17): «i miti che circondavano Venere si prestavano come allegoria dell'amore, del matrimonio (quando la dea era rappresentata con Vulcano) e dell'infedeltà (quando era accanto a Marte)».
6. Aldana (1985: 233-234).

mitológica y astral»,[7] lo sitúa en el signo zodiacal que Macrobio llama «puerta de los hombres»,[8] donde —como escribe Allegretti—[9] Marte pierde su natural belicosidad. Explotando la simetría formal del soneto, presenta primero un cuadro estático,[10] dominado por los atributos antitéticos de los dos protagonistas, y en seguida lo anima con el movimiento de la diosa,[11] que con un beso neutraliza la agresividad del guerrero. La Venus «vulgar», en cambio, inspira la larga serie de octavas «Marte, dios del furor…», que vamos a analizar a continuación.

Un poema «extravagante»

Al publicarlo por primera vez en la edición de 1591, Cosme transmite un texto que adolece del desarreglo secuencial de algunas estrofas y le antepone un epígrafe anunciando una serie de octavas «en diversas materias descontinuadas y desasidas».[12] Probablemente influido por este escolio, Ferraté, aún después de corregir los desajustes más evidentes,[13] sigue considerando la obra «una muestra de poesía extravagante», «propia de una divagación improvisada», cuyo «intento […] es el de dar un un catálogo de absurdos amorosos, sin otro fin que el placer de ir mostrando una escena tras otra, a cual más rara y chocante».[14] Rivers demuestra una mayor sensibilidad crítica al notar que Aldana, mezclando «la mitología y la historia clásica» con detalles derivados de «la observación propia», formula «ciertas conclusiones filosóficas, principalmente la de que el amor es un ciego instinto sabiamente ideado por la Naturaleza para asegurar la procreación».[15] Lara Garrido, por su parte, opina acertadamente que la composición «constituye un ejemplo modélico de integrar en el discurso poético la materia teórica sobre la natura d'amore», pero una digresión del poeta le induce a suponer que «el texto está falto en sus inicios».[16] Aunque la hipótesis no es inverosímil —considerando el «desaliño» de Cosme (para citar a Quevedo)[17] y

7. Lara Garrido (1985: 64).
8. Macrobio (2014: 333).
9. Allegretti (2006: 158): «Latona ha la sua casa in Cancro, dove / […] Marte / vi perde ogni valore e ogni ardire» (vv. 1209-1211).
10. Es posible la influencia del óleo de Tiziano conocido con el nombre de *Alegoría del marqués del Vasto* (cf. Panofsky 2009: 222) u otras obras de sujeto análogo, como, por ejemplo, *Venus y Marte unidos por Amor*, de Paolo Veronese. Por su parte, Rubio Árquez (2017: 134), al insistir sobre la «dimensión visual» del poema, considera «más segura […] la influencia escultórica».
11. Cf. Rivers (1955: 154).
12. Aldana (1591: 44r).
13. Ferraté (1962: 80): «He traspuesto dos octavas: la que ocupa los vv. 97-104, que en el original viene entre el v. 128 y el v. 129, y la que ocupa los vv. 489-496, que en el original está después del v. 504».
14. Ferraté (1962: 73-75).
15. Rivers (1957: 45).
16. Lara Garrido (1985: 63 y 251).
17. Quevedo (1794: 128).

otros casos análogos de transmisión lagunosa—[18] es oportuno ponderarla con cautela en relación con el contexto peculiar del poema que, según Traver Vera, «amalgama temas vagamente conectados» siguiendo un modelo «basado en la libre asociación de ideas [que] tiene un claro precedente en Tibulo».[19] De hecho, Aldana, lejos de improvisar sin un hilo conductor, adopta deliberadamente un andamio conceptual y discursivo influido en una buena parte del poema por el *Libro de natura de amore* de Mario Equicola y, como veremos, precisamente de esta fuente deriva la tendencia a acumular ejemplos.

En la estructuración de las octavas podemos reconocer, a grandes rasgos, dos núcleos principales: (a) la historia de la infidelidad de Venus que, arrastrada por la lujuria, traiciona no sólo a Vulcano (vv. 1-24), sino también a Marte (vv. 33-152); (b) la ejemplificación de la fuerza del amor en todos los seres (153-512), entremezclada con las disquisiciones filosóficas del poeta (vv. 473-488 y 513-536), que concluye enumerando los tópicos contrastes originados en el amante por esta «Esfinge crüel, que el mundo turba» (vv. 537-551). Y hacia el final, la referencia al mito del nacimiento de Venus de la espuma del mar (vv. 519-520) funciona como nexo entre las dos partes.

El mito de Venus, Marte y Vulcano

El proemio (vv. 1-8) remite a la leyenda homérica (*Odisea*, VIII, vv. 266-366), revitalizada por Ovidio (*Metamorfosis*, IV, vv. 171-189 y *Ars amandi*, II, vv. 561-588) y ya ampliamente codificada tanto en las obras poéticas como en los *trattati d'amore*,[20] así que Aldana explota su poder significativo sin necesitar ulteriores preámbulos. El relato de los amores adulterinos de Marte y Venus, sorprendidos por Vulcano y expuestos al público ludibrio, recibe un tratamiento poético original al focalizarse en el detalle de la mirada, que origina una auténtica escena voyeurista:[21]

> Hizo a los dioses, de una y otra parte,
> estar mirando en círculo vecino,
> y ver en esta lucha al fiero Marte
> preso y vencido (¡oh dulce desatino!).
> Cosa de admiración, ver con cual arte
> el cuerpo de la diosa alabastrino

18. Por ejemplo, en la *Glosa del soneto «Pasando el mar Leandro…»*, Cosme señala que «faltan dos otavas» (Aldana 1591, f. 61). Recientemente Nievas Rojas (2017) ha publicado la versión íntegra recopilada en el ms. 22.783 de la Biblioteca Nacional de España, «que procede con total seguridad de una transmisión textual manuscrita, no editorial» (2017: 290).
19. Traver Vera (1996: 227).
20. Por ejemplo, la refiere León Hebreo (2002: 141-143), en el Diálogo II, donde explica el sentido alegórico del mito.
21. Es evidente la afinidad con los versos del poema *Medoro y Angélica* (Aldana 1985: 493-497), donde el Amor contempla la belleza sin velos de la joven dormida.

se aovilla, encoge, encubre y se retira,
por no ser vista y ver a quien la mira (vv. 9-16).

El campo semántico de la vista queda amplificado por la iteración léxica, mientras el poeta se convierte en espectador fascinado por el cuerpo desnudo de la diosa y la sensualidad de sus movimientos.[22] La «admiración» se sustituye al escarnio («superi risere», *Met.*, IV, v. 188) y Aldana asume la perspectiva de quien contempla la escena con envidia («aliquis de dis non tristibus optat / sic fieri turpis», *Met.*, IV, vv. 187-188). Lejos de las escuetas referencias de los tratadistas, la descripción se acerca a las voluptuosas representaciones artísticas del episodio que triunfaban en su época:[23] Aldana compone un cuadro dinámico mediante las rápidas pinceladas de las palabras, cuya sucesión temporal —marcada también en el plano discursivo («tras esto…», v. 21)— reproduce dramáticamente las pasiones de los protagonistas (ira y vergüenza). Por otro lado, el símil del «jabalí fiero y cerdoso» y «el perro» (vv. 19-20), crea una analogía entre los impulsos de los dioses y los instintos animales, anticipando un motivo que se desarrollará en el segundo núcleo.

En la estrofa siguiente, aparece la digresión del poeta que Lara Garrido ha interpretado como indicio de una probable laguna inicial,[24] hipótesis que creo inmotivada. La gestión narrativa del emisor, según mi opinión, es una táctica para introducir una pausa entre los dos partes que relatan la doble infidelidad de Venus, al mismo tiempo que justifica la divagación erótica de las octavas anteriores y declara el propósito que constituye el hilo conductor del relato:

Mas ¿quién me divertió de aquel primero,
de aquel mi principal y nuevo intento?
¡Ved cuánto puede un dulce y lisonjero
curso de amor en nuestro sentimiento!
Pero con todo, lo que he dicho y quiero
decir, es fabricar sobre un cimiento
de Marte y Venus. Tú comienza, ¡oh musa!,
pues decir lo que sigue no se excusa. (vv. 25-32)

La conocida leyenda mitológica es el «cimiento» con el que se confronta el poeta, émulo de los antiguos, antes de proponer su continuación personal, invocando a la musa. El escenario es el espacio celeste correspondiente a la

22. Como nota Navarro (1994: 96), «el movimiento de la diosa tan bien descrito por Aldana no aparece Ovidio, quien insiste en la inmovilidad de los dioses (no pueden cubrirse ni la cara ni sus vergüenzas)».
23. Piénsese, por ejemplo, en el óleo de Tintoretto «Venus, Vulcano y Marte», donde el marido examina el cuerpo de la esposa adúltera y el espejo colgado en el fondo reduplica algunos detalles.
24. Lara Garrido (1985: 251): «El texto está falto en sus inicios, como indican las alusiones a la historia de Marte y Venus con que comienzan las ediciones como una *digressio* respecto al 'principal' intento, quizás enunciado en un ritual introductorio (v. 26), y la materia ya desarrollada (v. 29)».

geografía astrológica descrita por los tratadistas: «Bajó del quinto cielo, do preside, / Marte al tercero, donde Venus manda» (vv. 33-34).[25] El narrador omnisciente se dirige al ignaro protagonista en tono premonitorio («pues id más cauto, dios enamorado, / que presto lloraréis de haber reído», vv. 43-44) y, cuando «un amorcillo» (v. 39) —«alcahuete de Cupido» (v. 42)— informa a Marte de la traición de Venus, la referencia a una campaña militar en la que participó el propio Aldana manifiesta la identificación del poeta con el dios de la guerra:

> contra el germano entre los belgas fuiste,
> por más acumular gloria a tu gloria,
> y la madre de Amor, do el Arno riega,
> va de un sátiro vil de amores ciega. (vv. 61-64)

El rival es un sátiro, el monstruo híbrido generado de «la relación promiscua entre hombres y animales»[26] que pintaron varios artistas del Renacimiento (como Antonio Allegri da Correggio en *Venus y Amor descubiertos por un sátiro*) y que en los *Emblemas* de Alciato «da señal de luxuria y de su llama».[27] En los versos de Aldana, las aberrantes «luchas amorosas» (v. 84) de Venus con «un semicapro» (v. 83) subrayan la extrema degradación de la diosa por efecto de la lascivia, que la induce a desdeñar a «un Marte noble y fiero» (v. 87) por «un sátiro bestial, bajo y grosero» (v. 88), cuya fuerza seductora estriba en aquella «parte […] / con que satisfacer pueda a las diosas» (vv. 85-86), y «no cabe alusión más explícita al amor físico», como nota García.[28]

Marte, humillado por la traición, asume el papel actancial tradicionalmente atribuido a Vulcano, pero con diferencias relevantes. En primer lugar, según una versión de la leyenda que refiere Boccaccio (*Gen. deorum*, III.9), «Vulcano […] tuvo como esposa a Venus, la más hermosa mujer […]; al ser este un hombre de fea figura y tener un hermosísimo joven como escudero, […] sucedió que fue amado por su esposa Venus y que fue a su lecho»;[29] en la historia poetizada por Aldana, la infidelidad de la diosa no está justificada por el atractivo de la

25. Como explica León Hebreo (2002: 110), «los más importantes de estos planetas para gobernar el universo son los dos luminares, Sol y Luna, y encima acompañan al Sol tres planetas superiores: Marte, Júpiter y Saturno, y debajo, con la Luna, están los otros dos: Venus y Mercurio». Por su parte, Ficino (1994: 108) afirma que «*Marte sigue a Venus y Venus no sigue a Marte,* puesto que la audacia es la esclava que acompaña al amor, y no el amor a la audacia».
26. Panofsky (2009: 71).
27. Alciato (1549: 217). Varchi, en *Della generazione dei mostri*, dice que los sátiros son «libidinosi oltra modo» (1859: 675) y Cartari menciona la devoción que los antiguos les reservaban a los sátiros por su vigor sexual y por estar siempre dispuestos al coito (1556: 30r). Bartra recuerda que «A los sátiros, al igual que a los silenos y los centauros, se les atribuía una lascivia desmedida y con mucha frecuencia eran pintados con el falo en erección, persiguiendo a las ninfas» (1992: 23).
28. García (2010: 319).
29. Boccaccio (2007: 403).

belleza, y tampoco por el valor del nuevo amante,[30] sino que deriva únicamente de la concupiscencia ferina. Además, según la versión homérica (*Odisea*, VIII, vv. 272-281), Vulcano, a pesar de la amargura, domina sus pasiones y urde la venganza con astucia sirviéndose de su arte,[31] mientras que el Marte de las *Octavas*, «ardiente y ciego» (v. 89), deja que le invada la furia, connatural a su temperamento.[32] En este estado de perturbación, penetra en «una selva […] verde y sombría» (v. 100) y, corriendo «tras el deseo, desesperado» (v. 104), llega a un *locus amoenus* cargado de múltiples resonancias intertextuales, que el poeta reelabora dotándolas de una densa significación simbólica:

> En un círculo entró, todo ceñido,
> en forma de amenísima guirnalda,
> de un ameno arrayán verde y florido,
> y de rosa y jazmín la fresca espalda;
> sin otra variedad, era teñido,
> el suelo del color de la esmeralda,
> cuyas íntimas partes están llenas
> de blancas y moradas azucenas. (vv. 105-112)

Al describir el jardín de Venus, Aldana sin duda tiene en cuenta algún modelo italiano particularmente significativo: Petrarca, que menciona «la terra che cotanto piacque / a Venere» situada en «un ombroso e chiuso colle» (*Triumphus Cupidinis*, IV, vv. 103-107);[33] Poliziano, que describe la «valle ombrosa […] / ove arma l'oro de' suoi strali Amore», en la que no falta «el mirto, che sua dea sempre vagheggia» (*Giostra*, I, 71 y 85);[34] y Ariosto, que transfiere sus atributos al jardín encantado de Alcina, donde se hace manifiesto el carácter engañoso de las «amenissime mortelle» y las «purpuree rose e i bianchi gigli» (*Orlando Furioso*, VI, 22).[35] La descripción del poeta español acentúa la connotación erótica valiéndose de términos bisémicos referibles tanto al lugar como al cuerpo («espalda», «íntimas partes») y dejando que afloren claramente los fantasmas del deseo carnal, que son la clave de lectura de todos los elementos del vergel alegórico. Entre los matices cromáticos, la iteración destaca el verde, el color de Venus,[36] asociado a la sensualidad y al fasto de la primavera, que sin embargo, según Ludovico Dolce, tiene un sentido ambiguo, porque es también emblema

30. León Hebreo (2002: 141): «Venus casó con Vulcano; pero como este era cojo, ella se enamoró de Marte, valiente y aguerrido».
31. Ficino (1994: 118) recuerda que los dioses le concedieron a Vulcano «el trabajo de los metales» (V.13).
32. Boccaccio (2007: 402): «Marte […] parece surgir del Furor y de la Ira, que peinan sus penachos porque apremiando éstos no puede estar sin ímpetu».
33. Petrarca (2003: 172).
34. Poliziano (1984: 96 y 104).
35. Ariosto (2006: 222).
36. Cf. Equicola (2018: 230).

de la tristeza, cuando alguien ha perdido todo contento.[37] Este seductor jardín no es obra espontánea de la naturaleza, sino que exhibe la maestría del arte en una estatua que representa el motivo emblemático del «sátiro». Mediante el recurso tradicional de la écfrasis, el poeta narrador la describe mezclando alguna memoria literaria, en particular Poliziano[38] y Ariosto,[39] con el probable recuerdo de una obra concreta, tal vez la fuente de Neptuno en Florencia, adornada por estatuas de divinidades marinas, con un cortejo de ninfas, sátiros y faunos:[40]

> En medio la verdura, en pie, se muestra
> de mármol una sátira desnuda,
> que tal no la crió la gran maestra
> entre los bosques, fiera y vedejuda;
> ocupada se ve, con la siniestra
> mano, la frente, por mostrar que suda,
> de donde un claro humor sale y gotea,
> que de líquidas perlas la rodea.
>
> Al otro lado parecía la hija
> de la graciosa sátira, escurriendo
> del muslo de la madre una vedija
> y a boca abierta el agua recogiendo;
> con sus piernas de cabra se enclavija
> por las maternas, que agua están corriendo,
> do, con la pena que mostrar pasaba,
> menudo aljófar de agua la mojaba. (vv. 114-128)

Según González Martínez, «Venus representa la *cupiditia*, el amor sensual sin más objeto que el goce de los sentidos, mientras la sátira representa el amor fecundo y la maternidad».[41] Pero Lara Garrido nota justamente que «la sátira amamantando simboliza cómo el motor del apetito no es otro que la reproducción»,[42] y, de hecho, éste es el significado que tiene habitualmente en la iconografía. Por ejemplo, Panofsky, a propósito del «Bacanal de amorcillos» de Miguel Ángel Buonarroti, interpreta la figura de la Pan que alimenta a un niño como expresión de

37. Dolce (1565, 19v): «alcuni vogliono che […] significhi che chi lo porta sia ridotto a nulla, come quello che abbia perduta ogni sua contentezza».
38. Poliziano (1984: 110). En la estancia I, 97, se describen los bajorrelieves en la puerta del palacio de Venus, adornados con tanta perfección que podrían «far di sé natura vergognare».
39. Ariosto (2006: 913). En la fuente de Merlín (*Orlando*, XXVI, 30-53) está esculpida «una bestia […] / di crudel vista, odiosa e brutta», emblema de la codicia.
40. Por otro lado, no debemos olvidar que la iconografía de asunto marino es típica de la época de Carlos V y Felipe II, «cuando la moda de la decoración al grutesco alcanzó su momento culminante» y «complejas figuraciones del *thíasos* clásico pasan a ser los asuntos más abordados» también en las armas, como demuestra Rodríguez López (2002: 270).
41. González Martínez (1995: 122).
42. Lara Garrido (1985: 63).

una postración letárgica y la relaciona con la antítesis entre la *Mens* y el impulso a la generación.[43] Y en el cuadro *Minerva expulsando a los Vicios del jardín de la Virtud*, que Andrea Mantegna pintó para el «studiolo» de Isabel de Este, el sátiro y la sátira que huyen con sus hijos encarnan la bestialidad humana.[44] Vinculada a esta tradición artística, la estatua de Aldana amplifica el motivo de la lujuria embrutecedora que ha transformado a Venus en la hembra del sátiro.

La fuente de mármol, presentada desde la focalización del narrador, queda fuera del campo visual de Marte, «que todo a su mirar tinieblas era» (v. 130), pero muy pronto presencia una escena que le afecta profundamente: «¡ay, que más vido, más, que ver quisiera!» (v. 132). El poeta se hace partícipe de las emociones del «triste amante» (v. 136) y prorrumpe en una serie de exclamaciones, en «términos […] animistas» —como dice García—[45], ya que «la herida mortal que causa la vista de la traición amorosa entra al alma por los ojos, aunque también por los oídos (los dos sentidos más inmateriales en la concepción neoplatónica del amor)»:

> ¡Dura vista crüel, que por los ojos
> y las orejas entra al alma y hiere
> […]
> ¡ay, ay mil veces, ay, dolor eterno,
> dolor que espanta al mal del mismo infierno! (vv. 137-144)

Tras valerse del topos de lo indecible («Del tan furioso dios la grave pena / jamás lengua mortal sabrá exprimilla», vv. 145-146), el emisor desiste de añadir ulteriores detalles y anuncia el nuevo núcleo de la composición: «Y paso con mi pluma a los afetos / de Amor y a varios mil nuevos efetos» (vv. 151-152).

La potencia del amor

El poeta pasa a reseñar una serie de casos ilustrativos, empezando por un inventario de célebres parejas que formaban parte del repertorio tópico de la época, tanto en las páginas literarias como en las artes gráficas.[46] En primera instancia,

43. Panofsky (2009: 309-310).
44. Bonoldi (2005: 370): «fra i fuggiaschi sono presenti anche un satiro e una satiressa con i loro figli dalle zampe caprine, figure che già dall'età antica simboleggiano la bestialità umana».
45. García (2010: 320).
46. Probablemente algunos de estos personajes fueron el sujeto de *I Modi*, los dibujos eróticos de Giulio Romano reproducidos en los escandalosos grabados de Marcantonio Raimondi, que inspiraron los *Sonetti lussuriosi* de Pietro Aretino. Aunque la obra fue incluida en el Índice con el mandato de destrucción en 1557, los pocos fragmentos mutilados sobrevividos a la censura (actualmente en el British Museum), presentan analogías con las estampas de *L'Arétin d'Augustin Carrache*, atribuidas a grabados originales de Carracci, entre las que se encuentran: *Angélique et Médor* (fig. 3), *Le Satyre et la Nymphe* (fig. 4), *Hercule et Déjanire* (fig. 6), *Mars et Vénus* (fig. 7), *Le satyre et sa femme* (fig. 12), *Achille et Briséis* (fig. 15) y *Le Satyre saillissant* (fig. 20)

los ejemplos derivan de fuentes clásicas, y en particular de Ovidio, pero Aldana recibe una influencia determinante de Mario Equicola. En la sección inicial del *Libro de natura de amore*, al dedicar un capítulo a Petrarca, el autor se refiere al *Triumphus Cupidinis*: «Per voler dimostrar quanta abia forza e potentia lo sfrenato desiderio, lo quale scioglie li amanti d'ogni qualitati umane, descrive un triunfo di Cupido», en el que presenta «poi subito li prigioni, li quali furono dal triunfante dio vinciuti, cioè dalla concupiscenzia».[47] La enumeración de los casos citados en la obra petrarquesca debe de proporcionar un primer estímulo, que Aldana consolida al leer el capítulo dedicado por Equicola a la «Forza e potenzia d'amore», en el Libro IV. Aquí el tratadista amplía el catálogo para demostrar que «amor signoregia ancor le piante, de le quali si trova e maschio e femina» y «li occelli ancora de diverse spezie se amano»,[48] declarando:

> Nisciuna arte, nisciuna disciplina, né virtù alcuna, né apre alte defensar ci pon d'amore. Nisciuna età di questa passione è secura. Alli gioveni incita il calore, alli vecchi lo renova. Vedemo tutti animali, razionali e irrazionali, per fruir il tacto, gravemente commoverse, correre in precipizii, sprezar periculi, e morte manifesta non refutare.[49]

El poeta toma inspiración de estas páginas y las poetiza libremente en un ejercicio de *imitatio composita*. El primer ejemplo es el afeminamiento de Hércules al servicio de Ónfale (vv. 84-110), que Equicola comenta en estos términos:

> Che altro questo ne monstra se non d'amor la potenzia? Che altro Ercule aver deposta la spoglia del leone, e facti feminili exercizii, se non Dei e omini esser stati da amor vinciuti? Dice il nostro divo Ieronimo lo amor redure «lo pensiero de cose grandi ad umilità vilissima, e fare omini temerarii, duri e imperiosi, servilmente blandi e iracundi».[50]

(Carracci 1798). Para la historia de la obra prohibida, cf. Camarda (2005) y Romei (2013).

47. Equicola (2018: 52-53). Cito la versión castellana de la *Naturaleza del amor de Mario Equicola*, transmitida por el ms. 9095 de la BNE, fechado en «Valladolid, año de 1583»: «Descrivió un Triunpho de Amor para darnos a entender quánta fuerza tenga el desenfrenado desseo y apetito que aparta a los amantes de toda humana qualidad […]. Pone allí y luego los presos que fueron del triunphante dios vençidos, es a saber […]» (Equicola 1583: 12v-13v).

48. Equicola (2018: 454-455). Equicola (1583: 213v-214r): «el amor señorea aun a las plantas, entre las quales se hallan machos y hembras […]. Las abes aunque de diversas raleas se aman».

49. Equicola (2018: 456). Equicola (1583: 214r): «No hay arte ni disciplina que nos pueda defender del amor. Ninguna hedad está segura desta pasión: a los mozos incita y mueve el calor y a los viejos le arrenueva. Todos los animales racionales y brutos veemos comoverse gravemente por gozar del tacto y gusto carnal, y correr por despeñaderos y despreciar y tener en poco los peligros, y aun no rehusar la cierta muerte».

50. Equicola (2018: 475). Equicola (1583: 222r): «Pues, ¿qué otra cosa demuestra esto, sino la fuerça y poderío del amor? ¿Qué otra cosa haberse desnudado Hércules la piel de León y exercitado mujeriles officios y tomado con las donzellas sus tareas, sino haber sido vençidos del amor los dioses y los hombres? Dice S. Gerónimo que el amor quita el pensamiento de las cosas grandes y lo applica y pone en las vaxas y avatidas, y que haze a los hombres temerarios y ásperos y muy mandones, y por otra parte blandos y a modo de esclavos».

Aldana, desde luego, recuerda las palabras de Deyanira a Hércules (Ovidio, *Heroidas*, IX),[51] pero también los versos en que Poliziano describe los motivos entallados en la puerta del palacio de Venus, donde «veste di femminea gonna / …/ chi colli omer già fece al ciel colonna» (*Giostra*, I, 114)[52] y amplifica la imagen del gigante que sostiene el cielo con sus hombros, mezclándola con el retrato de Polifemo que, en la *stanza* siguiente, aparece con «l'orribil chiome [che] nel gran petto cascano». Lejos de ser un imitador pasivo, Aldana elabora las memorias literarias para dibujar con rasgos propios una figura colosal:[53]

> Tan alto era el jayán que desde el suelo
> en las más altas cumbres se arrimaba,
> y el águila cogía pasando a vuelo
> si la mano robusta al aire alzaba;
> cuando en el mal peinado y largo pelo
> de la gran barba el fiero viento daba,
> un estruendo hacía cual selva espesa
> que animoso Aquilón desgaja y mesa. (vv. 177-184)

Queda así evidenciado el contraste con el estado humillante en que ha caído el héroe por «el ardiente, de amor, ciego apetito» (v. 159), y el poeta concluye haciéndose eco de la pregunta de Equicola: «¿Efeto igual de amor déste se halla?» (v. 208). También la fábula de Júpiter y Europa deriva de un análogo diálogo intertextual múltiple. Como señala Lara Garrido, «se narra […] en una extraordinaria *explanatio* estilística del tratamiento ovidiano (*Metam*., II, vv. 836-875)», pero «en su versión Aldana ha reducido al mínimo las referencias a la transformación del dios, que en Ovidio ocupa una larga tirada (vv. 846-858), mientras que se centra en el juego de acercamiento (vv. 859-869) del toro y Europa que ocupa la mayor parte de esta fábula (vv. 265-320)».[54] Por su parte, Alonso Moreno advierte «que alguno de estos versos también vive de otra fuente: *Le Metamorfosi* de Giovanni Andrea dell'Anguillara»,[55] y demuestra puntualmente las correspondencias entre los dos textos. No hay que olvidar, además, que los *trattati d'amore* mencionan las transformaciones de Júpiter precisamente para mostrar «la forza de amore»[56] y que en una de las puertas

51. Lara Garrido (1985: 257): «La contraposición del estado del héroe entregado al amor con el Hércules de los trabajos constituye el núcleo argumentativo de la epístola ovidiana».
52. Poliziano (1984: 120).
53. Como recuerda Lara Garrido (1985: 258), de la mano de Vilanova, «al compendio sobre detalles característicos del Polifemo ovidiano (*Metam*., XIII, vv. 750-786), […] se añade en los dos versos primeros la hipérbole virgiliana (*En*., IV, vv. 248-249)».
54. Lara Garrido (1985: 260).
55. Alonso Moreno (2008: 80).
56. Equicola (2018: 474). León Hebreo (2002: 138) explica que «cuando Júpiter está en conjunción con Venus produce un amor que tiende al placer: así dicen que amó y consiguió a Europa en forma de toro hermoso».

esculpidas de Poliziano «in un formoso e bianco tauro / si vede Giove per amor converso» (*Giostra*, I, 105).

Si en el poema de Aldana, como dice González Martínez, «la encarnación del 'lascivo juego' corre a cargo de los personajes mitológicos femeninos a los que el poeta contrapone, elevándolos a la categoría de víctimas, los personajes mitológicos masculinos»,[57] en este caso los papeles actanciales se alteran, porque el dios seduce a la mujer con la astucia y para conseguir el objeto del deseo llega a comer «yerba, yerba también, yerba, sin hambre» (v. 237) y a cubrirse de «un vergonzoso, vil, manto postizo» (v. 252). Es la potencia irrefrenable del apetito carnal la que origina el «gran desconcierto» (v. 253) y hace a Europa víctima de las apariencias engañosas:[58] «no sabe que la risa en triste luto / se ha de volver y el oro alegre en plomo» (vv. 314-315), tan ignara como Marte «que presto [llorará] de haber reído» (v. 44). Incauta, «la frente le enguirnalda» (v. 313), acto que Martínez Góngora interpreta como «símbolo de la pérdida de virginidad», en un conjunto caracterizado por «la enorme sensualidad y fuerza erótica de ambos personajes».[59]

Navarro Durán destaca las tres estrofas dedicadas al caballo en celo (vv. 433-456), donde se demuestra «la capacidad plástica, descriptiva del verso de Aldana»[60] y Lara Garrido nota que «la secuencia resulta de la fusión de dos descripciones virgilianas».[61] El estímulo primario deriva, una vez más, de las páginas de Equicola:

> In nisciun tempo ei leoni, ursi, cingiali e tigri sono più feroci che quando li stimula il furor d'amore. Resguarda: se 'l cavallo sente a pena l'odore, che tremar li occupa tutto 'l corpo! Non freni, non monti, non rupe, non fiumi lo retardano. Commossi da Venere, quanta guerra fanno li tori; se cozano l'un l'altro; se dubitano […] che non li sia tolta l'amata, li cervi timidissimi cercano pugnare.[62]

57. González Martínez (1989: 115).

58. Como dice Equicola (2018: 73), «La donna non sforza l'omo, ma l'omo gaba e sforza la donna. Giove se mutò in tante forme (e altri dei) per gabarle». Equicola (1583: 21r): «La muger no haze fuerça al hombre, antes el hombre se la haze, y engaña a la muger. Júpiter se disfraçó y transformó en diversas figuras, y todos los otros dioses, para engañarlas».

59. Martínez Góngora (2015: 25-26). Considerando el tema del poema, no comparto la tesis del artículo según la que «Aldana intenta mediante la representación de rapto de Europa la legitimación de la herencia islámica en la península» (31), aunque «la imagen iconográfica de Europa para aludir a la herencia cultural de Carlos I» (23) resulta pertinente en otros contextos.

60. Navarro Durán (1994: XXIV).

61. Lara Garrido (1985: 268).

62. Equicola (2018: 457). Equicola (1583: 214v): «En ningún tiempo los leones y los osos y los tigres y los puercos monteses son más feroces que quando los aguijona y punça el furor del amor. Apenas el cavallo siente el olor de la hiegua quando un temblor le toma en todo el cuerpo y ni freno, ni montes, ni peñascos ni ríos le detienen. Quán mortal guerra se hacen los toros si de Venus el furor los toca que procuran hecharse el uno al otro del revaño y quando tienen reçelo que le[s] sea quitada la querida cierva los medrosos ciervos quieren pelear».

Aldana recrea la imagen y se remonta a las fuentes clásicas que habían inspirado al tratadista italiano, a saber, Virgilio (*Geórgicas*, III, vv. 83-88 y 250-251) y Séneca (*Fedra*, vv. 339-355):

> Tiembla el caballo altivo y generoso,
> como su propia voz, si cerca aoja
> la yegua y, con el cuello alto espumoso,
> brinco, bohordo, salto y coz arroja;
> […]
> cuyo furioso y libre movimiento
> despeñaderos, montes ni quebradas,
> de valle, río profundo o risco erguido,
> jamás pudo enfrenar ni ha detenido.
> El cual, si acaso otro caballo entiende
> que aspira a trïunfar de sus despojos,
> […]
> al relincho que da tiembla la tierra,
> casi diciendo en él: «¡Sus, guerra, guerra!». (vv. 433-456)

El *Libro de natura de amore* proporciona asimismo un repertorio de pasiones contra el orden natural y es verosímil suponer que de él se valió Mexía al escribir el capítulo de su *Silva* (III, 14)[63] que habitualmente se considera el hipotexto de Aldana.[64] Véase, por ejemplo, la estrofa dedicada a la estatua de Praxíteles:

> Al mismo Amor, de Praxiteles obra,
> ama el rodiano Alquidas. ¡Ved qué amores!
> ¡Cómo un ardiente Amor causa zozobra,
> aunque de tan vilísimos ardores!
> Otro con Venus Gnidia fama cobra
> de adúltero, en un mármol sin colores.
> Fue discurso fatal de los destinos,
> que dioses los publica adulterinos. (vv. 353-360)

Son evidentes las coincidencias con Equicola, que a su vez se había documentado en Plinio (*Nat. Hist.*, XXXVI, 21-22):

> Como in la Venere Gnidia, opera di Praxitele legemo. De la quale uno se inamorò e occultatose nel tempio, in quel modo che li fu concesso, la nocte, con la statua se abracciò; e così saziò quel suo irregolato e disonesto appetito; me arroscisco a pensarlo, non che redirlo: restò al marmo il segno de quella impetuosa incontinenzia.

63. «Del estupendo y diabólico amor de un mancebo ateniense y de los ridículos amores del rey Xerxes. Y cómo ha acaescido a los animales brutos amar a los hombres y mugeres; y cuéntanse algunos exemplos» (Mexía 1990, II: 94-97).
64. Cf. Lara Garrido (1985: 264-265) y Navarro Durán (1994: 357).

> Alchida, giovene rodiano, di Cupido (opera del medesmo sculptore) s'infiammò e similmente vi lasciò segno de amore.[65]

En Mexía no se mencionan específicamente ni la «Venus Gnidia», ni el «rodiano Alquidas», y esto nos proporciona una prueba concreta de la influencia determinante de Equicola, que se hace manifiesta también en los versos siguientes —«Amó en Carpacia a un ganso un citarista; / tras un delfín un mozo va en Corinto» (vv. 361-362)—, donde se registra el calco fiel de «in Corinto da un delfino un fanciullo; in Sparta da una oca una citarista»,[66] aunque Aldana invierte el sujeto y el objeto del amor, situando la pasión innatural en el ser humano. Hacia el final, en la parte teórica del poema, se nota el aporte de otros tratadistas, como Cattani da Diacceto, a quien se debe la idea de que «hasta en el ángel hay santa lujuria / de pegarse al autor por quien se informa» (vv. 523-524):

> sendo la prima bellezza bellezza una gratia, uno splendore, un fiore della perfetione interiore, la quale meritamente chiamiamo bontà, che maraviglia è se nella potentia intellettuale dell'Angelo eccita un intenso appetito e desiderio non solo di fruirla, ma d'esprimerla per modo di semi e di Natura? Onde l'Angelo si fa tutto bello. Questo è l'amore e la Venere celeste, celebrata nel *Simposio*, nell'oratione di Pausania.[67]

Un eco del autor de *I tre libri d'amore* y el *Panegirico* puede percibirse en la reflexión que, por asociación de ideas, brota del mito de Danae y la transformación de Júpiter en oro, donde el poeta pone en tela de juicio la esencia divina de un amor que «luego se muere […] de vil dolencia» (v. 480), porque «del oro es, no de amor, la noble llama» (v. 475). Detrás del apunte irónico sobre el poder de la «elementada masa corruptible» (v. 484), se vislumbra la idea de que «li antichi Theologi non collocorono lo amore nel numero delle cose divine, come quelle che in sé hanno la plenitudine della bellezza»,[68] con la distinción entre el amor divino, propio de la «Venere celeste», y el «amore commune» que procede del «grande seminario detta Venere volgare»;[69] y el propio Cattani da Diacceto introduce el símil del «oro» para demostrar que es «distinto il vero dal bene, […] come il vero oro è quello, che per tutto corrisponde a principij, et alla essentia dell'oro, non ammettendo in sé alcuna cosa estranea, et aventitia».[70] Es evidente que el poeta se refiere a aquel tipo de amor definido como «inclinatione al produrre, et reggere il corpo»:[71]

65. Equicola (2018: 469-470). El traductor del manuscrito español omite este pasaje.
66. Equicola (2018: 455-456).
67. Cattani da Diacceto (1561: 54-55).
68. Cattani da Diacceto (1561: 143).
69. Cattani da Diacceto (1561: 85).
70. Cattani da Diacceto (1561: 98).
71. Cattani da Diacceto (1561: 98).

¿De vil dolencia amor? Pues si dios fuese
Amor, grande impiedad, cosa terrible
sería decir que un dios se produjiese
de elementada masa corruptible,
y que siendo inmortal se corrompiese
de su morir la causa producible.
Mas, porque dios no es, por sí no vive,
y ser y aumento de otro ser recibe. (vv. 481-488)

Aldana —«que probablemente leyó más tratados y diálogos amorosos que ningún otro poeta contemporáneo»—[72] se confronta con dos pensadores que, partiendo de las mismas raíces ficinianas, llegan a concepciones diferenciadas: para Cattani da Diacceto, «se ingannano quegli il cui amore si dirizza alla bellezza corporale», porque el cuerpo, «sepulcro de l'anima»,[73] origina dos tipos de enfermedades, «l'una è detta ignorantia; l'altra è detta insania».[74] Más tolerante, Equicola afirma que «qualunque se sia che veramente ama, amar lo animo e corpo insieme, dico amar necessariamente e per vigor naturale l'uno e l'altro, e affirmo che l'uno e l'altro in tal amore non pate separazione».[75] Situado entre estos dos polos, nuestro poeta ejemplifica en sus *Octavas* la gran fuerza del instinto generativo y el afán de posesión del objeto del deseo, pero reconoce que «tanta dulzura» del «ímpetu dulcísimo lascivo» es «tan dulce como breve y fugitivo» (vv. 531 y 534), y remata su poema demostrando los efectos del amor humano con una serie de tópicos contrastes:

Ardiente invierno, helada primavera,
dañosa caridad, bestial aviso,
pacífica discordia y paz guerrera,
gozoso infierno y triste paraíso,
[…]
es la infelice y bien compuesta turba
desta Esfinge crüel, que el mundo turba. (vv. 537-540, 551-552)

Y con esta conclusión, confirma la opinión de Equicola, según la que

è lo amante spagnolo ceco illuminato, che persevera e se repente, si lamenta e è contento, libero in pregione, securo perturbato, parla e tace, contradice consentendo, perdendo se ritrova, perché Amore è dolor alegro, ragione insana, animosa timidità, piacer noioso, luce tenebrosa, gloria inaudata, inferma sanità, remedio che dà pena, e occidendo dà vita.[76]

72. Serés (1996: 251).
73. Cattani da Diacceto (1561: 154-155).
74. Cattani da Diacceto (1561: 122-123).
75. Equicola (2018: 703-704). Equicola (1583: 314r): «concluyamos que, qualquiera que sea que verdaderamente ame, que ama el ánimo y el cuerpo juntamente; y digo que ama necessariamente y por fuerça natural lo uno y lo otro, y afirmo que lo uno de lo otro en tal amor no consiente apartarse».
76. Equicola (2018: 659). Equicola (1583: 294v): «el amante español es ciego que persevera

Bibliografía

Alciato, Andrea, *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas* [por Bernardino Daza Pinciano], Lyon, Guillermo Rovillio, 1549.

Aldana, Francisco de, *Segunda parte de las obras, que se han podido hallar*…, Madrid, P. Madrigal, 1591.

—, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

Allegretti, Antonio, *Delle cose del cielo, con appendice di poesie edite e inedite*, ed. Andrés Navarro Lázaro, Tesi Doctoral, Universitat de Valencia, Servei de Publicacions, 2006, 20-8-17, <http://roderic.uv.es/handle/10550/15256>.

Alonso Moreno, Guillermo, «Otra fuente de los versos sobre Júpiter y Europa de Francisco de Aldana», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, IV.1, ed. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea, Alcañiz-Madrid, CSIC, 2008, 79-89.

Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso e cinque canti*, ed. Remo Ceserani - Sergio Zatti, Torino, UTET, 2006.

Aste, Richard, «Bartolomeo Bettini e la decorazione della sua 'camera' fiorentina», *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, ed. Franca Falletti - Jonathan Katz Nelson, Firenze, Giunti, 2002, 3-25.

Boccaccio, Giovanni, *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*, ed. Mª Consuelo Álvarez y Rosa Mª Iglesias, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, Madrid, 2007.

Bonoldi, Lorenzo, «I dipinti dello studiolo di Isabella d'Este», *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, ed. Monica Centanni, Bruno Mondadori, Milano, 2005, 363-382.

Camarda, Antonella, «*I Modi*. Genesi e vicissitudini di un'opera proibita tra Rinascimento e Maniera», *Storia dell'Arte*, 110 (2005), 67-88.

Carracci, Agostino, *L'Arétin d'Augustin Carrache, ou recueil de postures érotiques, d'après les gravures à l'eau-forte par cet artiste célèbre, avec le texte explicatif des sujets*, Paris, A la Nouvelle Cythère, 1798.

Cattani da Diacceto, Francesco, *I tre libri d'amore*, Venezia, Gabriele Giolito de' Ferrari, 1561.

Chastel, André, *Marsile Ficin et l'art*, Geneva, Droz, 1996.

Dolce, Ludovico, *Dialogo nel quale si ragiona delle qualità, diversità, e proprietà de i colori*, Venezia, Gio. Battista Marchiò Sessa et Fratelli, 1565.

Equicola, Mario, *Naturaleza del amor*, ms. 9095 de la BNE, Valladolid, 1583.

Libro de Natura de Amore, ed. Enrico Musacchio, Roma, Aracne, 2018.

y se arrepiente, se querella y está contento, libre y en cautiverio, seguro y alvorotado, habla y calla, contradize consintiendo, y perdiéndose se gana, porque el Amor es dolor alegre, razón loca, animosa covardía, plazer enojoso, luz tenebrosa, honra deshonrada, remedio que da pena y matando da la vida».

Ferraté, Juan, *La operación de leer y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962.
Ficino, Marsilio, *De Amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, ed. Rocío de la Villa Ardura, Madrid, Tecnos, 1994.
García, Miguel Ángel, «*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*». *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, 2010.
Gombrich, Ernst H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1983.
González Martínez, Dolores, «La metáfora en la poesía de Francisco de Aldana: uso, temática y evolución», *Anuario de Estudios Filológicos* (Cáceres), 12 (1989), 111-124.
—, *La Poesía de Francisco de Aldana (1537-1578). Introducción al estudio de la imagen*, Universidat de Lleida, 1995.
Lara Garrido, José, «Introducción» y notas a F. de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Cátedra, 1985.
Hebreo, León, *Diálogos de amor* [1535], intr. y notas Andrés Soria Olmedo, trad. David Romano, Madrid, Alianza, 2002.
Macrobio, *Commento al sogno di Scipione*, ed. Moreno Neri, Milano, Bompiani, 2014.
Martínez Góngora, Mar, «Francisco de Aldana y el rapto de Europa: Entre la hibridez cultural y el triunfo sobre el Islam», *Hispanófila*, 173 (2015), 21-35.
Navarro Durán, Rosa, «Introducción» y notas a F. de Aldana, *Poesía*, Barcelona, Planeta, 1994.
Nievas Rojas, Adalid, «Noticia y edición de una versión desconocida y completa de la Glosa del soneto 'Pasando el mar Leandro', de Francisco de Aldana», *Studia Aurea*, 11 (2017), 589-605.
<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.273>
Panofsky, Erwin, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, intr. Giovanni Previtali, Torino, Einaudi, 2009.
Petrarca, Francesco, *Triunfos*, ed. Guido M. Cappelli, Madrid, Cátedra, 2003.
Poliziano, Angelo, *Estancias. Orfeo y otros escritos,* ed. Félix Fernández Murga, Madrid, Cátedra, 1984.
Quevedo, Francisco de, *Anacreón castellano con paraphrasi y comentarios*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1794.
Rivers, Elías L., *Francisco de Aldana, el divino capitán*, Badajoz, Diputación Provincial, 1955.
—, «Introducción» y notas a F. de Aldana, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
Rodríguez López, María Isabel, «Iconografía clásica de asunto marino en la Real Armería de Madrid», *Gladius*, 22 (2002), 235-270.
Romei, Danilo, «Introduzione» a Pietro Aretino, *Sonetti lussuriosi*, Banca Dati «Nuovo Rinascimento», 2013, 2-12-17, <www.nuovorinascimento.org>.
Rubio Árquez, Marcial, «Marte en aspecto de Cáncer: poesía y escultura en un soneto de Aldana», *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, ed. de Marcial Rubio Árquez y Adrián J. Sáez, Madrid, Sial, 2017, 129-142.

Serés, Guillermo, *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.

Traver Vera, Ángel Jacinto, «El mito de Dánae: interpretación y tratamiento poético desde los orígenes grecolatinos hasta los Siglos de Oro en España», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, 11 (1996), 211-234.

CC BY

«Vuestras palabras me serán espejo». Reflejos neoplatónicos entre Francisco de Aldana y Luis Cernuda

Giuliana Calabrese
Università degli Studi di Milano-Bicocca
giuliana.calabrese@unimib.it

Recepción: 09/04/2018, Aceptación: 19/05/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
En este artículo se evidencia la huella de Aldana sobre la escritura poética de Cernuda a través de una lectura de unas imágenes literarias de derivación neoplatónica. El contexto literario renacentista y el pensamiento ficiniano que influyen en los versos de Aldana, le permiten reflejar en ellos una auténtica filosofía luminosa que converge en la imagen del espejo, favoreciendo fenómenos de refracción que conectan el hombre y la divinidad o el hombre y la memoria por medio de una recíproca iluminación. Cernuda, por su parte, gracias al acercamiento a los poetas metafísicos ingleses, trae a su presente también a Aldana, identificando en sus versos una profunda capacidad de correlación entre la realidad visible y la invisible. Recuperando la misma imagen literaria del espejo y proporcionando otros ejemplos de reflexión física, el poeta sevillano crea un sistema simbólico gracias al cual se evidenciará también en su poética la conciencia de la fractura propia del ser umano y la aspiración (neoplatónica) a la reunificación.

Palabras clave
Francisco de Aldana; Luis Cernuda; neoplatonismo; luz; espejo

Abstract
"Vuestras palabras me serán espejo". Neoplatonic reflection between Francisco de Aldana y Luis Cernuda
In this article we want to show Aldana's influence on the poetry of Cernuda through some literary images of Neoplatonic derivation. The Renaissance literary context and the ficinian philosophy that influence the verses of Aldana, allow him to write a sort of luminous philosophy; it converges in the image of the mirror, favoring refraction

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.304

phenomena that connect man and divinity or man and memory through reciprocal lighting. Cernuda, on the other hand, thanks to his knowledge of English metaphysical poets, brings to his present also Aldana, identifying in his verses a deep capacity for correlation between visible and invisible reality. Recovering the same literary image of the mirror and providing other examples of physical reflection, the Sevillian poet creates a symbolic system thanks to which it will also be evident in his poetic the awareness of the fracture of the human being and the (neoplatonic) aspiration to reunification.

Keywords
Francisco de Aldana; Luis Cernuda; Neoplatonismo; light; mirror

«Amo ante todo la luz», afirmaba Ficino en *Quid sit lumen*[1] y los estudios dedicados al pensamiento ficiniano han dejado claro este núcleo fundamental de su obra desde hace tiempo.[2] Como se sabe, más allá de asegurar cierto nivel de coherencia dentro de su corpus doctrinal, el elemento lumínico en el pensamiento de Ficino, derivado de un origen platónico y de una reelaboración plotiniana, cumple la función de vínculo entre los diferentes elementos del universo, así como de símbolo estético que permite alcanzar la divinidad. Este modelo ontológico se basaría, por lo tanto, en el «enunciado convergente de irradiación luminosa y amor celeste constitutivos del ropaje de un universo en el que percibimos la fuerza creadora y conservadora de toda realidad».[3]

1. Marsilio Ficino (2004: 337).
2. Véase Rabassini (2006), Reynaud y Galland (2008) y Vasoli (1998).
3. José Lara Garrido (1985: 88); las citas proceden de su «Introducción» a la edición de Aldana (*Poesías castellanas completas*, Madrid, Cátedra, 1985). «La mirada cobra su sentido en su ejercicio mismo que el don de la luz hace posible. Ficino toma esta idea de Platón. La metáfora platónica apuntaba al nexo entre la visión, como símbolo de la inteligencia, y la luz de las ideas. Ficino conserva este simbolismo de la transparencia de la idea pero para él la luz es sobre todo medio de intelegibilidad que incita y forma a la mirada y que forma también, hace presentes, a los cuerpos:

Sin embargo, la diferencia que el filósofo italiano elabora con respecto a Plotino consiste en la posición central que el primero le otorga al hombre dentro del sistema de la creación, debida a la naturaleza del alma y a la relación entre sus diferentes facultades[4] y al recuerdo del mismo origen divino del alma gracias a la *mens*, que «puede captar la verdad por la contemplación directa de las ideas supracelestiales»;[5] de esta manera, recordando su procedencia divina, el alma intenta ascender a la divinidad luchando contra su componente terrenal. A partir de esta base platónica se desarrolla la reflexión ficiniana sobre la luz, símbolo estético, como ya se ha recordado antes, de dicha relación del alma humana con la divinidad. Por supuesto, casi todas las tradiciones espirituales están colmadas de ejemplos que explican la analogía entre símbolos luminosos y figuras divinas, empezando por el *fiat lux* cristiano. Lo que aquí interesa es, a través de una primera lectura ficiniana, analizar el símbolo poético de la luz para trazar una línea que sale de la poética luminosa del Renacimiento y que enlaza la poesía de Francisco de Aldana[6] y la de Luis Cernuda, precisamente a través de conexiones lumínicas y de cierta natura especular que se intentará vislumbrar y que permitirán reconocer en los versos de los dos poetas los resultados estéticos y literarios de una tensión deseante compartida a pesar de los siglos que los separan.

Las manifestaciones de la luz en la poesía de Francisco de Aldana, que deriva precisamente de esa filosofía luminosa neoplatónica, se enriquecen gracias a lo que en palabras de Robert Klein se podría llamar «ciencia de transmisión de los rayos luminosos»[7] y que hacen evidente la relación entre alma y luz.[8] Más allá de la elaboración poética del pensamiento neoplatónico en general de parte de Aldana, lo que aquí interesa es explicar cómo el funcionamiento de la luz cual vínculo del mundo se manifiesta en sus versos y se concretiza en la imagen literaria del espejo (y en su relación con las propiedades físicas de la luz y con los fenómenos de refracción). Ya lo ha afirmado Chastel: «para el neoplatonismo que identifica la luz y

---

'la luz única del sol se presenta a los ojos pintada de colores y de figuras de todos los cuerpos iluminados por ella'» (Bosco y Jiménez 2004: 29).

4. Véase Panofsky (2008).

5. Panofsky (2008: 196).

6. «La crianza del poeta a orillas del Arno, a la vera de la Academia de Ficino, pudo tener una importancia capital en su personal lenguaje poético. Entre otras cosas, propició su familiaridad con el neoplatonismo que en buena medida le vino de la mano de Benedetto Varchi, a quien le unió el trato personal, y con quien llegó a dirigirse e intercambiar sonetos, que después verían la luz en Florencia (1563). Aunque Marsilio Ficino había mantenido sin titubeos la separación entre la vista y los demás sentidos en el amor a la Belleza, a Varchi, en cambio, poeta como Aldana, no podían ocultársele las dificultades que en la práctica conllevaba el divorcio del amor celeste y ferino, consciente de que entre los dos extremos existe un abanico nada despreciables de situaciones intermedias. Entre ellas se situará un poeta como Aldana» (Fosalba 1992: 180).

7. Klein (1982: 217).

8. «El cuerpo del alma del mundo está constituido por una luz que surge de él antes que cualquier otra criatura, antes que el cielo. Esta luz es también el vehículo de las almas humanas» (Klein 1982: 69).

el espíritu, el espejo proporciona una imagen inagotable del conocimiento y de la conciencia;[9] y Cerrón Puga, entre otros, lo subraya a propósito de la poesía de Aldana: 'a través del espejo se refleja la luz divina en los mortales'[10]».[11]

La imagen del espejo en Francisco de Aldana

La función de los espejos en los versos de Aldana es precisamente la de revelar la naturaleza luminosa del alma del mundo y, de cierta manera, de facilitar la conexión (o la reunión) entre el hombre y la luz divina. Son por lo menos dos los significados que convergen en los versos de Aldana a través del este fenómeno de refracción lumínica: el primero establece una relación entre la entidad divina y el alma: esta última recibe el influjo de Dios manifestado en forma luminosa y le devuelve a la misma divinidad su luminosidad, produciendo un cruce de iluminaciones y miradas que coincide con el funcionamiento físico del espejo y que da lugar a los efectos que se verán más abajo; el segundo, como se explicará, aplica en cambio las leyes de la refracción al tema de la memoria.

Uno de los poemas de Francisco de Aldana donde en la imagen del espejo mejor se condensa su elaboración filosófica y literaria es quizás el soneto LXIII, según la ordenación propuesta por Lara Garrido:

> Señor, que allá de la estrellada cumbre
> todo lo ves en un presente eterno,
> mira tu hechura en mí, que al ciego infierno
> la lleva su terrena pesadumbre.
>
> Eterno Sol, ya la encendida lumbre
> do esté mi alegre abril florido y tierno
> muere, y ver pienso al más nevado invierno
> más verde la raíz de su costumbre.
>
> En mí tu imagen mira, ¡oh Rey Divino!,
> con ojos de piedad, que al dulce encuentro
> de tal rayo celestial verás volvella,
>
> que a verse como en vidrio cristalino

9. Chastel (1982: 318). La presencia de los espejos en las tradiciones filosóficas hasta el Renacimiento está perfilada en Cancelliere (1989). Interesantes son también las reflexiones de Juan Carlos Rodríguez (2001) acerca del espejo como instrumento burgués, que sin embargo van más allá del asunto que nos ocupa: retomando los estudios de Vincent (2001), el cada vez más frecuente utilizo del espejo en el ámbito doméstico implica un cambio profundo en la mirada del sujeto, que ya no vincula su identidad a la mirada del otro, sino que empieza a definirse a sí mismo según su propia mirada y mirándose además en su completa desnudez.
10. Cerrón Puga (1984: 183-184).
11. García (2010: 68).

la imagen mira el que se espeja dentro,
y está en su vista dél su mirar della.[12]

En la nota que acompaña el texto, explica Lara que «el entrecruzamiento de imagen y luz […] culmina en la unión mística; […] la unión por amor [está] representada en el símil especular, por el que el *lumen gloriae* se equipara a dos espejos 'uno frente al otro; el uno recibe plenamente la imagen del otro, con la propia impresa ya en el otro'(Herp 1974: 357)».[13] El «rayo celestial» y la superficie de «vidrio cristalino» muestran en el soneto la lógica renacentista y neoplatónica del espejo, que en este caso refleja la mirada misma.[14] Rivers explica que el soneto encierra en sí «la doctrina de la gracia prevenente, parte integral de la filosofía neoplatónica»[15] y como se puede imaginar se trata de una reelaboración poética de la imagen del rayo de luz que proviene de la divinidad y que Ficino expone de la siguiente manera:

> Dios, sin duda, como muestra la inteligencia que es su rayo, es luz invisible, infinita verdad, causa de cualquier verdad y de todas las cosas, cuyo esplendor, por mejor decir, cuya sombra, es esa luz visible y finita, causa de lo visible. […] A partir de ahí la misma luz infusa en la mente angélica se resuelve en la inteligencia, pero por encima de los términos de la razón. Esta luz divina y angélica llega a las inteligencias de los hombres de acuerdo con la razón, pero supera a la fantasía.[16]

El rayo de luz no se propone solo como emanación de la divinidad con un poder vivificador, sino que se afirma también como instrumento con el que el hombre puede llegar a conocer a la divinidad misma. Impactando sobre la superficie del espejo, el rayo de luz permite entender cuál es la lógica luminosa (y la ley de la física) con la que se justifica la imagen del espejo como instrumento de conocimiento; al romper la linealidad del rayo de luz y al generar así refracción, el espejo genera también una iluminación interior:

> entonces se produce el efecto del espejo, el desdoblamiento. De la parte de allá del espejo está la belleza iluminada por Dios en sus diferentes formas y matices, pero también de la parte de acá la fecundidad del alma reproduce un microcosmos resplante-

12. Francisco de Aldana (1985: 433-434). Todas las citas de los poemas de Aldana proceden de esta edición.
13. Lara Garrido (1985: 434).
14. «El sol que vemos, sombra de la luz invisible, vivifica los cuerpos al *verlos* (es decir al iluminarlos: la vista es emisión de rayos, no se olvide), muestra la consistencia del universo (es, pues, una luz inteligible) y al iluminar las cosas establece su verdad (es luz, por tanto, inteligente). Los mismos atributos convienen al alma, si imaginamos la luz concentrada en un sólo punto, la *mens*, como si fuera el foco de un espejo cóncavo: desde ese punto inmaterial se difunde la vida y se hace inteligible» (Bosco y Jiménez 2004: 194).
15. Rivers (1955: 163).
16. Ficino (2004: 339; 345).

> ciente […]. El espejo es la imaginación. El espejo nunca refleja lo que representa. Símbolo de lo escindido, de hecho rompe la linealidad del rayo de luz, produciéndose la refracción. Los ojos que miran el espejo, buscando la identidad, jamás creerán en la fidelidad total del aspecto fantástico e ilusorio de las imágenes que aparecen en la superficie fronteriza. En este espejo, la iluminación más fuerte es la interior, no la que viene del lado del espejo, sino la que procede de los ojos interiores que miran la imagen fantasmagórica que hay en el espejo. Los ojos que miran de la parte de acá, los ojos interiores, saben de una realidad más sentida, más vivida. […] Así, los ojos del cuerpo y el *spiritus* necesitan de la presencia ante el espejo, la imaginación. Pero no así el alma, que por medio de la memoria va coleccionando las imágenes del espejo.[17]

El círculo de la luz emanada por la verdad divina se convierte en espiral: la luz divina que armoniza el universo ahora cuenta con un reflejo —el alma humana— que recoge la forma del mundo y la armoniza, estableciendo por consiguiente el sentido del cosmos.

El espejo concretiza la reciprocidad que existe entre la divinidad y el alma, entidades separadas que sin embargo se ponen en relación precisamente a través de la refracción de la luz. Esta isocronía de efecto repetitivo y visión es subrayada también por Lara Garrido,[18] quien evidencia que el símil de los dos espejos opuestos que intercambian sus imágenes establece en Aldana un nuevo modelo analógico para la contemplación: «La visión divina desde un 'presente eterno' deviene, en los intercambios oculares de su *imago* animista, espejo insondable que refracta sin término la alteridad gemela, la transmisión del deseo con la mirada en que su 'luz vital' concede a los ojos 'virtud visiva'» (96). Es lo que ocurre en el soneto propuesto arriba, pero también en la *Carta para Arias Montano*, donde la refracción del rayo de luz produce nuevos rayos, emanados por «el cristalino humor que está en los ojos / espejos de natura propiamente»:[19]

> en quien hiriendo el sol con luz serena,
> echan como de sí nuevos resoles
> do el rayo visüal su curso enfrena.[20]

Volviendo por un momento al soneto LXIII, también Alexander Parker otorga a la contemplación especular cierto recorrido circular: «Dios mira al hombre como quien se contempla en un espejo, y ve en él su propia semejanza».[21] Las leyes de la física contribuyen a la solidez de la metáfora del espejo, a través de la cual se entiende cómo en la superficie especular del alma se refleja la imagen de la divinidad,

17. Villa Ardura (2001: XL).
18. Lara Garrido (1985: 95).
19. Francisco de Aldana (1985: 363, vv. 117-118).
20. Francisco de Aldana (1985: 456, vv. 379-381).
21. Parker (1986: 86).

que sin embargo, precisamente como el rayo de sol que rebota en un espejo, regresa hacia la divinidad misma recuperando el sentido de la recíproca iluminación platónica y afirmando de manera definitiva la centralidad[22] del alma humana en la doctrina neoplatónica, ya que dentro de la escala de los seres el alma es la única cuyo privilegio es el de convertirse en espejo para el rayo divino: «de acuerdo con el neoplatonismo de la luz y de la vista, la 'imagen' de Dios que está en el hombre se vuelve desde él hacia el sol eterno, para encontrarse con el rayo celestial o divino», estableciendo por lo tanto una «comunión ocular».[23]

El juego de luces reflejadas y del doble espejo que conecta el alma con la divinidad vuelve a aparecer en los tercetos del soneto XXX:

> […]
> Tal tú, mi nuevo Apolo, el ser perfeto
> cobrando yo a tu luz, que así a menudo
> de mi vivir la estambre va tejiendo;
>
> el rayo reverbera en mí, sujeto
> de tu alabanza, y quedo ciego y mudo,
> por bien celeste un dulce mal sufriendo.[24]

Como señala García, se trata de un Aldana «animista religioso» que de nuevo acude al neoplatonismo en su relación entre vista y luz y que condensa en estos endecasílabos el recorrido lumínico de la imagen divina hacia y desde el alma humana:

> El planteamiento es sutilísimo. Rivers (1955: 163) acude al Hebreo para el que, si nuestros ojos no fueran alumbrados por la luz del sol, nunca lo veríamos, porque sólo con el sol se ve el sol. […] Siguiendo a Rivers, Ruiz Silva (1981: 131), para quien el 'sentido del anhelo místico' está muy presente en el poema, escribe lo siguiente: 'En los tercetos el poeta pide a Dios que le mire y así poder él mirarlo, pues la luz de Dios es la única que puede hacerle ver a Dios. La fusión de las miradas, en el último terceto, responde a la tradición neoplatónica que encontramos en los *Diálogos de amor* de León Hebreo y en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz. […] Tras remitir a Rivers y a la doctrina de la 'gracia preveniente' de la filosofía platónica que éste ilustra con Hebreo, Lara Garrido (1985: 433) indica cómo Aldana recurre al 'tipo paulino' según el cual el hombre está resplandeciendo con su imagen en la imagen divina, por lo que —parafraseando a Eckhart— la unidad del hombre y de Dios debe concebirse de acuerdo con la semejanza de la imagen, dado que el hombre se parece a Dios con respecto a la imagen.[25]

22. Según Ficino, la divinidad «se refleja en tres espejos diferentes colocados en orden, en el ángel, en el alma y en el cuerpo del mundo» (Parker 1986: 95).
23. García (2010: 661-662).
24. Francisco de Aldana (1985: 235).
25. García (2010: 661).

Subrayando la unión mística del alma con la divinidad a través del símil especular, sugiere Lara Garrido[26] que este soneto puede relacionarse con *El parto de la Virgen* (poema XLIII), entre otros poemas en los que se desarrolla el mismo principio místico de refracción divina:

> […]
> La Causa universal, sola y primera,
> de cuanto vive, entiende, es, crece y siente,
> su luz que él en sí mismo reverbera
> mira, y la lumbre de ambos procediente;
> mírase el centro que es su propia esfera,
> Dios único, infalible y trascendiente,
> mírase no de nuevo, mas de modo
> que estando todo en él se mira en todo.[27]

«En la bifocalidad de los espejos paralelos cualquier mirada lumínica se ensimisma»,[28] afirma Lara en relación a los intercambios oculares y especulares que favorecen la unión mística; sin embargo, hay algunos versos de Aldana en los que la luz adquiere propiedades más concretas y establece conexiones no solo con la divinidad sino también con la memoria y con cierto grado de tensión deseante, enlace que por consiguiente nos llevará a la reelaboración lumínica y especular que Luis Cernuda opera a partir de la lectura de Aldana.

A través de las palabras de Villa Ardura, ya antes se ha recordado cómo el alma, a través de la memoria, colecciona imágenes del espejo.[29] Dicha extensión de la 'reflexión' especular al tema del recuerdo puede empezar a notarse en versos de Aldana como los siguientes, procedentes del poema L, *Carta a un amigo, al cual le llama Galanio…*:

> […]
> a la imaginación solté la rienda
> y comenzaron dentro, al claro rayo
> del Sol del alma, que alumbrando estaba
> como a inferiores cielos sus potencias,
> infinidad de imagines sensibles
> a rebullir con hervorosa priesa
> […]
> tal fue la muchedumbre abundosísima
> de la movilidad de mis especies
> espiritualizadas […]
> que el rayo despertó, mental y puro,

26. Lara Garrido (1985: 434).
27. Francisco de Aldana (1985: 328, vv. 756-760).
28. Lara Garrido (1985: 96); cf. además Nievas (2016).
29. Villa Ardura (2001: XL).

el cual no estando al órgano ligado
de facultad corpórea, reverbera
sobre sí misma y siente sus noticias.[30]

Más allá de la renovación del modelo renacentista de la epístola horaciana, gracias al «motivo de la identificación con el receptor, asumido como *amicitia* que completa el alma y la vida»,[31] lo que aquí interesa es la memoria despertada por el rayo: «Entonces la memoria, tesorera / de aquella y de esta inmaterial riqueza, / […] / como tocada fue, como la hiere / relámpago de luz tan repentino».[32] Sin olvidar el corte animista de los versos, por la referencia al «Sol del alma», entre otras cosas,[33] se recuperan aquí conceptos aristotélicos relacionados precisamente con el tema del recuerdo, como explica Lara Garrido recogiendo una cita de Francisco de Herrera: «La memoria 'como piensa Aristóteles es imaginación de aquellas cosas que había hallado el sentido, como simulacro de aquéllas de quien nació la imaginación'».[34] En los versos propuestos, el rayo de luz no provoca juegos de refracciones, sin embargo, de la misma manera, desata «propiedades lumínicas del entendimiento»[35] que estimulan las propiedades imaginativas del alma y que se multiplican en muchos «luminosos rayos» (v. 53), rayos que —ahora sí— rebotan sobre otras imágenes mentales a manera de espejo; volviendo a conferir al entendimiento propiedades lumínicas recordando al Herrera de las *Anotaciones*, Lara Garrido explica el concepto de fantasía en Aldana, en estrecha relación con el concepto de luz que permite representar «de tal suerte en el ánimo las imágenes de las cosas ausentes que nos parece que las vemos con los ojos y las tenemos presentes»:[36]

[…]
de mi Galanio la lucida imagen
[…]
Luego la luz del que preside dentro,
mirando la querida semejanza
llovió sobre ella luminosos rayos
de nunca vistos tales resplandores,
cuyo mental vigor saca y destila
de la sensible especie otra que viene
inteligible a ser de su manera.[37]

30. Francisco de Aldana (1985: 359-360, vv. 11-16, 26-28, 31-34).
31. Lara Garrido (1985: 35).
32. Francisco de Aldana (1985: 361, vv. 62-63, 67-68).
33. Cf. García 2010: 484.
34. Lara Garrido (1985: 361).
35. García (2010: 486).
36. Lara Garrido (1985: 359).
37. Francisco de Aldana (1985: 360-361, vv. 43, 51-57).

No se desata aquí un juego de recíproca iluminación platónica, como ocurre en el soneto LXIII, sino que ahora el rayo de luz produce un tipo diferente de refracción luminosa, que pone en marcha otra propiedad del alma conectada con la memoria y que le permite a la *mens* multiplicar imágenes a partir de un recuerdo, como se va a explicar a continuación. El rayo de luz vuelve a aparecer con esta misma propiedad en el poema XXXV, *Respuesta a Cosme de Aldana, su hermano, desde Flandes*:

[…]
cuando, sin advertir, hete en el alma
un trueno disparar, hete que veo
un relámpago dar con presta vuelta
inusitado asalto a la memoria.
El sentido exterior quedó turbado
luego el común revuelve las especies
y a la imaginación las da y entrega
la cual, después, con más delgado examen,
hace a la fantasía presente, y luego
de allí van a parar dentro al tesoro
de todo semejanza inteligible;
en esto el puro sale entendimiento,
casi vestido sol de rayos de oro,
y en torno ve bullir, gritando: «¡arma, arma!»,
ídolos, simulacros y fantasmas;
irradia y resplandece con su llama
clara y espiritual sobre ellas todas,
y en breve recogió de todas ellas
la información que dio sosiego al alma.[38]

Como se puede entender fácilmente, también en este poema la iluminación repentina del relámpago desata una serie de imágenes que surgen precisamente a partir del asalto luminoso a la memoria; de ahí vuelve a producirse una nueva refracción que «irradia y resplandece con su llama» sobre todas las imágenes que se han producido en la mente del poeta y que van a confluir en la imagen final de su hermano, Cosme, que se queda por encima de todas las demás. El procedimiento es el mismo que se había producido en la *Carta a Galanio*, pero mientras allí la imagen de Galanio había emanado rayos que habían iluminado otros recuerdos, aquí los diferentes rayos surgidos del relámpago que rebota en la memoria convergen, a manera de espejo, en la imagen única de Cosme, volviendo a confirmar las propiedades físicas y convergentes del rayo.

Si en el poema LXIII la luz divina se reflejaba en el alma, produciendo un rayo que volvía hacia la divinidad misma según las leyes físicas de refracción especular, ahora el alma funciona como espejo también entre la luz metafórica,

38. Francisco de Aldana (1985: 276-277, vv. 5-23).

catalizadora del recuerdo, y la memoria, cuyas imágenes resplandecen gracias a los rayos reflejados. La figura y el valor de la luz que rebota en un espejo cobra aquí un segundo valor: se ha visto como sintonía entre el orden del mundo y la mirada y ahora aparece como signo de la inteligencia creadora que facilita un estado de quietud, de armonía («la información que dio sosiego al alma», poema XXXV, v. 23).

Aldana metafísico: la lectura de Luis Cernuda

La poesía contemplativa de Aldana se convierte en modelo, junto a la de otros cuantos poetas, para un «clásico contemporáneo como Luis Cernuda, [quien] lo actualizó, lo trajo a su presente».[39] A raíz de su exilio, al entrar en contacto con la tradición metafísica anglosajona, Cernuda ve reflejarse la propia dualidad entre realidad y deseo en la «polarización» que reconoce en el Aldana 'metafísico' entre realidad visible e invisible:[40]

> respecto de Aldana las formas visibles no tienen ya realidad sino al desdoblarse en imagen interior. […] Hay en la posición mística de Aldana un elemento pasivo mayor que en San Juan, aunque también haya un elemento activo, que es el amor. Con su intervención éste mitiga la tendencia quietista que tan evidente parece, pues el alma va a anegarse en Dios como los ojos van «sabrosamente al sueño ciego». La inmortalidad a que aspira no es la exaltación personal del ser terreno, tal en Manrique, sino el enajenamiento del mismo en su Hacedor, sin conservar de sí otro atributo que el impulso amoroso individual, el cual es, respecto de Dios, como el aire respecto de la luz por él extendida.[41]

El elemento activo y amoroso que Cernuda identifica en la poesía de Aldana podría volver a explicarse a través de las bases lumínicas ficinianas y de los principios especulares que vinculan la unidad del cosmos con las propiedades del alma: la imagen del espejo cóncavo elaborada por Ficino,[42] una imagen-talismán en opinión de Bosco y Jiménez, «hace efectivo el paralelo entre alma y universo y lo prolonga explícitamente hasta niveles afectivos, porque en ámbos espejos cóncavos la luz concentrada se conviere en calor».[43] La valorización del retorno de la forma sensible a la Idea, a través del desdoblamiento subrayado por Cernuda en la poética de Aldana, supone la cima de lo que se ha venido diciendo hasta aquí acerca de la imagen interior o imagen humana del mundo. La imagen interior es sobre todo conformadora de un nuevo tipo de lo humano y en ella se puede advertir una dimensión simbólica metafísica por la que el sentido que el

39. García (2010: 19).
40. Cf. Lara Garrido (1985: 14) y Cernuda (1994: 508).
41. Cernuda (1994: 510-511).
42. Véase *supra*, nota 22.
43. Bosco y Jiménez (2004: 194-195).

arte poética establece en el mundo se presenta como instrumento para intentar alcanzar la verdad de las cosas. El amor de Aldana al que hace referencia Cernuda es un amor de derivación totalmente platónica, es la substantivización de la tensión simbólica y deseante retomada directamente del *Banquete* de Platón: «la razón de esto es que nuestra antigua naturaleza era como se ha descrito y nosotros estábamos íntegros. Amor es, en consecuencia, el nombre para el deseo y persecución de esta integridad».[44]

El Deseo, por lo tanto, en principio empezaría a vislumbrarse en Cernuda también como deseo de reunificación con una verdad superior de la que el alma tiene conciencia al haber sido separada de ella, un deseo de «anegarse», retomando las palabras de Cernuda a propósito de Aldana y que el sevillano aplica también a su misma poética, pero con matices de inmanencia que se van a explicar a continuación:

> El instinto poético se despertó en mí gracias a la percepción más aguda de la realidad, experimentando, con un eco más hondo, la hermosura y la atracción del mundo circundante. Su efecto era, como en cierto modo ocurre con el deseo que provoca el amor, la exigencia dolorosa a fuerza de intensidad, de salir de mí mismo, anegándome en aquel vasto cuerpo de la creación. Y lo que hacía aún más agónico aquel deseo era el reconocimiento tácito de su imposible satisfacción.[45]

Ya en 1962, el célebre artículo de José Ángel Valente en el número de *La caña gris* de homenaje a Luis Cernuda resultó muy sugerente para futuros trabajos sobre los reflejos de los versos de Aldana en la obra del poeta sevillano; en este sentido, una propuesta ha sido perfilada por ejemplo por Martínez Abascal, entre otros, y en su trabajo también se hace una distinción muy precisa entre la vertiente religiosa de Aldana y la postura cernudiana: «si en Aldana ese mundo de belleza y concordia se alía a la imagen de Dios, en Cernuda asistimos a un doble conflicto, puesto que a un mundo devorado por la guerra y la crisis se suma la pérdida de la fe religiosa».[46]

El acercamiento de Cernuda a la poesía inglesa le aporta elementos estéticos que pudo rastrear en la tradición española no contemporánea a él[47] y en la que se producía la misma tensión deseante que siente adecuada para expresar la acepción filosófica de su deseo, «la fuente del sentido en la inmanencia».[48] Como

44. Platón (1998: 228).
45. Cernuda (1971: 151).
46. Martínez Abascal (2005: 408).
47. «El encuentro de Cernuda con la tradición poética inglesa es a la vez un encuentro con los elementos de la tradición propia gracias a los cuales dicha experiencia iba a resultar posible y fecunda. De ahí que desde su madurez de escritor llegue Cernuda a una intensa valoración de toda una zona de nuestra lírica en la que figuran Jorge Manrique, Aldana, la Epístola moral a Fabio o San Juan de la Cruz» (Valente 1962: 32).
48. Zubiaur (2002: 49).

se ha visto antes, se trata de un deseo que surge de la conciencia de un dualismo casi platónico, pero, por mucha importancia que tenga, la centralidad del Deseo en la obra de Cernuda no puede reducirse a una reelaboración neoplatónica, sino que hay que tener en cuenta la familiaridad del sevillano con el pensamiento de Hölderlin, Schopenhauer y Nietzsche, por ejemplo. Sin embargo, su acercamiento a los metafísicos del siglo XVII y a la filosofía neoplatónica permite vislumbrar en algunos de sus poemas esa misma correlación entre la realidad visible y la invisible por medio de un símbolo, el del espejo, que podría haber recuperado de los versos de Aldana.

Limitándose al ámbito del neoplatonismo, en la poesía de Cernuda el deseo sirve de impulso para una progresión, que sin embargo consiste más en la persecución de un objeto que se aleja infinitamente y que, por consiguiente, implica un movimiento igualmente sin fin. Se trataría de un deseo eternamente en movimiento, pero antes habría que aclarar la dinámica circular de dicho deseo, donde la circularidad ya no se produce a manera de espiral entre la divinidad y el alma como ocurre en los versos de Aldana, sino que se afirma casi como una condena, un círculo sin fin de la inmanencia humana:

> El neoplatonismo, basándose en Plotino más aún que en Platón, había consagrado la metáfora de la escalera: para salvar una distancia vertical que es gradual, el amor aporta la fuerza ascensional; pero al final hay una meta (donde cesa el deseo). Al mermar las diferencias entre los grados y, sobre todo, al difuminarse la cumbre, la escalera se tambalea: ya no hay altura sólida que la sostenga. Pero por mucho que caiga, que se horizontalice, el Deseo seguirá impulsando. Su movimiento no podrá ya ser una ascensión: a lo sumo un avance, un recorrido. Cuando sucumba la trascendencia como lugar de privilegio metafísico, el empuje del Deseo no operará una elevación metafísica, sino una expansión ontológica.[49]

Debido a su inmanentismo trágico, no pueden buscarse en Cernuda huellas de una metafísica religiosa propiamente dicha (si no es por negación), sino que hay que entender su Deseo precisamente como tensión, como aspiración a una redención estética de la existencia a pesar de la Realidad, que al Deseo se opone constantemente.[50] Si el alma de Aldana poeta, en palabras de Cernuda, se anega en Dios es porque en ella sigue vivo el recuerdo de un estado divino anterior; Cernuda, en cambio, se anega «en el vasto cuerpo de la creación» porque en su

49. Zubiaur (2002: 58).

50. «Comencé a distinguir una corriente simultánea y opuesta dentro de mí: hacia la realidad y contra la realidad, de atracción y de hostilidad hacia lo real. El deseo me llevaba hacia la realidad que se ofrecía ante mis ojos como si sólo con su posesión pudiera alcanzar certeza de mi propia vida. Mas como esa posesión jamás la he alcanzado sino de modo precario, de ahí la corriente contraria, de hostilidad ante el irónico atractivo de la realidad. Puesto que, según parece, ésa o parecida ha sido la experiencia de algunos filósofos y poetas que admiro, con ellos concluyo que la realidad exterior es un espejismo y lo único cierto es mi propio deseo de poseerla» (Cernuda 1971: 155).

interior no reverbera la memoria de sustancia eterna alguna, sino que el Deseo se queda horizontal, a nivel de la tierra (en el poema «Los fantasmas del deseo», por ejemplo[51]) y además, ya a partir de *Primeras poesías*, el mismo sujeto poético se afirma como el producto de su cuerpo deseante, como «memoria de hombre»:

> […]
> Vivo un solo deseo,
> Un afán claro, unánime;
> Afán de amor y olvido.
> Yo no sé si alguien cae.
>
> Soy memoria de hombre;
> Luego, nada. Divinas
> La sombra y la luz siguen
> Con la tierra que gira.[52]

A partir de este núcleo de tensión deseante compartida entre Cernuda y la vertiente metafísica de la poesía de Aldana, puede empezar a vislumbrarse la reelaboración que el sevillano hace de las imágenes lumínicas y especulares. Se trata, como se verá, de una operación que empieza a partir de los mismos conceptos neoplatónicos de refracción y que, sin embargo, se afirman por negación dejando al deseo como único motor de progresión (aunque circular y horizontal). Es lo que ocurre, por ejemplo, en el famoso poema «Apologia pro vita sua», de *Como quien espera el alba*, «Donde nada interrumpe el gobernar oscuro / […] / Sino el rayo de sol, cuando penetra / Furtivo en el desván por un postigo hendido / Para agitar los sueños del polvo en formas grises» (vv. 7-11). Es este uno de los libros en que más presente está la correlación entre el mundo visible el invisible (Lucifora 2011-2012) y en que también se percibe la fuerza de la influencia bíblica, puesto que, como el mismo

51. «Tú sola quedas con el deseo, / Con este deseo que aparenta ser mío y ni siquiera es mío, / Sino el deseo de todos, / Malvados, inocentes, / Enamorados o canallas. // Tierra, tierra y deseo. / Una forma perdida» (Cernuda 1994: 109).

52. Cernuda (1991: 20). No hay que olvidar, sin embargo, que la tradición humanista y petrarquesca hace de la contraposición entre luz y tinieblas una de las más sólidas metáforas topológicas para aludir al olvido en la ausencia. En este sentido también algunas imágenes de Aldana se construyen a través de la dialéctica entre luz y oscuridad, pero no llegan a significados propiamente metafísicos, sino que de momento aluden a una dialéctica presencia/ausencia amorosa (poema L, vv. 374-376, por ejemplo) o de amistad (poema XIV). En el recorrido de ascensión neoplatónica nos encontramos todavía en un primer nivel sensitivo y hedonista: «la primera referencia al ejercicio de la amistad tiene lugar en el ámbito sensual de la práctica hedonista, donde la presencia física es necesaria, así como la luz que ella misma representa. […] Los elementos que se concentran en torno al núcleo de la luz aún están lejos de funcionar como imágenes de la *virtus* o la *caritas*, pues se realizan bajo la dinámica del *eros pandemos*. Nos encontramos al comienzo de un puente que va del amor sensitivo al amor intelectual. Diferentes estadios conforman el camino, pero ninguno más sensitivo, más concupiscente que este primer estadio que en Aldana se alinea con los tratados que defienden, desde la *esperienza*, la *voluptas* como finalidad última del amor» (Nievas Rojas 2016: 414).

Cernuda explica en *Historial de un libro*, la Biblia es una de las lecturas que acompañan sus años en Cambridge, donde en 1944 termina el poemario en cuestión.[53]

Es relevante que en «Apologia pro vita sua» se establezca una relación entre la presencia divina y la imagen del espejo; sin embargo, el significado aquí se subvierte con respecto a la luminosidad de los versos de Aldana y la subversión se hace más evidente aún debido al contraste entre luz y «el gobernar oscuro» que recorre el poema entero:

> […]
> Dejadles que se acerquen a mi cama
> Y alumbren sus semblantes, como estrellas
> Suspensas en la noche sobre el agua oscura
> (vv. 16-18)
>
> […]
> De todos esos años ya pasados,
> Llevándose mi vida, sólo quedan,
> Como cirio que arde en cueva oscura
> Y mueve sombras vagas sobre el muro,
> Recuerdos destinados a morir de mi olvido.
> (vv. 63-67)
>
> […]
> Cuán hermosa la luz parece ahora
> Temblando en halo azul tras de las ramas
> Pardas de invierno donde brilla el hielo.
> La renuncia a la luz más que la muerte es dura.
> (vv. 87-90)

Aunque sean evidentes las referencias platónicas y neoplatónicas —hasta en el símbolo de la cueva— y pueda establecerse un vínculo con las imágenes de Aldana lumínicas y de amistad o de amor,[54] la luz cernudiana en este poema parece siempre muy débil en su contraste con la oscuridad. También el léxico escogido por Cernuda («imagen», «alma») remite inevitablemente a esquemas neoplatónicos, pero en la última estrofa sobre todo resulta contundente la imposibilidad de refracción divina (que ya se ha anticipado en los «cristales ciegos» del v. 14); a través de la imagen de un espejo vacío, parece ponerse en duda la existencia de Dios, casi afirmando que se trata de una invención del hombre:

53. «Entre mis lecturas de esos años quisiera mencionar cómo, ya en Glasgow, había comenzado todas las noches a leer, por costumbre, una vez acostado, algunos versículos de la Biblia en traducción inglesa; de dicha lectura quizá debe quedar huella, entre otros versos míos, en algunos de los de *Como quien espera el alba*» (Cernuda (1958) 1991: 407).
54. Cf. Fosalba (1992) y Nievas Rojas (2016).

Para morir el hombre de Dios no necesita,
Mas Dios para vivir necesita del hombre.
Cuando yo muera, ¿el polvo dirá sus alabanzas?
Quien su verdad declare, ¿será el polvo?
Ida la imagen queda ciego el espejo.
(vv. 121-125)

Si Aldana prefiere el ejercicio de la soledad para alcanzar la plenitud (en la estela del viaje espiritual de derivación homérica o de la petrarquesca «De vita solitaria») y para estar «lejos del mal que el bien pueda estorbarte» (poema XXXI, *Sobre el bien de la vida retirada*, v. 303), aun ejerciendo la misma soledad, Cernuda casi prefiere enfrentarse a ese «mal» sumándole a la tradición heredada por Aldana la influencia del Romanticismo y la gran lección de Goethe[55] con el *Fausto*. En «Noche del hombre y su demonio», también de *Como quien espera el alba*, la voz poética mantiene un monólogo dialogado con el demonio, un «demonio de andar por casa» como explica José María Vaz de Soto en su pormenorizado análisis del poema;[56] se trata de un demonio que «es también Luis Cernuda en la figura de un Mefistófeles irónico, entre el ángel de la guarda y demonio de la compañía, y tan poco satánico que hacia el final del poema él mismo acaba poniendo en duda su naturaleza demoníaca».[57] No se produce, como en los poemas de Aldana, un fenómeno propiamente dicho de refracción de rayos de luz, sin embargo sí están presentes en el largo poema de Cernuda las dos imágenes literarias de la luz y del espejo relacionadas con la presencia divina (o demoniaca). En la última estrofa, el demonio plantea definitivamente la posible ambivalencia y lo hace en el momento del alba, un momento liminal que se añade a la sensación (frustrada) de espera. Como se explicará a continuación, este concepto de espera junto a la iluminación, de clara derivación platónica, contribuye a la consolidación del sentido simbólico de esa tensión deseante compartida por los dos poetas. Además, dicho sentido simbólico, se enriquece gracias a una de las imágenes literarias que más significación tiene en la poética cernudiana, la ventana:

[…]
D: Después de todo, ¿quién dice que no sea
Tu Dios, no tu demonio, el que te habla?
Amigo, ya no tienes sino es éste
Que te incita y te despierta, padeciendo contigo,
Mas mira cómo el alba a la ventana

55. La lectura del autor alemán también se remonta a los años de estancia en Cambridge (cf. Cernuda 1991: 407).
56. Vaz de Soto (2011: 82).
57. Vaz de Soto (2011: 76).

Te convoca a vivir sin ganas otro día.
Pues el mundo no aprueba al desdichado,
Recuerda la sonrisa y, como aquel que aguarda,
Alzate y ve, aunque aquí nada esperes.
(1991: 233)

Como se sabe, la ventana es una de las imágenes más fecundas de Luis Cernuda ya a partir de *Primeras poesías*, donde «es la apertura en la pared de la casa, de la habitación —reflejo interior estático del sujeto—, por la que penetran las sensaciones inalcanzables del mundo, las múltiples posibilidades que siente estar perdiendo».[58] Mucho se ha dicho de las ventanas cernudianas como objeto de separación sin apenas posibilidades de comunicación entre el interior y el exterior,[59] pero más que en esta vertiente quiero centrarme tanto en las posibilidades de reflexión física de esta imagen, como en su propiedad de objeto liminar (y no de barrera insuperable). No se trata de un espejo en el que rebota la luz, pero de todas formas la ventana permite una iluminación del sujeto, que a su vez se refleja en el cristal casi renovando el mito de Narciso. Además, como explica Ibáñez, en los años ingleses de composición de *Vivir sin estar viviendo* (cuyo primer poema es precisamente «La ventana»), la perspectiva ha cambiado mucho en Cernuda con respecto a *Primeras poesías*: «ahora el poeta ha vivido, y la mirada, el poema, reflexiona desde esa atalaya improvisada».[60] Lo atestiguan versos como los siguientes: «Y al poder te somete de unos ojos / Donde amanece el alma / Allá en su fondo azul, tranquilo y frío, / Hacia la luz alzados, / Unida a ellos, y unido tú con ellos / Por vida y muerte quieres contemplarlos» («La ventana», vv. 35-40).

Esta aptitud contemplativa y de consiguiente iluminación que permite la ventana, no puede no traer a la memoria los versos finales de la *Carta al señor don Bernardino de Mendoza* de Aldana (poema XLVI), donde vuelven a aparecer las «ventanas de oriente» en las que se había reflejado «la florida y tierna Aurora» de su poema XXXIII:

[…]
y en descubriendo el sol su frente de oro
por las claras ventanas de orïente,
dejan la cueva helada y tenebrosa
y salen a tomar, con pecho abierto,
los nuevos rayos del señor de Delo,
y así, como de Sócrates se dice
que estuvo todo un día considerando

58. Ibáñez Avendaño (1994: 37).
59. Cf. Harris (1973) e Ibáñez Avendaño (1994).
60. Ibáñez Avendaño (1994: 40).

la gran carrera del que alumbra al mundo,
y que, sin pie mudar toda una noche,
miran al matutino ojo del cielo,
y a la pura en sí luz cómo en sí misma
relampaguea con presurosa vuelta,
no por parar allí, que no es objeto
proprocionado al alma cuerpo alguno,
mas por subir desde aquel Sol visible
al invisible sol, autor del alma.[61]

Las referencias al alma en los versos de los dos poetas y su iluminación a través de una ventana (propiamente física en el caso de Cernuda y mucho más metafórica en el caso de Aldana) afirman definitivamente la propiedad simbólica de este objeto; es más, gracias a la penetración de la luz, a la consiguiente reflexión del sujeto sobre sí mismo y a la consiguiente iluminación de su alma con la que esta se reconoce parecida a algo trascendente, las ventanas podrían casi definirse no solo como símbolos sino como iconos, en la acepción etimológica del término: «del gr. *eikôn, -ónos*, 'imagen', deriv. de *éoika* 'me he asemejado'».[62]

Después de esta pequeña digresión acerca de las ventanas, volviendo a la «Noche del hombre y su demonio», en este poema se presenta al fin y al cabo la misma puesta en duda de la figura divina planteada en «Apologia pro vita sua»;[63] lo que cambia es que ahora se añade un desdoblamiento del poeta, que acaba reconociéndose a sí mismo en la figura del demonio/dios que refleja su imagen como en un espejo:

[…]
D: No sólo forja el hombre a imagen propia
Su Dios, aún más se le asemeja su demonio.
Acaso mi apariencia no concierte
Con mi poder latente: aprendo hipocresía,
Envejezco además, y ya desmaya el tiempo

61. Francisco de Aldana (1985: 351, vv. 139-151).
62. (Corominas 1987: 330). Se trata de una interpretación que empieza a partir de una postura puramente religiosa (de cristianismo ortodoxo) y que se aplica sobre todo al arte, pero también Florenskij (*Las puertas reales*, 1992) establece una comparación entre iconos y ventanas, definiendo estas últimas como figuración necesaria para «ver la divinidad» y para eliminar cualquier tipo de barrera entre las imágenes falaces de este mundo inmanente y la verdad. Es más: para explicar este concepto, el filósofo ruso se remite directamente a Plotino y a su teoría sobre el símbolo y la belleza de los cuerpos que permite ascender a la belleza única y universal. Gracias a estas teorías plotinianas, que ven en la belleza de los cuerpos el primer nivel de un recorrido ascensional, también se podría explicar el hedonismo que comparten las poéticas de Aldana y de Cernuda.
63. Sigue Vaz de Soto: «Ya en su segundo parlamento, D (inicial que obviamente puede serlo tanto de Demonio como de Dios), volviendo del revés la conocida frase bíblica acerca de la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios, nos dice que es el hombre el que crea a imagen suya a Dios y, todavía más a imagen suya, a su demonio» (2011: 76).

El huracán sulfúreo de las alas
En el cuerpo del ángel que fui un día.
En mí tienes espejo.
(1991: 231, vv. 17-24)

El reflejo y el reconocimiento en el demonio/divinidad permite otra profundización de carácter etimológico: es cierto que Cernuda elige el término 'demonio', que en sí encierra un rasgo de divinidad,[64] pero también hay que considerar la existencia del término 'diablo' y centrarse sobre todo en su origen griego: «med. S. X. Tom. del latín tardío *diabŏlus*, y éste del gr. *diábolos* íd., propte. 'el que desune o calumnia' (deriv. de *diabállō* 'yo separo, siembro discordia, calumnio' de *bállō* 'yo arrojo'» (Corominas 1987: 212). Se trata de la misma diferencia entre 'demonio' y 'diablo' que plantea Jesús Aguirre en su prólogo a la edición española del *Fausto* de Goethe,[65] pero lo que más interesa auquí es que, gracias a su reflejo y al reconocimiento de su doble, Cernuda está afirmando también la conciencia tanto de una fractura interior, como de una fractura de derivación platónica entre el hombre y una verdad superior, una separación (*diabállō*). Por supuesto, esta fractura puede seguir profundizándose también a través de una lectura romántica, siguiendo la pista de la relación que se construye entre el neoplatonismo de Aldana y la metafísica anglosajona (y alemana) de la que ya se ha hablado arriba y que no es sino una extensión de la conciencia de la edad de la luz que se vive en el Renacimiento.

La conciencia de un estado de separación platoniano (*diabállō*) y el consiguiente deseo de reunificación están presentes también en Ficino:

> Aquel que en el tiempo presente se consagra con amor todo entero a Dios, finalmente se reencontrará con él. Porque retornará a la idea por la que fue formado. Allí, si le faltase algo, será reformado, y estará unido a su idea eternamente. Pues un hombre verdadero y la idea del hombre es una misma cosa. Pero cualquiera de nosotros que está separado de Dios en la tierra no es un hombre, verdadero, porque está separado de su idea, y de su forma. El amor divino y la piedad nos conducirán a ella, pues como estamos aquí divididos y mutilados, unidos a nuestra idea al amar, llegaremos a ser hombres completos.[66]

De cierta manera, ya se ha explicado cómo podría realizarse la acción de reunificación y sería a través de esa tensión deseante que en Aldana tiene un recorrido ascensional y que en Cernuda se horizontaliza. De todas formas, esta tensión consiste en los dos casos en una actividad poética que se contrapone

64. «To. del lat. tardío *daemonĭum* íd., y éste del gr. *daimônion* 'genio, divinidad inferior', entre los cristianos 'demonio', diminutivo de *dáimōn* 'dios, divinidad'» (Corominas 1987: 204).
65. Aguirre (2011).
66. Ficino (1994: 185-186).

al *dia-bállō*, confirmando su vertiente de creación en el *sym-bállō*, el símbolo poético.[67]

La creación poética vuelve finalmente a encontrar un asidero en la naturaleza especular en los versos de «El poeta» de Cernuda, donde de nuevo aparece un vocabulario neoplatoniano y donde casi parece oírse un eco de los versos de Aldana en su invocación a Apolo «que conforme al deseo vuele mi pluma, / pues conforme al deseo vuela el sujeto»:[68]

> […]
> Con reverencia y con amor así aprendiste,
> Aunque en torno los hombres no curen de la imagen
> Misteriosa y divina de las cosas,
> De él, a mirar quieto, como
> Espejo, sin el cual la creación sería
> Ciega, hasta hallar su mirada en el poeta.
>
> […]
>
> Para el poeta hallarla es lo bastante,
> E inútil el renombre u olvido de su obra,
> Cuando en ella un momento se unifican,
> Tal uno son amante, amor y amado,
> Los tres complementarios luego y antes dispersos.
> El deseo, la rosa y la mirada
> (vv. 19-24, 37-42).

Se confirman, por lo tanto, los rasgos neoplatónicos de unión entre la poética de Francisco de Aldana y la de Luis Cernuda, unión que encuentra un asidero ulterior en la conexión que el sevillano reconoce entre la poesía y la experiencia mística: «la experiencia poética no es sólo más o menos simple, como ocurre en la mayoría de los poetas, sino que en ella en ocasiones la experiencia humana se desdobla, gracias a la proyección mística que conlleva, revistiéndose de un sentido hermético y mágico».[69] A través de una contemplación previa, de una progresiva iluminación del mundo terrenal (deslumbrante en el caso de Aldana y mucho más tamizada en los versos de Cernuda) o, dicho de otra forma, por medio de una mirada neoplatónica que despierta la mirada interior, los dos poetas expresan su afán de reunificación, de superación de los límites de la Realidad bajo el impulso del Deseo.

67. «Símbolo, lat. *symbŏlum*. Tom. del gr. *symbolon* íd., deriv. de *symbállō* 'yo junto, hago coincidir' (y éste de *bállō* 'yo lanzo') (Corominas 1987: 536).
68. Francisco de Aldana (1985: 148, vv. 9-10).
69. Cernuda (1975: 1036) en Ali Abdel Azim (2017: 10).

Bibliografía

Aguirre, Jesús, «Prólogo», en Johann Wolfgang Von Goethe, *Fausto*, Madrid, Austral, 2011.

Aldana, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

Ali Abdel Azim, Rasha, «Luis Cernuda: *realidad*, *deseo* y sanjuanismo», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica*, 35 (2017) 9-26.

Bosco Díaz-Urmeneta, Juan y Jiménez Manzorro, Pedro A., *La tercera dimensión del espejo. Ensayo sobre la mirada renacentista*, Sevilla, Publicaciones Universitarias, 2004.

Cancelliere, Enrica, «Celebración de la palabra en el poema de fray Luis», en Ciriaco Morón Arroyo y Manuel Revuelta Sañudo (eds.), *Fray Luis de León. Aproximaciones a su vida y su obra*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1989, 169-201.

Cernuda, Luis, (1958), «Historial de un libro», en *La Realidad y el Deseo (1924-1962). Seguido de «Historial de un libro»*, Madrid, Alianza, 1991.

—, (1964) «Tres poetas metafísicos», en *Obra completa. Prosa I*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1994.

—, «Palabras antes de una lectura», en *Poesía y Literatura I*, Barcelona, Seix Barral, 1971, 151-156.

—, *Prosas completas*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

—, *La Realidad y el Deseo (1924-1962). Seguido de «Historial de un libro»*, Madrid, Alianza, 1991.

Chastel, André, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982.

Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1987, 3a ed.

Ficino, Marsilio, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Madrid, Tecnos, 1994.

—, «Quid sit lumen», *La tercera dimensión del espejo. Ensayo sobre la mirada renacentista*, Juan Bosco Díaz-Urmeneta y Pedro A. Jiménez Manzorro, Sevilla, Publicaciones Universitarias, 2004, 335-350.

—, *Métaphysique de la lumière (Opuscules, 1476-1492)*, ed. de Julie Reynaud y Sébastien Galland, Chambéry, L'act Mem, 2008.

Fosalba, Eugenia, «Francisco de Aldana, poeta de la presencia amorosa», *Glosa*, 3 (1992), 179-197.

García, Miguel Ángel, «*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*». *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2010.

Harris, Derek, *Luis Cernuda, a Study of the Poetry*, Londres, Tamesis Books, 1973.

Herp, Enrique, *Directorio de contemplativos*, ed. de J. M. Kelly, Salamanca, Universidad Pontificia, 1974.

Ibáñez Avendaño, Begoña, *El símbolo en «La Realidad y el Deseo» de Luis Cernuda. El aire, el agua, el muro y el acorde como génesis literaria*, Kassel, Edition Reichenberger, 1994.

Klein, Robert, *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Madrid, Taurus, 1982.

Lara Garrido, José, «Introducción» a Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985, 13-119.

Lucifora, María Clara, «El afán de ver. Pensamiento poético en 'Como quien espera el alba', de Luis Cernuda», *Archivum*, 61-62 (2011-2012), 273-304.

Martínez Abascal, Elena, «Correspondencias entre la obra de Francisco de Aldana y Luis Cernuda», *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda. Actas del Congreso «Luis Cernuda en su centenario» (León, 8, 9 y 10 de mayo de 2002)*, Madrid, Akal, 2005, 405-420.

Nievas Rojas, Adalid, «La amistad en la poesía de Francisco de Aldana», *Studia Aurea*, 10 (2016), 411-443.
<https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.223>

Panowsky, Erwin, «El movimiento neoplatónico en Florencia y el norte de Italia», *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2008, 189-237.

Parker, Alexander, *La filosofía de amor en la literatura española (1480-1680)*, Madrid, Cátedra, 1986.

Platón, *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, Madrid, Gredos, 1998.

Rabassini, Andrea, «'Amicus lucis'. Considerazioni sul tema della luce in Marsilio Ficino», *Marsilio Ficino. Fonti, testi, fortuna*, Sebastiano Gentile y Stéphane Toussaunt (eds.), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, 255-294.

Rivers, Elias L., *Francisco de Aldana. El divino capitán*, Badajoz, Institución de Servicios Culturales de la Diputación Provincial, 1955.

Rodríguez, Juan Carlos, «La noche de Walpurgis: de Stoker a Borges», *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Madrid, Debate, 2001, 377-411.

Ruiz Silva, Carlos, *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Universidad de Valladolid, 1981.

Valente, José Ángel, «Luis Cernuda y la poesía de la meditación», *La caña gris*, 6-8 (1962), 29-38.

Vasoli, Cesare, «Su alcuni temi della 'filosofia della luce' nel Rinascimento: Ficino ('De Sole' e 'De lumine') e Patrizi (libro primo della 'Panaugia'), *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari*, 9, 47 (1988), 63-89.

Vaz de Soto, José María, «Cernuda y su demonio», *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 39 (2011), 74-84.

Villa Ardura, Rocío de la, «Introducción» a Marsilio Ficino, *De amore. Comentario a «El Banquete» de Platón*, Madrid, Tecnos, 2001, XI-XLIII.

Vincent, Gérard, «Il corpo e l'enigma sessuale», *La vita privata. Il Novecento*, Philippe Ariès y Georges Duby (eds.), Roma/Bari, Laterza, 2001, 151-154.

Zubiaur, Ibon, *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*, Kassel, Edition Reichenberger, 2002.

Poesía y espiritualidad en Francisco de Aldana. A vueltas con la «Carta a Arias Montano» y más versos sacros

Sergio Fernández López
Universidad de Huelva
sergio.fernandez@dfesp.uhu.es

Recepción: 06/04/2018, Aceptación: 21/05/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
De los numerosos estudios que ha recibido la poesía de Francisco de Aldana en las últimas décadas, su «Carta a Arias Montano» ha monopolizado la mayor parte. En muchos de ellos, la epístola, además de aparecer determinada en parte por la autoridad teológica del destinario, se presenta como culminación de un proceso del que los restantes poemas religiosos eran un mero esbozo. Estos, sin embargo, no solo tienen pleno sentido al margen de su obra maestra, sino que reflejan una espiritualidad típicamente franciscana asentada ya en la familia Aldana y afín al misticismo que exhiben algunas obras de Arias Montano. Fue seguramente esa comunidad de credos la que propició el encuentro entre poeta y biblista.

Palabras clave
Francisco de Aldana; Carta a Arias Montano; poesía religiosa; espiritualidad franciscana

Abstract
Poetry and spirituality in Francisco de Aldana. A new reading of 'Letter to Arias Montano' and other devotional verse
Among the numerous studies in recent decades of the poetry of Francisco de Aldana, "Carta a Arias Montano" has received the most attention. In many studies, this epistle—in addition to being determined in part by the theological authority of its recipient—is taken to be the culmination of a process in which the other religious poems are a mere sketch. These other poems, however, both have their own significance, independent of the epistle, and also reflect a typically Franciscan spirituality existing in the Aldana family and akin to the mysticism evident in several works by Arias Montano. It was surely this coincidence of beliefs that brought about the meeting between the poet and the biblical scholar.

Keywords
Francisco de Aldana; Epistle to Arias Montano; religious poetry; Franciscan spirituality

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.302

Y qué debiera ser, bien contemplando,
el alma sino un eco resonante.

Extrañaban a Rodríguez Moñino las dos direcciones principales y, en su opinión, divergentes, de la poesía de Francisco de Aldana. El bibliófilo extremeño se resistía a aceptar en 1943 que, sin apenas espacio cronológico para cambiar, Aldana escribiese casi al unísono ora las «octavas a Felipe II», ora su famosa «Carta a Arias Montano», política y activa la una, ascética y contemplativa la otra: «¿Cómo relacionar, pues, dos orientaciones tan opuestas como *lucha* y *quietud*, *tierra* y *cielo*, *acción* y *contemplación*?», se preguntaba luego.[1] A contestar esta y otras cuestiones similares han venido ya un sinfín de artículos, ediciones y monografías sucesivas, pues si durante poco más de tres siglos apenas Menéndez Pelayo había osado rescatar del olvido y del silencio más atronador a nuestro poeta, y algún que otro antólogo se había atrevido a incluir una fugaz muestra de su obra, las últimas décadas han visto convertir al otrora poeta casi secundario en un verdadero referente de la poesía de su tiempo.[2]

Con todo, es cierto que, a zaga seguramente del propio Rodríguez Moñino, la mayor parte de ellos han centrado sus esfuerzos en la línea religiosa, pues, como quería su editor, «lo fundamental de Aldana no es la vida exterior, sino la íntima».[3] Como fuere, al margen de su faceta político-militar, cada vez más y mejor trabajada, los estudios que abordan las restantes líneas de su poesía son ya legión. Cada uno, además, ha sabido entresacar con pericia una particularidad nueva en sus versos, arrimando a menudo el ascua a su sardina y encareciendo sobremanera quizá aquellas influencias que tienen más parte en su alma, a decir de Baltasar del Alcázar. De ahí que algunos hayan visto en el joven Aldana a un neoplatónico «a lo Ficino»,[4] junto a otros que, aun asumiendo su neoplatonismo, han preferido calificarlo de «cristiano y típicamente español», diferente al de la Academia florentina;[5] del mismo modo que no han faltado quienes destaquen su «lírica metafísica»,[6] quienes han acentuado sin tapujos el misticismo de sus versos,[7] los que han visto en su poesía una evolución al animismo religioso y

1. Rodríguez Moñino (1946: 22).
2. Entre sus editores, por ejemplo, pueden citarse, junto al mencionado Rodríguez Moñino (1943; 1946), las publicaciones de Rivers (1957), Ruiz (1984), Lara Garrido (1985) o Navarro (1994).
3. Rodríguez Moñino (1946: 22). Sin ánimo por supuesto de ser exhaustivos, valga por ahora la mención de algunos estudios de su poesía sacra, como los de Vossler (1944), Lefebvre (1953), Ruiz Silva (1981), Volpi (1995), Lara Garrido (2001) o Gómez Canseco (2007).
4. Rivers (1955: 35).
5. Green (1969: 155).
6. Cernuda (1948).
7. Menéndez Pelayo (1941), Ruiz Silva (1981).

organicismo desde un animismo laico,[8] quienes han considerado a nuestro poeta un asceta que recrea el goce contemplativo en sus versos, frente a quienes los estiman, en cambio, muestra de su «aspiración a la unión mística con Dios»,[9] e incluso quienes admiten, en fin, que Aldana desemboca en un claro misticismo, pero desde un humanismo erasmista.[10] En este último sentido, debo advertir que, aun estando de acuerdo en líneas generales con cada apreciación, no creo, sin embargo, que la poética de Aldana deba mucho al erasmismo, si bien es verdad que la afinidad espiritual entre muchas de las corrientes religiosas que se desarrollaron en España a principios del siglo xvi era considerable. Pero tiempo habrá de tratar de esta cuestión.

Todos o casi todos, no obstante, parecen aceptar y así lo anotan en sus trabajos la evolución de su «proceso poético», de un Aldana platonizante y sensual a un Aldana religioso. Claro que no entendido por muchos como un proceso evolutivo lineal e histórico, aunque puedan diferenciarse al cabo en su obra poéticas diferenciadas, hasta el punto de reconocerse al final de sus días la desaparición total de aquel primer poeta amoroso de época florentina, en el que el amor a Dios habría ido relegando, hasta su desaparición final, al amor mundano. Por eso, los últimos estudios han preferido hablar con acierto quizá de coexistencia de lógicas poéticas, por momentos contradictoria, que presenta a tres Aldanas distintos a un tiempo en franca convivencia[11], frente a los que habían optado por asimilar el posible proceso evolutivo de su poesía a sus propios avatares vitales. Su juventud en la corte medicea llevaría así para estos últimos a la poesía laica y neoplatónica. Su posterior trasiego como soldado lo llevaría luego a la práctica de una poesía político-militar. Por último, desengañado de la vida castrense y de la milicia, después de superar una profunda crisis espiritual, llegaría su postrera poesía religiosa, del retiro y la contemplación, una vez rechazados también sus inicios poéticos por amorales.[12]

A nadie se le escapa, por lo demás, que de todos sus versos han sido los que conforman la famosa «Carta a Arias Montano» los que han recibido mayor atención, a enorme distancia del resto. Apenas hay rasgo de ella que no haya sido abordado, tanto desde el profundo contenido humanístico y religioso, como desde el punto de vista genérico. Así, se ha destacado su sentido doctrinal y moral, característico de la epístola clásica. Aún más, se ha elevado a una «epístola

8. Rodríguez (1990); García (2010: 101).
9. Green (1969: 187).
10. Ruiz Silva (1981: 231); García (2010).
11. Que no niega, en cualquier caso, que haya un proceso vital y poético que lleva a Aldana a rechazar su poesía amorosa primera.
12. Así lo entienden, entre otros, Rodríguez Moñino (1943), Lefebvre (1953) o Rivers (1955). Por el contrario, Rosa Navarro, por ejemplo, advierte que, dada la imposibilidad de establecer una cronología fiable de su poesía, «no es posible hablar ni de etapas ni de evolución en su obra» (1994: x-xi).

horaciana a lo divino»[13] e incluso se ha visto en ella una auténtica sátira epistolar.[14] Por supuesto, también aquí se ha tratado de situar en su contexto histórico, analizándose entonces como poema fronterizo, que vislumbra el paso del tono vivencial o confesional a la abstracción más despersonalizada y doctrinal de Trento, del neoplatonismo amoroso al humanismo cristiano y de lo clásico renacentista, en definitiva, a lo ya netamente barroco.[15]

De un modo u otro, sea o no acertado este análisis historicista y lineal de su poesía, no cabe duda de que la epístola de Aldana demuestra, una vez más, el interno proceso evolutivo de sus versos, que lo llevaron al final de sus días hacia una poesía de profundo contenido religioso, de la que esta «Carta a Arias Montano» es sin duda cumbre. No en vano, es a ella a la que debe seguramente su apodo de «el Divino» capitán y por la que muchos de sus estudiosos lo han llegado a considerar un auténtico místico.

A este respecto, comenta Lefebvre, sin embargo, que la carta está lejos de tratarse de un poema doctrinal y aún menos de un tratado de mística. En su opinión, Aldana escribe poesía y no teología, entre otras cosas porque ni «es un místico en el sentido técnico de la palabra», ni «tampoco es un especialista en materias teológicas y ascéticas».[16] Por supuesto, no le faltan razones a Lefebvre para afirmar que el divino Capitán no era desde luego ningún teólogo, ni tampoco un gran experto en materia mística. No serán estas líneas las que lo pongan en duda. Pero sí creo importante destacar que el dominio que cualquier poeta del siglo xvi tenía sobre la materia sagrada de su tiempo era seguramente muy superior al que quizá le suponen algunos de sus estudios y que el conocimiento que, más concretamente, poseía Aldana sobre el asunto resulta tan abrumador como incuestionable y tiempo habrá para comprobarlo. En este sentido, estimo mucho más acertada la opinión de Ruiz Silva, para quien «Aldana poseyó una auténtica cultura teológica y ese profundo conocimiento teológico lo utilizó como campo poético con especial acierto».[17]

Volviendo a la «Carta a Arias Montano», fue seguramente su primer exégeta riguroso quien la leyó como génesis o punto de partida de su restante obra, como si esta tuviese sin más un carácter suplementario, secundario o accesorio dependiente de la epístola, que lo presidía todo. Para Lefebvre, pues, el resto de la producción poética de Francisco de Aldana debía de leerse en función de la carta, pues sin ella lo demás carecía de auténtico valor.[18] Y no fue el único de esa opinión. También Prieto, entre otros, llega a bosquejar un panorama similar, en el que toda la poesía del Capitán confluye en la carta, de tal modo que, si bien

13. Rivers (1955: 175).
14. Pozuelo Calero (2000: 92).
15. Véase sobre esta cuestión el completísimo estudio de García (2010).
16. Lefebvre (1953: 95).
17. Ruiz Silva (1981: 129).
18. Lefebvre (1953).

el resto no cobra de manera tan evidente verdadero significado a su luz, sí que la sitúa en la cumbre de su afán poético.[19]

Podría criticarse que, atendiendo a este modo de elucidación, especialmente si nos ceñimos al que respalda Alfredo Lefebvre, la perspectiva de proceso creativo y radical historicidad de su poesía parece difuminarse, como advertía Miguel Ángel García.[20] Sin embargo, creo que, en cierto modo, su visión resulta totalmente acertada, quizá no en el sentido de que sus versos cobren solo sentido a la luz de su obra maestra, sino en el de que sus poemas anteriores anuncian sin duda el Aldana final, mostrando así un poeta de una pieza y una poesía cabalmente unitaria desde mi punto de vista, que evoluciona del mismo modo que el Góngora de las *Soledades* ya se encontraba aquí y allí en sus anteriores sonetos.

Los poemas de corte sacro que se han conservado de Aldana no son intentos fallidos o esbozos de su loada «Carta a Arias Montano». Son más bien reflejo de unos intereses que van a perdurar en el tiempo y que ya se encontraban en el joven poeta. No creo que sus poemas religiosos anuncien nada. Simplemente hay que situarlos en su momento y entender que el Aldana último ya se encontraba en germen en el primero y que este Aldana podía entablar diálogo con el postrero sin la menor estridencia.[21] La presentación de un poeta unitario resulta además, en mi opinión, de vital importancia para valorar en su justa medida no solo su poesía religiosa menos conseguida, sino la misma «Carta a Arias Montano», sobre todo si la ponemos en relación con su afamado destinatario y su posible influencia en su composición.

No son pocos los estudiosos de la epístola que han señalado su deuda con Benito Arias y con el «familismo» flamenco del que, supuestamente, participaba el humanista extremeño. Uno de ellos, seguramente el primero y el que con mayor énfasis llegó a plantearlo, fue Ángel Alcalá. En su opinión, queda claro que Francisco de Aldana y Arias Montano se conocieron en Flandes, a donde ambos llegaron por distintos motivos, en 1567 el uno y en 1568 el otro. Y no solo eso. Para Alcalá, la carta debía de leerse a la vista del nuevo familismo montaniano, pues le parecía muy posible que Aldana se hubiese iniciado en Amberes en aquella secta. A ello atribuye este investigador, de hecho, su «incipiente pacifismo», «su apología del alma y de los caminos de evasión contemplativa», y «su insistencia en la luz y su énfasis en la quietud, en el sosiego».[22] Es más, años más tarde, llega a afirmar que Aldana sufre una autentica conversión, debida no solo a su lectura del *Dictatum* de Arias Montano, sino sobre todo a su contacto con la *Familia Charitatis* a la que pertenecía el humanista extremeño:

19. Prieto (1984). Más de acuerdo con él que con Lefrebvre, Lara Garrido (1985: 16-17).
20. García (2010: 692).
21. Lógicamente, el problema de la cronología de sus poemas, de la que apenas se conocen ciertas fechas, impide confirmarlo con mayor certeza. Con todo, la fecha aproximada de algunos sí permite comprobar en mayor o menor medida que esas inquietudes espirituales acompañaron al poeta hasta el final de sus días.
22. Alcalá (1973: 249-250).

> He defendido que el largo poema de 450 versos en tercetos que desde Madrid, a siete de septiembre de 1577, le dedica Aldana a Montano «sobre la contemplación de Dios y los requisitos della», trasluce no solo la posible reacción de un lector del *Dictatum*, sino gran intimidad y una serie de emotivas confesiones espirituales no reducibles a tópicos genéricos, no explicables por meras referencias al neoplatonismo o al erasmismo o a una crisis imprecisa, sino por cierta «conversión» religiosa, más que simplemente espiritual, determinada por el mismo Montano.[23]

De la misma opinión ha sido Ruiz Silva. Montano habría entrado en contacto con el familismo flamenco a través del architipógrafo regio, el gran Cristóbal Plantino, y a través de aquel el mismo Francisco de Aldana. Aunque nunca llega a afirmar con rotundidad que el poeta tuviese unas creencias religiosas concretas ni que los versos de su carta formularan una doctrina precisa, sí consideraba indudable que existían en ella «elementos erasmistas, como el desdén por las formas de religiosidad exterior, y otra serie de rasgos que pudieran sugerir una influencia de los «familistas» flamencos a través de Arias Montano».[24] En la misma «Familia Charitatis» lo inserta Raúl Ruiz,[25] quien también señala a Montano como culpable de aquella nueva religiosidad, seguidora de la devotio moderna y contraria a toda liturgia, del poeta.

Es, por último, Lara Garrido quien vuelve a conectar la carta del divino Capitán con el humanista y su *Dictatum Christianum*, que Aldana debió de leer, bien en Flandes, bien en Madrid a partir de julio de 1576,[26] fecha en la que Montano llega de nuevo a la corte después de años de ausencia.[27] Sin embargo, para Lara Garrido una cosa era la influencia en Aldana del tratado espiritual del humanista y otra muy distinta su inclusión en la citada «secta del amor», pues las características de la carta, que la crítica había reseñado como propias del familismo, las presumía al cabo propias de cualquier otra «corriente de mística afectivista».[28]

Lo que sí parece quedar fuera de duda, perteneciese o no a la *Familia Charitatis*, es que Aldana no solo conoció y leyó la *Lección cristiana* de Arias Montano, sino también otras obras del humanista, cuyo pensamiento y aficiones salieron a relucir en la epístola. A nadie se le escapa que tras estos versos del Capitán, «serán temor de Dios y penitencia / los brazos, coronada de diadema / la caridad, valor de toda esencia» (vv. 349-351),[29] se encontraba la descripción de la piedad que vertebra el *Dictatum*: «La suma de esta verdadera piedad i servicio de Dios, de que avemos començado a tratar, para que se sepa y egercite, se divide en tres partes, que son

23. Alcalá (1998: 99) no solo insiste aquí en la conversión familista de Aldana, sino que se asombra incluso de que otros estudiosos como Lara Garrido no sean de esa misma opinión.
24. Ruiz Silva (1981: 231).
25. Raúl Ruiz (1985: 25).
26. Lara Garrido (1985: 437).
27. Morocho (1999: 266-269).
28. Lara Garrido (1985: 437).
29. La poesía de Aldana se cita por la edición de Lara Garrido (1985).

temor, penitencia y caridad».[30] Del mismo modo que en estos otros, con los que se cierra prácticamente la epístola, «En fin, Montano, el que temiendo espera / y velando ama, solo este prevale / en la estrecha, de Dios, cierta carrera» (vv. 433-435), no ha faltado quien reconozca los peligros del sueño o la pereza y la necesidad de velar para alcanzar el gozoso premio de allegarse a Dios, así como la conexión entre temor y amor divino, que Montano exhibe de nuevo en su *Dictatum*.[31]

Lo mismo cabría decir de ese anhelado retiramiento que comunica con Montano y que este había deseado no solo para sí durante toda su vida, como confesó por carta a Gabriel de Zayas, sino también para sus propios amigos, como paso necesario a la purificación del alma, el conocimiento de sí mismo y la contemplación posterior. Así se lo hizo saber, por ejemplo, a otro poeta amigo suyo, en la dedicatoria de uno de los salmos elucidados por el humanista:

> No solo alabo ese propósito, sino que también te felicito, porque aunque por fortaleza física, edad, cualidades, recursos, distinción y posición se considera que puedes ceder muy pocos de los que desean y frecuentan grandes castillos y regias ciudades y cortes, has decidido llevar una vida privada libre de las argucias de la ambición y exenta de malsanas preocupaciones, ajena a la conducta que suele concitar envidia y al margen de las intrigas, en una población más pequeña, pero muy agradable. Pues así ciertamente has adquirido una condición mejor y mucho más apetecible…[32]

Seguramente, tampoco extrañe a nadie que Aldana abogara por el estudio y el conocimiento que solían seguirse a menudo de aquel retiro. A este respecto, no creo que sea casualidad el hecho de que la capilla florentina de la familia Aldana estuviese dedicada a san Jerónimo. Quizá, Antonio de Aldana, padre de nuestro poeta, tuviese presente, cuando esta se erigió, el fresco de san Jerónimo de Ghirlandio que estaba próximo al altar, junto al de san Agustín de Boticelli. Pero de lo de no cabe duda ninguna es de que ambos santos recordaban que la vía de acceso a la salvación solo era posible a través del estudio.[33] A esta misma idea quería aludir posiblemente el propio Montano cuando eligió como emblema personal la imagen de Arquímedes saliendo del baño y gritando «eureka», pues la anécdota, más allá de remitir a la cultura clásica que asistía a todo humanista, simbolizaba como pocas el triunfo del estudio y el conocimiento.

Pero la cuestión no quedaba ahí. Como también señaló Gómez Canseco, aquella estampa, que Montano incluyó por cierto en la portada de la Biblia Regia, subrayaba aún más el «carácter de revelación y de iluminación repentina que se

30. Pedro de Valencia, *La «Lección cristiana» de Arias Montano*, p. 185.
31. Véase, por ejemplo, Gómez Canseco (2007: 156) y Lara Garrido (2001: 380).
32. Benito Arias Montano, *Comentario a los XXXI primeros salmos*, p. 81. Llevo algunos años ocupado en la edición de la obra de este poeta y amigo de Montano, llamado Pedro Mudarra, que espero publicar lo antes posible.
33. González Talavera (2011: 271).

escondía tras ese conocimiento».[34] La conexión, desde luego, no debía de andar muy errada cuando se sabe que algunos discípulos de Arias Montano, y así lo afirmó el mismo don Benito, creían que el dominio de la sagrada Escritura que poseía su maestro excedía al que podía alcanzarse por vía humana. Pues bien, no lejos de esa concepción del conocimiento superior, casi divino, del humanista extremeño pueden situarse una vez más los versos iniciales del poema mayor de Aldana, en los que confiesa de Montano ser «nombrado así por voluntad divina / para mostrar que en ti comienza Apolo / la luz de su celeste disciplina» (vv. 4-6).

En definitiva, los versos de la epístola evidencian que Aldana admiraba al eximio biblista y que conocía perfectamente tanto su obra poética y doctrinal, como sus más queridas aficiones[35]. Pero también me resulta evidente que Montano no la determina en ningún caso —si se quiere, la enriquece—, del mismo modo que tampoco creo que la carta muestre una suerte de conversión religiosa provocada por el humanista, entre otras cosas porque sus versos reflejan la misma espiritualidad de otros poemas que la crítica ha situado algunos años antes. Es más, si se atiende a los textos poéticos en los que Montano aborda asuntos como la contemplación, plantea principios ascéticos o conjuga elementos místicos, podríamos afirmar sin temor a equivocarnos que su formulación coincide en grandísima parte con la que expusieron san Buenaventura, Francisco de Osuna y Bernardino de Laredo, paradigmas de la mística franciscana. Y es aquí, sin lugar a dudas, donde se encuentra la verdadera conexión con el autor de la carta. No hay que olvidar que la relación de la religiosidad franciscana con la familia Aldana alcanza, cuando menos, a su mismo padre, como habrá ocasión de comprobar. De ahí que no crea que el poeta fuese captado por Arias Montano para ninguna secta. Antes bien, el encuentro y acercamiento entre ambos debió de facilitarlo el hecho de que ambos profesaran una misma espiritualidad, que ya se encontraba en Aldana desde muy joven. La amistad, pues, vendría por añadidura.[36]

Fue Rodríguez Moñino el primero que relacionó a Francisco de Aldana con la villa de Alcántara, hasta el punto de que la consideró lugar de nacimiento del poeta. La apreciación, sin embargo, fue matizada con los años, pues, según pare-

34. Gómez Canseco (2007: 115).

35. De su poesía no se ha hablado aquí por cuestiones lógicas de espacio. Para ello, remito al estudio de Gómez Canseco (2007), donde se establecen con gran acierto conexiones entre la poesía contemplativa y por momentos mística de Montano y no pocos versos de Aldana. En cuanto al conocimiento que nuestro poeta tenía de las aficiones montanianas, baste citar la alusión a las conchas y caracolas que recoge la «Carta a Arias Montano» ya señalada por la crítica.

36. En este sentido, considero que la relación con Aldana dista de la que mantuvo con otras personas del entorno montaniano, como podrían ser Pedro de Valencia o fray José de Sigüenza, en los que sí se dio claramente una suerte de magisterio y me atrevería a decir de influjo casi hipnotizador, propiciado quizá por la mayor diferencia de edad. Esto no quiere decir, por supuesto, que Aldana no reconociese la autoridad teológica de Montano, pues esta queda patente en la carta, sino que fue seguramente aquella coincidencia de pareceres y creencias la que los acercó.

ce, para entonces la familia ya se encontraba en Nápoles.[37] Con todo, el origen alcantarino de su linaje queda fuera de duda. La relación no es baladí. Y es que fue precisamente en esta zona extremeña donde la rama franciscana de la descalcez, iniciada por Juan de la Puebla,[38] resurgió con fuerza tras su descaecimiento a finales del siglo xv, entregada a una vida intensa de oración y retirada a lugares solitarios y apartados en busca de la perfección.[39] Es más, Melquíades Andrés llega a afirmar que fue precisamente en ese tipo de eremitorios extremeños, así como en los recolectorios y casas de oración de otras provincias, donde nació el esquema de la futura mística franciscana del siglo xvi.[40]

Para este mismo estudioso, la vida en aquellos conventos extremeños destacaba por dos aspectos que conectan directamente con la poesía religiosa de nuestro autor. Por un lado, la primacía concedida al amor, como manifestación de la voluntad. De ahí que la clave de aquella vida espiritual franciscana estuviese más «en la sapiencia que en la ciencia, en la gracia que en la doctrina, en el deseo que en el entendimiento».[41] Se trata de la misma idea que propuso el divino Capitán en el poema «De cuál de los dos más goce en el cielo: el entendimiento o la voluntad», cuando afirma en el último terceto: «siendo fuego el amor, mostrarnos quiso / que tiene cerca dél más alto grado / quien con alas de amor más alza el vuelo» (356).[42] La coincidencia ideológica con el *Tercer abecedario espiritual* de Osuna no es desde luego casual y mucho menos la alusión a las «alas de amor» que había mencionado el fraile sevillano.[43] Es cierto que Osuna se sirve a veces de las alas para simbolizar la pobreza y la humildad necesarias para la alcanzar la contemplación y que incluso en la tercera parte de su *Abecedario* afirma que las alas representan también la voluntad y el entendimiento. Pero son siempre las «alas de amor o deseo» y no las del entendimiento las que se ejercitan en el más alto vuelo contemplativo, para el que nada aprovechan los sentidos, como afirma en este pasaje del *Primer abecedario*: «Nuestra Águila caudal —Cristo—, viendo que sus hijos, los apóstoles, no se ejercitaban en el vuelo alto de la contemplación divina […], quitoles el manjar, que era su mesma presencia […].

37. Rivers (1955: 24); Lara Garrido (1985: 21).

38. Lejarza (1962). Aunque confinados por estas fechas prácticamente a Extremadura y zonas colindantes, como la sierra norte de Sevilla y Córdoba, lograron extenderse también a Portugal, donde fundaron el convento de la Piedad.

39. Aunque parezcan notas poco significativas, desde la austeridad hasta la oración mental, pasando por el gusto por el retiro y la sencillez de los edificios, encerraban notables novedades en relación con la vida que se llevaba por lo común en los conventos de frailes, como señalan Abad y Sánchez (1999: 460).

40. Andrés Martín (1988: 472). Para un tratamiento amplio del asunto, Andrés Martin (1994).

41. Andrés Martín (1988: 466).

42. La página remite a la edición de Lara Garrido (1985).

43. Como advierte Andrés Martín (1988: 477), en la sistematización codificada de la mística del recogimiento asentada en Extremadura y otros lugares, Francisco de Osuna distinguió tres clases de oración: vocal, de pensamiento o de toda alma y, por último, espiritual o de alta contemplación, «con la que lo más alto de nuestra alma se alza más pura y afectuosamente a Dios con *las alas del deseo* y piadosa afección, esforzada por el amor». *Tercer Abecedario espiritual*, p. 366. El subrayado es mío.

Y así aprendieron a salir del nido, que es el cuerpo donde el ánima se alberga. Y digo que salieron del nido porque volaron con las alas de fe y amor, dejando los cinco sentidos del nido, que para contemplar la divinidad ninguna cosa aprovechan».[44]

Por otro, la importancia del silencio de la soledad eremítica como senda para encontrarse con Dios, alma sola y Dios solo, de acuerdo de nuevo con la máxima de Francisco de Osuna: «Busca a Dios en tu corazón y no salgas fuera de ti, porque más cerca está de ti y más dentro que tú mismo».[45] No otra cosa leemos en la «Carta a Arias Montano», cuando Aldana desea apartarse de la común carrera que sigue el vulgo y «entrarme en el secreto de mi pecho / y platicar en él mi interior hombre» (vv. 49-50). Aquella vida, en todo caso, no buscaba el aislamiento absoluto, sino la búsqueda de perfección, la integración de alma y cuerpo, que recogen numerosos versos de Aldana en los que aboga por el retiro. Esta tendencia eremítica no solo fue compartida por los recoletos franciscanos como Osuna, sino también, por supuesto, por la rama reformada de la descalcez, cuyos integrantes pretendieron desde sus inicios volver a la austeridad primitiva de la orden, lo que implicaba otorgarle un lugar primordial a esa búsqueda del silencio y la oración interior.[46]

Por si fuese poco, volviendo a la relación de los Aldana con los descalzos y, más concretamente en este caso, los recoletos extremeños de la orden de san Francisco, la familia estaba emparentada con la del famoso franciscano san Pedro de Alcántara a través de María de Villela,[47] madre del santo, cuyo hermano se había desposado con Constanza Aldana, además de que no fueron los únicos miembros de ambas cunas que mantuvieron relación.[48] Los seguidores de san Pedro, por cierto, llamados por eso mismo «alcantarinos», fueron muy sólidos en España, paralelamente a su aparición como hermanos menores reformados en Italia. Por lo demás, fue este santo franciscano quien, modificando las costumbres de la descalcez, impuso la ampliación de dos a tres horas de oración,[49] tan bien acogida por casas de recolección como la del mismo Francisco de Osuna.[50]

44. Francisco de Osuna, *Primer Abecedario espiritual*, p. 93.
45. Francisco de Osuna, *Tercer Abecedario espiritual*, p. 133.
46. Sobre la espiritualidad de la descalcez, véase Uribe (1962).
47. Sobre san Pedro de Alcántara y el recogimiento, véase el trabajo de Amez (1998). También, para la espiritualidad de la descalcez alcantarina, Herranz (1998).
48. Para no entretener más el asunto, véase el estudio de Bernáldez (2007), donde se alude a Gonzalo de Aldana, compañero de san Pedro en la villa de Alcántara, o a Bernardo Villela de Aldana, entre otros. En la obra *Antigüedades y santos de Alcántara*, p. 130, entre los caballeros y frailes de la orden, se alude también a fray Bernardo Villela de Aldana, prior de la iglesia del Real Convento situado junto a la villa de Alcántara, capellán mayor de las galeras de España y obispo de Guadix.
49. Al parecer, los conventos recoletos dedicaron cada vez más horas a la oración, según afirmaba el cronista Pedro de Salazar, hasta el punto de dedicarle la mayor parte del tiempo (Pablo Maroto, 2003: 31).
50. Para la vida de recogidos franciscanos como Osuna, sus casas y el ideario que las regía, véase el estudio de Meseguer (1961).

La relación de la familia del poeta con la orden franciscana no quedaba aquí. Los frailes menores observantes italianos estaban asentados en el convento de san Salvatore al Monte, precisamente en las proximidades de la fortaleza de san Miniato. No hará falta recordar que Antonio de Aldana y su hijo Francisco fueron respectivamente castellano y lugarteniente de aquella fortificación. Pero es que, además, su asiento en Florencia se debió al padre español Francisco Pardo, quien mantuvo estrecha relación con Leonor de Toledo.[51] Su esposo, el duque Cosme I de Médici, es quien, de hecho, deja dinero a la orden para la construcción de un convento hasta su definitivo traslado a la iglesia de *Ognissanti*. El traslado, que se produce en 1561, se debió a la vinculación personal que Leonor de Toledo mantenía con la orden y que asimiló muy posiblemente de Antonio de Aldana, su ayo e instructor. La vinculación entre los franciscanos de *Ognissanti* y los españoles —acaso habría que decir con el español Antonio de Aldana— quedaría de este modo más que justificada.[52] En cualquier caso, se trata solo de una posibilidad, pues la secular relación de numerosas casas nobiliarias con órdenes religiosas a través de patronatos, fundaciones y otros asuntos es conocida.[53]

Pero la relación iba aún más lejos. Con la llegada de los franciscanos, se produce una reforma integral de la Iglesia, de la que el duque Cosme I había expulsado a sus antiguos moradores, los *umiliati*. En ella actuó activamente Antonio de Aldana con la comisión de una capilla-altar en la que aún se conserva el escudo de armas de su linaje. Al fin y al cabo, el patronato y propiedad de capillas representaba una manifestación de la *pietas* religiosa y de la devoción familiar.[54] La elección de aquella iglesia donde moraban los frailes de san Francisco para erigir el oratorio de la familia, pues, no fue casual, si se tiene en cuenta que los Aldana procedían de Alcántara, importante cuna, como sabemos, de los religiosos franciscanos asentados en ella.

Por último, no deja de resultar curioso que estos frailes menores llevaran a *Ognissanti* por entonces el hábito que llevaba supuestamente san Francisco cuando recibió los estigmas en el monte de La Verna, donde se conservó como reliquia del santo hasta hace pocos años. Habría que preguntarse si el poema que Aldana dedica a san Francisco, titulado «Al monte de Alverna» no lo provocó la llegada de aquella reliquia a la iglesia o incluso, por qué no, el precioso fresco de la «Sacra conversazione» que preside la capilla-altar de su familia. En el cuadro, pintado en torno a 1565, fecha en la que el poeta aún se encontraba en Florencia, también aparece un san Francisco arrodillado, vestido con el hábito de la orden y con leve expresión de éxtasis, que podría aludir indirectamente

51. No en vano, en su testamento, Leonor de Toledo deja una donación de 1000 ducados anuales a los conventos de la orden franciscana. Véase González Talavera (2011: 270).
52. Así lo manifiesta González Talavera (2011: 271)
53. Carrasco (2000).
54. González Talavera (2011: 274).

a la estigmatización,[55] mientras es bendecido por un niño Jesús que la Virgen sostiene en su regazo.

Fuese o no así, los versos con los que Francisco de Aldana finaliza aquel poema, «lo que en Él causó mi culpa y falta, / en vos, alma especial, nos muestra Cristo / ser privilegio y don, ser gracia pura», vuelven a recordarnos la idea de que la unión con Dios la produce el amor y no el conocimiento. Y es precisamente esta idea la que se ha querido destacar con esta breve digresión donde se ha relacionado a los Aldana con la orden de san Francisco. Quiere decirse con ello, por un lado, que el poeta conocía el ideario franciscano desde muy joven y que no creo que sea posible observar gran diferencia entre su «Carta a Arias Montano» y otros poemas religiosos, más o menos cercanos cronológicamente, si no es en el mayor o menor acierto de las composiciones. De ahí que sus editores no hayan dejado de señalar como fuentes posibles de sus versos las obras de franciscanos como san Buenaventura, Francisco de Osuna o Bernardino de Laredo.

Y por otro lado, que no creo tampoco, como dije en su momento, que pueda observarse un cambio significativo ni «conversión» posible entre la espiritualidad que refleja su afamada epístola y el resto de su poesía contemplativa o devota. Por eso mismo, no es difícil de encontrar numerosas similitudes entre su poema mayor y los demás poemas sacros, que evidencian el carácter unitario de su poesía religiosa, sin que esto niegue, por supuesto, el proceso evolutivo que sufre cualquier poeta que se precie.

Así, la antigua aspiración humanística de vivir retirado del mundanal ruido que se aprecia en la carta, «Y porque vano error más no me asombre, en algún solitario nido / pienso entrar mi ser, mi vida y nombre» (vv. 52-54), no es distinta de la que recogen sus «Octavas sobre el bien de la vida retirada», escritas, según algunos investigadores, en 1565, cuando el poeta permanecía aún en Florencia: «aquí me estoy, do mi liceo / me forma un capacísimo aposento / que, aunque pequeño, en él vive el deseo / rico sin más buscar que a su contento» (vv. 82-85), y «Fundo mi habitación en valle amena / sobre alta piedra en un cimiento firme, / huyo la cumbre y la movible arena» (vv. 57-59). A decir verdad, no entiendo la supuesta contradicción que habría entre estos versos y los poemas dedicados a la milicia, como tampoco veo que aquella vida retirada, que apenas pudo llevar a la práctica, solo cobre sentido en su madurez, cuando compuso su epístola a Montano. Como ya he señalado, ese ideal de vida fue siempre una aspiración, que expresa además en bastantes textos, y muestra más que nada la inquietud espiritual que acompañó a Aldana desde sus años mozos.

Por lo demás, la belleza común a los paisajes de todo retiramiento aparece a menudo como destello de la beldad divina a la que se aspira. La hermosura y perfección de la naturaleza producen, pues, en el poeta no solo la admiración, sino la conmoción de su alma, del mismo modo que la música de Salinas pro-

55. Según la opinión de Spalding (1982: 262).

vocaba la elevación para fray Luis. Es posible que, como apunta Miguel García, en la «Carta a Arias Montano» se destaque el amor a Dios y que de ahí se aprecie la belleza de su obra, y no al contrario.[56] Pero la relación, en una dirección y otra, queda recogida en la carta, al igual que en poemas anteriores, como en las citadas «Octavas sobre el bien de la vida retirada»: «Doy gracias al Señor del alto coro / por tan diversa y temporal belleza: / todo me es escalón, todo escalera, / para el Señor de la dorada esfera» (vv. 125-128). Precisamente en este poema, de acuerdo con la mayor parte de ramas reformadas franciscanas, Aldana no propone un retiro absoluto, sino en la adecuada compañía que ayuda a mejorar y perfeccionarse. No hay que olvidar que si a muchas casas franciscanas las denominaron mayormente eremitorios no fue porque se construyesen siempre en antiguas ermitas o porque la vida de sus habitantes se asemejase del todo a la de los ermitaños, sino para designarlas con un nombre que representase la humildad a la que aspiraban, frente a los grandes edificios conventuales, como bien explicaron los padres Lejarza y Uribe.[57] De hecho, podían gozar de un trato cordial con sus hermanos, relacionarse a través de la predicación e incluso, una vez sosegados los ánimos, cultivar estudios de artes y teología.[58] Se trata, en fin, del ideario que rezuman los versos de Aldana, pues si en la carta el poeta desea disfrutar de su recogimiento junto a Arias Montano, en las octavas lo hace junto a «dos amigos y un conforme hermano» (v. 26).

En ese proceso, el poeta intenta alejarse de este mundo, despojarse del lazo que lo ata a lo terreno y que impide el vuelo del alma, que se encuentra «dentro la cárcel del corpóreo afeto» (v. 154). Por eso, tras reconocer la vanidad del mundo y de los afanes terrenales, es lógico que Aldana busque en la carta alcanzar la patria verdadera del alma, volver al origen, que es «causa del ser mío» (v. 141): «pienso torcer de la común carrera / que sigue el vulgo y caminar derecho / jornada de mi patria verdadera». De nuevo se trata del mismo peregrinaje espiritual que exhiben poemas como el soneto «Al cielo»: «¡Oh patria amada, a ti sospira y llora / ésta en su cárcel alma peregrina, / llevada errando de uno en otro instante» (vv. 9-11), o como este otro, titulado «Reconocimiento de la vanidad del mundo», donde se llega igualmente a la conclusión de que no hay mejor modo de vivir que hacerlo en Dios: «Hallo, en fin, que ser muerto en la memoria / del mundo es lo mejor que en él se asconde / pues es la paga dél muerte y olvido, / y en un rincón vivir con la vitoria / de sí, puesto el querer tan sólo adonde / es premio el mismo Dios de lo servido» (vv. 9-14).

El deseo de allegarse a la fuente de que se partió debe ser el afán del hombre, mientras disfruta de esta vida terrena, «del alma temporal destierro» (v. 114), como la llamaría en la «Carta al señor Don Bernardino de Mendoza», pues no

56. García (2010: 799).
57. Lejarza y Uribe (1957: 171).
58. Andrés (1976: 92-93).

es verdadera vida la de «quien al supremo Autor de vida / no aspira con vital y ardiente celo» (vv. 3-4), «do no sube el mortal, caduco velo» (v. 8), según afirma en el poema XLVII. Un deseo fervoroso que refrenda también, con la misma fuerza que en la «Carta a Arias Montano», en el poema LVII, en el que el cielo aparece como espacio de paz y quietud divinas, frente a la enojosa vida: «¡Oh, si tras tanto mal, grave y contino, / roto su velo mísero y doliente / el alma, con un vuelo diligente, / volviese a la región de donde vino!» (vv. 5-8).

Al fin y al cabo, tanto la paulina y franciscana búsqueda amorosa de Dios, como esa vuelta al origen de donde partió el alma, eran procesos naturales en la mística afectivista y en la poesía animista de la contemplación, pues, como afirma en la epístola a Montano de nuevo, «¿qué debiera ser, bien contemplando, el alma sino un eco resonante / a la eterna beldad que está llamando?» (vv. 58-60). Pero no se olvide una vez más que se trataba de la concepción que había elaborado ya en su poema al «Parto de la Virgen»:[59] «Aquí pues alma mía debes llegada / sin contrapeso desta musa grave, / cual eco responder de Dios llamada / a tan piadosa voz clara y süave» (vv. 745-748). En los versos de la epístola, por cierto, no ha habido apenas investigador que no señale el trasfondo del mito clásico de Narciso y Eco, citados por Aldana, e incluso quien advierte su error al servirse de un personaje que no podía amar sino a sí mismo.[60] El símil, sin embargo, podría interpretarse de otro modo. Al cabo, el alma, afirmaba el poeta, no era sino la resonancia de la eterna beldad, esto es, la misma música divina en un movimiento circular de vuelta, de tal modo que el alma no era sino parte de Dios que retornaba a él, de donde había salido, o Dios mismo. Nuestro sobrecelestial Narciso, por tanto, se estaba mirando y amando a sí mismo cuando miraba al alma, como en un espejo-eco.

Por último, llamada el alma e iluminada por la gracia y luz divinas, comienza su vuelo hacia la contemplación y posterior unión con Dios. Aquí, la epístola de Aldana exhibe quizá, de acuerdo con el *Tercer Abecedario* del franciscano Francisco de Osuna, una integración de alma y cuerpo[61], como en un intento de superar el neoplatonismo, pues no se atiene solo en ese vuelo a los sentidos espirituales, como la vista, más propio de la «contemplación», sino a los sentidos más propiamente materiales: «Ojos, oídos, pies, manos, y boca, / hablando, obrando, andando, oyendo y viendo / serán del mar de Dios cubierta roca» (vv. 82-84). Una vez negados los sentidos corporales, inmersos en el gozo divino y vueltos hacia la contemplación, al alma le será «quietud el movimiento / cual círculo mental sobre el divino / centro, glorioso origen del contento» (vv. 88-90), esto es, Aldana recurre a la teoría difundida por la geometría mística y el hermetismo, que se sirve del símbolo de la circun-

59. Como había señalado, entre otros, Lefebvre (1953: 187) y Lara Garrido (1985: 440).
60. Sebold (2006).
61. Como había señalado Andrés Martín (1988: 472), Osuna propone como punto de partida de todo trabajo espiritual la integración de alma y cuerpo en unidad de naturaleza, negando todo platonismo, y a su zaga otros muchos como Lope de Salazar y Salinas y místicos posteriores.

ferencia, donde punto y línea se igualan. A ello volverá luego: «veráse como línea producida / del punto eterno» (vv. 151-152). Una teoría, en definitiva, que tampoco era novedosa en la poesía de Aldana. No en vano, había aludido ya a ella en varias ocasiones, como en las octavas del «Parto de la Virgen»: «mírase el centro que es su propia esfera, / Dios único, infalible y trascendiente» (vv. 757-758), y «pues cuanto el sin rodeo centro dispensa / tanto dispensa el centro sin esfera, / estando cada cual del otro adentro / más que en el mismo punto el mismo centro; / digo que la sin punto principiante / línea infinita que en sí misma vuelve» (vv. 925-930).

Los ejemplos y analogías entre la carta y el resto de su poesía religiosa podrían multiplicarse, como ha señalado la tradición de estudios aldanescos. Basten, no obstante, los ofrecidos como muestra del sentido pleno que rezuman sus versos, al margen de los que conforman su epístola a Montano, y como evidencia de su temprana e inmutable inquietud espiritual, agravada, como en cualquier otro, con los años.

Por lo que respecta a su pensamiento religioso, ya se ha comentado que el divino Capitán conecta sobre todo con la doctrina de los frailes franciscanos, quienes se consideraban caminantes hacia la trascendencia, viadores hacia Dios,[62] —su carta no muestra otra cosa, de hecho— y que esa espiritualidad se encuentra en Aldana desde muy joven. Por añadir algún ejemplo más, no sería nada extraño que, tras estos versos en los que alude a la necesidad de parar y callar en la escalada hacia la contemplación divina, «Déjese descansar de cuando en cuando / sin procurar subir» (vv. 175-176) y «sin dar ni recibir propia sentencia / que en tal lugar la lengua más despierta / es de natura error y balbucencia» (vv. 184-186), se encontrase el siguiente consejo de san Pedro de Alcántara:

> La contemplación es haber ya sacado esta centella; quiero decir, haberla hallado ese afecto y sentimiento que se buscaba y estar con reposo y silencio gozando de él, no con muchos discursos y especulaciones del entendimiento, sino con una simple vista de la verdad […], como tomado el puerto cesa la navegación […], y así como el hombre se sintiere inflamar del amor de Dios, debe luego dejar todos estos discursos y pensamientos, por muy altos que parezcan, no porque sean malos, sino porque entonces son impeditivos de otro bien mayor.[63]

Del mismo modo, es posible que la alusión a los bienes sobreesenciales de Dios que recoge la carta, «ilustradas advertencias / de las musas de Dios sobreesenciales» (v. 266), se debiese a otro ilustre franciscano y comentarista de Areopagita, como san Buenaventura, según nos recuerda el escritor realista Juan Valera:

62. Andrés Martín (1988: 466).

63. Alcántara (1999: 138-139). Años después, san Juan recogería esta misma idea en su *Subida al Monte Carmelo*: «Aprenda el espiritual a estarse con advertencia amorosa en Dios, con sosiego de entendimiento […], y muy presto, se infundirá en su alma el divino sosiego y paz con admirables y subidas noticias de Dios, envueltas en divino amor. Y no se entremeta en formas, meditaciones e imaginaciones, o algún discurso, porque no desasosiegue al alma y la saque de su contento y paz, en lo cual ella recibe desabrimiento y repugnancia» (Cruz 1995: 198).

> Toda la ciencia y todo el arte de la mística se resumen y contienen, como dice el doctor seráfico San Buenaventura, en estos tres puntos: ¿Quién soy yo? ¿Quién es Dios? ¿Cómo Dios y yo seremos una misma cosa? Implica lo primero el conocimiento de sí mismo; lo segundo, un estudio teológico del Ser Supremo, a quien no conocemos bien por la razón y debemos verle en la oscuridad de la fe, y lo tercero se logra sólo después de la contemplación sobreesencial, alzándose el alma, abstraída de toda imagen y de toda idea que no sea de Dios mismo, por cima de su propia esencia creada, y subiendo hasta el ser increado del alma, que es su centro. El centro del alma Dios es, dice el santo.[64]

Es Dionisio Areopagita, en cualquier caso, quien difundió la idea de lo «sobreesencial», que fray Juan de los Ángeles utilizaría luego, aunque este lo hiciera a través de Francisco de Aldana, cuyos versos, no en vano, llega a citar en sus *Consideraciones sobre el Cantar de los cantares* de 1607. También el Areopagita, como el neoplatonismo, desarrolla la teoría circular del movimiento divino, del alma que vuelve a su origen. Pero con él, también numerosos franciscanos, entre los que podría señalarse como otra fuente posible de Aldana a Juan de Cazalla, quien defiende, al igual que el poeta, la idea de que el hombre que ama a Dios es «medianero» entre Dios y las criaturas: «Considera agora, yo te ruego, cómo todas las cosas proceden del amor de Dios y cómo por el amor que el hombre tiene a Dios se vuelven todas en ese mesmo Dios. ¡Oh dulce y maravilloso círculo del cual se muestra que el hombre que ama a Dios es un medianero entre Dios y las criaturas, pues por él, amando a Dios, ellas vuelven a su criador![65]

En otra obra, atribuida al franciscano fray Ambrosio de Montesino, por ejemplo, se alude a la universal creación divina, entre la que incluye, como muestra de su amor, al ser más insignificante: «qualquier cristiano deve firmemente creer que Dios es universal criador de todas las cosas visibles e invisibles, y que no hay gusanillo alguno ni florezilla que no sea criada por Dios»[66]. Se trata esta de una alusión al gusanillo que recuerda muy cerca los siguientes versos de la carta de Aldana: «Enamórase el alma en ver cuán bueno / es Dios, que un gusanillo le podría / llamar su crïador de lleno en lleno» (vv. 169-171).

Es, con todo, Francisco de Osuna quien parece ofrecer más pasajes a la obra poética de Aldana y, en particular, a su «Carta a Arias Montano». Afortunadamente, la crítica aldanesca ha estado tan atenta en su detección, como prolija en su anotación.[67] Pero no me resisto por ello a señalar algún pasaje más de su obra, donde alude a la representación circular de la morada divina tan grata a Aldana: «Has de imaginar una gran circunferencia que no tenga riberas y poner en medio

64. Valera (1881).
65. Cazalla (1974: 111).
66. *Sermones de epístolas y evangelios* (1995: 221).
67. Baste el ejemplo de Lara Garrido (1985), en cuya edición se anotan numerosas coincidencias entre Aldana y Osuna, tanto de contenido como de expresión.

un punto, que aquel punto es el tiempo del mundo y la circunferencia redonda es la eternidad celestial en que mora Dios, la cual, como nunca tuvo principio, carece de fin».[68] Esta figuración, al igual que la que aparece representada mediante el punto y la línea de la circunferencia, como se recordará, se remontaba a Dionisio Areopagita.[69] Y es que los místicos franciscanos, con Osuna y Laredo a la cabeza, bebieron profusamente, como se sabe, de sus obras, en particular de su difundida *Teología mística*.[70] De ahí que el influjo de las teorías del Areopagita, que bien pudo llegar a Aldana a través de aquellos franciscanos, salga a relucir con frecuencia en su obra poética. No obstante, tanto esta cuestión como algunas que se han señalado se trataron de lugares comunes de amplio recorrido, que difundieron por ello no solo franciscanos españoles, sino también autores más alejados geográficamente, desde Giordano Bruno a Marsilio Ficino, como se ha apuntado ya, y místicos pertenecientes a otras órdenes religiosas, desde agustinos a carmelitas, como señaló con acierto Manuel Morales.[71]

Todo ello viene a insistir, y esto sí que resulta indudable, en la profunda inquietud espiritual del poeta, así como en lo innecesario de explicar sus últimos versos por una suerte de conversión religiosa. Francisco de Aldana, por supuesto, no era seguramente un experto teólogo, como algunos llegaron con razón a afirmar, pero su conocimiento de las obras espirituales más relevantes de su tiempo parece demostrado. Y no solo las de aquellos místicos franciscanos del recogimiento, con cuya doctrina, en mi opinión, su familia estaba especialmente vinculada. Algunos fragmentos de su «Carta a Arias Montano» coinciden de tal modo con las ideas que presentan las obras de otros religiosos que me resisto a creer que no hubiese llegado a leerlas. Pese a que no son pocos, como digo, los que podrían señalarse, valgan, para finalizar, los dos casos que siguen.

El primero es el del *Libro de la oración* que fray Luis de Granada compuso en 1554. Allí no solo alude, por ejemplo, al mismo «divino piélago» en el que se hunde el alma que describe Aldana, sino que, entre otras coincidencias, alude al vacío sin pie o abismo de la nada en la que se encontraba el alma antes de ser:

> Estando tú en esas tinieblas y en ese abismo tan profundo de la nada, plugo a aquella infinita bondad y misericordia, por pura gracia, usar contigo de su virtud y omnipotencia y sacarte con su poderosa mano de aquellas tinieblas y de aquel abismo tan profundo del no ser al ser, y hacer que fueses algo.[72]

68. Osuna (2002: 388-389).
69. La teoría circular, que describía a Dios como «esfera infinita, cuyo centro está en todos sitios y la circunferencia en ninguno», que se remonta al *Corpus Hermèticum* y a autores como Hermes Trismegisto, fue compartida por numerosos autores posteriores. La recoge Cipriano de la Huerga citando a los cabalistas, Montano y Giordano Bruno, e incluso antes de ellos Marsilio Ficino y Pico della Mirandola. Véase Fernández López (2013: 49; 52-53).
70. González Pérez (1986).
71. Morales (2003).
72. Granada (1994: 225).

El segundo, bastante curioso en mi opinión, es el de fray Héctor Pinto, el famoso enemigo de fray Luis de León, y su traducción de la *Imagen de la vida cristiana*, que publicó en 1571. En esta obra se mencionan cuestiones como «las alas de amor» con las que asciende el alma, el amor de la «causa primera en que se inflama el alma en la divina contemplación», la «escala de Jacob» por la que suben a Dios las almas, abrasadas por ardientes llamas de amor divino, o como, una vez más, la geometría circular de Dios, asuntos todos mencionados en los poemas de Aldana:

> Toda la bondad está en el punto medio de la esfera del cual procede la hermosura de ella mesma. La esfera tiene un punto en el medio que se llama centro, del cual salen las líneas a la circunferencia. […]. Así como el centro es uno, indivisible y está en el medio y de él salen las líneas a la circunferencia, así Dios es una unidad simplicísima, un acto purísimo, que está en todas las cosas, del cual proceden los rayos de la hermosura de las criaturas. Él está dentro en nosotros y es fuente de todo el ser, ser de nuestro mesmo ser, más íntimo a nosotros que nosotros mesmos.[73]

Es cierto que, como han señalado algunos, esta misma teoría se describía en *La conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide o en el *Triunfo del amor de Dios* del franciscano fray Juan de los Ángeles. Pero no hay que olvidar que estas obras se publicaron entre 1588 y 1590, una vez fallecido, por tanto, nuestro poeta. En cualquier caso, no es mi intención demostrar, pues sería seguramente una tarea estéril, pese a las muchas coincidencias, que Aldana llegara a leer aquella traducción, sino más bien, como he intentado desde un principio, señalar el enorme y concreto trasfondo espiritual de su poesía. Una poesía unitaria y con pleno sentido desde su juventud.

73. Pinto (1967: 205-206).

Bibliografía

Abad Pérez, A., y Sánchez Fuertes, C., «La descalcez franciscana en España, Hispanoamérica y Extremo Oriente», *Archivo Ibero-Americano*, 59 (1999), 457-788.

Alcalá, Ángel, «Epílogo» a Ben Rekers, Arias Montano, Madrid, Taurus, 1973.

—, «Arias Montano y el familismo flamenco: una nueva revisión», *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998*, Luis Gómez Canseco, Huelva, Universidad de Hueva, 1998, 85-109.

Alcántara, Pedro de, *Tratado de la oración y meditación*, Eduardo Bustamante, Madrid, Rialp, 1999.

Aldana, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

Amez Prieto, H., «Los descalzos de san Francisco en Extremadura, desde fray Juan de Guadalupe hasta fray Pedro de Alcántara», *San Pedro de Alcántara, hombre universal. Congreso de Guadalupe, 1997*, Sebastián García, Cáceres, Ediciones Guadalupe, 1998, 113-222.

Andrés Martín, Melquíades, *La teología española en el siglo XVI: I*, Madrid, BAC, 1976.

—, «La espiritualidad franciscana en España en tiempo de las observancias», *Studia Histórica*, 6 (1998), 465-479.

Arias de Quintana Dueñas, Jacinto, *Antigüedades y santos de Alcántara*, Madrid, Mateo Fernández, 1661.

Arias Montano, Benito, *Comentario a los treinta y un primeros salmos de David*, M. Asunción Sánchez Manzano, León, Universidad de León, 1999, 2 vols.

Bernáldez Bernáldez, Manuel Pedro, «Desde las aguas del olvido: un rastro de la familia Aldana en Alcántara», *Alcántara*, 67 (2007), 9-24.

Carrasco Martínez, A., «Los Mendoza y lo sagrado. Piedad y símbolo religioso en la cultura nobiliaria», *Cuadernos de Historia Moderna*, 25 (2000), 233-269.

Cazalla, Juan de, *Lumbre del alma*, J. Martínez de Bujanda, Madrid, FUE, 1974.

Cernuda, Luis, «Tres poetas metafísicos», *Bulletin of Spanish Studies*, 25 (1948), 109-188.

Cruz, Juan de la, *Subida al monte Carmelo*, José Vicente Rodríguez, Madrid, Editorial Espiritualidad, 1995.

Fernández López, Sergio, «Exégesis, erudición y fuentes en el *Apparatus* de la Biblia Regia», *Antigüedades Hebraicas. Tratados exegéticos de la Biblia Regia. Antiquitatum Iudicarum Libri IX. Aparatus sacer*, Sergio Fernández López y Luis Gómez Canseco, Huelva, Universidad de Huelva, 2013, 43-85.

García, Miguel Ángel, «*Sin que la muerte al estorbo sea». Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2010.

Gómez Canseco, Luis, *Poesía y contemplación. Las* Divinas Nupcias *de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Huelva, Universidad de Huelva, 2007.

González Pérez, M. Angélica, «La Teología Mística de Dionisio Areopagita y su influjo en místicos españoles del siglo XVI», *Teología y Vida*, 17 (1986), 291-311.

González Talavera, Blanca M., *Presencia y mecenazgo español en la Florencia medicea: de Cosme I a Fernando I*, Granada, Universidad de Granada, Tesis Doctoral, 2011.

Granada, Luis de, *Libro de la oración y meditación*, Álvaro Huerga, Madrid, FUE, 1994.

Green, Otis H., *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Caderón*, Madrid, Gredos, 1969, 4 vols.

Herranz Migueláñez, Julio, «Espiritualidad de la descalcez alcantarina», *San Pedro de Alcántara, hombre universal. Congreso de Guadalupe, 1997*, Sebastián García, Cáceres, Ediciones Guadalupe, 1998, 307-340.

Lara Garrido, José, «Introducción» a *Poesías castellanas completas*, José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985, 13-119.

—, «Tratar esto es solo a ti debido»: las huellas del *Dictatum Christianum* en la *Epístola a Arias Montano* de Francisco de Aldana», *Silva. Studia Philologica in honorem Isaías Lerner*, Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2001, 371-391.

Lefebvre, Alfredo, *La poesía del capitán Aldana (1537-1578)*, Concepción, Universidad de Concepción, 1953.

Lejarza, Miguel de, «Orígenes de la descalcez franciscana», *Archivo Ibero-Americano*, 22 (1962), 15-131.

Lejarza, Miguel de y Uribe, Ángel, «El retorno al ideal primitivo», *Archivo Ibero-Americano*, 17 (1957), 17-64.

Menéndez Pelayo, Marcelino, «El capitán Francisco de Aldana», *Biblioteca de traductores españoles*, Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1952, vol. I, 52-60.

—, «La poesía mística en España», *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria II*, Santander, Aldus, 1941, 69-110.

Meseguer, Juan, «Programa de gobierno del P. Francisco de Quiñones, ministro general O. F. M. (1523-1528)», *Archivo Ibero-Americano*, 21 (1961), 5-51.

Morales Borrero, M., *La geometría mística del alma en la literatura española del siglo de oro. Notas y puntualizaciones*, Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca/ FUE, 1975.

Morocho Gayo, Gaspar, «Trayectoria humanística de Benito Arias Montano II. Años de plenitud (158-1598)», *III Jornadas sobre humanismo extremeño*, Trujillo, Real Academia de Extremadura, 1999, 227-304.

Navarro Durán, Rosa, «Introducción» a Francisco de Aldana, *Poesía*, Rosa Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1994, IX-LIII.

Osuna, Francisco de, *Tercer abecedario espiritual*, Melquíades Andrés Martín, Madrid, BAC, 1972.

—, *Quinto abecedario espiritual*, Mariano Quirós García, Madrid, FUE, 2002.

—, *Primer abecedario espiritual*, J. Juan Morcillo Pérez, Madrid, Cisneros, 2004.
Pablo Maroto, Daniel de, *Reformas y espirituales franciscanos en el Renacimiento*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2003.
Pozuelo Calero, Bartolomé, «De la sátira epistolar y la carta en verso a la epístola moral vernácula», *La epístola. V Encuentro Internacional sobre la poesía del Siglo de Oro*, Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, 61-99.
Prieto García, Antonio, «Francisco de Aldana», *La poesía española del siglo XVI. Andáis tras mis escritos*, Madrid, Cátedra, 1984, 262-283.
Rivers, Elías L., *Francisco de Aldana. El divino capitán*, Badajoz, Diputación Provincial, 1955.
—, «Introducción» a Francisco de Aldana, *Poesías*, Elías L. Rivers, Madrid, Espasa Calpe, 1957, XI-LV.
Rodríguez, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI),* Madrid, Akal, 1990.
Rodríguez Moñino, Antonio, *El capitán Francisco de Aldana, poeta del siglo XVI (1537-1578)*, Valladolid, Colegio Universitario de Santa Cruz, 1943.
—, «Noticia preliminar» a Francisco de Aldana, *Epistolario poético completo*, Antonio Rodríguez Moñino, Madrid, Turner, 1978, 5-27.
Ruiz Silva, Carlos, *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981.
Ruiz, Raúl, «Introducción» a Francisco de Aldana, *Sonetos*, Raúl Ruiz, Madrid, Hiperión, 1984, 9-41.
Sebold, Russell P., «Francisco de Aldana: su lucha existencial ante la risa del llanto», *Salina*, 20 (2006), 81-90.
Sermones de Epístolas y Evangelios por todo el año de fray Ambrosio de Montesino, María Matesanz del Barrio, Madrid, Universidad Complutense, 1995.
Spalding, Jack, *Santi di Tito*, Nueva York, Garland publishing, 1982.
Traducción de la imagen de vida cristiana de fray Héctor Pinto, Edward Glaser, Barcelona, Juan Flors, 1967.
Uribe, Ángel, «Espiritualidad de la descalcez franciscana», *Archivo Ibero-Americano*, 22 (1962), 133-161.
Valencia, Pedro de, *La lección cristiana de Arias Montano*. *Obras completas IX/2. Escritos espirituales*, Antonio María Martín Rodríguez y José Luis Paradinas, León, Universidad de León, 2002.
Valera, Juan, «Del misticismo de la poesía española», *Discursos académicos*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discursos-academicos--0/html/ff395d86-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html>.
Vossler, Karl, «Francisco de Aldana», *Escritores y poetas de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1944, 109-114.

Algunas precisiones biográficas sobre los años italianos de Francisco de Aldana (con más datos desconocidos)*

Adalid Nievas Rojas
Universitat de Girona
adalid_nievas@hotmail.com

Recepción: 27/05/2018, Aceptación: 06/07/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
El presente artículo es una ampliación de la primera parte del estudio que el autor está llevando a cabo sobre la vida de Francisco de Aldana, centrada en los años italianos (2017). El hallazgo de nuevas fuentes de información en el Archivio di Stato di Firenze ha permitido precisar varios puntos de la anterior investigación y ramificar su contenido. Así, pues, a partir de la presentación y el análisis de cinco cartas de Antonio de Aldana dirigidas a Cosme I de Médici se traza un relato biográfico que funciona como epílogo del capítulo que dio comienzo a esta reconstrucción de la trayectoria vital del poeta hispanoflorentino.

Palabras clave
Antonio de Aldana; Francisco de Aldana; Cosme I de Médici; Duque de Alba; Duque de Sessa; Guerras Italianas

Abstract
Some biographical clarifications about the Italian years of Francisco de Aldana (with new data)
This article is an extension of the first part of the study that the author is carrying out on the life of Francisco de Aldana, centered on his Italian years (2017). The discovery of new

* Este trabajo se inscribe en el proyecto «Garcilaso de la Vega en Italia. Estancia en Nápoles» (2016-2019): FFI2015-65093-P. Agradezco a Sergio Requena su valiosa ayuda en algunas transcripciones, y, ante todo, su estimulante conversación, de la que sin duda se ha beneficiado este trabajo.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.308

sources of information in the Archivio di Stato di Firenze has made it possible to specify several points of the previous investigation and to outline its content. Thus, from the presentation and analysis of five letters by Antonio de Aldana addressed to Cosimo I de Médici, a biographical account is drawn up that functions as an epilogue to the chapter that began this reconstruction of the life of the Hispano-Florentine poet.

Keywords
Antonio de Aldana; Francisco de Aldana; Cosimo I de' Medici; Duke of Alba; Duke of Sessa; The Italian Wars

Las siguientes páginas se han concebido como una suerte de epílogo y apéndice de la primera parte de mi investigación sobre la vida de Francisco de Aldana, publicada el año pasado en el vigésimo número de la *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* (Edizioni ETS, Pisa).[1] En esa ocasión, tuve la oportunidad de revisar y actualizar la etapa más indocumentada de la biografía del poeta hispanoflorentino, es decir, la de sus años en Italia,[2] gracias al descubrimiento en el Archivio di Stato di Firenze de una carta que el joven Aldana, en calidad de soldado de infantería española a la vez que criado y servidor natural del ducado florentino dirigió a Cosme I de Médici, su principal autoridad, desde la localidad piamontesa de Alessandria, en la tempranísima fecha de 7 de diciembre de 1558. El hallazgo suponía la primera noticia fehaciente sobre la experiencia militar del futuro *Divino* en tierras italianas, y nos permitía ubicarlo en unas circunstancias y un contexto muy concretos y totalmente desconocidos: al servicio del duque de Sessa en el marco de la campaña

1. Nievas Rojas (2017: 45-84).

2. José Lara Garrido, el último gran editor de la poesía de Aldana, ha señalado varias veces la falta casi absoluta de documentación relativa a los años italianos (1985: 22-23). Véase también su entrada «Francisco de Aldana», en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, en red <www.rah.es>.

que tuvo lugar entre 1558 y 1559 contra las ocupaciones y aspiraciones francesas en el norte de Italia, y que culminaría con los acuerdos de paz de Cateau-Cambrésis y con la confirmación de la hegemonía hispánica en el territorio. El nuevo testimonio, como era de esperar, instigaba a regresar sobre el estudio fundamental de Elias L. Rivers, *Francisco de Aldana, el divino capitán*,[3] para llevar a cabo el ejercicio de revisionismo crítico y de ampliación documental que, lamentablemente, no se había podido realizar hasta la fecha. Un primer movimiento que se presentó diáfano e insoslayable consistía en poner en relación la carta que el poeta escribió desde su posición en la plaza de Alessandria con el documento más relevante que halló Rivers en el Archivio di Stato di Firenze: aquella imprecisa respuesta que Cosme I de Médici envió a Antonio de Aldana en diciembre de 1555, en la que emitía su negativa a que Francisco volviera del Piamonte: «Et circa il far tornar di Piemonte Francesco altro vostro figliolo, par a noi che si potrà differir sino che si veda l'exito del negotio».[4] El estudio conjunto de las dos cartas y de sus coordenadas históricas, sumado al manejo de las dos únicas obras que nos habían permitido localizar a Aldana en Italia (concretamente en Florencia, en 1563)[5] me ofreció la posibilidad de exponer y aventurar ciertas hipótesis, rechazar por completo otras, y, por supuesto, establecer algunos juicios concluyentes. Así, recuperando muy sumariamente mis propuestas, digo que me atreví a asegurar que Aldana tuvo su primera experiencia efectiva y duradera de la guerra en un solo frente, el del Piamonte, tal y como se deduce del insistente uso del corónimo «Gallia inferior» al que recurre Cosme de Aldana en sus libros de homenaje póstumo para evocar el bautismo de fuego de su hermano Francisco: «en la Gallia inferior con fuerte mano / perseguiste el francés, fiero enemigo, / de que se puede ver más de un testigo, / y esto en tu verde abril tierno y temprano».[6] Sostuve, además, que la marcha del hispanoflorentino al norte de Italia debió producirse a raíz de la llegada del duque de Alba a Milán en junio de 1555 como gobernador de aquel Estado, capitán general de Lombardía y Piamonte y virrey de Nápoles. Apoyándome en los datos y las sugerencias de las cartas mencionadas, defendí también que Aldana no acompañó a principios de 1556 al duque de Alba en su traslado al centro y al sur italianos, adonde se dirigió para combatir la doble ofensiva francesa y pontificia liderada por el duque de Guisa y fomentada por el belicoso papa Paulo IV. En mi opinión, el joven hispanofloren-

3. Rivers (1953).

4. Carta de Cosme I a Antonio de Aldana, 30 de diciembre de 1555, en Archivio di Stato di Firenze, Minute di Lettere, 40, fol. 389r. Cf. Rivers (1953: 477).

5. Me refiero a la comedia *La Cecca* de Girolamo Razzi (1563), dedicada por el librero Giorgio Marescotti a «Francesco Aldana lvogotenente e figlivolo del Signor Castellano della Fortezza di San Miniato», y al volumen fúnebre que salió de las prensas florentinas de Lorenzo Torrentino, en el que nuestro poeta publicó su soneto a Benedetto Varchi con motivo de la muerte de Leonor de Toledo (AA.VV. 1563: 95 [por error 97]).

6. Aldana (1587a: 39v). Véase también Aldana (1587b: 9, 10 y 17), y la primera parte de esta investigación (Nievas Rojas 2017: 68-71).

tino permaneció en el Piamonte tras la partida de Alba, primero a las órdenes de Francisco Fernando Dávalos, marqués de Pescara (posiblemente, en alguna de las compañías de bisoños del maestre de campo don Alonso Pimentel), y más tarde, a partir del verano de 1558, bajo las órdenes del nuevo gobernador y capitán general del Estado de Milán, Gonzalo Fernández de Córdoba, III duque de Sessa. Finalmente, manifesté mis reticencias sobre la hipótesis de que Aldana formara parte de los efectivos móviles que siguieron a Sessa en las llamadas jornadas de Cendal y Moncalvo, y me incliné por la más que probable conjetura de que fuera, al menos durante esta última campaña, uno de los 5.000 soldados estáticos cuyo cometido residía en la protección de los presidios y en la defensa de la Lombardía y la parte del Piamonte bajo control de Felipe II.[7] Vi nítido, por tanto, que Aldana debió ser entonces un soldado de la guarnición de Alessandria cuya presencia en el norte de Italia se remontaba a 1555, y que fue en esa plaza donde debió comprobar, en abril de 1559, que los rumores de paz que había referido en su carta al duque de Florencia eran absolutamente ciertos. Como no podía ser de otra manera, la falta de más documentación complicó que perfilara con mayor exactitud algunas de estas consideraciones; pero, sobre todo, me impidió determinar una fecha para el regreso de Aldana a la ciudad del Arno. ¿Marcharía del Piamonte tras las firmas de Cateau-Cambrésis y la consecuente reducción de los ejércitos? ¿Mantendría su puesto dentro de la infantería española de Lombardía y Piamonte, resistiendo a la reforma militar, hecha a mediados de 1559, que licenció a buena parte de las tropas? La interpretación de los testimonios disponibles —inclúyase el soneto al duque de Sessa, escrito seguramente al calor del ciclo festivo que inauguró la nueva *quietud de Italia*— no bastaba para atar todos los cabos. El espacio de la figuración resultaba fértil, necesario y legítimo (¿Aldana en la corte del gobernador de Milán? ¿Quizá un breve contacto con algunos círculos intelectuales lombardos?), pero también estaba expuesto a la amenaza de su propia naturaleza variable, a la oquedad material y a la siempre indeseable imposibilidad corroborativa.

Estas y otras cuestiones pueden quedar hoy algo más esclarecidas y mejor solventadas. Una segunda visita al Archivio di Stato di Firenze, verdadera mina documental para todo investigador de la Edad Moderna en Europa, me ha proporcionado nuevas fuentes de información que complementan, enriquecen y ramifican mi traza inicial indagatoria de los años italianos de Francisco de Aldana. Es de agradecer la buena disposición que desde época cosimiana mostraron las altas instancias mediceas para la conservación y esmerada clasificación de documentos. Sin duda, proyectaron su valor histórico desde el principio. Por ello, la búsqueda minuciosa de correspondencia española enviada a los duques de Florencia ha podido circunscribirse a aquella que procedía de un perímetro tan reducido como el territorio toscano. Partiendo de la base de que Antonio de Aldana ocupó el cargo de castellano de las fortalezas de Liorna (1546-1553) y San Miniato (1554-1570),

7. Álvarez-Ossorio Alvariño (2001: 86).

ha sido obvio imaginar que su responsabilidad no se limitaba al simple gobierno aislado del castillo de turno. La sospecha de una comunicación constante con la corte me ha guiado en la carrera por encontrar legajos que contuvieran esas cartas representativas del solícito ejercicio del envío de información que debía existir siempre entre el príncipe y sus servidores, a través de puentes de ida y vuelta que rompían la distancia que separaba el punto neurálgico del poder de sus diversos puestos regionales. Llevando tal premisa por bandera, he dado con dos magníficos legajos depositarios de misivas escritas en su mayoría por ministros y agentes españoles subordinados al Ducado de Florencia y radicados de algún modo en la zona de Toscana. La presencia documental del padre de nuestro poeta, naturalmente, no falta en ese par de colecciones. Es más: ni siquiera escasea. Entre ambos legajos se hallan repartidas hasta diecinueve cartas que Antonio de Aldana escribió a Cosme I de Médici; trece desde su posición de castellano en Liorna; las otras seis desde su alcaidía en la cumbre de San Miniato.[8] Casi todos los mensajes de este acervo son fragmentos que reflejan la cotidianidad del mundo del castillo y el debido cumplimiento del servicio de su máximo responsable: informes relativos a la guarnición, al aprovisionamiento; novedades acerca del enemigo; o noticias relacionadas con casos particulares (un abuso, un robo, una riña entre soldados, un alboroto…). Pero hay notables y provechosas excepciones, como las solicitudes de favores y mercedes personales. Son estos momentos, recogidos también en otras cartas diseminadas por la desbordante serie del *Carteggio universale*,[9] los que aportan datos concretos que afectan a la familia y que, consecuentemente, pulen y amplifican —sin necesidad de reescribirlo— el alcance de la primera parte de este estudio de profundización biográfica. Así, pues, cinco es el número de cartas que dan sentido a la siguiente adenda. Presentémoslas en orden y dentro de un relato coherente con las formas históricas.[10]

8. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, legajos 5025 y 5030. El primero, que es el que contiene las trece cartas escritas desde Liorna (a las que habría que sumar dos muy tempranas enviadas desde Fossano, en 1542, y una tardía de la época de San Miniato) es un repertorio sin foliar. Las cinco cartas del segundo legajo se encuentran en los fols. 223, 227, 254, 260 y 317. Hay, además, otro volumen (el 5027, también sin foliar) con más correspondencia en castellano, escrita entre 1556 y 1564, y procedente de España, Francia, Flandes, Alemania y de algunas partes de Italia que trae dos cartas de Antonio de Aldana y una de su hijo mayor, Hernando de Aldana.

9. Se trata de una serie del fondo Mediceo del Principato que reúne la correspondencia enviada directamente al duque de Florencia y ordenada solo cronológicamente, sin distinción de remitentes, lugar o materia. Las cartas de Antonio de Aldana están en las siguientes localizaciones: 357, fol. 749; 360, fols. 57 y 299; 362, fol. 252; 379, fol. 319; 390A, fol. 892; 391A, fols. 610 y 746; 393, fols. 525-526; 397A, fol. 953; 403, fol. 18; 407, fols. 233 y 560-561; 409, fol. 719; 414A, fol. 797; 433, fol. 490; 439, fols. 120 y 596; 450A, fol. 1187; 471, fol. 369; 474A, fol. 933; 487A, fol. 778; 521, fol. 146; 527, fol. 87; 607, fols. 393 y 551; 617, fol. 457.

10. Puesto que la primera investigación continúa siendo válida a la luz de los nuevos documentos, renuncio en lo que sigue al exceso de contextualización y al constante aviso de los materiales bibliográficos utilizados para la comprobación de la veracidad de los hechos. Solo llamaré la atención sobre las fuentes históricas y los trabajos concernientes cuando el asunto no se haya tratado con

La primera misiva que ha de merecer nuestro interés tiene, dejémoslo bien claro, un valor incalculable. Se trata ni más ni menos que del escrito petitorio que motivó la respuesta de Cosme I de Médici a Antonio de Aldana del 30 de diciembre de 1555.[11] Por fin, podemos conocer cuál era el misterioso «ufficio» que Antonio deseaba para Hernando de Aldana, su primogénito, y confirmar mi deducción de que el «negotio» que retenía a Francisco en el Piamonte era su participación en las operaciones que el duque de Alba dirigió en el alto valle del Po contra las guarniciones francesas del conde de Brissac entre julio y diciembre de 1555. Huelga decir que este testimonio constituye desde hoy la noticia más antigua que tenemos del *Divino*. Pero no se agotan aquí las perlas del tesoro: la carta es una precisa muestra del complejo sistema de relaciones clientelares y de la capacidad del soberano para apresar a la alta y baja nobleza a su servicio, y de cómo esta, mediante calculadas fórmulas que bordean el chantaje emocional y el victimismo, exhibe y aduce la obediencia profesada para exigir la concesión compensatoria del premio, que, en este caso, se busca en la milicia, aprehendida por su conveniencia para la seguridad y arraigo de la propia casa y para la consecución del ascenso de sus miembros. Vayamos al texto que Antonio de Aldana envió al duque de Florencia con la más ferviente dignidad de un *pater familias*:

> Illustrísimo y Excelentísimo Señor:
>
> Quando quería mandar a mi hijo Hernando al Piamonte supliqué a Vuestra Excelencia me içiese merçed de favoreçelle con [*mancha de humedad*: las] cartas para el Duque de Alba, y Vuestra Excelencia me la conçedió, y lo mesmo pensava averla de mi Señora, y por aver sido su hermano sin mi liçencia no reco[r]rí[12] más Vuestra Excelencia por la merced que me avía hecho, y porque haora [he] sentido que el Duque Dalva viene en Liorna donde Vuestra Excelencia y mi Señora se allarán le suplico umilmente que se le aga este favor a Hernando y para mí [*roto*:

anterioridad o exija, de haberse abordado, nuevas perspectivas o un mayor puntal argumentativo.

11. En la anterior publicación reproduje la carta del duque de Florencia siguiendo la transcripción de Rivers (Nievas Rojas, 2017: 66). Para facilitar una lectura paralela con la carta rogatoria de Antonio de Aldana vuelvo a ofrecer aquí la respuesta de Cosme I: «Noi saremo presto a Livorno, a Idio piacendo, la Duchessa et io, et si fará col signor Duca d'Alva quello ufficio per Hernando vostro figliolo che voi desiderate; diciamo con tutta la efficacia possibile perchè l'Excellentia si habbia a risolver di compiacersi come speriamo. Et circa il far tornar di Piemonte Francesco altro vostro figliolo, par a noi che si potrà differir sino che si veda l'exito del negotio, il quale è necessarissimo che a Livorno ci sia ricordato; benchè, sendosi resoluto il medesimo Ernando di sequitarsi sino là, potrà lui stesso far questo ufficio appresso di noi. Et voi havere persuadervi che non solo in questo particolare, ma in tutti li altri cui si possa per voi farvi honore et comodo, vi siamo per far semppre volentieri et con quella bona volontà che vi tenemo. Altro non occorre dirvi. Nostro Signore Dio vi guardi. Dal Poggio».

12. De la voz en desuso «recorrer» con el sentido que ahora damos al verbo «recurrir» ('acogerse al favor de alguien'). Es posible que el arcaísmo haya sufrido un fallo ortográfico del escribano en la doble erre, cuyo valor fonético se solía representar gráficamente con erre mayúscula («R»).

> s…] senalada merced que quede en serviçio del Duque Dalva con buena graçia de Vuestra Excelencia y de mi Señora, si no ay otra cosa en contrario que a mí y a él nos manden, porque tiene tanto deseo destar un año u dos fuera de su casa por entender algunas cosas para poder mejor servir a Vuestra Excelencia y a mi Señora, me a pareçido no llevalle de su propósito siendo Vuestra Excelencia y mi Señora servidos de açetarlo, y si Hernando tuviere tan buena dicha que a mí se me aga la merçed que les pido será este el favor que a él y a mí se le hará que lo encaminen como servidor de su casa y criado del [*roto*] Rey mi Señor que sea en gloria, y así quedaremos con esta esperanç[a] que será para más bien suyo y contentamiento de sus padres, los qu[ales] están ofreçidos muchos días a de morir y bivir en serviçio de su Illustrísima casa, y si así le pareçiere a Vuestra Excelencia y a la Duquesa mi señora mandaré luego por Francisco al Piamonte y estará en su lugar asta que él buelva, y Vuestra Excelencia será servido porque sé que no le ará vergüenza ninguna, y nuestro Señor guarde su Illustrísima y Excelentísima persona y casa [con] acreçientamiento de mayores estados. Deste su castillo de San Miniato a 29 de diçiembre de 1555.
>
> Menor servidor y cryado que sus Illustrísimas manos besa
>
> Antonio de Aldana.[13]

A nadie se le escapará que estamos ante una carta de delicadísima factura, donde a la declaración superficial, que corre por los cauces formales de la deferencia sometida, subyacen intereses personalistas que regulan la tensión existente en el aparato de dependencias estamentales. Tratémosla, por tanto, con el debido cuidado. En primer lugar, cabe señalar lo más evidente y revelador: la aparición de la figura casi desconocida de Hernando de Aldana. Decía Rivers sobre él que «no tenía las inclinaciones literarias de Francisco y Cosme», y que «esto y el ser primogénito, quizá de bastantes años más de edad, le debía de distanciar algo de los dos hermanos menores»;[14] pero ya vemos que en absoluto, no al menos de Francisco. Hay que admitir que los continuos e interesados esfuerzos de Cosme por unir su nombre a la gloria poética y personal del hermano muerto en Alcazarquivir[15] (una gloria cuya excelsitud, de hecho, se encargó él mismo de forjar y de promover infatigablemente hasta el fin de sus días) han logrado transmitirnos una imagen de modélica y exclusiva fraternidad de ambos hermanos. No está claro que la historia la escriban siempre los vencedores; ahora bien, por mucho que duela, la verdad de Perogrullo es que la escriben siempre los vivos. Que no haya un rastro palmario de Hernando en las obras que se conservan de sus hermanos poetas (tal ausencia, si brilla, lo hace sobre todo en los escritos de Cosme[16]) no significa que su papel

13. Carta de Antonio de Aldana a Cosme I de Médici, 29 de diciembre de 1555, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 450A, fol. 1187.
14. Rivers (1953: 475).
15. Véase al respecto Cerrón Puga (1988: 181-203).
16. En uno de los sonetos dedicados a la memoria de Francisco hallamos la única mención de Cosme a su hermano Hernando: «Y si ves a tu Hernando tan querido, / cuya vida ocupó la muerte

en las relaciones de la familia fuera irrelevante, ni que su vida estuviera alejada de la de su hermano más próximo. Bien mirado, la única prueba incontrovertible que nos ha llegado por parte de Francisco del vínculo afectivo que existió entre él y su hermano Cosme es la famosa *Respuesta* que le envió desde Flandes, y sirve, desde luego, para aceptar y ver robustecido el nudo de amor que los unía. Pero conviene recordar que en esa epístola poética hay también una importante alusión a Hernando,[17] y que el soneto que Francisco empezó con el verso «Cual sin arrimo vid, cual planta umbrosa» ofrece indicios suficientes como para sospechar que el auténtico destinatario no era el benjamín, sino el hermano mayor, con motivo de su trágica muerte en la guerra de Flandes en 1574 («tal quedé yo sin vos, hermano amado», expresaría finalmente el hispanoflorentino).[18] Si, como nadie pone en duda, hubo entre Francisco y Cosme de Aldana una gran afinidad, fundamentada sobre todo en la vocación y la práctica literarias, no es menos cierto que entre Francisco y Hernando de Aldana pudo existir una profunda camaradería, sustentada principalmente en el ejercicio de las armas.[19] Por lo menos, la realidad documental sitúa a veces el destino de Francisco en la estela del de su hermano Hernando.

---

fiera / antes que diese en ti su golpe fuerte, / dile, hermano, que igual mi suerte ha sido / a la suya, y que al daño al fin espera / remedio solo en que lo acabe muerte» (1987a: 35r).

17. «Y bien me acuerdo yo que allá en el monte / y allá en el valle, a la ribera del Arno […], / delante de mi Hernadio, cara prenda / del alma mía, delante de mi Cosme…» (*Respuesta a Cosme de Aldana, su hermano, desde Flandes*, vv. 81-86). Cito por la edición de Lara Garrido (1985: 279).

18. Véase el soneto en Lara Garrido (1985: 275). Para la argumentación remito a mi trabajo (Nievas Rojas 2016: 433-438). Aprovecho la nota para agradecer a Rafael Ramos que me contagiara, hace ya cinco años, sus recelos hacia el destinatario oficial de la composición. En otro orden de cosas: la fecha de la muerte de Hernando era hasta hoy desconocida. El dato nos lo proporciona una carta inédita del *Divino* que se publicará en la parte de esta investigación dedicada a la segunda etapa de Aldana en Flandes (1573-1576).

19. A juzgar por el tono jocoso y picante de las *Octavas a lo pastoral* que Francisco compuso para que se recitaran en la boda de Hernando, se diría que la confianza entre los dos hermanos era absoluta, y trae a la mente el espíritu burlón de la soldadesca, del que, a buen seguro, ambos beberían (véanse, por ejemplo, los vv. 41-48, en Aldana 1985: 210-211). También en el otro extremo coincidió Francisco con Hernando, es decir, en la vivencia de la brutalidad de la guerra, y en esa coyuntura encarnizada se retrató para siempre junto al recuerdo de su hermano muerto en unos versos cuya interpretación ha pasado inadvertida para la crítica: «Mas dudo, ¡ay triste!, a Belgia, cuyo suelo / quiero y puedo afirmar no vanamente / haber de sangre, yo, rebelde al cielo / teñido alguna vez, con ira ardiente; / otro después quedó mi frágil velo / tendido en él con húmida corriente / del mismo humor, según o mala o buena / voluntad del destino al hombre ordena» (*Octavas dirigidas al rey don Felipe, nuestro señor*, vv. 553-560, en Aldana 1985: 416). Es probable que Cosme de Aldana quedara un poco al margen de la esfera que compartían sus dos hermanos mayores, seguramente por ser, como él mismo asegura, «espantadizo» para la guerra (Aldana, *Asneyda*, s. a., «Apología de Cosme de Aldana», fol. 23r). Una preciosa distinción de estos caracteres, tan propia de la época, la encontramos en el tratado de Francisco Núñez de Velasco, que fue, como apuntaré más adelante, amigo de nuestro poeta. Dice Velasco en boca del Doctor: «Y confieso que después que vi su gentil donayre y denuedo he quedado con mayor vehemencia aficionado a la milicia, en la qual pienso yo que generalmente se crían los hombres con desenfado y desemboltura, y no melancólicos ni desabridos como los hombres de letras» (1614: 53v).

En efecto: la carta de Antonio de Aldana nos informa de que sus dos hijos mayores sirvieron juntos en la campaña piamontesa de la segunda mitad de 1555, a las órdenes del Gran Duque de Alba. Claro que con una diferencia sustancial: Hernando, como primogénito, acudió a esta ocasión (tan favorable para la honra y el medro) alentado por la autoridad de su padre; mientras que Francisco, muy joven aún —¡contaba tan solo con dieciocho años!—, marchó hacia las convulsionadas tierras del Piamonte sin el consentimiento paterno. Podría pensarse que Aldana, con ese ímpetu guerrero que tantas veces lamentaría Cosme,[20] y atendiendo a una larga tradición caballeresca —y quizá familiar—,[21] desobedeció el precepto de su padre para vivir su primer hecho de armas. Pero si se presta atención a las palabras de Antonio («y por aver sido su hermano sin mi liçencia no reco[r]rí más Vuestra Excelencia por la merced que me avía hecho») se entiende fácilmente que fue Cosme I de Médici, con su potestad suprema, quien decidió que Francisco debía partir también al Piamonte, algo a lo que el castellano de San Miniato no pudo oponerse (de ahí que no recurriera) por haber conseguido previamente, gracias a los duques, cartas de recomendación para su hijo Hernando. La taxativa respuesta de Cosme I de Médici al intento de Antonio de hacer regresar a su hijo del frente piamontés a finales de 1555 da un soporte, además, de incontestabilidad a ese supuesto de que fue el imperativo ducal la razón de la partida del joven Aldana: «Et circa il far tornar di Piemonte Francesco altro vostro figliolo, par a noi che si potrà differir…». La causa que explicaría la forzosa incorporación de Francisco a las huestes del duque de Alba se infiere de la siguiente carta que Fernando Álvarez de Toledo, recién llegado a Milán, escribió al duque de Florencia en junio de 1555:

> Ilustrísimo señor: Ya ve V. S. que, en tanto que han sido menester los españoles para la empresa [se refiere a la guerra de Siena], he callado y sufrido, teniendo por más principal el contentamiento de V. S. que otra cosa ninguna, y agora que no serán menester más de los que bastan para guardia de Puerto Hércules, que se puede prover de los de Orbitello, podía V. S. mandar que se me envíe todo el resto de los españoles y los que están en Siena, como escribo al señor Don Francisco [de Toledo]. Suplico a V. S. no haya en ello falta, que será remediarme V. S. del todo y socorrer lo que sin podello yo remediar se me pierde en el Piamonte.[22]

Un repaso a las cartas que el duque de Alba envió durante el mes de junio a don Alonso Pejón, veedor de los ejércitos de Lombardía y Piamonte,

20. Baste aquí solo este ejemplo: «Cual nuevo Alcides siempre, o nuevo Marte, / ocasión no fue de él jamás dejada / do valor no mostrase ingenio y arte. / Pugliera a Dios que tantas no tomara, / que no tanto yo ahora me aquejara» (1587b: 17). Sobre la predisposición que el *Divino* siempre tuvo para la guerra he hablado largamente en la segunda parte de esta investigación (Nievas Rojas: en prensa).
21. Véanse los casos de los impulsos juveniles de Fernando Álvarez de Toledo y de don García de Toledo en Hernando Sánchez (1994: 94).
22. Carta del duque de Alba a Cosme I de Médici, 23 de junio de 1555, en *Epistolario del III Duque de Alba* (1952: I, 223-224).

al gran almirante genovés Andrea Doria, a Francisco de Toledo, embajador imperial al servicio de los Médici, a Sancho de Leiva, al duque de Florencia o al mismísimo Felipe II permite comprobar la ansiedad con la que el nuevo virrey de Nápoles y capitán general de Milán encaró la urgencia de remediar «lo del Piamonte; pues de la resistencia que allí se hiciere, por nuestra parte, depende toda la seguridad y quiete de lo demás de Italia».[23] Ciertamente, apremiaba contener los avances de las fuerzas de ocupación francesas mandadas por Brissac, cuyo control desde Valenza hacia el Noroeste y hasta Ivrea parecía absoluto.[24] Para hacer frente al enemigo, Alba solicitó por todos los medios las banderas de infantería española de Toscana, pues «son las fuerzas que me han de asegurar en campaña».[25] Estas, supeditadas a la jurisdicción florentina, habían sido decisivas para la capitulación en abril de la República sienesa; cuando Alba se dirigió a Cosme I de Médici el 23 de junio, acababan de vencer a los rebeldes de Piero Strozzi con la toma de Port'Ercole. El éxito de Siena se convertía así en el gran triunfo de Cosme I, que aspiraba a conseguir la adjudicación de su posesión por medio de la influencia y la autoridad del duque de Alba. Este, con toda su atención puesta en resolver los problemas del norte, no quería saber nada de su obligada injerencia en la política toscana,[26] pero supo aprovecharse de su posición acuciando al duque de Florencia para que le enviara, una vez restablecido el control sobre la región, a sus preciados cuerpos españoles. En la carta citada del 23 de junio, Alba añadía:

> Ayer se supo aquí [la nueva particular de la presa de Puerto Hércules], y tuve el mayor contentamiento que jamás sentí […]. Sea mucho enhorabuena, que cada día espero que habemos de dar otras mil enhorabuenas a V. S. de muchas victorias y porque este correo despacho a Don Francisco [de Toledo], a gran diligencia, por el aprieto en que acá estoy, con la orden que V. S. verá que le escribo, suplico a V. S. mande se ejecute con toda diligencia, porque a mí me va en ello poder socorrer estas tierras o perdellas.[27]

23. Carta del duque de Alba a don Alonso Pexón, 5 de junio de 1555, en *Epistolario del III Duque de Alba* (1952: I, 151). En otra carta, a 18 de junio de 1555, Alba rezuma un mayor desasosiego: «Las cosas del Piamonte están en tal estado y todo lo de Italia tan lleno de turbaciones y pláticas de franceses, que no es pequeño peso el que tengo a cuestas; plega a Dios que pueda hacer tal servicio que descanse a SS. MM. en algo de los trabajos que ha días que se pasan», en *Epistolario del III Duque de Alba* (1952: I, 190).

24. Maltby (2007: 164 y 168-169).

25. Carta del duque de Alba a Sancho de Leiva, 21 de junio de 1555, en *Epistolario del III Duque de Alba* (1952: I, 204).

26. «V. M. me ha echado tan gran carga a cuestas en remitirme la determinación del conceder o negar la ratificación de lo de Sena, que fuera menester más fuertes hombros que los míos para poder con ella, y si el tiempo diera lugar a ello, tornara a suplicar a V. M. fuera servido de sacarme de tan gran confusión como con remitírmelo puso», carta de Alba a Carlos V, junio de 1555, *Epistolario del III Duque de Alba* (1952: I, 239).

27. *Epistolario del III Duque de Alba* (1952: I, 224).

La presión y la insistencia tuvieron su efecto: el 4 de agosto, el duque de Alba ya disponía de los soldados provenientes de Toscana. Así se lo comunicó a Felipe II su capitán general de Lombardía y Piamonte: «Sepa V. M. que los españoles que a mí me han traído de Sena son mil y docientos y no uno más, que en los dos tercios no había más y que el enviallos yo a pedir, fue sobre lo que con Don Alonso Pexón me envió a decir el Duque de Florencia, que ganándose Puerto Hércules, con mil estranjeros que le quedasen, no había menester más».[28]

La complicada situación en el norte italiano, con su extrema necesidad, la concretísima e insistente petición de soldados españoles al duque de Florencia por parte del duque de Alba y el habitual interés de Cosme I por visibilizar su apoyo al Rey Católico y al Imperio para sacar rédito político proporcionan, en mi opinión, un marco explicativo al hecho de que nuestro poeta llegara a participar en la arriesgada campaña del Piamonte sin la licencia de su padre. Ahora bien, que no la tuviera para ir al Piamonte no imposibilita que la hubiera obtenido antes para servir en otros sitios. Considerando los varios testimonios donde quedó consignada la suma de los años que Aldana estuvo en la milicia, sugerí en la primera parte de esta investigación que la guerra de Siena pudo suponer para el hispanoflorentino el inicio formal de sus actividades militares.[29] La revelación de que Aldana fue enviado al frente del Piamonte para unirse al ejército de Alba y la certeza de que los hombres que el Ducado de Florencia aportó para esa ocasión fueron los españoles de Siena nos dejan entrever que, en efecto, nuestro poeta pudo intervenir, justo antes de su partida, en las acciones militares que provocaron la rendición de la República y la derrota definitiva de la rebelión encabezada por Piero Strozzi.[30] Obviamente, la falta de documentación clara al respecto no me permite asegurar esta hipótesis, pero puedo aducir dos testimonios, todavía desconocidos, y nada desdeñables, que la apuntalan con bastante firmeza. El primero se encuentra en la carta que Antonio de Aldana escribió a Cosme I de Médici en marzo de 1567 para que su hijo Francisco pudiera partir a Flandes bajo el cuidado de un gran amigo de la familia: Chiappino Vitelli, marqués de Cetona, capitán general de los ejércitos florentinos y maestre de campo de la Monarquía Hispánica. Escribió el padre del poeta a Cosme I: «Entre las mayores mercedes que todos esperamos pido yo esta que Vuestra Excelencia sea servido con encarecimiento de favorable Señor nuestro encargar el cuydado del

28. Carta del duque de Alba a Felipe II, 4 de agosto de 1555, en *Epistolario del III Duque de Alba* (1952: I, 280). Compárese con la opinión de Antonio de Montalvo, quien en su relación de la guerra de Siena parece lamentar que en Toscana se vieran obligados a satisfacer la demanda del duque de Alba (1863: 176).

29. Nievas Rojas (2017: 73-76).

30. Véase la pormenorizada relación de Adriani (1583: 495, 496 y sobre todo 497), donde no faltan las referencias a los españoles de Siena que «furono portate inuerso Genoua per inuiarle a Milano al Duca d'Alua». En la crónica de Montalvo se especifica que los españoles de Toscana que fueron al Piamonte pertenecían a los tercios del Adilentado (militar napolitano) y de Lorenzo de Figueroa (1863: 176).

dicho Francisco al señor Chappín, el qual aunque siempre se le aya mostrado muy amoroso y con desseo de favorecelle, el mandárselo agora Vuestra Excelencia obrará como por última confirmación de lo que se pretende».[31] El segundo testimonio viene de la mano del propio Vitelli, quien en julio de 1570, desde Amberes, ante la noticia de la muerte de Antonio de Aldana, no dudó en utilizar su influencia en la corte medicea para garantizar la protección de los hijos del difunto castellano de San Miniato. Mientras ensalzaba las virtudes de Francisco, Chiappino dejó caer un dato tremendamente sugestivo para los estudiosos de la biografía del *Divino*: «Io lasciarò che l'attioni del figliolo di detto Aldana quale ha servito per suo luogotenente costì, notissime all' Altezza, le representino quanto lo faccia degno della gratia et favor di lei, et passando a darle conto di quello che si trova qua in questo servitio, et che ha seguitato la guerra alcuni anni dove io mi sono ritrovato…».[32] Si, como creo, Aldana tomó parte en los coletazos de la guerra de Siena, parece evidente que pudo hacerlo cerca del marqués de Cetona,[33] persona del círculo de confianza de su padre que siempre se mostró «muy amoroso y con desseo de favorecelle», y cuya actuación en Pienza y Port'Ercole, al mando de «millecinquecento fanti fra spagnuoli e tedeschi»,[34] contra los últimos focos de la resistencia de Strozzi, no solo está perfectamente acreditada, sino que además fue reconocida por las fuentes coetáneas como ejemplar y meritoria.[35] Si, como afirma Vitelli, Aldana «ha seguitato la guerra

31. Carta de Antonio de Aldana a Cosme I de Médici, 12 de marzo de 1567, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5025, s/f. La misiva se publica íntegra y se estudia en la segunda parte de esta investigación, centrada en la primera etapa de los años flamencos de Francisco de Aldana (1567-1571). Véase Nievas Rojas (en prensa). Sobre Chiappino Vitelli hablo largo y tendido en ese trabajo.

32. Carta de Chiappino Vitelli a Francisco de Médici, 28 de julio de 1570, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 650, fols. 240r-v. Comento la carta en Nievas Rojas (en prensa). Adviértase que la construcción «et passando a darle conto di quello che…» patentiza que primero se alude al hermano mayor (que fue, como veremos, el principal lugarteniente de su padre) y luego al segundogénito, es decir, a Francisco, que es el que se encuentra junto a Vitelli en Flandes, «in questo servitio». El apunte es ineludible porque nuestro poeta fue también lugarteniente de su padre (véase la nota 6), por lo que podría interpretarse (a mi juicio, erróneamente) que la primera referencia señala también a Francisco.

33. En la investigación anterior, dije que nuestro poeta pudo servir en Siena un año antes, bajo las órdenes del maestre de campo Francisco de Haro, es decir, en 1554, fecha que coincidía con la del paso de Antonio de Aldana a San Miniato (Nievas Rojas, 2017: 75-76). Más tarde he comprendido que mi razonamiento partía de un dato erróneo que heredé de Rivers, así que aprovecho esta nota para corregirlo: Francisco de Haro no fue nunca castellano de la fortaleza de San Miniato, sino de la fortaleza de Florencia (Fortezza di San Giovanni), desde 1545 (compruébese en Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 6, fol. 208). Rivers creía y señaló que ambas fortalezas eran la misma (1953: 473), y yo, que lo seguí sin comprobar el dato, di por hecho que Antonio de Aldana tuvo que suceder a Haro (quien por esas fechas regía la de Florencia) en el gobierno de San Miniato (1554). *Mea culpa*.

34. Adriani (1583: 495).

35. Herrera (1624: 443); Montalvo (1863: 129). Véanse algunas cartas que Cosme I de Médici envió a Chiappino Vitelli sobre la organización y la disposición del ejército de Toscana tras la

alcuni anni dove io mi sono ritrovato», no es descabellado pensar que el poeta marchó al Piamonte habiendo pasado antes por la experiencia de la guerra de Siena. Desde este escenario, se entiende muy bien que Antonio de Aldana no quisiera que su joven hijo estuviese expuesto a nuevos peligros. Sea como fuere, lo cierto es que nada más conocerse, en diciembre de 1555, el fin de la misión de Alba en el norte de Italia y su inminente partida hacia Nápoles para hacerse cargo del Reino, el castellano de la fortaleza de San Miniato diseñó una estrategia para traer de vuelta a su hijo Francisco (maniobra oportunista, pero legítima desde el punto de vista de la responsabilidad familiar), basada en la simulación, y codificada en las reglas de la nobleza de servicio. Volvamos a la carta.

Antonio se dirigió a su señor, Cosme I, para que le concediese a él y a su hijo Hernando la merced de que este pasara al servicio del duque de Alba. He aquí la petición oficial, la esperanza manifiesta, y he aquí el eje de su argumentación: «para poder mejor servir a Vuestra Excelencia y a mi Señora». El plan ideado por Antonio encontraba su justificación en el perfeccionamiento y la continuidad de la sumisión de la familia a la corte medicea («y así quedaremos con esta esperanç[a] que será para más bien suyo y contentamiento de sus padres, los qu[ales] están ofreçidos muchos días a de morir y bivir en serviçio de su Illustrísima casa»). Sin embargo, el castellano sabía mejor que nadie que la concesión de la merced dejaba una vacante: el cargo de lugarteniente que, como se ha visto[36] y constataremos en breve, Hernando ocupaba en el castillo de San Miniato. En consecuencia, y para no incurrir en deservicio del Duque, Antonio celó su deber de vasallo proponiendo él mismo el remedio a la esperada —e interesada— ausencia de su hijo Hernando: «y si así le pareçiere a Vuestra Excelencia y a la Duquesa mi señora mandaré luego por Francisco al Piamonte y estará en su lugar asta que él buelva». Sin duda, la jugada era perfecta. Nótese la brevedad del apunte, su leve forma insertada como de paso en el conjunto. Se trata de una velada sugerencia cuya materialización se da por sentada en el plano de la fórmula escrita, aun respondiendo en realidad al más recóndito interés del peticionario. Por supuesto, Antonio fundó su pretensión, otra vez, en el servicio a sus príncipes: «y Vuestra Excelencia será servido porque sé que no le ará vergüenza ninguna». Estamos, es evidente, ante una psicología de vasallaje que no vacila en apelar, si hace falta, y aunque sea muy tamizadamente, a una suerte de justicia emocional para conseguir su propósito. Así es: la utilización, no consentida por Antonio, de su hijo para la guerra del Piamonte se hace constar al comienzo de la carta con sus tintes de *desgracia*, servilmente asumida, para poder legitimar

toma de Port'Ercole, en Archivio di Stato di Firenze, Minute di lettere, 38, fols. 68r, 82r, 93r-v, 100r, 136r-138v y 177r. Asimismo, véase la imponente pintura de Giorgio Vasari «Trionfo della Guerra di Siena», donde aparece Chiappino Vitelli en primer plano (Florencia, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento).

36. Véase la nota 33.

al final la proposición respecto al destino de Francisco. En su opinión, se había ganado la merced con su acatamiento. Ahora bien, el deseo de Antonio de que su primogénito sirviera al duque de Alba no obedecía solo a la intención de hacer volver a su otro hijo. Maniobrar de tal forma suponía, además, una garantía de futuro. Que un Aldana estuviera junto al duque de Alba significaba mantener unos mínimos lazos con la casa de Toledo, así como asegurar y extender la protección de la familia más allá de la gran casa medicea. La jugada, insisto, era perfecta, y aunque Antonio no viera satisfechos sus anhelos de traer a Francisco a San Miniato, sí consiguió algo que con el tiempo resultaría, en efecto, beneficioso para su familia: trasladar a su hijo Hernando al círculo de Alba.[37] ¡Este era el verdadero «ufficio» que se esperaba para Hernando y no «la ceremonia de armarle caballero»![38]

La transferencia tuvo lugar en Liorna, entre el 25 y el 28 de enero de 1556.[39] Hernando dejaba atrás su condición de soldado de refuerzo en el Piamonte para venir a servir al duque de Alba «un año u dos» en Nápoles, y muy pronto en la campaña de Roma, con motivo de la guerra papal. Tales afirmaciones, con la respuesta de Cosme I a Antonio como única fuente de la que echar mano, no pasan de ser conjeturas más o menos fiables que están sujetas a la problemática de las convenciones retóricas, donde la condescendencia parece, en ocasiones, antes marca distintiva de un género epistolar que una resolución tomada con efectos reales. No obstante, hoy disponemos de una maravillosa carta del duque de Alba que corrobora la presencia de Hernando junto al máximo representante de la potestad monárquica en Italia por esas fechas.[40] De nuevo, es la muerte de Antonio de Aldana lo que origina una manifestación de amor y admiración por el difunto castellano y sus descendientes, en aras, como es natural, de favorecer su protección bajo el poder de los Médici: «No dubdo que siendo esto tan notorio Vuestra Exçelençia dexará de aver hecho la merçed a sus hijos que mereçían los servicios de su padre, mayormente a Hernando de Aldana, a quien Vuestra Exçelençia conoçe y sabe de quanta sufiçiençia es para encomendalle qualquier cossa, y en la que él la recibirá mayor es del castillo que tenía su padre, de que él era teniente […], porque Hernando de Aldana ha servido cerca de mí en Nápoles y en la jornada de Roma muy particularmente…».[41] En vista del tono

37. Sobre ello hablo en Nievas Rojas (en prensa). En la última parte de esta investigación (aún en curso) se profundizará en la relación de nuestro poeta con los Alba, gracias al descubrimiento de nuevas fuentes documentales.

38. Rivers (1953: 478).

39. Nievas Rojas (2017: 67, especialmente n. 82).

40. Esto significa que Hernando sirvió a Alba estando muy cerca de su tío, Bernardo de Aldana, capitán general de artillería durante la guerra contra el papa Paulo IV (Nievas Rojas 2017: 76-77, especialmente n. 109). Esta conexión permite afianzar el supuesto de que el sobrino que recibió la capitanía de Bernardo no fue Francisco (Rodríguez-Moñino 1978: 7; Rivers 1953: 464 y 494), sino Hernando de Aldana, como sugerí en las páginas citadas de la primera parte de este estudio.

41. Carta del duque de Alba a Cosme I de Médici, 31 de julio de 1570, en Archivio di Stato

afectivo y de la actitud, cuasi paternal, que se perciben en la misiva de Alba, no se puede ignorar que la tarea de proyección y cuidado familiar llevada a cabo por Antonio tuvo a su muerte excelentes resultados. El *summum* de esos frutos buscados tan laboriosamente será el ingreso, en 1571, de Hernando en la orden caballeresca de Santo Stefano; o lo que es lo mismo: el acceso de la familia, merced al reconocimiento granducal, a una nobleza esencialmente toscana.[42] No es fácil calibrar la importancia del papel de Antonio en la trayectoria de sus hijos. Desde luego, su peso fue enorme, y no poca la reverencia que estos le profesaron. Valga como ejemplo este encomio entonado por Francisco, seguramente en público, a las «prudentes canas» de su padre:

> ¡Oh venturosa edad que os da en el suelo,
> después de resistir tan largos daños,
> venir a ser marido, padre, agüelo,
> y honrado mayoral destos rebaños!
> Contine vuestra paz, vuestra honra el cielo,
> vuestro placer aumente y vuestros años;
> después gocéis en la estrellada esfera
> eterno abril y eterna primavera.[43]

Como he apuntado, Antonio no consiguió que su hijo Francisco abandonara el norte de Italia tras llegarle la noticia de la partida de Alba en diciembre de 1555. En el Piamonte, se sabía que el invierno y la tregua recién acordada en Cambrai no iban a durar para siempre. Por eso, antes de poner rumbo a Nápoles, el duque de Alba, consciente de que «este verano hay en muchas partes qué hacer», «fue acomodando las tierras de presidios y dándoles cabezas», y dejó «en lo de la guerra al Marqués de Pescara».[44] Claro que esta guerra tampoco iba a durar eternamen-

---

di Firenze, Mediceo del Principato, 5028, fol. 491. Véase la carta completa en Nievas Rojas (en prensa).

42. Más detalles al respecto en Nievas Rojas (en prensa). Remito desde aquí a las referencias bibliográficas señaladas en ese trabajo (Bruno Casini y Marcella Aglietti, fundamentalmente), y añado, como excelente compendio sobre el sentido y las implicaciones de la Orden de Santo Stefano en el contexto granducal el análisis de Adolfo Carrasco Martínez, centrado en la idea de nobleza en Toscana y en España (2007: 303-337). No está de más anotar aquí que varias fuentes documentales afirman que Antonio de Aldana gozaba de la ciudadanía florentina desde 1552: «Il Magnifico Signor Capitano Antonio d'Aldana spagnuolo capitano di Livorno fu creato cittadino di 7 marzo 1552», en Archivio di Stato di Firenze, *Raccolta Ceramelli Papiani*, 62, «Famiglia Aldana», s/f. Placido Troyli afina más el dato: «Antonio de Aldana […], Governatore di Livorno in età avanzata, e del Castello di San Miniato in Firenze. Fu egli nel 1552 ascritto alla Nobilità Pisana, secondo i registri di quel corpo, ed iscrizione in marmo su la tomba della chiesa di detto castello ivi sepolto nel 1570» (1751: IV, 363).

43. *Algunas octavas a lo pastoral hechas recitar en unos desposorios de un hermano suyo*, vv. 121 y 145-152, en Aldana (1985: 214-215).

44. Cartas del duque de Alba a Felipe II y a Antonio de Toledo, ambas de diciembre de 1555, en *Epistolario del III Duque de Alba* (1952: I, 336 y 242).

te. A principios de abril de 1559, la nobleza europea firmó en Cateu-Cambrésis un tratado que ponía fin a aquella larga serie de enfrentamientos conocida como las Guerras Italianas. Es como mínimo llamativo, cuando no sospechoso, que la siguiente carta de carácter comendaticio y estrictamente personal que Antonio dirigió al duque de Florencia coincida con esta coyuntura. El 21 de abril, cuando no hacía ni un mes que se había alcanzado la paz en Italia, el castellano de la fortaleza de San Miniato dejó escrito uno de los testimonios más fascinantes que nos ha llegado de su extrema lealtad y supeditación a la gran casa medicea —y con ellas, las de su familia— y de esa rigurosa asimilación de sus funciones como padre a la hora de procurar el bienestar y el amparo de su propia casa:

> Illustrísimo y Excelentísimo Señor:
>
> Después que Vuestra Excelencia y mi Señora me vistieron de sperança para me haçer merçedes me creçieron de cuidado y atrevimiento a traérselo a la memoria cómo por su voluntad de mis señores fue elixido para el mayor bien y contentamiento que yo podía desear en esta vida por tres causas sin ygualdad para mejor poderlas servir. La primera es el amparo que para mi casa devaxo de su feliçísima sombra tengo. La segunda el albergo para mis hijos en muerte y en vida, porque yo siempre lo he deseado por la obligaçión que les tengo de padre. Y la última causa que tengo por mayor y más principal es la fialidad que mis señores han tenido a mi servidumbre, que después de su buen miramiento que tuvieron de su criado y servidor me mandaron que tomase por mi teniente un hijo de los míos para que su vida quedase en lugar de mi muerte para servilles, y pues tan esclareçidos príncipes me señalaron para esta merçed obligado sean a su promesa que se me conçeda la merçed que me hicieron por la grandeza que Dios les ha dado por lo que mereçen, y así les suplico con toda aquella vmildad que a su serviçio devo que para dar mayor condición a la merçed como es el sólito de su alta costumbre tengan por bien de casar un hijo de los míos con la merçed que me haçen con quien Vuestra Excelencia y mi Señora mandaren, para quedar en su serviçio y en mi lugar y en esperança de galardón a todos los que a su Yllustrísima casa sirven, y por hallarme enfermo y tan adelante en mi vexez, antes que mis días se acaben con este deseo se lo recuerdo y les supplico quanto puedo que me respondan lo que mandaren, porque será muy mayor y señalada la merçed para mí mientras vida tuviere para servilles, y por no dar martelo o pessadumbre por mejor dezir a Vuestra Excelencia le mando vno con mi hijo hecho arcabuz. Vuestra Excelencia me hará merçed de reçevillo de quien más le desea servir y ver en mayor alteza que a su vida propia, suplicándoles que si algún bien merezco que me respondan si es muerta o viva mi esperança. Y Nuestro Señor guarde su Illustrísima y Excelentísima persona con acreçentamiento de mayores estados. Deste su castillo [de San Miniato] a 21 de abril de 1559.
>
> Su menor cryado y servidor que sus Illustrísimas manos besa
>
> Antonio de Aldana.[45]

45. Carta de Antonio de Aldana a Cosme I de Médici, 21 de abril de 1559, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5030, fol. 223r.

Se ha dicho últimamente, en relación con la posición social del castellano de San Miniato, que fue este «uno de los principales protagonistas de la comunidad española de la Florencia del quinientos»; que su familia (o sea, sus hijos) acabó despuntando «entre los cortesanos más privilegiados de la aristocracia florentina»; que él mismo fue «instructor y ángel custodio de la duquesa»; y, en fin, que su encargo para la capilla de San Girolamo, patronato de los Aldana, en la iglesia de Ognissanti, demuestra «el poder alcanzado por la familia […] en el *entourage* de los Médicis».[46] Sinceramente, creo que tales aserciones, conclusivas, categóricas, generalistas y, sobre todo, precipitadas, adolecen de apoyo documental sólido y preciso, y que no deben instalarse, con semejante temeridad, en el panorama crítico de los estudios aldanianos. El estatus alcanzado por el *castellano* de San Miniato en la Florencia medicea no es parangonable, ni de lejos, al que obtuvieron *cortesanos* españoles de la talla de Antonio Ramírez de Montalvo, Fabio Arrazola de Mondragón o Baltasar Suárez de la Concha en el entorno áulico.[47] No era la corte —no podía serlo— el espacio de promoción de los Aldana. La presencia documental de la familia en los registros de los españoles empleados en la corte ducal se reduce al nombre de la hija del castellano, Porcia de Aldana, que figura como dama de la duquesa de Florencia, Leonor de Toledo, entre 1549 y 1562.[48] No era, repito, la corte el hábitat natural de la familia, no al menos el de Antonio y el de sus hijos Hernando y Francisco, así como tampoco lo era la *Nobilissima Nazione Spagnola*, la colonia de mercaderes españoles asentada en la ciudad del Arno

46. González Talavera (2012: 8, 271, 277 y 409). La noticia de que los Aldana tenían una capilla en Ognissanti no ha sido recogida en ningún estudio sobre el *Divino*, hasta la aparición de este monográfico (véase el artículo de Sergio Fernández López). El dato nos ha llegado de la ladera de la Historia del Arte gracias a la tesis doctoral de González Talavera. En su estudio, centrado en la presencia de españoles en Florencia, la autora analiza varios casos de obras pictóricas de *committenza spagnola*, entre las que se encuentra la *Sacra Conversazione* de Santi di Tito, comisionada por Antonio de Aldana alrededor de 1565 (no es una primicia, pues el dato corre por volúmenes florentinos al menos desde el siglo XVIII; véase Richa, IV, 1756: 266-267; y *Guida di Firenze*, 1820: II, 291). El trabajo de González Talavera es estupendo en muchos sentidos (contextual, archivístico, bibliográfico, etc.), pero padece de graves errores en su parte dedicada a los Aldana. Incomprensiblemente, la autora no maneja la tesis de Rivers (piedra angular de la crítica aldaniana) ni la edición de José Lara Garrido.

47. Para el estudio de estos personajes resulta imprescindible la monografía de Carlos Plaza (2016).

48. Véanse las listas de asalariados, sacadas del Archivio di Stato di Firenze, en González Talavera (2012: 447-454). Omito deliberadamente la brevísima presencia de Antonio de Aldana en esas listas (1542-1549) por varias razones: 1) porque en 1542 estaba en Fossano; 2) porque no se asentó en Florencia hasta 1543; 3) porque su cargo no era cortesano, sino militar (de ahí que en 1544 estuviera en el frente de Casoli); y 5) porque a partir de 1546 sirvió en Liorna como castellano de la fortaleza de esa ciudad (Nievas Rojas 2017: 49-58). Existe una «Nota della donne che costuma vestire l'Illustrissima signora Duchessa» (sin fecha) que confirma que la hija de Antonio servía personalmente a Leonor de Toledo: «Dame et cameriere: la marchesa Malespina; donna Joanna di Ponto; donna Giovanna; donna Maiore; donna Isabella; Portia [de Aldana]…», en Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 616, /19/, fol. 436.

por lo menos desde finales del siglo xv. En este sentido, el patrimonio de los Aldana era reducido; sus posesiones, escasas; su riqueza, prácticamente nula.[49] A buen seguro que lleva razón Blanca M. González Talavera cuando afirma que una comisión como la realizada por Antonio con la *Sacra Conversazione* de Santi di Tito respondía a una «sed de nobleza» y «al deseo por la ostentación del propio prestigio»; pero de ahí a sostener que el patronato y la propiedad de un altar como el que tenía la familia en Ognissanti representan «la principal manifestación del rango social alcanzado por parte de los comitentes», en el caso de los Aldana, media todo un abismo.[50] Porque la verdadera y, podríamos añadir, única esfera donde germinaron y se transparentaron las opciones de ascenso, recompensa y, en definitiva, de nobleza de los Aldana fue la constituida por la flamante militarización de lo que muy pronto sería el Gran Ducado de

49. En 1565, Antonio de Aldana se vería forzado a escribir al duque de Florencia para que se le pagase «la suma principal de lo que se me debía […] como en remedio de mi pobreza», en Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 513, fol. 146r. Es muy probable que ese dinero fuera el del préstamo de 900 escudos de oro que Antonio le había hecho a la Duquesa en 1551; véase Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5922b, fol. 3v (el dato del préstamo se halla en Rivers 1953: 473). Otro testimonio revelador es sin duda la única carta conocida de Hernando de Aldana, por la que sabemos que los cien escudos de oro que tenía de renta su madre en el Reino de Nápoles «han los querido meter en pleito y no dárselos» (Nievas Rojas 2017: 77, n. 111). En cuanto a las posesiones de la familia, seguramente no fueran más que «unas casas» en Pisa, y «una poca de hacienda» en Liorna. Por una carta de 1558, sabemos que Antonio de Aldana pidió licencia a Cosme I de Médici para ir a Liorna a vender una propiedad que allí conservaba. Pero no debió de llegar a buen puerto el negocio, pues en 1584, Cosme de Aldana declaraba ante escribano estar en posesión de una propiedad en Liorna, y de unas casas en la ciudad de Pisa (que recibiría muy probablemente en herencia); véase la carta de Antonio de Aldana a Cosme I en Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5027, s/f. Para la declaración de Cosme de Aldana, véase Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, «Jorge López Pedrosa», Prot. 1249, fol. 100 (el documento está transcrito en Maldonado, 1968: 621-626). En la segunda parte de esta investigación hablo de la pensión anual que el príncipe Francisco de Médici tuvo que conceder a Hernando y a Cosme de Aldana (ciento cincuenta ducados para cada uno) a la muerte de Antonio, y de la injusta privación de esta merced a Francisco de Aldana y de sus varias reclamaciones (Nievas Rojas: en prensa). Todos estos datos permiten imaginar, a mi juicio, un ambiente familiar con ciertas estrecheces.

50. González Talavera (2012: 267 y 274). Estoy convencido de que el mecenazgo de Antonio de Aldana (solo se le conoce un encargo) no es comparable al de los demás personajes españoles que estudia la autora. Coincido con ella en que la elección por parte de Antonio de la iglesia de Ognissanti como lugar donde construir un altar para la familia está relacionada con su vinculación a la orden franciscana (278), lo cual es indicativo de la «*pietas* religiosa y de la devoción familiar» (274); pero rechazo que su comisión fuera «la prueba más aparente del estatus alcanzado». Desconocemos cómo se gestó la operación; no obstante, la carta de 1565 referida en la nota anterior (el mismo año del encargo a Santi di Tito) sugiere que la situación económica de la familia no era la más apropiada para levantar un altar o comisionar una obra artística. Cabe pensar que fuera Cosme I quien sufragara los gastos (quizá para saldar la deuda), o que Antonio recibiera algún trato de favor por parte de los frailes *osservanti* de dicha iglesia, pues estos, instalados en Ognissanti desde 1561, procedían del convento de San Salvatore al Monte, situado en las proximidades de San Miniato al Monte, donde, como sabemos, estaba la fortaleza que gobernaba Antonio.

Toscana. El *cursus honorum* de Antonio, sometido al proyecto dinástico mediceo desde sus mismísimos cimientos, gravitó exclusivamente en la órbita de la milicia, hasta alcanzar su auge con la toma de posesión de aquella fortaleza ubicada en una de las colinas más altas de la ribera meridional del Arno. Solo en esa atalaya asentada en la virtud militar, y elevada gracias al noble ejercicio de las armas en defensa del Ducado se descubre el prestigio de Antonio y sus posibilidades para operar en favor de los suyos, nada despreciables, pero sí manifiestamente limitadas. Como se observa en la carta, la milicia, sobre todo, y la esperanza de una acertada estrategia matrimonial respaldada por los duques fueron el único terreno que Antonio pudo abonar para obtener el «albergo» de «mis hijos en muerte y en vida, porque yo siempre lo he deseado por la obligaçión que les tengo de padre».

En efecto: al castellano de la fortaleza de San Miniato se le permitió que tomara por «mi teniente un hijo de los míos», es decir, a Hernando de Aldana, como se deduce del testimonio de Chiappino Vitelli que he presentado antes, y como se puede confirmar por las palabras que el duque de Alba dirigió a Cosme I con ocasión de la muerte de Antonio, reproducidas también arriba.[51] Esta concesión, y la complacencia y orgullo que se atisban en ese designar al heredero no por su nombre, sino por su recién conquistado cargo («le mando vno con mi hijo hecho arcabuz») evidencian que era principalmente en el ámbito de lo militar donde los Aldana podían y debían buscar sus más anhelados beneficios. Por supuesto, intentar casar a sus descendientes fue la otra vía por donde el castellano de San Miniato pudo encauzar su afán por ver, antes de morir, a su familia protegida e integrada en el patriciado florentino. Gracias a una carta de Cosme I, sabíamos que a finales de 1564 Antonio transmitió al Duque su deseo de desposar a un hijo suyo con una «filgiola di Giovanni Naldini», un personaje, hasta ahora desconocido, que gozaba de una buena posición en el panorama económico y social de Florencia, y del que he podido averiguar que estaba ligado

51. De sobra es conocida la política seguida por Cosme I (y continuada más tarde por su hijo Francisco) de encomendar a soldados españoles el cuidado de sus fortalezas, aun teniendo, desde 1543, plena potestad sobre ellas. El siguiente informe del embajador Lorenzo Priuli al Senado de Venecia de 1566 (citado por Plaza 2016: 101) ilustra a la perfección el motivo: «Verso il re cattolico mostra grandissima osservanza e cerca ogni mezzo mostrarsi suo dipendente […]; per mantenersi la grazia del re, mostra di stimare e fidarsi nella nazione spagnola; usa ancora servirsi dei soldati spagnuoli per guardia delle sue fortezze di Fiorenza e di Livorno» (Albèri, 1841: II, 81). Para la devolución de las fortalezas a Cosme I véase el clásico estudio de Spini (1980: 210-214); también el de Hernando Sánchez (1994: 132-133); y, en líneas generales, el de Fasano Guarini (1973). Por otra parte, merece comentarse que Hernando no recibiría a la muerte del padre el gobierno del castillo de San Miniato, sino Diego Ramírez de Montalvo, cuya familia sí era una de las más prestigiosas e influyentes de la aristocracia florentina. Con todo, Hernando sería armado caballero de la orden religiosa y militar de Santo Stefano gracias a la intercesión del príncipe Francisco (¿a modo de compensación tal vez, por apartar a Hernando del gobierno de la fortaleza de San Miniato?); véase Nievas Rojas (en prensa).

de algún modo a la corte medicea.[52] Por una de las cartas que ofrezco en este estudio, hoy podemos saber, además, que tres años antes, en 1561, Antonio le había rogado a Cosme I que le concediese su beneplácito para casar a Porcia con el «capitán Pimentel», «criado antiguo de Vuestra Excelencia», en palabras del castellano. A la luz de estos datos, parece innegable que fue durante ese primer lustro de la década sesenta cuando empezaron a materializarse unas aspiraciones que Antonio tenía proyectadas desde 1559, como se aprecia en la carta inédita de ese año. Que los primeros tanteos efectuados por el cabeza de familia de los Aldana en la ineludible política de los acuerdos matrimoniales se produjeran en 1559, concretamente en el mes de abril, no fue casual en absoluto. En esa fecha, hacía siete meses que la guerra con el Papa había concluido, y hacía más de cuatro que el duque de Alba se había marchado de Italia tomando el camino de Bruselas. Antonio disfrutaba ya, no hay duda, de la presencia de su hijo y teniente Hernando. Quedaba todavía la vuelta de Francisco, pero la reciente noticia de la paz debió de infundir en el ánimo del castellano la seguridad de que su regreso no se haría esperar mucho. Para Antonio, había llegado el momento

52. La carta, publicada por Rivers (1953: 475), es esta: «Magnifico nostro carissimo: Habbiamo inteso per la vostra come saresti desideroso di casare vostro filgiolo con una fligliola di Giovanni Naldini, il che faccendo l'haremo molto caro, per trattatelo con li parenti a chi si aspetta maritare questa fanciulla, che a noi per contento nostro sarà molto grato tal parentado. Dio vi conservi sano. Dal Poggio, a di 7 d'ottobre 1564», en Archivio di Stato di Firenze, Minute di Lettere, 33, fol. 330. En su brevísimo comentario de la carta, el hispanista norteamericano se limitó a apuntar que «lo más probable [es] que el mencionado 'filgiolo' fuera Hernando», ya que «no se casó Francisco, [y porque] la mujer de Cosme se llamaba Alessandra Corbizzi» (1953: 475-476). El dato sobre Cosme es cierto, y se puede añadir que el hijo más pequeño de Antonio se casó con Corbizzi (una patricia florentina) en 1578, según consta en los papeles nobiliarios de Carlo Sebregondi; véase Archivio di Stato di Firenze, Documenti Sebregondi, 61, «Aldana», s/f. Teniendo en cuenta que las *Octavas a lo pastoral hechas recitar en unos desposorios de un hermano suyo* fueron compuestas para la boda del hermano mayor, se puede dar por válida la conclusión de Rivers de que el «'figliolo' fuera Hernando», aunque dicha conclusión no está exenta de problemas (Nievas Rojas 2017: 59, n. 59). Sobre Giovanni Naldini: su nombre aparece en una «Lista di quelle persone che debono concorrere alla spesa della festa che s'ordina per il quartiere di Santo Giovanni per farla in questo Santo Giovanni» (1549), lo cual indica su elevado rango social y económico; véase Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 1170a, fol. 232r. Su proximidad con los Médici se deduce de un testimonio en el que se explica una apuesta que hizo Leonor de Toledo con Leone de Nerli en 1554 sobre cuál sería el sexo del hijo que esperaba «la signora donna Anna donna di messer Giovanni Naldini», en Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5922b, fol. 21. El nombre completo de la mujer de Giovanni Naldini era Anna Vásquez, y varios documentos permiten ubicarla muy cerca de Leonor de Toledo, como una dama de la Duquesa; véase Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 1170a, fol. 585; y 1171, fol. 7r. La búsqueda de «Giovanni Naldini» en The Medici Archive Project da la siguiente información: «Had a daughter or wife named Eleonora who was Damigella to Eleonora di Toledo in 1559». Esta tal Eleonora no podía ser su mujer (pues se llamaba Anna), pero sí su hija, como parece indicar el *Libro d'Oro della Nobilità Mediterranea* con un nombre que era equivalente al de Eleonora: «Dianora, figlia di Giovanni Naldini», en <www.genmarenostrum.com/pagine-lettere/letteraa/degli%20Albizzi/albizzi6.htm>. De ser esto cierto, sería Eleonora Naldini la prometida del «figliolo» de Antonio de Aldana.

«de casar un hijo de los míos […], para quedar en su serviçio y en mi lugar y en esperança de galardón a todos los que a su Yllustrísima casa sirven».

El castellano Aldana tendría que esperar aún, sin embargo, más de un año para ver a su hijo Francisco de vuelta en Florencia. La afirmación está avalada por las siguientes cartas desconocidas de Antonio, piezas absolutamente decisivas en este proceso de reconstrucción de la biografía del *Divino*. Son, desde luego, fuentes de información de primer orden, documentos imprescindibles que permiten ubicar con precisión el objeto de estudio, establecer cronologías y redes de relaciones, unas veces intuidas; las más de las veces, insospechadas; pero son también destellos de un momento biográfico realmente fugaz condenado *per se* a caer en el ancho olvido de la Historia y cuya milagrosa fijación —y consecuente salvación— en la escritura de la carta les confiere un valor, a mi juicio, de indudable excepcionalidad. No de otra forma puedo concebir el cuadro de esta emocionante súplica de Antonio a Cosme I del 2 de mayo de 1560:

> Illustrísimo y Excelentísimo Señor:
>
> Esta será por besar sus Illustrísimas manos de Vuestra Excelencia haziéndole saber cómo a mi hijo Francisco an tomado en prisión en Alejandría por cierta pendencia que se a ofrecido allá por un paie del señor don García de Toledo, lo qual me sería largo de contar, suplicando humilmente que se informe del alférez Vega que es su camarada, y bessido[53] aposta a ello, y después que Vuestra Excelencia sea informado le suplico con toda aquella humildad que puedo y a mis señores debo que me faboresca con cartas, una para el Duque de Siesa y otra para el Marqués de Pescara, en recomendación suia como criado de Vuestra Excelencia, a tal que la cosa no pase adelante, pues que entre soldados cada día acaecen y porque después de Dios mis hijos y io no tenemos otro fabor sino el que Vuestra Excelencia y mi Señora nos quisiere dar, y pues es su sólito hazello por todos no puedo dexar destar con mucha esperança que así lo agan por mí, por la antigüedad que tengo a su serbicio, y esta merced que a Vuestra Excelencia pido le suplico para mor de Dios sea con toda la brebedad quel caso requiere. Y nuestro Señor su Illustrísima y Excelentísima persona y casa guarde y en maior estado acreciente como Vuestra Excelencia merece y sus criados deseamos. Deste su castillo de San Miniatto a los 2 de maio [de] 1560.
>
> Menor cryado y servidor que sus Illustrísimas manos besa
>
> Antonio de Aldana.[54]

Es una lástima que el padre de nuestro poeta, siempre tan minucioso en sus misivas al duque de Florencia, no se detuviera a explicar en esta carta el incidente que Francisco tuvo con un paje de don García de Toledo y que lo llevó

53. Participio de pasado. Procede de «bessìdu», voz del sardo logudorés, equivalente a «uscito» en italiano. Entiéndase, por tanto: «El alférez Vega ha partido ya sin dilación para informar del caso».
54. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5030, fol. 254r.

a ser encarcelado en la prisión de Alessandria a la edad de veintitrés años. Los aficionados al misterio podríamos preguntarnos quién era ese paje y qué ocurrió exactamente; incluso ir en busca de los casos delictuosos judicializados en ese lugar y en esa fecha que hayan dejado algún rastro documental en los archivos. Sin embargo, todo apunta a que tales esfuerzos caerían en saco roto, pues, como advierte René Quatrefages en un interesante artículo sobre la violencia en la profesión de las armas, «podemos y debemos intuir que la mera delincuencia entre soldados no sobrepasaba el marco cerrado de la justicia militar ordinaria y no ha dejado huellas archivísticas».[55] Ante esta dificultad material, toca conformarse, de momento, con algunos datos de fácil comprobación que no llegan a esclarecer el asunto pero que consiguen al menos despejar ciertas equivocaciones en las que se podría incurrir perfectamente. Por ejemplo: que la riña la tuviera Francisco con un paje de don García de Toledo no debe hacernos ver al hijo del antiguo virrey de Nápoles implicado en el caso, puesto que por esas fechas se encontraba en Barcelona ocupando el prestigioso cargo de virrey de Cataluña.[56] Ahora bien, don García había estado sirviendo junto a su primo el duque de Alba en la campaña del Piamonte de 1555 antes de partir con él a Nápoles en 1556 como general de la infantería española. Es probable, por tanto, que el paje de don García quedara apostado —igual que Francisco— en el Piamonte, o bien tras la marcha de su señor a la Guerra Carafesca (1556-1557), o bien al dejar Italia don García en 1558 con motivo de su nombramiento como virrey de Cataluña.[57] Quizá se opine, y no sin cierto fundamento, que estos pormenores son irrelevantes o poco necesarios dentro del presente estudio; pero la relación del poeta hispanoflorentino con don García, totalmente descuidada y obviada por la crítica pese a su acreditada evidencia en dos composiciones poéticas,[58] obliga a examinar con especial escrúpulo la más mínima mención al hijo de don Pedro de Toledo que aparezca en cualquier fuente de información sobre los Aldana. Ya se sabe: lo que hoy solo es noticia o mero dato puede ser mañana historia.

55. René Quatrefages (2006: 95). Pese a todo, he podido averiguar por una carta del duque de Alba de 1558 que «un procurador de la cibdad de Alejandría ha dado a S. M. un memorial de algunas quejas de desórdenes que los soldados han hecho allí», en *Epistolario del III duque de Alba* (1953: I, 475). Álvarez-Ossorio Alvariño comenta algunos disturbios y momentos conflictivos ocurridos en Alessandria entre 1559 y 1560 (2001: 136-141). Sobre las tensiones con la oligarquía urbana de la ciudad en esos años: véase Ghilini (1666: 155-157).

56. El nombramiento de don García como virrey de Cataluña se despachó el 8 de agosto de 1558; véase Salazar y Castro (1704: 166). En febrero de 1560 don García celebró con una fiesta de toros y cañas en el Born el casamiento de Felipe II con la hija de los reyes de Francia; véase *El libro verde de Barcelona* (1848: 69). En mayo y en junio se le puede hallar también en Cataluña, pendiente de las guerras de religión francesas (Kamen, 1993: 232-233) y de la campaña de los Gelves (Braudel 1987: II, 441-442).

57. Véase Salazar y Castro (1704: 165); y Hernando Sánchez (1994: 163-165).

58. Véase Aldana (1985: 483-485). En la segunda parte de esta investigación doy cuenta de la posible participación del *Divino* en las campañas que en 1564 y 1565 abanderó don García contra los turcos (Nievas Rojas: en prensa).

Hechas estas aclaraciones, conviene definir ya la importancia de la última carta reproducida. Gracias a ese documento, hoy se puede afirmar sin reparo que nuestro poeta permaneció en Lombardía tras los acuerdos conseguidos en abril de 1559 en Cateau-Cambrésis. A pesar de la paz, era inexcusable seguir protegiendo «la llave de Italia».[59] En mayo, el duque de Sessa expuso a Felipe II la necesidad de mantener el grueso del ejército para garantizar la defensa militar del Milanesado:

> My pareçer sobre el numero de la gente que a de quedar tambyén está alla de nuevo suplyco a V. Md. que myre que es menester tanta que por poca los enemygos no se atrevan, y los vasallos no se sugeten […], y este Mylán está ya la mayor y más hermosa fuerça del mundo llena de juventud en estremo byen armada, tendrán quanta vytualla desearen y sy estas ocassyones an levantado pyernas, otras vezes la vezindad desgujçaros y el contynuo deseo de libertad con que naçen por acá no es de poco momento, conforme a esta medyda corte V. Md. el vestydo y será al talle.[60]

Aunque el duque de Sessa tuvo que reformar diez compañías de infantería española nada más confirmarse el fin de las hostilidades, lo cierto es que «fatta la pace tra le Corone di Spagna e Francia volle S. M. che fusse continuamente nello Stato di Milano, per sicurezza di esso, vn presidio ordinario di tre mila fanti chiamati il Terzo di Lombardia. E perciò soldati ordinarij di presidio s'intendono quelli che risieggono per difesa dello Stato nelle cittadi e terre che stanno alle frontiere».[61] Así es, el rey decidió finalmente conservar un aparato defensivo de 3.000 infantes que Sessa «retiró a los presidios […] del Estado de Milán, a do avían de estar y residir».[62] De esas plazas fuertes era la de Alessandria, indiscutiblemente, una de las «que más ymporta»,[63] y fue allí, en aquel «escudo» y «bastión»[64] del Milanesado, donde el poeta hispanoflorentino resistió a la reforma del ejército, pero también —y esto es capital— donde recibió su verdadera formación como bisoño, acostumbrándose a la vida militar sin exponerse demasiado a los riesgos

59. Del Ducado de Milán «dependían la defensa de Génova y el reino de Nápoles, la hegemonía española en Italia y, en última instancia, el dominio del Mediterráneo occidental», en Ribot García (1990: 205). Sobre la importancia estratégica de Milán en la óptica imperial española véase, por ejemplo, Chabod (1958: 331-372); Rizzo (1992: 315-348); o Álvarez-Ossorio Alvariño (2017: 6-12).
60. Carta del duque de Sessa a Felipe II, 30 de mayo de 1559, Archivo General de Simancas, Estado, leg. 1210. Sigo la transcripción de Álvarez-Ossorio Alvariño (2000: 128).
61. Cavazzi della Somaglia (1653: 578); véase también Rizzo (2006: 230).
62. Sagredo de Molina (BNE, Ms. 2834, s. a.: 175r).
63. «Alexandria, Novara, Cremona y Como son los lugares de todo este estado que más ymporta y que con mayor cuidado devrían fortificarse», instrucciones del duque de Sessa escritas en Milán a mediados de diciembre de 1563 (citadas por Álvarez-Ossorio Alvariño 2000: 128).
64. Sancho de Londoño, maestre de campo del tercio de Lombardía (Sagredo de Molina, s. a: 176r), elogiaba el estratégico enclave con esta vehemencia: «Alessandria que es el escudo y bastión del estado de Milán está tan mal reparada como si no lo fuese, y como si estuviese donde Valladolid, estando donde en la mayor paz del mundo no dejarán de hacer el amor con ella los que entienden cuánto importa», carta de Londoño al duque de Alba, 6 de septiembre de 1562, en Archivo de los duques de Alba, C. 42, 79 (citada por García Hernán 2004: 59).

de los frentes de batalla.[65] En efecto, allí, en el presidio de Alessandria, debió de ser donde el *Divino* asentó su plaza como soldado de la guarnición ordinaria, y donde, por tanto, debió de residir por lo menos desde 1558. La carta que Francisco escribió en diciembre de ese año y esta de su padre con fecha de mayo de 1560 parecen una prueba razonable de que el joven Aldana estuvo alojado en la ciudad lombarda como mínimo dos años. No es atrevido pensar ni proponer que Francisco pudo vivir en el castillo de Alessandria desde 1555, aunque, desgraciadamente, no ha podido hallarse todavía documentación que afiance esta conjetura. En cualquier caso, la nueva realidad apodíctica fija la presencia del hispanoflorentino en la guarnición de Alessandria entre 1558 y 1560, un destino estable y de cierta duración cuya imagen permite relativizar por primera vez esa idea del constante ir y venir del poeta en años de continuo servicio.[66]

Es lícito figurarse, entonces, que Aldana pudo tener en esa plaza momentos de tranquilidad o de suficiente quietud para leer y para practicar la escritura, e incluso que debió de aprovechar cualquier clima intelectual que pudiera respirarse en el castillo. Esta última proposición no es infundada si se tiene en cuenta que fue Juan Sedeño castellano de la fortaleza de Alessandria, soldado y poeta que compuso antes de 1564 una canción y cuatro églogas originales y que tradujo por esas fechas la *Arcadia* de Sannazaro «en ratos desocupados de la guerra», traducción que dedicó al «Illmo. y Exmo. Gonçalo Fernández de Córdoba, Duque de Sessa, Gobernador del estado de Milán por su Mt. y su Capitán General en Italia».[67] Como puede apreciarse, la posibilidad de ubicar al hispanoflorentino en la guarnición de Alessandria pone en el horizonte crítico aldaniano sus opciones de contacto con figuras destacadas del entorno militar literario español del Milanesado (Sedeño, Londoño, Lope de Acuña, etc.[68]) así como su admisible vinculación a las demás redes personales y culturales extendidas bajo el patrocinio del tercer duque de Sessa hasta su regreso a la corte real

65. Una buena síntesis sobre la vida del bisoño y su formación en los presidios se encontrará en Saavedra Vázquez (2013: 373-380). Sobre los soldados del presidio como «el verdadero 'ejército permanente'»: ver Thompson (2013: 451-452).

66. Visión de una experiencia configurada por el propio poeta («Tras tanto varïar vida y destino […], tras tanto acá y allá yendo y viniendo…», *Reconocimiento de la vanidad del mundo*, vv. 2 y 5, en Aldana 1985: 429), alentada por el propio hermano («Y en mil partes después el hado insano / acá y allá, siendo de gloria amigo…», en Aldana 1587a: 39v; o también: «Faltan de las obras del Capitán Francisco de Aldana, perdidas en la guerra, do siempre consigo las traía», en Aldana, 1985: 109) y naturalmente apuntada por la crítica («Las obras de Francisco de Aldana sufrieron las consecuencias de su vida aventurada», en Rodríguez-Moñino 1978: 14).

67. Sedeño (*La Arcadia*, BNE, Ms. 7716, s. a.: 2r). Sobre Juan Sedeño y su relación con Gonzalo Fernández de Córdoba véase Caravaggi (1995: 244); y, en líneas generales (vida y obra del poeta), véase el estudio introductorio de la edición crítica de Mazzocchi (1997).

68. Para los cargos de Londoño en Lombardía véase García Hernán (2004: 19-23). Para Lope de Acuña, que fue gobernador de Pontestura (localidad situada a muy pocos kilómetros de Alessandria), véase Mazzocchi (1988: 221-225). Algunas cuestiones brillantemente explicadas y resumidas sobre el estamento militar y su integración en la cultura hispanolombarda en López Vidriero (2008: 318-319).

en abril de 1560. De hecho, seguramente fuera para el carnaval castrense de ese año, que funcionó como despedida del gobernador, y que, además, culminaba el ciclo festivo iniciado con la noticia de los acuerdos de Cateau-Cambrésis en abril de 1559,[69] cuando Aldana se proyectó ante Sessa como un eterno cantor merced al abrigo de ese «apolíneo protector de las musas»:[70]

> No por Apolo y Marte un nuevo Marte
> eres o un nuevo Apolo, mas Apolo
> y Marte por ti son, pues de ti solo
> una y otra deidad reciben parte;
>
> ¿quién luego dejará de consagrarte,
> por cuanto ciñe el mar y alcanza Eolo,
> su espada y lira, ¡oh luz de nuestro polo!,
> y en mil arcos de glorias levantarte?
>
> Gonzalo felicísimo, recibe
> Este cayado en don y esta mi flauta
> y con ellos la vida juntamente,
>
> porque si voluntad blanda concibe
> en ti (¿qué mayor bien?) mi musa incauta,
> mi musa sonará de gente en gente.[71]

«Porque la fiesta fue muy buena y donde ubo harto que mirar el duque se entretubo en Milán hasta la semana sancta que se partió para la cibdad de Génova dejando en su lugar al marqués de Pescara […], y de allí se envarcó luego para España…».[72] De poco iban a servirle al poeta hispanoflorentino sus versos encomiásticos. El duque de Sessa, en efecto, salió de Milán en abril de 1560 con la idea de establecerse en España. Ese mismo mes, probablemente, el joven Aldana acabó siendo encarcelado en la prisión de Alessandria. El 2 de mayo, como se ha visto, Antonio de Aldana rogó a Cosme I que intercediera en favor de su hijo Francisco con dos cartas, «una para el Duque de Siesa y otra para el Marqués de Pescara, en recomendación suia como criado de Vuestra Excelencia». Sin duda, tenía mucho sentido solicitar dos cartas: por esos meses, el marqués de Pescara ejercía un gobierno interino, mientras que el duque de Sessa seguía ostentando el puesto de gobernador titular del Estado de Milán.[73] Desafortunadamente, no he

69. Véase Álvarez-Ossorio Alvariño (2001: 106-117).
70. La expresión se hallará en Álvarez-Ossorio Alvariño (2001: 125).
71. *Al duque de Sessa, gobernador en Milán*, vv. 1-14, en Aldana (1985: 208). Compárese con las referencias a Marte y a Minerva de la dedicatoria a Sessa de Ascanio Centorio incluida en su obra sobre los actos festivos que tuvieron lugar en Milán después de la guerra (1559).
72. Sagredo de Molina (BNE, Ms. 2834, s. a.: 179r-v).
73. «En la corte real numerosas disposiciones con respecto al Estado de Milán se consultaban

logrado dar con las cartas que el duque de Florencia envió, a buen seguro, a las máximas autoridades de Lombardía para que el problema de Francisco no pasara «adelante». Ahora bien, del mismo modo que sabemos que el joven hispanoflorentino permaneció en el norte de Italia tras la reforma militar de 1559, hoy podemos estar casi convencidos de que, gracias a la mediación de Cosme I, nuestro poeta no solo consiguió su inmediata puesta en libertad de la prisión de Alessandria, sino también quedar al fin licenciado con la reforma militar hecha por el marqués de Pescara a mediados de 1560.[74] Afirmar esto significa, por tanto, que ya es posible determinar cuándo regresó a Florencia el joven Francisco. El dato que atestigua su vuelta se encuentra, por una feliz casualidad, en otra carta que el castellano de la fortaleza de San Miniato escribió a Cosme I en 1561, ya con su familia reunida al completo en la ciudad del Arno:

> Illustrísimo y Excelentísimo Señor:
>
> Abrá un año que con Francisco mi hijo enbié una carta a Vuestra Excelencia en la qual le suplicaba que si la dispensación del capitán Pimentel con Donnia María no tenía efeto fuese servido prestarme fabor para que Porcia mi hija se colocase en su lugar, y esto porque presumía que teniendo la boluntad de Vuestra Excelencia y la Duquesa mi Señora me sería fácil alcançar la suia, pues él no abía de hazer otro de lo que Vuestra Excelencia dispusiera de su bida. Agora, presentándose esta ocasión de que Su Santidad no aya admetido la dicha dispensación, por berme ya en el tiempo que se suele desear como por despedida el dexar honbre su casa en algún fundamento y manera de bibir, puesto que debaxo el amparo de su Illustrísima casa no hai de qué temer ni dudar, suplico a Vuestra Excelencia y a la Duquesa mi Señora por contentamiento desta húltima beiez y descanso de mi mujer sea serbido no negarme esta merced de que mi hija Porcia la bea casada con él, porque yo entiendo del capitán desear tanto el serbicio de Vuestra Excelencia que juzgará esta por benturosa ocasión para confirmarse presencialmente en el tal serbicio, por saber que a sido Pimentel criado antiguo de Vuestra Excelencia y aberse con su fabor prebalido tan bien quel Rei y sus generales tienen cuenta con él, y cada día irá de bien en mejor, y por aber estado en tanta rotura con mi hijo y querer más mi amistad que mirar en lo pasado me a conbidado aunque no tubiera más que una espada y una capa a elegirlo por yerno, siendo Vuestra Excelencia servido y mi Señora, cuia boluntad era de casar a mi hija, y porque las semejantes personas abiéndose de desear por lo que dicho tengo, biniendo en efetto pienso de darle más de lo que me puede quedar, puesto que lo uno y lo otro es harta miseria, y porque [e]sta boluntad con el conocimiento que Vuestra Excelencia tiene de sus obras merece ser agradecida de nuebo tornamos a suplicar a Vuestra Excelencia por la merced suplicada para que después de mis días les quede nueba esperança de otras mayores como de tan justísimo príncipe se [e]spera. Y Nuestro Señor su Illustrí-

primero con el duque de Sessa e incluso […] se le remitían las órdenes originales» (Álvarez-Ossorio Alvariño 2001: 160).

74. Con el comentario de esta última reforma termina Sagredo de Molina su crónica del primer gobierno de Sessa (BNE, Ms. 2834, s. a.: 179v-181r).

> sima y Excelentísima persona y casa guarde con acrecentamiento de maiores estados como Vuestra Excelencia desea y io su aficionadísimo criado querría. Deste su castillo de San Miniato a los 24 de henero del 1561.
>
> Menor cryado de Vuestra Excelencia que sus Illustrísimas manos besa
> Antonio de Aldana.[75]

Es muy fácil notar que la referencia a ese año que, según el castellano, ha transcurrido desde que Francisco llevó su mensaje a la corte de los Médici es absolutamente orientativa. Puesto que el 2 de mayo de 1560 nuestro poeta aún se encontraba en Alessandria, podemos deducir que regresó a Florencia o bien ese mismo mes, o bien al mes siguiente, es decir, en junio, unos seis o siete meses antes de que Antonio volviera a comunicar a Cosme I su intención de casar a Porcia con el capitán Pimentel, tal y como había hecho hacía más de medio año sirviéndose de su hijo recién llegado del norte de Italia. ¿Acaso no urgía, tras su dilatada ausencia, presentar a Francisco ante la gran casa medicea como un verdadero criado y perfecto continuador de los servicios de su padre? Ciertamente, no podía ser otro el emisario.

Por supuesto, que fuera nuestro poeta el encargado de trasladar a la corte el mensaje de esa pretensión matrimonial debió de tener, además, una dimensión visiblemente simbólica. La clave para aprehenderla se encuentra, a mi entender, en las siguientes palabras de Antonio: «y por aber estado [el capitán Pimentel] en tanta rotura con mi hijo y querer más mi amistad que mirar en lo pasado me a conbidado […] a elegirlo por yerno». Aunque no se pueda saber a ciencia cierta, sospecho convencidamente que ese hijo que estuvo en abierta y continua disputa[76] con el capitán Pimentel fue el hijo segundo de Antonio y no su primogénito Hernando. En primer lugar, porque de tratarse de este último sería esperable que el padre lo mentara por su nombre o que añadiese a su mención algún rasgo distintivo que lo diferenciara de Francisco (cuyo nombre sí se explicita al comienzo), como aquel del que echó mano cuando precisó en la carta de abril de 1559 que enviaba a la corte «a mi hijo hecho arcabuz»; en segundo lugar, porque la omisión del nombre propio es comprensible justamente por haber sido referido ya al principio; y, en tercer y último lugar, porque es altamente probable, como explicaré a continuación, que ese «capitán Pimentel» no sea

75. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 487A, fols. 778r-v.

76. No debe dársele otro sentido a la voz «rotura». El hecho de que Antonio especifique que el capitán Pimentel prefiere alimentar su amistad antes que atender a lo pasado (es decir, antes que removerlo y guardar resentimiento) me parece más que suficiente para afirmar que el deseado yerno tuvo algún tipo de enfrentamiento personal con un hijo del castellano. La palabra «rotura» con este mismo significado se puede hallar también, por ejemplo, en el *Amadís de Gaula*: «Cuenta la historia que estando Arcaláus el Encantador en sus castillos, esperando siempre de hazer algún mal como él y todos los malos de costumbre lo tienen, llególe esta gran nueva de la discordia y gran *rotura* que entre el rey Lisuarte y Amadís estava…», en Rodríguez de Montalvo (1991: 1378).

otro que el capitán, maestre de campo o castellano don Alonso Pimentel, quien participó de manera muy señalada en la guerra del Piamonte desde 1555 hasta el fin de la misma en 1559 y quien pudo tener, por tanto, sobradas ocasiones para coincidir con Francisco durante sus años de servicio en Lombardía. Todas estas razones me permiten suponer que, en efecto, el hijo al que se alude en la carta es Francisco, y que su envío a la corte representaba la concordia alcanzada con una figura de prestigio como el capitán Pimentel, que era, encima, «criado antiguo» de los Médici. Ahora bien, ¿qué motivos son los que me llevan a identificar a don Alonso Pimentel tras esa mera y usual designación por cargo y apellido, y qué implicaciones tiene en la presente investigación? Si, como opino, el anhelado yerno de Antonio era don Alonso Pimentel, cabrá a partir de ahora relacionar su persona con la primera experiencia militar de Francisco en el Piamonte, y con los lazos de amistad e influencia de la familia, pero también detectar en las esperanzas de Antonio su interés por unir el nombre de su casa no solo al patriciado de Florencia, sino también al destino de ramas nobles castellanas vinculadas desde antiguo a la profesión de las armas y a la consolidación militar del Imperio. Merecerá la pena, pues, que exponga en lo que sigue mis argumentos.

Hay en la carta, al menos, tres datos esenciales sobre el capitán Pimentel: 1) es este alguien que se considera criado de los Médici, «pues él no abía de hazer otro de lo que Vuestra Excelencia dispusiera de su vida»; 2) sin embargo, su obediencia y supeditación no se llevan a cabo en Florencia, sino que tienen lugar en la distancia, ya que «juzgará esta por benturosa ocasión para confirmarse presencialmente en el tal serbicio»; 3) goza de gran crédito y reputación entre las altas instancias de la Monarquía, dado que el «Rei y sus generales tienen cuenta con él, y cada día irá de bien en mejor». Tomando esta información como punto de partida, no parece caprichoso descubrir a don Alonso Pimentel detrás de ese incierto personaje que Antonio de Aldana aspira a unir en matrimonio con su hija Porcia. Hermano de Antonio Alonso Pimentel, VI conde de Benavente, e hijo extramatrimonial del V (también llamado Alonso Pimentel),[77] nuestro candidato ya era un soldado experimentado en las guerras del Piamonte, «auiéndose criado en la milicia del inuictísimo Emperador, de cuyo militar estilo tenía gran doctrina e importantísimos exemplos, [y] auiéndose hallado en su seruicio en todas las jornadas importantes que su Magestad hizo».[78] En el norte de Italia, bajo las órdenes, primero, del duque de Alba, y más tarde bajo las del marqués de Pescara y las del duque de Sessa, don Alonso Pimentel fue «maestre de campo general de todo el exérçito y capitán de cavallos juntamente con la ynfantería, [y] era el cavallero más bien quisto y más querido de soldados que hasta ahora en la ynfantería a avido […], digo esto porque este buen cavallero era el espejo de

77. Véase Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, «Osuna», leg. 440- 2/40; y Ledo del Pozo (1853: 281-289, especialmente 286).
78. Núñez de Velasco (1614: 152v).

su nación…».[79] Nada más concluirse la guerra del Piamonte en 1559, el duque de Sessa propuso al rey el nombramiento de don Alonso Pimentel como castellano de Milán en sustitución de Juan de Figueroa. En 1560, don Alonso, tras haber renunciado a ejercer un mando en Nápoles, se hizo con el control de la principal fortaleza del Estado.[80] Como puede apreciarse, nos encontramos ante un militar de reconocido prestigio y en meteórico ascenso, apellidado Pimentel, que por haber servido en el Piamonte pudo conocer a un hijo de Antonio de Aldana y cuyo puesto de responsabilidad por las fechas de la carta no se halla en la ciudad de Florencia, sino en Milán. Queda, pues, demostrar su conexión con los Médici y su devoción por la gran casa florentina, lo cual puede comprobarse fácilmente y por diversas vías a través de su propia correspondencia con Cosme I y con el príncipe Francisco. A este último, por ejemplo, don Alonso escribió el 1 de diciembre de 1562 una carta de condolencia por la muerte de su hermano, el cardenal Giovanni de Médici, en la que le animaba a que un «prínçipe tan cristiano y discreto como es se esfuerçe a pasar con buen camino este golpe de fortuna pues viene de la mano y voluntad de dios con quien nos hemos de conformar».[81] Si este testimonio prueba la existencia de una comunicación entre el castellano y la familia ducal, el siguiente confirma la intensidad de las relaciones, el deseo de sometimiento del criado y la natural reciprocidad que acepta su señor dentro del sistema de dependencias clientelares. Apenas tres meses después de escribir al príncipe Francisco, don Alonso Pimentel debió recibir una impresionante muestra de afecto por parte del duque de Florencia, a juzgar por la respuesta que el castellano le escribió «deste castillo», a 3 de marzo de 1563:

79. Sagredo de Molina (BNE, Ms. 2834, s. a.: 12v-13v). Véase también Núñez de Velasco (1614: 151r-152v) y *Epistolario del III Duque de Alba* (1952: I, 268 y 357). El relato de Núñez de Velasco es especialmente interesante por tratarse de recuerdos («Acuérdome que el año de mil y quinientos y cincuenta y cinco…») de situaciones que él mismo presenció («Assí que esta hazaña y otras de que yo mesmo soy testigo…»). La cuestión no es en absoluto baladí debido a este dato que ofrece Núñez de Velasco, ignorado totalmente por la crítica aldaniana: «el capitán Francisco de Aldana (con el qual yo tuve mucha amistad en Italia) era de quien se podía tener concepto…» (1614: 174v). Desde luego, cabe la posibilidad de que Núñez de Velasco entablara amistad con nuestro poeta en Florencia; pero también es muy posible que lo conociera en el Piamonte, en alguna de aquellas situaciones, por ejemplo, que el autor recuerda a propósito de don Alonso Pimentel.

80. Archivo General de Simancas, Estado, leg. 1209, n.º 60, con el título «Las cosas que Don Juan de Castilla ha tratado particularmente con su Md. de comisión y orden del duque de Sessa…» (citado en Álvarez-Ossorio Alvariño 2001: 90). Don Alonso Pimentel ocupó la plaza de castellano de Milán hasta 1565, año en el que fue nombrado gobernador de La Goleta; véase el *Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro* (1952: VI, 97-98).

81. Carta de don Alonso Pimentel a Francisco de Médici, «deste castillo [de Milán]», 1 de diciembre de 1562, en Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5027, s/f. Existe en el mismo legajo otra carta, con fecha de 29 de diciembre de 1562, de Pimentel al príncipe de Florencia, en la que el castellano lamenta las «dos tan grandes pérdidas» del otro hermano, García de Médici, y de su madre, la duquesa Leonor de Toledo (en efecto, en poco más de un mes los Médici perdieron a tres miembros de la familia).

Illustrísimo y excelentísimo señor:

Con el capitán Luigi Dovara he rescevido la de Vuestra Excelencia por la qual me haze çierto de la merçed y favor que en toda ocasión me desea hazer, como así mismo lo he entendido del dicho capitán, y siendo tan poca la satisfaçión que con efecto de obra pudo dar conforme a la obligaçión que al serviçio de Vuestra Excelencia tengo no me queda qué deçir sino solamente de nuevo ofreçerle mi persona con lo poco que vale y puede para que della disponga siendo servido en lo que más gusto será a Vuestra Excelencia, a quien suplico açepte y resciva mi buen deseo como de uno de sus más çiertos servidores, y me haga merçed de ocuparme en todo lo que por acá se le ofreçiere, porque de ninguna otra cosa se me puede seguir mayor contentamiento, y con esto me dará ánimo Vuestra Excelencia de recorrer siempre en lo que me tocare a suplicarle me la haga como espero que en esto no me faltará cuya Illustrísima y Excelentísima persona Nuestro Señor guarde y acresciente en muy mayor estado como por los servidores de Vuestra Excelentísima se desea. Deste castillo [de Milán] a los 30 de marzo 1563.

Illustrísimo y Excelentísimo Señor,
vesa las manos de Vuestra Excelencia
su verdadero servidor

Don Alonso Pimentel.[82]

Por todo lo visto, creo que disponemos de una serie de razones lo suficientemente sólidas como para sostener que el capitán con quien Antonio de Aldana anheló alguna vez casar a su hija era don Alonso Pimentel, probablemente uno de los primeros jefes militares del *Divino* durante su experiencia en la guerra del Piamonte.[83] Claro que si los argumentos argüidos a favor de la identidad de don Alonso Pimentel no se consideraran bastantes, cabe la posibilidad todavía de ofrecer dos testimonios que, sin llegar a ser del todo infalibles, suponen sin duda un remache argumentativo capaz de fijar con cierta seguridad esta lectura hasta que el hallazgo de nueva documentación consiga confirmarla o desmentirla. Me refiero, en primer lugar, a una carta de Giovanni de Médici a su hermano el príncipe Francisco en la que el joven cardenal da cuenta precisamente, gracias a su posición en Roma, de la misma noticia que motiva la carta de Antonio de Aldana: el rechazo de «Su Santidad» al matrimonio de Pimentel con «Donnia María». Escribe Giovanni de Médici:

Mia Signora [su madre, Leonor de Toledo] non ha possuto ottener altrimente da Nostro Signore la grazia in favore del Capitano Pimentelli, come V. E. mostra avere inteso, non essendo parso a Sua Santità di poterla concedere rispetto a queste cose

82. Carta de Alonso Pimentel a Cosme I, 30 de marzo de 1563, en Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5030, fol. 297r. Hay dos cartas más de Pimentel a Cosme I en los fols. 323r y 326r del mismo legajo.
83. Hipótesis que sugerí en la primera parte de esta investigación (Nievas Rojas 2017: 65).

> del Concilio, che la fanno andare in questi casi molto riservata. Però dice che le parria impertinente domandar quelle di Benedetto del Nero, sapendo di averne una certissima esclusione. Et dove non può arrivar l'autorità di Sua Ecc. apresso Sua Beatitudine manco ardirei io adoperarmi con alcun'uffizio mio. Però sarà necessario dar un poco di tempo al tempo, et aspettar che le cose del Mondo portino più facilità a simili negozj, che non sempre doveranno trattarsi con tanta strettezza.[84]

Dejando a un lado las intrigas y las decisiones de la Roma tridentina con respecto a la dispensación del capitán Pimentel, lo que me interesa destacar de la carta es el total conocimiento que los hijos del duque de Florencia tienen de dicho capitán y la estimación que por supuesto le profesan, como se deduce de la preocupación que parece merecerles el asunto. Habiendo citado ya un fragmento de la carta que don Alonso Pimentel escribió a Francisco de Médici con ocasión de la muerte de su hermano Giovanni creo que se puede establecer una relación de afectuosidad entre don Alonso y los Médici que permite vislumbrar la figura del primero en la carta que el cardenal envió al príncipe de Florencia.

Como decía más arriba, a esta fuente documental aún se le puede añadir otra, cuyo valor sobrepasa, indubitadamente, la simple aproximación a la identidad del capitán Pimentel por tratarse de una carta de Antonio de Aldana con nuevas peticiones en favor de sus hijos. He aquí, ya, la última carta desconocida del padre de nuestro poeta:

> Illustrísimo y Excelentísimo Señor:
>
> El capitán Pimentel se a partido para Nápoles con una condutta del Marqués con treszientos soldados escogidos del Piamonte, y a embiado a demandarme con mucha instancia a Hernando mi hijo. Para qué lo quiere yo no sabré dizir a Vuestra Excelencia. Él como mancebo desseoso de procurarse alguna onra me a importunado tanto que me he resolvido embiallo a Vuestra Excelencia y a la Duquesa mi Señora, para que si son servidos que vaya yrá con su buena licencia y graçia, y quando no él, Francisco en su lugar, por tenellos mejor ynstruydos para el tiempo que podrán servir en algo a Vuestra Excelencia, y ellos mismos dizen que si Vuestra Excelencia no es servido dello, lo ternán en tanto favor como el conçederles la merçed, y assí lo queremos y desseamos todos porque este es nuestro húltimo prosupuesto de bivir y morir debaxo la sombra y amparo dessa Illustrísima casa. Nuestro Señor guarde la Illustrísima y Excelentísima persona y en mayores estados acreciente como sus más verdaderos servidores dessean. Deste su castillo de San Miniato, 2 de abril 1561.
>
> Cryado y servidor que sus Illustrísimas manos besa
>
> Antonio de Aldana.[85]

84. Carta de Giovanni de Médici a Francisco de Médici, Roma, 10 de diciembre de 1560, en *Lettere del cardinale Gio. de Medici, figliolo di Cosimo I Gran Duca di Toscana* (1752: 273).
85. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5030, fol. 260r.

Obsérvese, antes de nada, que el cerco se cierra en torno al castellano de la fortaleza de Milán, don Alonso Pimentel. Se mire por donde se mire, resulta verosímil y es casi imperioso que el Marqués que encomienda la comisión de conducir gente de guerra del Piamonte a Nápoles sea el marqués de Pescara, capitán general y gobernador del Estado de Milán por esas fechas. En consecuencia, la pregunta se impone: ¿a qué otro Pimentel que no fuese don Alonso podría el marqués de Pescara dar el mando de trescientos «soldados escogidos del Piamonte»? Valga, de momento, el silencio documental como respuesta.

Es difícil averiguar, como el mismo Antonio reconoce, «para qué» podía querer Pimentel a Hernando de Aldana, a quien debió conocer seguramente en la campaña piamontesa que lideró el duque de Alba entre julio y diciembre de 1555. Lo más probable es que las fuerzas a las que se sumaría en breve el primogénito de Antonio fueran tropas de refuerzo enviadas a Nápoles a causa de la delicada coyuntura que el Reino atravesaba en aquel tiempo, pues «non mancarono di vedersi accidenti assai strani et inaspettate disgrazie, morti di principi, crudelissime carestie, spaventevoli terremoti, diluvj sterminati, mortalità d' huomini, pertinacia d' eretici, invasione di Turchi, correrie di banditi e tanti, e tanti altri infortunj».[86] Que fue Hernando y no Francisco quien finalmente se unió a los efectivos llamados a ir a Nápoles no es algo trivial, y lo podemos inferir, curiosamente, de la única carta que nos ha llegado del hermano del poeta; firmada, pero sin fecha.[87] En ella, Hernando solicitó que la «liçencia del Duque mi Señor juntamente con las cartas, una para el rei y otra para Gonçalo Peris, se me hiziesen, porque pienso partirme muy presto». Gracias a las cartas que Hernando quería que la corte medicea enviara al Rey y al Secretario de Estado, se podría evitar que le quitaran a su madre los cien escudos de renta que el Reino de Nápoles aún le concedía por el perjuicio de su hacienda tras la pérdida de Corón en 1534,[88] pues «como nos venimos al serviçio del Duque, an los querido

86. Así comienza el capítulo dedicado al I duque de Alcalá (virrey y capitán general de Nápoles desde 1559) en el *Teatro eroico, e politico* de Parrino (1692: 249). Sobre el número —variable— de efectivos españoles presentes en el Reino de Nápoles entre 1558 y 1562 puede verse el trabajo de Fenicia (2003: 36-37), quien comenta que desde 1558 se esperaba en Nápoles la llegada de unos 1.500 soldados procedentes de Lombardía.

87. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 5027, s/f. La carta está dirigida a un secretario del duque de Florencia. Di noticia de ella en Nievas Rojas (2017: 77). En esa ocasión me pregunté si el destino que refiere Hernando en la carta podía ser Milán. Ahora ya no hay duda de que ese lugar era Nápoles.

88. Gracias a este dato podemos estar prácticamente convencidos de que la madre de nuestro poeta era de la ciudad griega de Corón (antigua Colónides), situada en la región de Messinia, al sudeste del Peloponeso. La madre debió de llegar a Nápoles (donde conocería a Antonio de Aldana) hacia 1534, tras verse obligada a abandonar Corón en este contexto que nos describe Giovanni Antonio Summonte: «E perche nell' anno 1534 le forze del Turco erano grandissime nella Morea i capitani spagnuoli ch' avevano Corona, e Patrasso in guardia, et i cittadini istessi parendo loro, che per esser troppo lungi il soccorso, che alla fine tutti nelle mani del nemico ne sarebbono andati, deliberarono abbandonare quei luoghi; così imbarcati tutti con le loro moglie,

meter en pleito y no dárselos, y para esto es menester que la carta vaya suplicando al rei que como a criado suyo que su Majestad nos haga la merçed, y cómo mi padre a servido al rei de capitán muy muchos años y que un tío a muerto en esta jornada de Trípol…». Puesto que esta carta se encuentra en un legajo de misivas fechadas entre 1556 y 1564, la referencia a la reciente muerte de Bernardo de Aldana[89] deja traslucir la fecha de 1561, que coincide, además, con el año de la última carta citada de Antonio. Se deduce en consecuencia que Hernando de Aldana partió hacia Nápoles (otra vez, pues recuérdese que ya había servido allí a las órdenes del duque de Alba) con los efectivos del Piamonte, no solo «desseoso de procurarse alguna onra» personal en la milicia, sino también de aprovechar su estancia para resolver, en calidad de primogénito y heredero de su padre, un problema familiar que afectaba directamente a los intereses y al estatus de su casa. Que obtuvo la licencia se puede confirmar en sus propias palabras: «Queriéndome mandar la liçencia la pedí para siette meses, y el Duque mi Señor me dixo que era muy contento y todo lo demás, y porque los pagadores no tenga[n] achaque de no querer dar las pagas suplico a Vuestra Merçed la haga firmar del Duque mi Señor, y si posible fuere que la merçed se me agha más conplidamente es que el Duque mi Señor las escriviere [las cartas] de su mano».

Ignoro si Hernando regresó a la ciudad del Arno una vez cumplidos los siete meses de su licencia, o si permaneció algún tiempo más en la tierra que seguramente lo vio nacer a él y a su hermano Francisco, y en la que su padre había empezado a sembrar, casi treinta años antes, la ganancia del buen servicio a la

---

e cose sovra molte navi, ch'erano al porto, se ne passorono parte in Sicilia, e parte in Napoli, e così il Turco ebbe quei luoghi senza niun contrasto con gran vergogna de nostri soldati (Summonte 1675: 77). Sobre las raíces de la madre solo tenemos estos versos: «En ciertos cartapacios, que a las leyes / se rinden de la edad destrozadora, / sus antiguos hallé que fueron reyes / de un isla que Cicilia es dicha agora», *Algunas octavas a lo pastoral hechas recitar en unos desposorios de un hermano suyo*, vv. 169-172 (Aldana 1985: 216). Sin embargo, creo que el dato de la ciudad de Corón nos descifra las claves de este maravilloso soneto que Cosme de Aldana escribe a la memoria de su hermano: «La vengativa Grecia, que adornada / está de tantos triunfos de victoria, / y la gloriosa Iberia, cuya gloria / por tierra y mar está tan derramada, / hizieron una paz muy conformada / cual no se vio jamás ni está en historia, / y de esta unión perfecta una memoria / de perfición celeste es coronada. / Eres tú esta memoria, heroico hermano, / a quien Grecia ofreció luego, en naciendo, / sus musas con sus lauros y su fuente, / y España aquel valor tan soberano / con que por siempre está resplandeciendo / tu gloria, entre las más sola eminente» (cito esta vez por la edición de Paolo Pintacuda, en Aldana, 2010: 53). No me cabe duda de que esa «unión perfecta» alude a la de la madre (Grecia) y el padre (Iberia-España). De este modo, el soneto de Cosme se convierte en un bellísimo testimonio sobre el origen hispano-heleno de los hermanos Aldana.

89. Como es sabido, Bernardo de Aldana murió a consecuencia de las heridas recibidas en la isla de los Gelves, a bordo de la galera en que los turcos le llevaban cautivo a Constantinopla (*Memorial de Artillería*, 1884: III, X, 270) Debió de morir a mediados o a finales de 1560. El 30 de abril de 1561 el Título de Capitán General de la Artillería del Reino de Nápoles pasó a «don Pedro Diaz Carrillo de Quesada en premio de sus servicios y por fallecimiento de D. Bernardo Villela de Aldana», García-Menacho y Osset (1990: 63); véase también *Personal y organización del cuerpo de artillería* (1889: 3).

casa de Toledo. Lo que está claro es que para Antonio, Francisco podía ocupar el lugar de su hermano mayor, ya en una ocasión militar, como se aprecia en la última carta del castellano, ya en la tenencia de la fortaleza de San Miniato, como se ha visto al principio de este estudio. De hecho, en 1563, nuestro poeta ocupará el cargo de lugarteniente del castillo de su padre, lo que nos puede llevar a pensar que Hernando seguía por entonces en Nápoles, o que, en cualquier caso, se hallaba fuera de Florencia, siendo sustituido en San Miniato por su hermano Francisco. Pero de lo que de verdad no hay duda es de los impresionantes esfuerzos de Antonio por garantizar a sus hijos un futuro tocado por la gracia del privilegio ducal dentro del *Stato* mediceo, a través, sobre todo, de la promoción en la esfera militar y de los acuerdos matrimoniales. Ni siquiera en aquellos momentos en que la deseada merced no le fuera concedida se daría Antonio por vencido. Así debió de pasar cuando vio frustrado su intento de casar a su hija Porcia con don Alonso Pimentel. Nada sabemos de los avatares que condujeron al impedimento, pero en 1563, según los papeles nobiliarios del Archivio di Stato de Firenze, Antonio vería a su hija contraer matrimonio con Piero Ridolfi, un miembro destacado del patriciado florentino que llegó a ser caballero de la Orden de Santo Stefano, comisario de Prato, integrante del «Consiglio dei Duecento» y capitán di Fivizzano.[90] Es muy probable que este enlace fuera concebido por ese gran *pater familias* que fue siempre Antonio de Aldana como un triunfo a pesar del primer fracaso, puesto que «se suele desear como por despedida el dexar honbre su casa en algún fundamento y manera de bibir». Pero Antonio sabía, sin embargo, que si el «húltimo prosupuesto» de su familia era «bivir y morir debaxo la sombra y amparo dessa Illustrísima casa» la verdadera vía para la consecución del anhelo debía pasar indispensablemente por el ejercicio de la milicia, por la valiosa transmisión a sus hijos de la necesidad de instruirse y habilitarse en la práctica de la guerra, para que, llegado el momento, pudieran «servir en algo» a sus señores y esperar entonces, solo entonces, la justicia en la protección y el premio.

90. Archivio di Stato di Firenze, Documenti Sebregondi, 61, «Aldana», s/f. La fecha es absolutamente verosímil puesto que en las *Octavas* que Francisco escribió para la boda de su hermano (compuestas, según la crítica, en torno a 1564 o 1565) hay una referencia que indica de forma evidentísima que Porcia ya está casada. Escribe el joven Aldana, dirigiéndose a su padre: «Si mis palabras son falsas o vanas, / so vuestra información yo las corrijo, / mas por cierto tened que estó informado, / que un vuestro yerno ha sido mi cuñado», vv. 125-128 (Aldana 1985: 214). Véase, además, el soneto de Cosme al «S. Cavalier Pier Ridolfi, suo cognato» (Aldana 1587c: 41v).

Bibliografía

AA.VV., *Poesie toscane et latine di diversi eccellenti ingegni della norte del Signor Don Giovanni cardinale, del Signor Grazia de Medici, et della Signora Donna Leonora di Toledo de Medici, Duchessa di Fiorenza et di Siena*, Florencia, Lorenzo Torrentino, 1563.

Albèri, Eugenio, *Relazioni degli ambasciatori veneti al Senato,* serie II, vol. II, Florencia, Tipografia e calcografia all' insegna di Clio, 1841.

Adriani, Giovanni Battista, *Istoria de' svoi tempi*, Florencia, Giunti, 1583.

Aldana, Cosme de, *Sonetos y octavas de Cosme de Aldana, Gentilhombre de su Magest. Cathol. En lamentacion de la muerte de su hermano el capitan Francisco de Aldana*, Milán, Juan Baptista Colonio, 1587a.

—, *Segunda parte de octavas y sonetos de Cosme de Aldana, Gentilhombre entretenido de su Mag. Cath. Sobre la muerte de su hermano el capitan Francisco de Aldana*, Florencia, Jorje Mariscote, 1587b.

—, *Rime di Cosimo d'Aldana gentil'huomo di sua Maesta Catholica in morte di suo fratello*, Milán, Giacomo Picaglia, 1587c.

—, *Asneyda obra irrisoria de las neçedades mas comunes de las gentes*, Biblioteca Nacional de España, Ms. U/11054, s. a.

—, *Algunos sonetos en lamentación de la muerte de su hermano*, ed. de Paolo Pintacuda, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 2010.

Aldana, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

Álvarez Ossorio-Alvariño, Antonio, «Nido de tiranos o emblema de la soberanía: las ciudadelas en el gobierno de la Monarquía», en *Las fortificaciones de Carlos V*, coord. por Carlos José Hernando Sánchez, Madrid, Ediciones del Umbral, 2000.

—, *Milán y el legado de Felipe II. Gobernadores y corte providencial en la Lombardía de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

—, «Las guerras de Italia y el destino de Milán», *Desperta Ferro. Historia Moderna*, 30 (2017), 6-12.

Braudel, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, vol. II, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Caravaggi, Giovanni, «La letteratura spagnola in Lombardia», en *Lombardia borromaica, Lombardia spagnola (1554-1659)*, vol. I, coord. por Paolo Pissavino y Gianvittorio Signorotto, Roma, Bulzoni, 1995, 233-246.

Carrasco Martínez, Adolfo, «La idea de nobleza en Toscana y en España. Debate social y contexto político en la transición del XVI al XVII», en *Instituzioni, potere, e società. Le relazioni tra Spagna e Toscana per una storia mediterranea dell' Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano*, coord. por Marcella Aglietti, Pisa, Edizioni ETS, 2007, 302-337.

Cavazzi della Somaglia, Carlo Girolamo, *Aleggamiento dello Stato di Milano per le Imposte, e loro Ripartimenti*, Milán, per Gio. Battista e Giulio Cesare fratelli, 1653.

Centorio Degli Ortensi, Ascanio, *I grandi apparati e feste fatte in Melano dalli Illust. e Eccell. S. il S. Duca di Sessa, governatore dello Stato di Melano e capitan generale del re di Spagna in Italia, e S. Marchese di Pescara, generale della cavalleria leggiera di sua Mae. in Lombardia*, Milán, Giovann' Antonio de gli Antonii, 1559.

Cerrón Puga, M.ª Luisa, «Itinerario editorial de Cosme de Aldana, 'gentilhombre entretenido de su Majestad Católica'», en *Studi Ispanici*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori, 1987/1988, 181-240.

Chabod, Federico, «¿Milán o los Países Bajos? Las discusiones en España sobre la 'alternativa' de 1544», en *Carlos V. Homenaje de la Universidad de Granada*, Granada, 1958, 331-372.

El libro verde de Barcelona: añalejo de costumbres populares, fiestas religiosas y profanas, usos familiares, efemérides de los sucesos más notables acaecidos en Barcelona, Barcelona, Imp. de Tomas Gorchs, 1848.

Epistolario del III Duque de Alba don Fernando Álvarez de Toledo. Años 1536-1567, vol. I, Madrid, Real Academia de la Historia, 1952.

Fasano Guarini, Elena, *Lo Stato mediceo di Cosimo I*, Florencia, Sansoni editori, 1973.

Fenicia, Giulio, *Il Regno di Napoli e la difesa del Mediterraneo nell'età di Filippo II (1556-1598). Organizzazione e finanziamento*, Bari, Cacucci Editore, 2003.

García Hernán, Enrique, «Don Sancho de Londoño. Perfil biográfico», *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, 22 (2004), 7-72.

García-Menacho y Osset, Capitán de Artillería D. Eduardo, *Efemérides artilleras*, Madrid, Patronato del Alcázar de Segovia, 1990.

Ghilini, Girolamo, *Annali di Alessandria, overo le cose accadvte in essa città del suo, e circonvicino territorio dall'anno dell'origine sva sino al MDCLIX*, Milán, Gioseffo Marelli, 1666.

Guide di Firenze e d'altre città principali della Toscana, vol. II, Florencia, Gaspero Ricci, 1820.

González Talavera, Blanca M., *Presencia y mecenazgo español en la Florencia medicea: de Cosme I a Fernando I*, Universidad de Granada y Università degli Studi di Firenze, defendida en 2011 y en red desde 2012.

Hernando Sánchez, Carlos José, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo. Linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.

Herrera, Antonio de, *Comentario de los hechos de los españoles, franceses, y venecianos en Italia*, Madrid, por Iuan Delgado, 1624.

Índice de la colección de don Luis de Salazar y Castro, t. VI, formado por Baltasar Cuartero y Huerta y Antonio de Vargas-Zúñiga y Montero de Espinosa, Madrid, 1952.

Kamen, Henry, *The Phoenix and the Flame. Catalonia and the Counter Reformation*, New Haven - London, Yale University Press, 1993.

Lara Garrido, José, «Introducción», en Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas,* Madrid, Cátedra, 1985.

Ledo del Pozo, José, *Historia de la nobilísima villa de Benavente*, *con la antigüedad de su ducado, principio de su condado, sucesión y hazañas heroicas de sus condes*, Zamora, Vicente Vallecillo, 1853.

Lettere del cardinale Gio. de Medici, *figliolo di Cosimo I Gran Duca di Toscana,* Roma, Nella Stamperia di Antonio de' Rossi, 1752.

López Vidriero, María Luisa, «Encomio y gloria: brillo imperial del Milanesado en los libros italianos de las colecciones de Frías y Gondomar», en *Mecenazgo y Humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, coord. por. Aurora Egido Martínez y José Enrique Laplana Gil, 2008, 303-324.

Maldonado, Felipe C. R., «Un documento inédito sobre Francisco de Aldana», *Revista de Estudios Extremeños*, XXIV, 3 (1968), 621-626.

Maltby, William S., *El Gran Duque de Alba*, Girona, Ediciones Atlanta, 2007.

Mazzocchi, Giusseppe, «Un governatore spagnolo di Mortara: Lope de Acuña y Avellaneda», *Annali di Storia Pavese*, 16-17 (1988), 221-225.

—, «Studio introduttivo», en Juan Sedeño, *Poesia orginale*, Viareggio - Lucca, Mauro Baroni, 1997.

Memorial de Artillería, serie III, t. X, Madrid, 1884.

Montalvo, Antonio di, *Relazione della Guerra di Siena*, ed. de Cesare Riccomanni y Francesco Grottanelli, Turín, Tipografía V. Vercellino, 1863.

Nievas Rojas, Adalid, «La amistad en la poesía de Francisco de Aldana», *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 10 (2016), 411-443. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.223>

—, «Nuevos datos para la biografía de Francisco de Aldana (I). Años italianos», *Rivista di Filologia Letterature Ispaniche*, 20 (2017), 45-84.

—, «Nuevos datos para la biografía de Francisco de Aldana (II). Primera etapa en Flandes (1567-1571), *Boletín de la Real Academia Española*, en prensa.

Núñez de Velasco, Francisco, *Dialogos de contencion entre la milicia y la ciencia*, Valladolid, Imprenta de Iuan Godinez de Millis, 1614.

Parrino, Domenico Antonio, *Teatro eroico, e politico de' governi de' vicerè del Regno di Napoli*, Nápoles, Stampa del Parrino e del Mutii, 1692.

Personal y organización del Cuerpo de Artillería en 1.º de enero de 1889, Madrid, Cuerpo de Artillería, 1889.

Plaza, Carlos, *Españoles en la corte de los Medici. Arquitectura y política en tiempos de Cosimo I*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016.

Quatrefages, René, «Violencia acerca de los soldados en la Corona de Castilla en el siglo XVI», en *Guerra y sociedad en la Monarquía Hispánica. Política, estrategia y cultura en la Europa Moderna (1500-1700)*, vol. II, ed. de Enrique García Hernán y Davide Maffi, Madrid, Ediciones del Laberinto - Fundación Mapfre - CSIC, 2006, 73-95.

Razzi, Girolamo, *La Cecca*, Florencia, Lorenzo Torrentino, a stanza di Giorgio Marescotti, 1563.

Ribot García, Luis Antonio, «Milán, Plaza de Armas de la Monarquía», *Investigaciones Históricas. Época moderna y contemporánea*, 10 (1990), 203-238.

Richa, Giuseppe, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine*, vol. IV, part. II, Florencia, Nella Stamperia di Pietro Gaetano Viviani, 1756.

Rivers, Elias L., «Francisco de Aldana, el divino capitán», *Revista de Estudios Extremeños*, IX, 1-4 (1953), 451-635.

Rizzo, Mario, «Centro spagnolo e periferia lombarda nell'impero asburgico tra Cinque e Seicento», *Rivista Storica Italiana*, CIV (1992), 315-348.

—, «Non solo guerra. Risore e organizzazione della strategia asburgica in Lombardia durante la seconda metà del Cinquecento», en *Guerra y sociedad en la Monarquía Hispánica. Política, estrategia y cultura en la Europa Moderna (1500-1700)*, vol. I, ed. de Enrique García Hernán y Davide Maffi, Madrid, Ediciones del Laberinto - Fundación Mapfre - CSIC, 2006, 217-252.

Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, Cátedra, 1991.

Rodríguez-Moñino, Antonio, «Noticia preliminar», en Francisco de Aldana, *Epistolario poético completo*, Madrid, Ediciones Turner, 1978 (reimp. facs. de la 1.ª ed., 1946).

Sagredo de Molina, Juan, *La jornada de Çendal i de Moncalvo y venida del Illmo. y Exmo. Señor Gonzalo Fernández de Cordova, duque de Sessa*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 2834, s. a.

Salazar y Castro, Luis de, *Justificación de la Grandeza de primera clase, que pertenece a D. Fadrique de Toledo Osorio,* Madrid, por Joseph Rodríguez, 1704.

Saavedra Vázquez, María del Carmen, «La vida del soldado», en *Historia Militar de España,* dirigida por Hugo O'Donell y Duque de Estrada, coords. Enrique García Hernán y José María Blanco Núñez, *Edad Moderna. Escenario europeo*, t. III, vol. II, coord. por Luis Ribot, Ministerio de Defensa, 2013, 373-400.

Sedeño, Juan, *La Arcadia de Diego Sannazaro, noble napolitano, traduzida de lengua ytaliana en vulgar castellano por Juan Sedeño*, Biblioteca Nacional de España, Ms. 7716, s. a.

Spini, Giorgio, *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo*, Florencia, Vallechi editori, 1980.

Summonte, Giovanni Antonio, *Historia della città e Regno di Napoli*, Nápoles, Antonio Bulifon, 1675.

Thompson, I. A. A., «El soldado, la sociedad y el Estado en la España de los siglos XVI y XVII», en *Historia Militar de España,* dirigida por Hugo O'Donell y Duque de Estrada, coords. Enrique García Hernán y José María Blanco Núñez, *Edad Moderna. Escenario europeo*, t. III, vol. II, coord. por Luis Ribot, Ministerio de Defensa, 2013, 448-470.

Troyli, Placido, *Istoria generale del Reame di Napoli*, vol. IV, Nápoles, 1751.

Dos notas sobre la vida y la fama póstuma de Francisco de Aldana*

Rafael Ramos
Universitat de Girona
rafael.ramos@udg.edu

Recepción: 23/05/2018, Aceptación: 08/06/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
Este estudio se divide en dos partes. En la primera se revela que, durante su estancia en Flandes, Francisco de Aldana perteneció a la Accademia dei Confusi de Amberes, y se da noticia de un nuevo soneto, no recogido en las ediciones que preparó su hermano Cosme. En la segunda se aportan varias nuevas menciones de este poeta entre 1594 y 1635, lo que permite indagar sobre su fama póstuma y la imagen que de él tuvieron los escritores de esa época.

Palabras clave
Francisco de Aldana; Accademia dei Confusi; fama póstuma

Abstract
Two notes about life and posthumous fame of Francisco de Aldana
This study is divided in two parts. The first part reveals that Francisco de Aldana belonged to the Accademia dei Confusi in Antwerp during his stay in Flanders and provides information about an unknown sonnet, which has not been included into the editions prepared by his brother Cosme. The second part of this paper reports several new men-

* Este trabajo se inscribe en el proyecto FFI 2014-53050-C5-5-P financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Quiero agradecer desde aquí a Adalid Nievas Rojas (Universitat de Girona), Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza) y Jaume Torró Torrent (Universitat de Girona) toda la ayuda que me han prestado para poder realizarlo.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.307

tions about this poet, dated between 1594 and 1635. These data allows us to explore his posthumous fame as well as to reconsider the conception that some writers of that period had about him.

Keywords
Francisco de Aldana; Accademia dei Confusi; posthumous fame

Para Gáldrick de la Torre Ávalos, Luisa Giraldo González, Eduardo Gómez Vidal, Víctor Lillo Castañ, Iván Molina Díez, Sergio Moreno Jiménez y Adalid Nievas Rojas. Gracias por estar al otro lado.

Reúno aquí dos de las notas sobre Francisco de Aldana que he ido recogiendo a lo largo de los últimos treinta y cinco años. Es, desde luego, un lapso de tiempo muy dilatado, pero debo reconocer que mi relación con este poeta nunca ha sido la habitual de un filólogo profesional, sino más bien la de un lector curioso y devoto, la de alguien apasionado por sus poemas y que, a lo largo de su vida, encuentra una y otra vez una excusa para volver a leerlos, ahora desde un punto de vista, ahora desde otro. Esa relectura continua, más de la obra en sí que de los estudios que se le han dedicado, ha generado una buena cantidad de anotaciones de todo tipo: textuales, bibliográficas, biográficas, de fuentes clásicas, españolas e italianas, de interpretación contextual, de su recepción… toda una colección, en fin, de reflexiones personales e inconexas que difícilmente se podrían armonizar en un único discurso. No sé si algún día me decidiré por fin a publicarlas juntas o por separado pero, atendiendo ahora a la petición de mi antiguo alumno Adalid Nievas Rojas —al que he de agradecer su paciencia a la hora de escucharme hablar de Aldana una y otra vez a altas horas de la madrugada, y sus múltiples desvelos para que estas páginas llegaran a buen puerto—, he decidido rescatar dos de ellas. La primera se centra en un aspecto de su biografía ignorado hasta el momento y aporta, además, un nuevo soneto en italiano no recogido en sus ediciones; la segunda indaga en su fama póstuma y en la idea que pudieron tener algunos escritores españoles de finales del siglo XVI y el primer tercio del XVII sobre este singular poeta.

Amabile Confuso

Pocas academias del Renacimiento resultan tan sorprendentes como la Accademia dei Confusi, que desarrolló su actividad en Amberes hacia los primeros años setenta del siglo XVI.[1] Los mercaderes y militares de origen italiano establecidos allí desde mucho tiempo atrás se habían vuelto muy numerosos hacia esa época, hasta el extremo de constituir, junto a la colonia española, el grupo más numeroso de extranjeros que albergaba, por delante de franceses e ingleses. Eso les confirió unas características especiales, de manera que a lo largo de la segunda mitad del siglo es fácil detectar la impronta de esta comunidad en la vida local, en la abundante producción de libros en italiano que registraron las imprentas de esa ciudad y en las fiestas oficiales que la animaron.[2] Todo eso explica que pronto constituyeran academias literarias, a imitación de las que tenían en sus ciudades de origen. La primera de la que se tiene noticia es la Accademia dei Giocosi, mencionada brevemente por Giovanni Michele Bruto durante su estancia en Amberes, en los años 1554-1555. La figura sobresaliente del cenáculo era el mercader Silvestro Cattaneo, pero también formaban parte del mismo su hija, Marietta, Lazzaro Grimaldi, Agostino y Stefano Ceva, Matteo, Giovanni, Filippo y Tomasso Balbani…[3]

Más interesante resulta sin embargo, como queda dicho, la Accademia dei Confusi, de la que se tienen algunas noticias un poco más tarde.[4] El personaje principal de ese grupo, formado en su mayoría por grandes comerciantes genoveses establecidos en la ciudad, era Stefano Ambrogio Schiappalaria, quien en *La vita di Caio Giulio Cesare*, publicada en 1578 (pero con licencia de impresión de marzo de 1576), dedicó algunos párrafos a describir el círculo literario en el que se había gestado su obra sobre todo entre 1570 y 1575. Esas páginas son el único indicio que permite reconstruir, al menos parcialmente, el elenco de los integrantes de la academia y además recogen una pequeña muestra de su actividad poética: el frag-

1. Con el título «Francisco de Aldana en la Accademia dei Confusi de Amberes» presenté esta parte del artículo como comunicación en el VI Congreso Internacional de la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (Espacios en la Edad Media y el Renacimiento), celebrado en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona entre el 15 y el 17 de septiembre de 2016.

2. Véase al respecto el clásico trabajo de Joannes-Albertus Goris (1925: 70-80) −donde presenta a este grupo en concreto−, y el de Nicole Bingen (1991: 179-202).

3. Véase Giovanni Michele Bruto (1698: 566-583); y Epistolæ clarorum virorum (1561: 317-319).

4. Sobre la institución, véanse fundamentalmente los trabajos de Joannes-Albertus Goris (1925: 446); Mario Battistini (1949: 11-25); Colette Beck (1985: 211-223), y Karel Bostoen (1995: 195-204). Hubo otra Accademia dei Confusi en Bolonia, sin la menor relación con la de Amberes. De hecho, fue relativamente habitual que diferentes academias portaran el mismo nombre más o menos simbólico. Así, se han documentado distintas academias de Affidati en Bolonia y en Pavia; de Ardenti en Nápoles, Bolonia y Viterbo; de Incamminati en Bolonia y Conegliano; de Politici en Bolonia, Reggio Emilia y Tortona; de Svegliati en Nápoles, Udine y Siena; de Unanimi en Salò y Vicenza; de Uniti en Nápoles y Siena… Cf. Roberto Ciardi (1995: 37-60).

mento de un soneto, una octava en la que se traducen unos hexámetros del sexto canto de la *Eneida*…[5] Lo más sobresaliente, en ese caso, es que en los preliminares de la biografía aparecen siete sonetos escritos por algunos de los integrantes de la academia en los que elogian el trabajo del autor. Como era costumbre, cada uno de los miembros adoptó un sobrenombre más o menos jocoso para firmar sus composiciones, pero en esta ocasión se especifica quién se oculta tras cada una de esas fantásticas identidades. Así, 'Ingannato Confuso' era el propio Schiappalaria, también llamado 'Padre Nostro' por algunos de sus contertulios, mientras bajo el apodo 'Incauto Confuso' se escondía la identidad de Pier Francesco Moneglia Cicala; 'Difficile Confuso' era Girolamo Scorza; 'Attonito Confuso', Girolamo Conestagio de' Franchi; 'Sconosciuto Confuso', Desiderio Bondinaro; 'Nipote Confuso', Benedetto Moneglia; 'Conforme Confuso', Diego Alfonso Velázquez de Velasco… y 'Amabile Confuso' era nada menos que «Francesco d'Aldana», del que además se reproducía un soneto no recogido en las ediciones posteriores de su poesía:

Francesco d'Aldana, 'Amabile Confuso'

S'el secondo morir più tema, et onta
ch'el primo reca ai più ben nati heroi,
vive senza timor Cesar fra noi
hor nella penna tua, che al ciel sormonta.
Quivi a l'eternità ferma, e congionta
gli consacra del tempo, e il primo, e il poi,
tal che da l'onde Ibere a i liti Eoi
riman qual nuovo sol, che non tramonta.
Nel Cesareo scrittor vive e risplende
Cesare, et egli in lui risplende et vive
con don di lume eguale al don de vita.
Donque se questo e qual tant'alto ascende
che degni son di lor, che fia s'arrive
a infinito valor, luce infinita?[6]

Poesía pobre y de circunstancias, en efecto; mera retahíla de tópicos, como era habitual en los textos laudatorios. Apenas si se vislumbra en esos versos el gran poeta que se estaba formando, aunque sí se perciben algunos de los que se podrían considerar sus rasgos más distintivos de su poesía. Más allá de la característica consideración de una vida infinita más allá de la terrenal, superior, reservada a los elegidos, la aparición de una serie de expresiones muy particulares

5. Stefano Ambrogio Schiappalaria (1578: 73 y 468). La segunda edición, publicada tras la muerte del autor, ya no incluía los poemas preliminares, aunque mantenía la octava y el fragmento del soneto recogidos en el cuerpo de la obra (1600: 75 y 460).
6. Stefano Ambrogio Schiappalaria (1578: h. [4]v de preliminares [b2v]).

lo vendría a confirmar. Así, la «penna […] che al ciel sormonta» recuerda sobremanera el «alzad mi pluma a las estrellas»; el estilema «qual nuovo sol» se repite a menudo: «Mientras cual nuevo sol por la mañana», «Salió, cual nuevo sol, Cintia dorada», «aire cual nuevo sol resplandeciente»; «lume eguale» reaparece en «porque su luz igual con todos fuese»; el «don de vita» resuena en el «rica del don de vida y albedrío»; «luce infinita» se retoma en «si quieres poseer luz infinita»…[7] Los ejemplos se pueden acrecentar sin muchos problemas a poco que se hojeen los poemas de Francisco de Aldana.

A pesar de todas sus imperfecciones, el poema se revela especialmente valioso al considerar que se trata de su segunda obra publicada. En efecto, ya en 1563 había visto la luz su soneto «Ben grand' havria ragion l'alto dolore» con el que respondía a una cuestión de su maestro Benedetto Varchi con motivo del fallecimiento de doña Leonor de Toledo, duquesa consorte de Florencia y Siena.[8] Lo más relevante, sin embargo, es que este nuevo soneto, con todas sus limitaciones y defectos, deja de manifiesto la pertenencia del poeta Francisco de Aldana a la Academia dei Confusi de Amberes, dato que se desconocía. Si su ejercicio militar, incluso en los momentos más difíciles y sombríos, nunca impidió que siguiera cultivando la poesía, ahora queda de manifiesto que tampoco impidió que continuara frecuentando los cenáculos donde se deliberaba y discutía sobre ella en un marco neoplatónico.

La trayectoria literaria de algunos de los miembros de ese curioso cenáculo merece un comentario detallado. Stefano Ambrogio Schiappalaria († 1581), personaje central de la academia, fue un polígrafo incansable aunque de calidad bastante discutible. Dejando ahora a un lado su ya mencionada vida de Julio César (donde, además, describe su diseño del arco triunfal con que los genoveses de Amberes recibieron al príncipe Felipe de Habsburgo en 1549), hay poemas suyos repartidos por un buen número de volúmenes ajenos (Lodovico Dolce y Antonio Terminio, *Seconda parte delle stanze di diversi illustri poeti*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venecia, 1563; *Descrittioni di M. Lodovico Guicciardini, patritio fiorentino, di tutti i Paesi Bassi*, Guglielmo Silvio, Amberes, 1567; Séverin Cornet, *Madrigali*, Christoforo Plantino. Amberes, 1581…), así como propios: *Le stanze di M. Stephano Schiappalaria per la signora Pellina d'Oria Lomellina* (Giovanni Latio, Amberes, 1556), *In sacrosanctum altaris sacramentum Musa* (Emmanuelem Philippum Tronæsium, Amberes, 1567) o *Il quarto libro dell'Eneida di Virgilio in ottava rima* (Christophoro Plantino, Amberes, 1568).[9]

Girolamo Conestagio de' Franchi (Génova c. 1530-c. 1617), por su parte, es autor sobre todo de obras históricas. La primera y más importante, *Dell'unione del Regno di Portogallo alla corona di Castiglia* (Girolamo Bartoli,

7. Francisco de Aldana (1985: 290, 305, 325, 327, 347, 355 y 444).
8. Poesie toscane et latine di diversi eccelenti ingegni (1563: 97).
9. Karel Bostoen (1990: 734-739); y Paul van Heck (1998: 35-46).

Génova, 1585), se tradujo al latín, al español, al inglés y al francés, y fue alabada como modelo de imparcialidad cronística por Justo Lipsio. Muy posteriormente aparecieron la *Relatione dell'apparecchio per sorprendere Algieri* (Giuseppe Pavoni, Génova, 1601), *Delle guerre della Germania Inferiore* (Antonio Pinelli, Venecia, 1614), las dos con varias reimpresiones y traducciones, o la oratio exhortatoria *Ad catholicos principes pro religione tutanda* (sin datos de impresión).[10] Algo menor resulta su fama poética. Póstumamente se publicaron sus *Rime* (Giacomo di Pietro, Amsterdam, 1619), en las que se apreciaba la influencia de Giovanni Della Casa y Torquatto Tasso, y ahora interesa señalar que entre ellas se incluían varias composiciones dedicadas al rey don Sebastián (1619: 18-21 y 54-67) y una «Canzone di partenza, alli Academi Confusi d'Anversa» (1619: 47-53). Con todo, previamente ya había publicado otros poemas en obras ajenas, como la *Felicísima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto* de Jerónimo de Corte-Real (1578: h. [6v] de preliminares [*6v]), la *Scelta di rime di diversi eccellenti poeti* recopilada por Cristoforo Zabata (1579: 210-213), o en las *Rime* de Angelo Grillo (1599: 193r). Su fama literaria, en fin, motivó que Battista Manassi le dedicara la segunda edición de las *Rime* de Curtio Gonzaga (Al segno del Leone, Venecia, 1591).

El vallisoletano Diego Alfonso Velázquez de Velasco fue autor de unas *Odas a imitación de los siete Salmos Penitenciales del real profeta David* (Emprenta Plantiniana, Amberes, 1593), poesías de madurez en las que se manifestaba el magisterio de Benito Arias Montano y de fray Luis de León. Poco después apareció la comedia humanística *El celoso* (Herederos del quondam Pacifico Ponzio y Gian Battista Picaglia, Milán, 1602), de la que se conocen otras dos impresiones, y editó los *Comentarios del coronel Francisco Verdugo de la guerra de Frisa* (Juan Domingo Roncallolo, Nápoles, 1610).[11] Al ser tan poco los datos conocidos sobre este autor, puede resultar interesante recoger aquí su soneto en alabanza a la obra de Schiappalaria:

Diego Alfonso Velasco, 'Conforme Confuso'

Finser gli antichi di voler cantando
(caro signor) dir d'Hercole e d'Atlante
e di altri semidei, con spiegar quante
imprese fero e come e dove e quando,
non perchè foser vere, ma celando
sotto il profano velo istorie sante,
insegnavano al dotto e al ignorante
con profondo saber, modo ammirando.
Voi, dando a Cesar vita in questa historia,
con occulta scienza a cui l'intende
insegnate acquistar perpetua gloria.

10. Maristella Cavanna Ciappina (1982: 770-772); Stefano Andretta (2005: 477-501).
11. Jesús Sepúlveda (2000: 11-17).

Mostrate come in pace si difende
lo stato, e come in guerra si ha vittoria,
tal che ogni antico essempio in voi risplende.[12]

Mucho menos peso literario tuvo Pier Francesco Moneglia Cicala, aunque publicó algunas composiciones en el cuarto libro de la antología de Girolamo Ruscelli, *Le imprese illustri* (1584: 473-477) y en las *Imprese ilustri di diversi, coi discorsi di Camillo Camilli* (1586: III, 30-35). Con todo, es importante destacar que el grupo reunido en la Accademia dei Confusi no era un sencillo grupo de comerciantes más o menos aficionados a la literatura, diletantes ociosos, sino que queda de manifiesto que la mayoría de estos académicos eran verdaderos escritores que se tomaron su labor creadora muy a pecho.

Junto a ellos, desde luego, no desentona la figura de Francisco de Aldana, quien aparece ahora ligado —al menos durante un tiempo— a la Accademia dei Confusi de Amberes. Más difícil, sin embargo, va a ser otorgar una fecha concreta a esa participación. Tradicionalmente se ha enmarcado la actividad de esa academia entre los años 1570 y 1575, y durante esos años se sabe que Aldana permaneció más o menos ocioso y en las inmediaciones de esa ciudad en varias ocasiones, en las que pudo formar parte de ese grupo. En primer lugar durante la primera mitad de 1569, tras la entrada triunfal del Duque de Alba en Bruselas y hasta su misión en Inglaterra en invierno de ese mismo año; en segundo, desde el fin de esa misión, hasta su viaje a España en la primavera de 1571; en tercero, tras su regreso a los Países Bajos, desde septiembre u octubre de 1573, cuando fue herido en el sitio de Alkmaar, hasta que se reincorporó al servicio activo en la primavera de 1574.[13] Fuera cuando fuere, e independientemente de cuándo entrara a formar parte de ese círculo, esta última ocasión o quizá un poco más tarde son las más apropiadas para situar la composición del soneto laudatorio, hecho que solo cobraría sentido cuando *La vita de Caio Giulio Cesare* ya se estuviera preparando para su impresión.

Por supuesto, carece de importancia la italianización del nombre de pila, pues ya se había estampado así tanto en su primer poema publicado como en el envío que le dedicó el impresor Giorgio Marescotti al publicar *La Zecca* de Girolamo Razzi (las dos impresas en 1563) o en la «Relatione dell'armata del Serenisimo don Giovanni d'Austria fatta in Messina l'ultimo de luglio [de 1572]».[14] Volvería a aparecer de esa manera algunos años después las varias veces que se

12. Stefano Ambrogio Schiappalaria (1578: h. [4]r de preliminares [b2r]). Por otro lado, su participación en la Accademia dei Confusi entre 1570 y 1575 obliga a adelantar entre diez y quince años la fecha de su nacimiento, tradicionalmente situada hacia 1560.

13. Baste con remitir a las novísimas y fecundas investigaciones de Adalid Nievas Rojas (2018a: en prensa).

14. Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 816, prima parte, f. 144r. Véase, al respecto, Adalid Nievas Rojas (2018b: en prensa).

le nombraría en *Dell'unione del Regno di Portogallo alla corona di Castiglia*, de su compañero de academia Girolamo Conestagio de' Franchi.[15] Y aún volvería a aparecer así en alguna de las coronas líricas fúnebres que le dedicó su propio hermano.[16] A todas luces, es evidente que se trata de él y no de un homónimo: el lugar, algunos estilemas recurrentes en su obra conocida, la lengua utilizada (recuérdese que se conservan otras tres piezas suyas en italiano, además de otra bilingüe)[17] y la cronología lo vendrían a refrendar.

El único reparo que se podría hacer a esta identificación podría venir de que en alguna ocasión se ha afirmado que todos los miembros de la Accademia dei Confusi eran genoveses.[18] Eso, por supuesto, excluiría al hispanoitaliano Francisco de Aldana —por no hablar ahora del vallisoletano Velázquez de Velasco—. Sin embargo, una lectura atenta del texto de Schiappalaria pone de manifiesto que esa afirmación es falsa. En efecto, la academia había sido «principiata per alcuni nobili genovesi»,[19] pero eso no significaba que estuviera reservada exclusivamente a escritores de esa procedencia. Buena prueba de ello, por ejemplo, era que los académicos Desiderio Bondinaro, Diego Alfonso Velázquez de Velasco y Francisco de Aldana, puesto que no eran genoveses, no fueron incluidos en la primera parte (única publicada, en la que se recogían las letras A-G) de *Gli scrittori liguri descritti dall'abate Michelle Giustiniani*, donde sí aparecían, en cambio, Benedetto Moneglia, Girolamo Conestagio de' Franchi y Girolamo Scorza, siempre mencionados como miembros de la Accademia dei Confusi y, en el primer y el último caso, con su composición en *La vita di Caio Giulio Cesare* de Schiappalaria como única obra conocida de los mismos.[20] Otros estudiosos, en cambio, han destacado la variada procedencia de los académicos de Amberes, pues junto a los inequívocamente genoveses aparecían «Pietro Bizzarro (genovese per affetto), Benedetto di Bartolomeo Moneglia, tre spagnuoli e Gabriele Roland d'Anversa. […] E notisi ad honore dell'idioma italiano, che due accademici spagnuoli vi hanno sonetti in nosttra fabella».[21] Y más modernamente se ha sugerido que tanto el poeta Jan Baptista van der Noot, nacido en Brecht, como el compositor Séverin Cornet, nacido en Valenciennes, también podrían

15. Girolamo Conestagio de' Franchi (1585: 19r y 32r).
16. Cosme de Aldana (1587).
17. Se trata del soneto «Ben grand' havria ragion l'alto dolore» (ya mencionado), las octavas «S'io potessi parlarvi col pensiero» (1591: 78v-80v), el soneto «Tremò la terra intorno a pianser le acque» (ibídem: 80v), y las octavas bilingües «Esta es la mano alabastrina y bella» (ibídem: 81r). Dejo ahora de lado la fábula L'Antilla, de autoría bastante discutible.
18. Cf. Mario Battistini (1949: 25); contra esa opinión ya se manifestó Karel Bostoen (1995: 197).
19. Stefano Ambrogio Schiappalaria (1578: 468); lo mismo se lee en la segunda edición (1600: 460).
20. Michele Giustiniani (1667: 139, 425 y 454).
21. Giovanni Spotorno (1826: 253).

haber formado parte de la Accademia dei Confusi.[22] Que el Aldana miembro de la academia tuviera que ser necesariamente genovés, por tanto, carece de fundamento y debe desestimarse como objeción.

Pero por si todavía quedara algún recelo sobre la verdadera identidad de 'Amabile Confuso', no estará de más recordar que mucho tiempo después Diego Alfonso Velázquez de Velasco, otro de los contertulios de la academia, se inspiró en el divertido retrato de Isabel I de Inglaterra que escribió Francisco de Aldana en una epístola jocosa dirigida a don Fadrique Álvarez de Toledo y fechada el 10 de noviembre de 1569, para describir a Marcia, uno de los personajes de su comedia *El celoso*.[23] La coincidencia de Aldana y Velázquez de Velasco en el mismo círculo aclara esa influencia, que hasta ahora parecía inexplicable, pues la carta donde aparecía la caricaturesca descripción de la reina había permanecido inédita hasta fechas muy recientes. Se habían barajado algunas rocambolescas hipótesis para explicar esa influencia, como que muchos años más tarde Velázquez de Velasco tuviera algún contacto con Cosme de Aldana cuando ambos coincidieron en Milán al servicio Juan Fernández de Velasco, VI condestable de Castilla y V duque de Frías, en el periodo en que este ejerció por primera vez como gobernador de ese estado, entre mayo de 1592 y abril de 1600. Allí, entre los papeles de Cosme, podría haber figurado una copia de la carta…[24] Todo, en cambio, resulta ahora mucho más sencillo. Velázquez de Velasco y Francisco de Aldana coincidieron hacia esa época (¿1570?) en la Accademia dei Confusi, donde es muy probable que el segundo leyera su divertida epístola o donde, al menos, tuvieron el suficiente trato como para que la pudiera conocer…

Galería de galerías

Cuanto rodea a Francisco de Aldana se torna excepcional. Las letras del Siglo de Oro están repletas de panegíricos y galerías poéticas en las que diferentes autores combinaron, con desigual fortuna, a los grandes escritores de su tradición con una serie de personajes coetáneos prácticamente desconocidos y que hoy apenas merecen una nota aclaratoria en las historias de la literatura. Sin embargo, hasta el momento solo se había documentado el nombre de Francisco de Aldana en uno de ellos, y de los más tardíos: el *Laurel de Apolo* de Lope de Vega (1630).[25]

22. Karel Bostoen (1995: 200-204).

23. Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Abraham Madroñal (2010: 9-46), y, especialmente, p. 29 y 39-40.

24. Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Abraham Madroñal (2010: 29-30). Sobre la presencia de Cosme en el entorno del Gobernador de Milán, y el papel de protector de las artes de este, véase el excelente trabajo de Montero Delgado, González Sánchez, Rueda Ramírez y Alonso Moral (2014: 289-293).

25. Excluyo expresamente el Canto de Turia, mencionado a menudo aunque de manera errada. Cf. Rafael Ramos (2012: 345-365).

Posiblemente se debiera a que su peculiar naturaleza, a caballo entre Italia y España, dificultara su inclusión en un determinado grupo geográfico, que es como se solían ordenar estos listados (poetas aragoneses, valencianos, andaluces, gallegos, toledanos, vallisoletanos…). Y tampoco debió facilitar las cosas el hecho de que la mayoría de esos elogios aparecieran cuando el poeta ya había muerto, pues casi todas estas galerías se dedicaron a los escritores vivos, que eran quienes al fin y al cabo disfrutarían de esas pomposas alabanzas y, llegado el caso, podrían corresponder al favor.

Quizá por eso las primeras noticias sobre su fama que se conocían se encuentran al margen de esos listados, aunque significativamente sus autores no quisieron silenciar su magisterio e influencia, muestra indudable de su devoción por él. Es lo que ocurre, por ejemplo, con *La Galatea* de Miguel de Cervantes, publicada en 1585 —esto es, cuatro años antes de que Cosme de Aldana diera principio a la publicación de las obras de su hermano—. Su nombre no aparece entre los poetas del famoso *Canto de Calíope*, sino en su presentación, cuando la ninfa traza una historia de la tradición poética en la que se inscribía esta novela pastoril: los autores clásicos, los italianos, y los españoles ya fallecidos. Ahí, en efecto, es donde se menciona al «celebrado Aldana».[26] Un subterfugio parecido fue el empleado unos años más tarde, entre 1612 y 1614, cuando escribió *El viaje del Parnaso* en el que reseñaba de manera desenfadada la actualidad lírica de su momento. Los grandes poetas españoles fallecidos apenas si se mencionaban explícitamente a lo largo de esa singular travesía ni en la batalla final, sino solo en la epístola de Apolo que las seguía. Ahí, en efecto, aparecen los modelos indiscutibles: «Garcilaso de la Vega, Francisco de Figueroa, el capitán Francisco de Aldana y Hernando de Herrera».[27]

En la estela de *El viaje del Parnaso* y, posiblemente, de *Il Ragguagli di Parnaso* de Traiano Boccalini, se han de contemplar otra obra y otra mención del poeta hasta ahora desatendida por los estudiosos de este último. En efecto, la primera parte de *Coronas del Parnaso y platos de las musas,* obra póstuma de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, no solo incluye un elogio de muchos escritores coetáneos (Luis Vélez de Guevara, Juan de Jáuregui, Gabriel Bocángel, Pedro Calderón de la Barca, Lope de Vega, Francisco López de Zárate…),[28] sino que enmarca esas menciones en un fabuloso banquete celebrado en la ciudad del Parnaso, gobernada por Apolo y en la que residen los grandes escritores de todos los tiempos. Entre ellos, destaca un núcleo de poetas hispanos ya fallecidos, como Garcilaso de la Vega, Luís de Camões, Francisco de Figueroa,

26. Miguel de Cervantes (2014: 361).

27. Miguel de Cervantes (2016. 142). La encomiástica mención de Fernando de Herrera del capítulo segundo (28) quizá debería verse más como un elogio de su más claro sucesor, Luis de Góngora, y no parece que le preocupara mucho si sus vituperados Antonio Lo Fraso y Jerónimo de Arbolanche estuvieran vivos o no por entonces.

28. Salas Barbadillo (1635: 33r-35v). Sobre esta olvidada obra, véase Cayuela (2013).

Miguel de Cervantes, Fernando de Herrera, Pedro Liñán… A la ciudad, en fin, llega el aviso de que un grupo de poetastros españoles (sastres, zapateros, pajes, sacristanes), intentan asaltarla.[29] Prontamente, el dios dispone la defensa pero, ante las disputas entre Tácito, Maquiavelo y Jean Bodin sobre las medidas que se deben tomar, encomienda el mando de sus tropas al más valiente poeta y soldado que conoce:

> —Sus —dijo Apolo—, prevéngase la armada, y sea general el prudente y valeroso capitán Aldana, a quien no le quiero atar las manos con órdenes, sino que use de la fortuna y el tiempo como le vinieren. ¿Quién podrá esperar vuestros votos? ¿Quién vuestras contiendas? Esto se obedezca; esto no se altere.[30]

Otra vez, pues, a los elogios habituales, dirigidos a los autores vivos, se suman los dirigidos a los autores fallecidos, cuyos méritos no se quieren silenciar.

En esa misma línea se debe contemplar la primera mención que le dedicó Lope de Vega, aparecida en su *Arcadia* de 1598. En esta ocasión, los pastores Frondoso y Anfriso descorren una cortina del Palacio de la Poesía y aciertan a ver fugazmente los retratos de los escritores hispanos que, en breve, se añadirán a los de los autores clásicos, entre los que se mezclan los poetas ya fallecidos (Garcilaso de la Vega, Juan Boscán, Luís de Camões, Alonso de Ercilla…) y los todavía vivos (Pedro Soto de Rojas, Luis de Góngora, Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola…). En el primer grupo, por supuesto, figura el «capitán Aldana».[31] En la *Jerusalén conquistada* (publicada en 1609 pero ya finalizada en 1605), en cambio, la reivindicación del poeta se produce de una forma mucho más interesante. Por supuesto, tampoco en esta ocasión aparece entre los poetas coetáneos alabados en el decimonoveno libro —aunque, con alguna que otra licencia, incluya ahí a Pedro Liñán de Riaza y Juan de Palomares, recientemente fallecidos cuando esta obra se redactó—, pero sí se destaca entre los escritores con los que el autor autoriza su propia obra. Así, en las primeras octavas del primer libro, al margen de los versos «Vibra los rayos en la turca mano, / serás del Asia Júpiter divino», se apresuró a indicar la fuente de su inspiración: «Aldana dijo por el rey [Felipe] II: 'Guardaos, que ya tira / Jove español el rayo de su ira'».[32] Y no estará

29. «Todas sus armas son versos ripios para tirar, y tan duros que no hay muralla que se les resista. Llevan las obras de Leofraso y otros semejantes, que muchos Leofrasos conocemos, y juntamente las Coplas del Marqués de Mantua, las de La cautiva de Valladolid, las del Testamento de la Zorra, las de La bolsa querellona, y tantas que no derriba más hojas pálidas y amarillas el soplo del mal acondicionado diciembre». (Salas Barbadillo 1635: 17r)

30. Salas Barbadillo (1635: 17v).

31. Lope de Vega (1975: 424).

32. Lope de Vega (1951: 46 y 440). Significativamente, son los mismos versos, quizá mal recordados, que recogería más tarde en su alabanza del Laurel de Apolo (2007: 334-335), pues el original rezaba: «Que diga al universo que ya tira / Íbero Jove el rayo de su ira» (Francisco de Aldana 1985: 422). Cabe la remota posibilidad, sin embargo, de que Lope de Vega conociera la obra de Aldana por una tradición textual diferente. Cf. María José Martínez López (1997: 31-70).

de más señalar que es el segundo poeta español aducido como autoridad en el poema; el primero, solo unas pocas octavas antes, había sido Garcilaso.

Pero Lope de Vega no fue, desde luego, el único que vio en las obras de Francisco de Aldana un modelo de creación. Por lo visto, en los estudios que se le han dedicado nunca se ha tomado en consideración que solo unos años después, en 1612, el legista Francisco Bermúdez de Pedraza lo encumbraba en lo más alto del panorama literario nacional y en compañía de los grandes autores clásicos e italianos. En su opinión, era uno de los cinco poetas españoles imprescindibles para la formación de un lector bien instruido:

> Y si dejando la historia quisiere poetas latinos, lustrará mucho la gravedad del verso de Virgilio, la facilidad de Ovidio, el donaire de Marcial y los conceptos de Séneca y Lucano. Y si de italianos, el Ariosto y el Tasso; si de españoles, Garcilaso, don Alonso Ercil[l]a, Silvestre, don Diego de Mendoza y Francisco de Aldana. De otros libros de entretenimiento encomiendo solos cuatro que por vulgares no han de ser tenidos en poco: *Celestina*, *Lazarillo de Tormes*, primera parte de *Diana* y *Floresta española*, que son argumento del ingenio, agudeza grave y donaire de la lengua y nación española. No se tenga por encarecimiento sino, al leerlos, hagan alto en sus dichos y sentencias.[33]

En esa misma línea, tanto Francisco de Quevedo como Manuel de Faria e Sousa, en sus ediciones de Anacreonte (1609), fray Luis de León (1631) y Luís de Camões (publicada póstumamente en 1685), recurrieron frecuentemente a sus poesías a la hora de combatir la nueva moda culterana, ponderar la sutilidad de los hiperbata y enumeraciones, explicar las virtudes de los encabalgamientos abruptos, resaltar el origen bíblico, clásico o petrarquesco de una imagen…[34]

33. Francisco Bermúdez de Pedraza (1612: 43). La segunda edición se limita a añadir «y nuestro famoso español» tras Aldana (1633: 40-41), y recientemente se ha sugerido que podría referirse a Luis de Góngora. Véase Inmaculada Osuna (2007: 615-642). Sea como sea, Bermúdez de Pedraza no fue el único que le tuvo en tan alta consideración. Creo que nunca se ha señalado que apenas diez años después de ese encendido elogio apareció este otro: «E, per non lasciare a parte i francesi e gli spagnoli […], Gargilaso [sic] della Vega e Iovan della Vega poetorno egli no spagnuolo così divinamente, che han lasciato nome, e non poco di grandezze a suoi posteri, e così parimente Ausias March, valentiano, lasciando D. Diego de Mendoza, D. Diego Álvarez Osorio, Francesco Aldana, Hernando de Acunda [sic], Iovan de Mendoza, Rebiera, Pietro de Gusmán, Petro Laínez e Giorgio di Gusmán, che hò voluto in questo mio discorso solo accennare e nominare che entrar nel pelago delle loro grandezze» (Francesco Antonio Tomasi, 1622: 64). Aunque parece que se ha deslizado algún que otro error de copia entre los nombres de ese listado, el de Aldana no admite duda.

34. Cf. Francisco de Quevedo (1981: 294), citando un verso no recogido en sus ediciones antiguas; la edición a fray Luis de León (Quevedo 1631: hh. [20v y 21v] de preliminares [††4v y ††5v]), quizá, en este último caso, citando también de memoria, pues recoge «Aguija, corre, ve, camina, perma- / neciendo triste» cuando los versos originales leían «Corre, no pares, ve, camina, perma- / neciendo siempre» (Francisco de Aldana 1985: 243); y la edición de Luis de Camões preparada por Faria e Sousa (1685: 45b, 90a, 137a, 139a, 152a, 195b, 218a-b y 303a).

En suma, la consideración de Aldana por los autores de finales del siglo xvi y el primer tercio del xvi, esto es, los de la siguiente generación, aparece ante nuestros ojos de una forma un tanto paradójica. Los grandes escritores lo conocieron bien y lo apreciaron como uno de los pilares de su tradición literaria. Sin embargo, con la salvedad de esa aparición tardía en el *Laurel de Apolo*, ya mencionada, parecía que su figura permaneció siempre fuera de esa peculiar forma de canon oficial —o, mejor, cánones oficiales— que fueron las galerías de ingenios, en las que se destacaban los poetas de un lugar determinado o los escritores de una escuela concreta.

En esta ocasión, sin embargo, puede enmendarse esa apariencia inicial con dos galerías nunca consideradas hasta el momento y que, contra lo que parecía ser la tónica general, no olvidaron incluirlo y alabarlo como un modelo lírico indiscutible. Sus autores supieron esquivar, cada uno a su peculiar manera, los inconvenientes de que ya hubiera fallecido y de que no se le pudiera adscribir a un grupo geográfico determinado. Asimismo, dos epístolas en prosa,[35] tampoco estudiadas hasta ahora, lo señalarán como una de las voces más autorizadas del panorama literario del momento. Por último, una lista de ingenios locales, relativamente conocida pero poco estudiada, dará buena cuenta de lo difícil que debió ser, para algunos escritores, buscarle un hueco en esas particulares visiones de la historia de la literatura.

La primera galería es, quizá, la más sorprendente, tanto por el recurso utilizado como por lo temprano que apareció. Cuando en los últimos decenios del siglo xvi Pedro López Enríquez de Calatayud, regidor de Valladolid, tradujo al español *Le prime imprese del conte Orlando*, obra póstuma de Lodovico Dolce (1572), decidió acrecentar su discreta labor con un encomio de los poetas españoles de su época. Así, al encarar el vigésimo quinto y último canto de *El nacimiento y primeras empresas del conde Orlando*, finge que termina un largo viaje por mar y que salen a recibirle al puerto Pedro de Padilla, Alonso de Ercilla, Gabriel Lobo Laso de la Vega, Francisco y Juan de la Cueva, Juan Rufo, Lope de Vega, Miguel Sánchez, Juan del Castillo, Francisco de Castilla… Pero pronto se da cuenta de que junto a los poetas españoles vivos figuran también los recientemente fallecidos, con sus palmas de bienaventuranza:

> Sentados también veo los primeros,
> y alegres, porque a España tal destino
> concedió el cielo, y prósperos agüeros:
> a aquel de Urrea, ingenio peregrino,
> y a Farfán que no está de los postreros,
> y el maestro Ramírez, castalino,
> Jorge de Montemayor, Francisco Aldana

35. Sobre la estrecha relación entre estas galerías poéticas y las epístolas (en verso o no), véase Pedro Ruiz Pérez (2004: 45-80).

y Garrido, de fama soberana;
un Silvestre y un Soria y el loado
Espinosa y Villegas y el urbano
don Fernando de Acuña, a quien ha dado
Erato grave estilo, y cortesano;
don Diego de Mendoza, el sublimado,
con quien el sacro Pitio vive ufano;
Boscán con alta voz de gran contento,
el grave Garcilaso en dulce acento…[36]

La lista prosigue con Damasio de Frías, Martín Abarca de Bolea y Castro, Alonso Pérez, Feliciano de Silva, Lorenzo Suárez, Gregorio Hernández de Velasco, Francisco de Guzmán, Gonzalo Pérez, Gaspar Ramírez Enríquez, Luis Zapata, Juan Vázquez de Ayora, Gaspar Gil Polo, Dionisio Daza Chacón, Hernán López de Yanguas, Juan de Mena, Ausiàs March, Jorge Manrique, Garcí Sánchez de Badajoz, Cristóbal de Castillejo y Bartolomé Torres Naharro. Aunque queda de manifiesto una notable impronta de los autores del círculo vallisoletano, es también una excelente muestra de lo que el traductor consideraba su propia tradición poética, aquella en la que él mismo se insertaba, y a la que rindió homenaje en la medida de sus posibilidades. Es determinante, asimismo, que se trate del primer elogio realizado tras la publicación de las distintas partes de las *Obras* de Aldana que se imprimieron escalonadamente entre 1589 y 1593.

La segunda galería solventó el problema de incluir a Francisco de Aldana en un listado poético de una forma distinta. En 1611 el infatigable Cristóbal de Mesa, incluyó al final de su poema heroico *El patrón de España* una selección de sus de *Rimas*, entre las que destaca una epístola «A Juan [Fernández] de Velasco, condestable de Castilla». En ella, tras quejarse del poco aprecio con que habían sido recibidas sus anteriores creaciones épicas, de la evidente decadencia de la poesía coetánea y del triunfo fácil de las nuevas comedias, mostraba su particular admiración por Jorge Manrique, Bartolomé Torres Naharro, Cristóbal de Castillejo, Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Alonso de Ercilla, Gabriel Lobo Laso de la Vega, Juan Rufo, Cristóbal de Virués, Eugenio Martínez o Bartolomé Cairasco de Figueroa, mientras lanzaba dardos envenenados contra Jerónimo de Arbolanche, Pedro de Oña, Jerónimo Sempere, Luis Zapata o Juan de la Cueva.

Aun si fuera el poeta lemosino,
digo Ausias Marc, honor de Barcelona,
fuera de la corona y palma digno,
y el portugués Luis, luz de Lisbona,
y de Francia un Salusto y un Ronsardo,

36. Pedro López Enríquez de Calatayud (1594: 315v-316r).

que uno ilustra a París, otro a Perona;
un Soto Barahona, autor gallardo,
Figueroa el divino y un Aldana,
que no son escritores de lo pardo,
alabáralos yo de buena gana,
como aquellos que adornan nuestro idioma,
con quien la lengua se ennoblece y gana.[37]

Podría resultar significativo que, en esta ocasión, Aldana aparezca en un grupo aparentemente heterogéneo: un poeta catalán, otro portugués, dos franceses…[38] Pero en esa consideración, sin embargo, no encajarían ni el divino Francisco de Figueroa ni Luis Barahona de Soto, a quienes el mismo Cristóbal de Mesa había mencionado, dentro de sus correspondientes grupos geográficos —poetas de Alcalá de Henares y de Granada, respectivamente— en la galería de autores líricos que incluyó unos pocos años antes en *La restauración de España*, y en la que, por supuesto, no aparecían March, Camões, Du Bartas, Ronsard ni Francisco de Aldana.[39] Pero casi tan interesante como lo novedoso de estas menciones resulta la manera en que Pedro López Enríquez de Calatayud y Cristóbal de Mesa consiguieron superar las limitaciones que ofrecían las galerías tradicionales para incluir en las suyas a un poeta hispanoitaliano y ya fallecido.

Solo unos pocos años después apareció la primera de estas epístolas en prosa no tenidas en cuenta hasta el momento. En 1616, el secretario Juan Yagüe de Salas dio a la imprenta *Los amantes de Teruel*, una epopeya trágica escrita en veintiséis cantos y en verso suelto en la que había estado trabajando durante los últimos cinco años. Una obra de esas características, desde luego, podría resultar un tanto chocante a los ojos de los lectores coetáneos, habituados a que los poemas de aliento heroico se escribieran en octavas reales. Por eso, al frente de su obra incluyó una erudita epístola de fray Francisco González, lector de teología, en la que este, si bien confiesa que al principio también le chocó la idea, pronto vio que sus temores eran infundados.

> Más después que me desengañé, viendo un enjambre de autores que de la vega fértil de sus entendimientos nos dieron a gustar sabrosos frutos sobre platos de esa misma compostura. A saber es: Boscán, ingeniosamente en algunas de sus obras a lo divino y humano; Gonzalo Pérez en la traducción de los trece libros de la *Ulisea* de Homero; el doctor Gregorio Fernández de Velasco en la traducción de los doce

37. Cristóbal de Mesa (1612: 148v). Estando ya en prensa este trabajo reparo en que la presencia de Francisco de Aldana en esta galería ya había sido señalada en el excelente trabajo coordinado por Ruiz Pérez (2010), en el que además figuran indicaciones muy valiosas para cuanto sugiero en este apartado.
38. Y repárese, de paso, en los errores que transmite: Ausiàs March no era de Barcelona, sino de Valencia, y Guillaume de Salluste Du Bartas no nació en París sino en Monfort.
39. Cristóbal de Mesa (1607: 176v-177v).

> libros de la *Eneida* de Virgilio; el dotor Antonio Pérez Sigler, los quince de los *Metamorphoseos* de Ovidio, ambos en lo enarrativo; el capitán Gregorio [*léase* Gaspar] de Villagrá su *Nueva México*; Jerónimo Corte-Real, caballero portugués, el *Cerco de Diu* y *La Austríada*, tan favorecida de la majestad católica de Filipe Segundo en una real carta cuyas palabras son estas: «Porque en vuestra carta mostráis el afición que tenéis a mis cosas, y en la obra el ingenio, juicio y otras buenas partes de que Dios os ha dotado, que lo uno y lo otro me ha sido muy agradable y os lo agradezco mucho», y finalmente el capitán Francisco de Aldana en *La fábula de Faetonte* y en las cartas tan doctas cuanto ingeniosas que escribió a don Bernardino de Mendoza, a su hermano Cosme de Aldana y a un su amigo bajo el nombre de Galanio, imitando en este género de verso endecasílabo al de Virgilio y Ovidio, que casi le es correspondiente.[40]

El propio autor alude a la autoridad de esta epístola en el prólogo a sus lectores, donde les pide que la lean atentamente antes de criticar su obra.[41] Y, no contento con esto, incluye en los preliminares un puñado de poetas que elogian su labor, entre los que figura lo más granado de la literatura de su época, como Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo o Guillem de Castro.

Más allá del dato en sí, esta visión de un Francisco de Aldana cantor de hechos heroicos por su *Fábula de Faetonte* (a la que habría que sumar otros poemas en octavas reales, originales y traducidos) resulta especialmente significativa, pues es la base sobre la que, en la siguiente mención, también será considerado un historiador. Asimismo es llamativo que, desde tan temprano, se hiciera hincapié la calidad de sus epístolas, tan alabadas en los siglos posteriores.

Muy distinto tono posee la inclusión del poeta en la segunda epístola en prosa de la que se ofrece aquí noticia. Pero antes de analizarla conviene situarla en su contexto.[42] En la primavera de 1628 un grupo de historiadores navarros, amparados bajo el nombre de García de Góngora y Torreblanca, publicaron una *Historia apologética y descripción del reino de Navarra*. Se trataba de una nueva crónica de ese reino, muy crítica con la visión tradicional del mismo que, desde Castilla y Aragón, se había impuesto en la historiografía oficial. Al poco de que apareciera, algunos historiadores aragoneses empezaron a mostrar su disconfor-

40. Francisco González, «Carta encomial y apologética» (Juan Yagüe de Salas, 1616: hh. [7r-v] de preliminares [§7r-v]). La carta de agradecimiento de Felipe II a Jerónimo Corte-Real (fechada en Madrid, el 8 de noviembre de 1576) fue incluida por el poeta en la edición impresa de la Felicísima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria, h. [4r] de preliminares (*4r).

41. «Suplícote que antes de condenar este trabajo lo leas y premedites, y admitas las razones que en la 'Epístola apologética' el padre maestro fray Francisco González tan fundadas da. Y, si no obstantes ellas, gustares —como mal intencionado Zoilo— de morderlo con agudos dientes, advierte que si es —según tu opinión— manjar desabrido, te quedará la lengua retamada» (Juan Yagüe de Salas, 1616: h. [21r] de preliminares [§§§5r]).

42. Sobre la polémica explicada a continuación, véanse los estudios de Alfredo Floristán Imízcoz (2000: 79-134); (2007: 59-81), y el más revelador de M.ª Isabel Ostolaza (2005-2006: 227-252).

midad con esta nueva obra. Uno de quienes más la criticaron fue Juan Briz Martínez, abad de San Juan de la Peña, quien el 14 de mayo de 1628 dirigió y publicó una epístola a Bartolomé Leonardo de Argensola, cronista mayor del reino, en la que censuraba a su supuesto autor, Juan de Sada y Amézqueta, por un buen número de detalles pero, sobre todo, lo menospreciaba por ser un simple maestro de escuela («ludi magister») y no un verdadero historiador.[43] Tal hecho, desde luego, molestó sobremanera a Juan de Sada, quien a su vez escribió al cronista mayor del reino de Aragón una larga epístola, que también imprimió, fechada en Pamplona el 14 de septiembre de 1628. En ella, respondía a las críticas que le dirigía Juan Briz Martínez y criticaba, a su vez, las obras históricas de este. Aun así, con su agria contestación daba por zanjada la polémica.[44] Pero su sorpresa debió ser mayúscula pues, apenas publicada esta epístola, llegó a sus manos la respuesta, asimismo impresa, de Bartolomé Leonardo de Argensola al abad Juan Briz Martínez, fechada el 20 de julio de 1628, y en la que corroboraba todo lo que este decía.[45] Ofendido esta vez en lo más íntimo, y traicionado por quien suponía que lo debía amparar, Juan de Sada le dirigió una nueva epístola, que también imprimió, fechada en Pamplona el 20 de septiembre de 1628. En ella, atacaba la actitud de los supuestos historiadores profesionales y alababa la experiencia como una de las cualidades más sobresalientes del cronista. Es en ese polémico contexto concreto en el que aparece el nombre de Francisco de Aldana, en una galería de varones que gozaron a la vez de la excelencia en la vida militar y la literatura, de manera que el conocimiento de lo vivido superaba lo que simplemente se podía haber aprendido en los manuales al uso:

> Es muy vana presumpción que con solo ser versado en algunos poetas griegos y latinos y libros de historia —que muchos andan llenos de monstruosas patrañas y cosas apócrifas—, piense ser el Atlante de todos los escritores de España, ni que consista el escribir en solo el hábito de capilla o bonete, sino en los trabajos y capacidad de cada uno, pues sabe que, tomando los principios de Julio César y los Ptolomeos, hasta agora ha habido tantos de ceñir espada que han escrito muy más elegante y mejor que otros graduados en ciencias, cuanto se ve por sus obras de que está llena nuestra España, campeando entre ellas las *Austríadas* de don Diego de Mendoza y el regidor de Córdoba, y las de Arcilla, Quevedo, Meneses, Mantuano,

43. Juan Briz Martínez (s.d. [pero 1628]: 8r).

44. Juan de Sada y Amézqueta (s.d. [pero 1628]).

45. Bartolomé Leonardo de Argensola (s.d. [pero 1628]). Parece ser que solo se ha conservado un ejemplar de esta epístola, custodiado actualmente en la Bibliothéque nationale de France, París, 4-OL-113 (2). Juan Antonio Pellicer y Saforcada la localizó en la que había sido la biblioteca de Monseiur Du Fresne (1778: 114) y, desde ahí, el dato se ha ido repitiendo en diferentes repertorios: Félix de Latassa y Ortín (1799: 475); Marcelino Menéndez y Pelayo (1952: 320), sin que nadie la citara de primera mano. En efecto, en el catálogo original preparado para la venta de los libros del gran bibliófilo tras su muerte se daba noticia de la «Requesta del Bartholome Leonardo d'Argensola a la carta del don Juan Briz Martínez, 4º» (Catalogus librorum bibliothecæ Raphaelis Trincheti du Fresne, 1662: s.p. [C2r]).

> Herrera, Padilla, Gumiel y aquel asombro del mundo, Lope de Vega Carpio, que —mientras seglar— sacó a luz lo más primo de sus dívinidades, Ledesma, y las de los maeses de campo Chapín Vitelo y Francisco de Aldana, florentines, y Marcos de Isaba, castellano de Capua, el comendador don Juan Agustín, don Carlos Coloma, y otros innumerables que, con haberse criado casi desde su puericia en las guerras de Flandes y otros países y estados, escribieron sus alegres y trágicos sucesos, con muy terso y gallardo lenguaje y estilo, disposición clara, buena elección, y en todos afectos a la verdad que, como dicen Estrabón y Polibio, es el alma de la historia.[46]

Independientemente de la postura que hoy se adopte acerca de en qué consiste ser un buen historiador (y el poeta heroico, en buena medida, se podía asimilar al historiador, pues relata la vida y hechos de los grandes héroes),[47] es importante destacar que también en esta ocasión Francisco de Aldana aparece más o menos separado de los otros literatos españoles, y unido a Gian Luigi Vitelli, marqués de Cetona. Y es doblemente meritoria esa observación, por cuanto solo las investigaciones más recientes han sacado a la luz la relación de camaradería y amistad que unió a estos dos militares y poetas al servicio del Duque de Florencia, aunque el uno naciera en Nápoles y el otro en Città di Castello.[48]

La última mención es singularmente reveladora de lo misteriosa o de difícil clasificación que debía resultar la figura de Francisco de Aldana para los autores españoles del Siglo de Oro. Se trata de su aparición en el *Índice o catálogo de todos los pontífices, cardenales, arzobispos, obispos, escritores de libros, predicadores, poetas y varones ilustres en todo género de letras que ha tenido y tiene la insigne villa de Madrid reconocidos por hijos verdaderamente suyos*, que compiló Juan Pérez de Montalbán en 1632. Ahí, inexplicablemente, consta el siguiente asiento: «87. El capitán Francisco de Aldana, que murió en la guerra de África: *Rimas varias*».[49] La verdad es que no es fácil decidir qué resulta más chocante en esas pocas palabras: que se considerara madrileño a Francisco de Aldana o que se le prohijara una obra, supuestamente impresa,[50] de título tan ramplón en ese momento. Desde

46. Juan de Sada y Amézqueta (s.d. [pero 1628]: 2v). Esta epístola se encuadernó frecuentemente, junto a otras piezas de la polémica suscitada, a continuación del libro del supuesto García de Góngora y Torreblanca (1628). Así, por ejemplo, en el ejemplar BH FLL-30329 de la Universidad Complutense, Madrid, o en el ejemplar R. 103035 de la Bibliothèque Municipale de Lyon.

47. Cf. «Epopœia est illa pars pœseos, quæ in heroum rebus gestis tractandis versatur» (Francesco Robortello, 1555: 6); y «Epica ratio qua heroum genus, vita, gesta describuntur» (Iulii Cæsaris Scaligeri 1594: 364).

48. Cf. Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Abraham Madroñal (2010: 17-21 y 27-28), y Adalid Nievas Rojas (2018a: en prensa).

49. Juan Pérez de Montalbán (1632: 344r). La noticia se mantiene, sin cambios, en las ediciones sucesivas (1651: 279v; y 1736: 508). Sobre los errores de este listado (en el que figuran al menos trece personajes que no eran madrileños), véase solo Antonio Carreira (2010: 59-72).

50. Es lo que se desprende de las palabras del propio Pérez de Montalbán, cuando advierte que en cada letra «pongo en primer lugar los que han sacado sus obras a luz, porque los tales parece que tienen alguna preeminencia por tener para la posteridad testigos siempre vivos de su talento, y en

luego, bastaba hojear cualquiera de los volúmenes de su poesía, o incluso de los panegíricos que le dedicó Cosme para saber, sin duda, que era natural de Italia y que su universo poético juvenil se centraba en Florencia y Nápoles. Ahí aparecían «la ribera / de Arno», «las ninfas de Sebeto ameno / que envidia el Arno» y el «monte de Alvernia» entre los versos de Francisco o, en el caso de los de Cosme, «la gentil ciudad llamada Flora» y «esta ciudad clara y famosa / Parténope gentil», ciudad de la «sirena» de la que se despide…[51] Incluso cuando en torno a 1628 el anónimo compilador del manuscrito 251 de la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza recogió un poema inédito del primero se apresuró a identificar a su autor de manera unívoca: «Angélica y Medoro, por Aldana de Italia».[52] Y parece claro que el bulo parte del propio Pérez de Montalbán, pues el poeta no aparecía en los listados de escritores madrileños que habían compilado, pocos años antes, Gil González Dávila (*Teatro de las grandezas de la villa de Madrid*, Tomás Iunti, Madrid, 1623) y Jerónimo de Quintana (*A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid*, Imprenta del Reino, Madrid, 1629).

Pero es que, además, *Rimas*, *Rimas varias* o *Varias rimas* era un rótulo casi exclusivamente dedicado a los poemarios publicados en vida de su autor, y que además solo se impuso en las prensas españolas en los últimos años del siglo XVI (las *Rimas* de Felipe Mey, de 1586, y las *Diversas rimas* de Vicente Espinel, de 1591, serían sus primeros exponentes) y, sobre todo, en los primeros decenios del XVII.[53] Los poetas de las generaciones precedentes, como la de Francisco de Aldana, solían publicar —ser publicados, más bien— bajo el título *Obras*. Así aparecieron las poesías de Garcilaso de la Vega y Juan Boscán (1543), las de Juan Fernández de Heredia (1562), las de Cristóbal de Castillejo (1573), las de Jerónimo de Lomas Cantoral (1578), las de Fernando de Herrera, Joaquín Romero de Cepeda y Gregorio Silvestre (1582)… y todavía Francisco de Quevedo publicó las de fray Luis de León y Francisco de la Torre (ambas en 1631) bajo esa denominación. En cambio, solo en los años inmediatos a la curiosa afirmación de Pérez de Montalbán, y sin hacer una búsqueda exhaustiva, aparecen en los repertorios habituales las *Rimas y prosas* de Gabriel Bocángel (1627), las *Rimas* de García Salcedo Coronel (1627), las *Rimas varias* de António Alvares Soares

---

segundo los que no las han publicado» (1632: 338v-339r). Bastará comprobar que, en efecto, en la letra F y en su mismo folio, Francisco de Aldana aparece precedido de «86. Don Fernando de Mendoza, hijo del señor de Fresno de Torote: Disputationum iuris civilis [Fernando Ramírez, Alcalá de Henares, 1586] y Pro concilio Illiberitano [i.e. De confirmando Concilio Illiberritano ad Clementem IIX, Tomás Iunti, Madrid, 1594]», y seguido de «88. Don Francisco del Castillo: un poema a Nuestra Señora de los Remedios [de la Merced de Madrid, Diego Flamenco, Madrid, 1619]» y «89. Don Francisco Galaz de Barahona: un libro de Paradojas [Imprenta Real, Madrid, 1625], en que muestra bien que corresponde su opinión a su noticia y su fama a su erudición» (1632: 344r).

51. Francisco de Aldana (1985: 198, 207, 279 y 375); Cosme de Aldana (2010: 130, 133 y 167).

52. José Manuel Blecua (1945: 326).

53. Véanse, sobre estas cuestiones aquí simplemente esbozadas, las atinadas sugerencias de Ignacio García Aguilar (2009: 264-265); y Ana Isabel Martín Puya y Pedro Ruiz Pérez (2015: 25-48).

(1628), las *Varias rimas* de Miguel Colodrero de Villalobos (1629), las *Rimas* de Luís de Camões (1629 y 1632), el *Laurel de Apolo con otras rimas* de Lope de Vega (1630), las *Rimas varias* de Vicente de Guzmán (1630), las *Rimas* de Gabriel de Henao (1631), los *Favores de las musas […] en varias rimas y comedias* de Sebastián Francisco de Medrano (1631), las *Rimas* de Juan de Moncayo (1632), las *Rimas de Lupercio y del dotor Bartolomé Leonardo de Argensola* (1634), las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634)… Las *Rimas varias* que prohíja Pérez de Montalbán a Francisco de Aldana, pues, parecen más una invención, al arrimo de las fórmulas más habituales en su momento, que otra cosa. Con todo, cabría preguntarse si se debe a un accidente, a que quizá en ese momento no tuviera a mano ninguno de los volúmenes en que se habían publicado sus poemas, o si, sencillamente, no los había llegado a conocer ni a leer. De hecho, su «capitán Francisco de Aldana, que murió en la guerra de África», un poeta famoso que murió en una guerra casi olvidada, se parece demasiado a la imagen estereotipada del mismo que divulgaron piezas como la *Comedia famosa del bautismo del príncipe de Marruecos*, de Lope de Vega (1601), o la *Comedia famosa del rey don Sebastián*, de Luis Vélez de Guevara (c. 1607), como para poder descartar que fuera ese vago recuerdo su único conocimiento.[54]

Dejando a un lado este último e inquietante caso, parece claro que Francisco de Aldana fue un poeta altamente valorado por los autores coetáneos y los de la siguiente generación. Si, por un lado, resulta interesante la manera en que algunos grandes autores, al mencionarlo, supieron sobreponerse a las limitaciones que imponían las galerías poéticas al uso (ordenadas, por lo general, según un criterio geográfico y ceñidas los personajes más actuales), no lo es menos que sus poemas se convirtieran en un referente a la hora de establecer los modelos poéticos que se debían conocer e imitar, ni que esa valoración unas veces redescubra facetas hoy un tanto descuidadas de su producción (así, su consideración como autor histórico) y otras, sorprendentemente, coincida con el aprecio con que modernamente se valoran algunas de sus composiciones, como las epístolas.

54. Véase, por ejemplo, la rápida mención que de él hizo Gonzalo de Céspedes y Meneses en la Varia fortuna del soldado Píndaro, solo para ofrecer los antecedentes de su personaje: «Entrose en Portugal cuando se prevenía la fatal y mísera jornada decantada por tan varios autores; hallose en ella entre otros castellanos que en compañía del capitán Aldana fueron sirviendo al rey de Portugal» (1975: 28).

Bibliografía

Aldana, Cosme de, *Rime di Cosimo d'Aldana, gentil'huomo di sua maestà catolica in morte di suo fratello il capitano Francesco d'Aldana, castellano di San Sebastiano*, Giacomo Piccaglia, Milán, 1587.

—, *Algunos sonetos en lamentación de la muerte de su hermano*, ed. Paolo Pintacuda, Universidad de Málaga, 2010.

Aldana, Francisco de, *Segunda parte de las obras que se han podido hallar del capitán Francisco de Aldana*, Madrid, Pedro de Madrigal, 1591.

—, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.

Andretta, Stefano, «Scrivere di altri paesi: il Portogallo e le Fiandre nell'opera di Girolamo Conestagio de' Franchi», en *Nunc alia tempora, alii mores. Storici e storia in età postridentina: Atti del Convegno internazionale Torino, 24-27 settembre 2003*, ed. Massimo Firpo, Florencia, Leo S. Olschki-Fondazione Luigi Firpo, 2005, 477-501.

Battistini, Mario, *Lettere di Giovan Battista Guicciardini a Cosimo e Francesco de' Medici scritte da Belgio dal 1559 al 1577*, Bruselas-Roma, Bibliothèque de l'Institut historique belge de Rome, 1949.

Beck, Colette, «Hommes et culture au sein de l'Accademia dei Confusi à Anvers au xvi[e] siècle», en *Atti del II[o] Congresso Internazionale di studi storici: rapporti Genova-Mediterraneo-Atlantico nell'età moderna*, ed. Raffaele Belvederi, Génova, Istituto di Scienze Storiche-Università di Genova, 1985, 211-223.

Bermúdez de Pedraza, Francisco, *Arte legal para estudiar la jurisprudencia, con la Paratitla y exposición a los títulos de los cuatro libros de las Instituciones de Justiniano*, Salamanca, Antonia Ramírez a costa de Nicolás Martín del Castillo, 1612.

—, *Arte legal para estudiar la jurisprudencia, con la Paratitla y exposición a los títulos de los cuatro libros de las Instituciones de Justiniano*, Madrid, Francisco Martínez a costa de Domingo González, 1633.

Bingen, Nicole «Les éditions d'œuvres en langue italienne à Anvers à l'époque de Lodovico Guicciardini», *Lodovico Guicciardini (1521-1589). Actes du Colloque international des 28, 29 et 30 mars 1990*, ed. Pierre Jodogne, Lovaina, Peeters, 1991, 179-202.

Blecua, José Manuel, *Cancionero de 1628*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1945.

Bostoen, Karel, «Schiappalaria, Stefano Ambrosio», *Nationaal Biografisch Woordenboek*, XIII, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten-Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde-Koninklijke Academie voor Geneeskunde van België, Bruselas, 1990, 734-739.

—, «Italian Academies in Antwerp: Schiappalaria and Vander Noot as 'Inventors' for the Genoese Community», *Italian Academies of the Sixteenth Century*, eds. David S. Chambers y François Quiviger, Londres, The Warburg Institute-University of London, 1995, 195-204.

Briz Martínez, Juan, *Copia de una carta escrita por el abad de San Juan de la Peña, don Juan Briz Martínez, al doctor Bartolomé Leonardo de Argensola, canónigo de la metropolitana de Zaragoza y cronista de su majestad y del reino de Aragón, concluyente algunos desengaños para una nueva historia de Navarra impresa en Pamplona en este año de 1628*, Huesca, Pedro Blusón, s.d. [*pero* 1628].

Bruto, Giovanni Michele, *Opera varia selecta*, Berlín, Johannes Michael Rüdigeri-Ulricus Liebpertus, 1698.

Bunes Ibarra, Miguel Ángel de; Madroñal, Abraham, «Una carta jocosa inédita de Francisco de Aldana y nuevos datos para su biografía», *Revista de filología española*, XC (2010), 9-46.

Camilli, Camillo, *Imprese ilustri di diversi, coi discorsi di Camillo Camilli,* Venecia, Francesco Ziletti, 1586.

Carreira, Antonio, «La corte y sus ingenios»*, Literatura y territorio: Hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro,* ed. Andrés Sánchez Robayna, Las Palmas de Gran Canaria, Academia Canaria de la Historia, 2010, 59-72.

Catalogus librorum bibliothecæ Raphaelis Trincheti du Fresne, París, Apud viduam & hæredes, 1662.

Cayuela, Anne, «*Coronas del Parnaso y Platos de las musas* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Una miscelánea polisinodal bajo el reinado de Felipe IV», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLIII, 2 (2013), 69-94.

Cervantes, Miguel de, *La Galatea*, eds. Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2014.

—, *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, eds. José Montero Reguera, Fernando Romo Feito y Macarena Cuiñas Gómez, Madrid-Barcelona, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2016.

Céspedes y Meneses, Gonzalo de, *Varia fortuna del soldado Píndaro,* ed. Arsenio Pacheco, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

Ciappina, Maristella Cavanna, «Conestagio (Connestagio) de Franchi (Franci), Gerolamo», en *Dizionario biografico degli italiani*, XXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, 770-772.

Ciardi, Roberto, «'A Knot of Words and Things': Some Clues for Interpreting the *Imprese* of Academies and Academicians», en *Italian Academies of the Sixteenth Century*, eds. David S. Chambers y François Quiviger, Londres, The Warburg Institute, 1995, 37-60.

Conestagio de' Franchi, Girolamo, *Dell'unione del Regno di Portogallo alla corona di Castiglia*, Génova, Girolamo Bartoli, 1585.

—, *Rime*, Amsterdam, Giacomo di Pietro, 1619.

Corte-Real, Jerónimo de, *Felicísima victoria concedida del cielo al señor don Juan de Austria en el golfo de Lepanto*, Lisboa, António Ribeiro, 1578.

Enríquez de Calatayud, Pedro López (ed.), en Ludovico Dolce, *El nacimiento y primeras empresas del conde Orlando, por Ludovico Dolce*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1594.

Epistolæ clarorum virorum, Hæredes Sebastianus Gryphius, León de Francia, 1561.

Faria e Sousa, Manuel de (ed.), en Luís de Camões, *Rimas varias de Luis de Camoens*, Lisboa, Theotonio Damaso de Mello, 1685.

Floristán Imízcoz, Alfredo, «Examen de la conquista castellana: La introspección de los cronistas navarros (siglos xvi y xvii)», *Príncipe de Viana*, LXI (2000), 79-134.

—, «Polémicas historiográficas y confrontación de identificaciones colectivas en el siglo xvii: Navarra, Aragón y Vasconia», *Pedralbes*, XXVII (2007), 59-81.

García Aguilar, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.

Giustiniani, Michele, *Gli scrittori liguri*, Roma, Nicol'Angelo Tinassi, 1667.

Góngora y Torreblanca, García de, *Historia apologética y descripción del reino de Navarra*, Pamplona, Carlos Labayen, 1628.

Goris, Joannes-Albertus, *Étude sur les colonies marchandes méridionales (Portugais, Espagnols, Italiens) à Anvers de 1488 à 1567*, Lovaina, Uystpruyst, 1925.

Grillo, Angelo, *Rime*, Venecia, Giovanni Battista Ciotti, 1599.

Heck, Paul van, «Sulla *Vita di C. Giulio Cesare* di Stefano Ambrogio Schiappalaria», *Les Flandres et la culture espagnole et italienne aux XVI^e^ e XVII^e^ siècles*, edd. Mercedes Blanco-Morel y Marie-Françoise Piéjus, Université Charles de Gaulle-Lille III, Villeneuve d'Ascq, 1998, 35-46.

Latassa y Ortín, Félix de, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1600 hasta 1640*, II, Pamplona, Joaquín de Domingo, 1799.

Leonardo de Argensola, Bartolomé, *Respuesta del dotor Bartolomé Leonardo de Argensola, canónigo de la santa iglesia metropolitana de Zaragoza, cronista del rey nuestro señor y del reino de Aragón, a la carta que le escribió el dotor don Juan Briz Martínez, abad del real monasterio de San Juan de la Peña, en razón de un libro tocante a la antigüedad de Navarra, impreso en Pamplona en este año 1628*, s.i., s.l. s.d. [*pero* 1628].

Martín Puya, Ana Isabel; Ruiz Pérez, Pedro, «El nombre de la cosa: títulos, modelos poéticos y estrategias autoriales en el bajo barroco», *Criticón*, CXXV (2015), 25-48.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Biblioteca de traductores españoles*, ed. Enrique Sánchez Reyes, II, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952.

Mesa, Cristóbal de, *La restauración de España*, Madrid, Juan de la Cuesta a costa de Esteban Bugía, 1607.

—, *El patrón de España*, Madrid, Alonso Martín a costa de Miguel de Siles, 1612.

Montero Delgado, Juan; González Sánchez, Carlos Alberto; Rueda Ramírez, Pedro; Alonso Moral, Roberto, *De todos los ingenios los mejores: El Condestable Juan Fernández de Velasco y Tovar, V duque de Frías (c. 1550-1613)*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2014.

Nievas Rojas, Adalid, «Nuevos datos para la biografía de Francisco de Aldana (II). Primera etapa en Flandes (1567-1571)», *Boletín de la Real Academia Española*, 2018a, en prensa.

—, «Nuevos datos para la biografía de Francisco de Aldana (III). La segunda jornada de Levante (1572)», 2018b, en prensa.

Ostolaza, M.ª Isabel, «Debates historiográficos entre cronistas de Navarra y Aragón en el siglo xvii. A propósito de la *Historia apologética y descripción del reino de Navarra*, atribuida a Juan de Sada y Amézqueta», *Revista de historia Jerónimo Zurita*, LXXX-LXXXI (2005-2006), 227-252.

Osuna, Inmaculada, «Los poetas del Siglo de Oro en textos escolares (Siglos xvii-xviii)», *Bulletin hispanique*, CIX (2007), 615-642.

Pellicer y Saforcada, Juan Antonio, *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, Madrid, Antonio de Sancha, 1778.

Pérez de Montalbán, Juan, *Para todos: ejemplos morales, humanos y divinos*, Madrid, Imprenta del Reino a costa de Alonso Pérez, 1632.

—, *Para todos: ejemplos morales, humanos y divinos*, Madrid, Melchor Sánchez a costa de Lorenzo Sánchez, 1651.

—, *Para todos: ejemplos morales, humanos y divinos*, Sevilla, Imprenta y librería de los Gómez, 1736.

Poesie toscane et latine di diversi eccelenti ingegni, Lorenzo Torrentino, Florencia, 1563.

Quevedo, Francisco de (ed.), en fray Luis de León, *Obras propias y traducciones*, Madrid, Imprenta del Reino a costa de Domingo González, 1631.

—, *Obra poética completa*, ed. José Manuel Blecua, IV, Castalia, Madrid, 1981.

Ramos, Rafael, «De Francisco a Marco Antonio Aldana pasando por Gaspar Gil Polo», *Bulletin hispanique*, CXIV (2012), 345-365.

Robortello, Francesco, *In librum Aristotelis De Arte Poetica explicationes*, Basilea, Ioannem Hervagium Iuniorem, 1555.

Ruiz Pérez, Pedro, «Espejos poéticos y fama literaria: las epístolas en verso del siglo xvi», *Bulletin hispanique*, CVI (2004), 45-80.

—, (coord.), *El Parnaso versificado: La construcción de la república de los poetas en el Siglo de Oro*, Madrid, Abada, 2010.

Ruscelli, Girolamo, *Le imprese illustri*, Venecia, Francesco di Franceschi, 1584.

Sada y Amézqueta, Juan de, *Copia de una carta escrita por Juan de Sada y Amézqueta al dotor Bartolomé Leonardo de Argensola, canónigo de la santa iglesia metropolitana de Zaragoza y coronista de Su Majestad y del reino de Aragón, en respuesta de otra que don Juan Briz Martínez, abad de San Juan de la Peña, le escribió contra un libro intitulado «Descripción de Navarra» impreso en Pamplona, año 1628*, s.i., s.l., s.d. [*pero* 1628].

—, *Copia de otra carta que Juan de Sada y Amézqueta escribió al doctor Leonardo, en respuesta de la que él envió a don Juan Briz Martínez, abad de San Juan de la Peña, este año de 1628*, s.i., s.l., s.d. [*pero* 1628].

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas*, Madrid, Imprenta del Reino a costa de la Hermandad de Libreros, 1635.

Scaligeri, Iulii Cæsaris, *Poetices libri septem*, Ginebra, Petrum Santandreanum, 1594.

Schiappalaria, Stefano Ambrogio, *La vita di C. Iulio Cesare, nella quale si pu vedere (oltre molti e varii particolari di cose si moderne, come antiche) quanto e come siano profittevoli in una patria libera i cittadini potenti; e di quanto pericolo gli troppo denarosi, e parimente gli troppo duri in su l'ostinatione loro*, Amberes, Andrea Bax, 1578.

—, *Osservationi politiche, et discorsi pertinenti a governi di stato trattati insieme con la vita di Caio Giulio Cesare*, Verona, Compagnia degli Aspiranti, 1600.

Sepúlveda, Jesús (ed.), Diego Alfonso Velázquez de Velasco, *El celoso*, Roma, Bulzoni, Roma, 2000.

Spotorno, Giovanni, *Storia letteraria della Liguria*, IV, Ponthenier, Génova, 1826.

Tomasi, Francesco Antonio, *Delle grandezze della poesia*, Stampa Archiepiscopale, Milán, 1622.

Vega, Lope de, *Jerusalén conquistada: Epopeya trágica*, ed. Joaquín de Entrambasaguas, I, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes-Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951.

—, *Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 1975.

—, *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Careño, Madrid, Cátedra, 2007.

Yagüe de Salas, Juan, *Los amantes de Teruel*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1616.

Zabata, Cristoforo, *Scelta di rime di diversi eccellenti poeti*, Génova, s.e., 1579.

Artículos

Un posible cardo del jardín de Lope de Vega: «¿Qué humanos ojos quedarán enjutos?» y su contexto polémico

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel
antonio.sanchez@unine.ch

Recepción: 04/08/2017, Aceptación: 15/12/2017, Publicación: 11/12/2018

Resumen
Dentro de la vasta obra de Lope, nos centramos en las sátiras *ad hominem* del Fénix para analizar un poco estudiado soneto que se le atribuye, «¿Qué humanos ojos quedarán enjutos?», respuesta a un poema homónimo de Góngora que data de c. 1611. Examinando ambos sonetos en su contexto polémico, estudiamos sus peculiaridades estilísticas, que resultan ser características del corpus satírico de sus respectivos autores. Por ello, concluimos que el soneto en cuestión puede ser obra de Lope, a cuyos cardos se asemeja enormemente.

Palabras clave
Lope de Vega; Luis de Góngora; sátira; soneto; *ad hominem*; autorrepresentación; autoría

Abstract
A possible thistle from Lope de Vega's garden: "¿Qué humanos ojos quedarán enjutos?" and its polemical context
Within the vast oeuvre of Lope de Vega, we focus on his satires *ad hominem* in order to study a little-known sonnet that tradition attributes to him, «¿Qué humanos ojos quedarán enjutos?», the reply to a Góngora poem by the same title that dates from c. 1611. Examining both sonnets in their polemic context, we study their stylistic peculiarities, which are characteristic of the satirical corpus of their respective authors. Therefore, we conclude that the sonnet in question can be Lope's, whose prickly thistles it resembles.

Keywords
Lope de Vega; Luis de Góngora; satire; sonnet; *ad hominem*; self-fashioning; authorship

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.287

Uno de los aspectos menos estudiados de la obra lopesca es el satírico, modalidad que identificamos, más bien, con otros autores del momento, tales como Cervantes, Góngora o Quevedo (Valdés Gázquez 2011: 157). Pese a que la vena satírica destaca por su cantidad y calidad en la producción de estos grandes escritores, también se encuentra a lo largo y ancho del extenso corpus del Fénix. De hecho, lo recorre desde los libelos contra los Velázquez, en los años ochenta, hasta obras de senectud como «A mis soledades voy» o los sonetos del *Burguillos*. Además, encontramos sátiras en géneros tan diversos como las epístolas cortesanas de *La Filomena* y *La Circe* o las comedias urbanas, en las que los comentarios satíricos son unas de las especialidades del gracioso. En el terreno de la sátira, Lope practicaba tanto las morales y literarias como los ataques *ad hominem*,[1] aunque acostumbrara a presentarse más como víctima de estos embates que como agresor. Es un extremo que nos consta, por ejemplo, por casos como la célebre sonetada sevillana de 1602 (Rodríguez Marín 1914: 8-10; Rico García y Solís de los Santos 2008). Lope se queja de esta andanada en la epístola a Gaspar de Barrionuevo, de las *Rimas* (Vega Carpio, *Rimas*, vol. II, págs. 297-303, vv. 244-252 y 346-348), donde alcanza extremos cercanos a la «jeremiada autocompasiva» que han denunciado algunos estudiosos (Rico García y Solís de los Santos 2008: 245). Pese a esas quejas, lo cierto es que hacia 1602 el Fénix también era ducho en escribir versos semejantes a los de la sonetada, hasta el punto de que en los años del proceso por libelos había contemporáneos que consideraban las sátiras *ad hominem* una de las especialidades del poeta. Así, uno de los testigos que declararon en dicho proceso, Rodrigo Saavedra, actor en la compañía de Jerónimo Velázquez y amigo del Fénix, declaró que Lope «es hombre acostumbrado a hacer semejantes sátiras y oyó decir que había hecho un soneto en sátira contra la compañía de Cisneros». Saavedra insistiría luego al afirmar que el Fénix era «hombre acostumbrado a hacer sátiras, ansí latinas como en romance, contra personas honradas de esta corte» (Tomillo y Pérez Pastor 1901: 16 y 19).

Una de estas «personas honradas» a las que con más frecuencia fustigaron los versos lopescos fue el gran Luis de Góngora, con quien Lope se vio envuelto en una de las controversias más sonadas de la historia de nuestras letras. Los estudiosos de la polémica gongorina se han ocupado de estudiar la batería de consonantes satíricos que se intercambiaron los dos grandes ingenios, con trabajos como los clásicos de Joaquín de Entrambasaguas (1961), Emilio Orozco Díaz (1973), o con estudios más recientes como los múltiples ensayos dedicados en los últimos años a la polémica gongorina. Estos análisis han prestado poca atención a un poco conocido soneto atribuido al Fénix que pretendemos examinar en nuestro trabajo, «¿Qué humanos ojos quedarán enjutos?». Para analizarlo,

1. Sobre cómo las sátiras literarias adquirían rápidamente elementos personales, véase Profeti (2004).

expondremos primeramente el escaso estado de la cuestión sobre los cardos del jardín de Lope, como denominaba Entrambasaguas (1942) a la poesía satírica del Fénix, y sobre el que nos ocupa en particular. Tras ello recordaremos brevemente el desarrollo de la polémica entre los dos gigantes, esencial para entender el ambiente en que se fraguó el soneto que nos interesa. Con este contexto pasaremos a examinar detenidamente el texto como respuesta de Lope a otro poema de su gran rival cordobés, lo que nos permitirá concluir con algunas generalizaciones sobre los sonetos satíricos del Fénix.

Los lugares comunes que la crítica ha establecido acerca de Lope nos alejan de su estro satírico, dificultando la comprensión de algunos de los textos que escribió en este estilo y que se encuentran entre los mejores del Siglo de Oro («A mis soledades voy», de *La Dorotea* y la mayor parte de los poemas de las *Rimas de Tomé de Burguillos*). Afortunadamente, el interés por las polémicas literarias de los últimos años ha producido gran cantidad de estudios sobre las sátiras poéticas del Fénix, como los que reunió el congreso monográfico de Prolope «Lope polemista» (Universitat Autònoma de Barcelona, noviembre de 2008), muchos de ellos impresos luego en el volumen 15 del *Anuario Lope de Vega*. Evidentemente, la mayoría de estas polémicas derivó en enfrentamientos personales que fomentaron sátiras *ad hominem*, como las que se vislumbran en las disputas lopescas con Colmenares (Tubau Moreu 2007) y Torres Rámila (González-Barrera 2011; Conde Parrado y Tubau Moreu 2015). Uno de los pocos estudiosos que se ha dedicado a los versos satíricos del Fénix, Entrambasaguas, comenta este tipo de poemas, que interpreta biográficamente en el marco de su visión romántica de un Lope apasionado y sincero:

> Estos cardos, brotados espontáneamente en el frondoso jardín de la poesía de Lope de Vega, que hallamos mezclados con las más delicadas de sus flores, terribles y violentas sátiras salidas de la pluma del poeta en momentos de mal humor y de ira no carecen, sin embargo, de un evidente interés, ya que completan el conocimiento de su psicología extraordinaria, que tenía como lema sincerísimo el amar o aborrecer, sin medio jamás. (1942: 7-8)

Entrambasaguas sigue detallando las características estilísticas de estas poesías satíricas, que considera «rara avis en la producción de nuestro autor» y que muestran que Lope no rehuía ningún arma, incluso las que le hacían hundirse en la más «zafia procacidad» (1942: 8-9). Son obras, prosigue el erudito madrileño,

> de sátira personal, de agresión airada, implacable, inmediata, que no puede aguardar un atuendo poético para presentarse al público; siempre con un sentido de ofensa o defensa humano y no de estética literaria del ingenio […]. Lope, por su carácter impulsivo y violento, de rápidas y fugaces reacciones, inaccesibles a la ondulante y escurridiza arma de la sátira, no se presta a este género, que apenas si en su obra extensísima está representado por otras obras que las aquí reproducidas. (1942: 9)

Estas obras que Entrambasaguas imprime en sus *Cardos* son los libelos contra cómicos[2] y contra los «preceptistas aristotélicos»,[3] aunque también incluyen un soneto contra Góngora,[4] evidente consecuencia de la polémica gongorina. Sabemos gracias al citado trabajo de Orozco Díaz (1973) y a actualizaciones como la de María José Osuna Cabezas (2008: 75)[5] cuál fue la cronología de este enfrentamiento, provocado por la difusión en 1613 de los grandes poemas del cordobés, el *Polifemo* y las *Soledades*. Lope debió de intervenir ya desde la carta satírica anónima del 13 de septiembre de ese año, que compadece a su rival por haber sido alcanzado de «algún ramalazo de la desdicha de Babel», tan incomprensible y multilingüe era la «jerigonza» de las *Soledades* (Orozco Díaz 1973: 175). Desde ese momento menudearon las sátiras, en una encendida controversia en la que participó gran parte de la intelectualidad española del momento.

El soneto «¿Qué humanos ojos quedarán enjutos?» pudo ser la respuesta de Góngora a estos primeros ataques del Fénix, o pudo incluso ser anterior, pero en todo caso se le atribuye al cordobés en varios manuscritos y nos mete ya en materia:[6]

A Lope de Vega Carpio

¿Qué humanos ojos quedarán enjutos,
señor Lope de Vega, si es de veras
que lo están en Madrid las delanteras,
porque al envés le pagan los tributos?

Dícenme que terceros disolutos,
como también, livianas y ligeras,
las mujeres, de putas en terceras,
los hombres de terceros dan en putos.

Si esto es así, aconsejarte quiero
que en tal disolución no dé ni tope
tu ingenio, aunque tercero, peregrino,

porque, si das en puto de tercero,
dirán luego en Castilla: «Esto es de Lope»,
tomando lo nefando por divino.[7] (Góngora, *Sonetos*, pág. 589)

2. El libro incluye «Ludeña el hablador, lanzón de viña», «Los que algún tiempo tuvisteis», «Licenciado, o doctor, o cazalegas», «Un solador se ha vuelto caballero» y «Una dama se vende a quien la quiera».
3. Son dos, «Yo, Juan Martínez, oficial de Olmedo» y «Tú, que para la sátira primera».
4. Se trata de «Seas capilla, plumas o bonete» (1942: 35).
5. Osuna Cabezas (2008) resume diversos descubrimientos de Antonio Carreira y propone una nueva cronología de los intercambios epistolares entre Góngora y los partidarios de Lope, cronología que seguimos en adelante.
6. Sobre la autoría del soneto y los manuscritos que se lo atribuyen a Góngora (no el Chacón), ver Ciplijauskaité (1981: 590).
7. Puntuamos el texto que ofrece la edición de Ciplijauskaité y modernizamos su grafía.

Para interpretar el poema precisamos recordar dos detalles sobre la biografía del Fénix, por otra parte bastante conocidos, y una anécdota del Madrid de la época. En primer lugar, debemos aclarar que el soneto alude a la expresión «es de Lope», que significaba 'es excelente' y que se documenta por primera vez en el volumen de las fiestas del Santísimo Sacramento, de 1609 (*Al Santísimo Sacramento*, fol. 81r; Rennert y Castro 1968: 552).[8] En segundo lugar, el poema menciona el ingreso del Fénix en la Orden Tercera de San Francisco, que tuvo lugar el 26 de septiembre de 1611 (Rennert y Castro 1968: 186-192). En tercer lugar, el soneto juega con un auto de fe madrileño en el que quemaron por sodomitas a algunos miembros de esa Orden Tercera, noticia que no hemos encontrado en los anales de costumbre, pero que se desprende tanto del contenido del poema como de los subtítulos del mismo en algunas de las versiones manuscritas que se han conservado: «Contra Lope de Vega, que era tercero, en ocasión que en Madrid quemaron a un tercero por el pecado nefando»; «A Lope de Vega, en ocasión de que se vistió de tercero cuando del hábito habían quemado en Madrid [a] algunos por putos» (Ciplijauskaité 1981: 590). Este uso de «alusiones episódicas a acontecimientos del tiempo» (Profeti 2004: 381) resulta típico de los sonetos antilopescos de Góngora y vuelve a aparecer en otros metros satíricos del cordobés, como el dedicado a la obsesión de Valsaín con Lope (Góngora, *Antología*, pág. 548).

Estos datos sobre el auto de fe y la devoción lopesca también nos proporcionan el término *post quem* para la datación del poema, que es el de la fecha de ingreso de Lope en los Terceros. Por tanto, en puridad el texto gongorino no tiene por qué formar parte de la polémica propiamente dicha, la que se abre en 1613. Lo cierto es que Góngora llevaba tiempo saludando con parodias y versos satíricos las publicaciones de Lope, hasta el punto que este le indicaba en la célebre «carta echadiza» de otoño de 1615 que le debía «la paciencia con que ha resistido sus injurias» (Vega Carpio, *Epistolario*, vol. III, pág. 316). «¿Qué humanos ojos quedarán enjutos?» bien puede ser una de esas injurias, las que provocaron que Lope atacara inmediatamente los dos grandes poemas de su rival.[9]

Aunque muchos lectores podrán interpretar el soneto gongorino sin necesidad de mayor comentario, conviene aclarar los juegos de palabras que sostienen los versos del cordobés. El primer cuarteto comienza con un verso de tono

8. Quevedo alude a ella en su aprobación de las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «frey Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa que no ha concedido la fama a otro nombre» (Vega Carpio, *Rimas de Tomé de Burguillos*, pág. 122). Asimismo, Pérez de Montalbán la recoge en su «Fama póstuma» (pág. 33): «creció tanto la opinión de que era bueno cuanto escribía, que se hizo adagio común, para alabar una cosa de buena, decir que era de Lope, de suerte que las joyas, los diamantes, las pinturas, las galas, las telas, las flores, las frutas, las comidas y los pescados y cuantas cosas hay criadas se encarecían de buenas solamente con decir que eran suyas, porque su nombre las calificaba».

9. Recordemos que el Fénix ya había agredido al cordobés mucho antes, en 1593, en «Pues ya desprecias el Tajo» y «Bien parece, padre Tajo» (Vega Carpio, *Romances de juventud*, págs. 386-405).

elegíaco cuyo tono y decoro relativamente elevado, por la pregunta retórica que contiene, contrastan cómicamente con el contenido del resto del poema: '¿qué ojos dejarán de llorar, señor Lope, si es verdad que…?'. A continuación, los versos 3 y 4 inauguran la serie de bromas grotescas del soneto, comenzando con la oposición entre *delanteras* y traseras (*envés*) y siguiendo con el zeugma (*lo están* [enjutas]): '¿quién no llorará', dice el cuarteto, 'al saber que en Madrid quedan secas las *delanteras* (los sexos femeninos) porque las ofrendas (*tributos*, de semen, se entiende) se les entregan a los anos (traseros, por oposición a *delanteras*, *envés*)'.

Los comentarios escatológicos prosiguen en el segundo cuarteto, que avanza hacia el inevitable consonante de *disolutos* (v. 5), que es *putos* (v. 8), es decir, 'homosexuales, sodomitas'.[10] Además, el cuarteto se apoya en la asociación entre *putas* ('prostitutas') y *putos* y en una dilogía, pues *terceros* son tanto los 'miembros de la Orden Tercera' como los 'alcahuetes', gente a quien se atribuía un comportamiento reprobable y que, por tanto, se podían agrupar con los *putos*: si una puta podía dar en tercera, también podía recorrer el camino inverso un tercero. Así, el cuarteto no presenta otra dificultad que la elipsis del verbo ('ser' o 'haber') y un nuevo zeugma (*de putas* [dan] *en terceras*): 'me dicen que hay terceros disolutos, y que, así como hay mujeres livianas y ligeras que dan en terceras tras ser putas, también hay hombres que de terceros dan en putos'.

El primer terceto vuelve a apelar a Lope retomando el campo semántico de la disolución (*disolutos*, v. 5, *disolución*, v. 10) y añadiendo un nuevo juego de palabras con *tercero* (en su sentido ordinal) en el v. 11: el ingenio de Lope es peregrino ('excepcional'), aunque sea tercero. Podríamos añadir también a estas bromas el poco poético sonido de *tope* (v. 10), palabra que, por supuesto, prepara el consonante *Lope* (v. 13) y que también, y dado que estamos jugando con la sodomía, podría evocar los embates propios de la cópula. Además, recordemos que la palabra *peregrino* está muy cargada de asociaciones lopescas, tanto por el título del libro de 1604 (*El peregrino en su patria*) como, sobre todo, por la portada del mismo, en la que Lope dio a entender que su ingenio era «Aut unicus aut peregrinus», 'o único o muy raro'. Al burlarse de este lema, Góngora actúa como era propio de su estilo en los sonetos antilopescos, en los que solía mofarse de «las estrategias lopescas de "venta" de su producto literario» (Profeti 2004: 378).[11] En suma, y por volver a parafrasear los versos de Góngora que hemos estado analizando, el mensaje de este terceto sería el siguiente: 'si esto es así, quiero aconsejarte que no dejes caer tu ingenio —que es peregrino, aunque sea tercero—, en tamaña inmoralidad'.

10. La distinción entre ambas categorías no le interesa al autor del poema, que las identifica claramente en el último cuarteto.

11. Véase una formulación parecida en Profeti (2002: 57), quien precisa que Góngora critica «la vendita di un prodotto, o meglio ancora di un soggetto poetante».

El último terceto explica las razones que motivan el consejo, que gravitan en torno a un posible uso impropio de otro lema lopesco, el «Esto es de Lope».[12] Para llegar a él, el verso 12 retoma la caída moral de los vv. 7-8 con sus mismos términos, mientras que el 13 cita el proverbio sobre el Fénix para retorcerlo jocosamente en el verso siguiente. En él, el «Esto es de Lope» se aplicaría como antonomasia para denotar la sodomía, el pecado *nefando*, que se opone a la excelencia que normalmente califica la frase (lo *divino*). Es decir, y para parafrasear el terceto: 'porque si de tercero das en sodomita, en Castilla dirán «Esto es de Lope» confundiendo lo nefando con lo divino'.

Se trata de un soneto tan cruel y divertido como era propio de estos lances de ingenio que eran las sátiras personales entre nuestros poetas áureos. Además, también es típico de estos enfrentamientos el que recibiera contestación.[13] El hecho de que dos manuscritos en los que se conserva traigan tras él una supuesta «Respuesta de Lope», «Yo te untaré mis obras con tocino» (que realmente es de Quevedo) (Ciplijauskaité 1981: 591), indica que los lectores esperaban una réplica y que estaban dispuestos a adjudicarle un soneto quevedesco a Lope para completar la serie de ataque y contraataque. Sin embargo, para obtenerla no hace falta recurrir a apócrifos, pues hay dos testimonios que aportan una repuesta que sí que se puede atribuir al Fénix. En ellos hay un soneto que sigue al poema gongorino que acabamos de comentar y que dice así:

Respuesta a este soneto

¿Qué humanos ojos quedarán enjutos,
señor Góngora, viendo cuán de veras
tan ciego defendéis las delanteras,
a quien pagastis míseros tributos?

Vos y otros sacristanes disolutos,
por complacer livianas y ligeras
mujeres que, de putas, son terceras,
decís que los terceros dan en putos.

Si esto es ansí, aconsejaros quiero
que en tal disolución no dé ni tope
vuestro ingenio, en chufetas peregrino.

Ser mosaico es delito, no tercero,
que, a serlo, es cierto no lo fuera Lope
ni otros que siguen este bien divino.[14]
(Biblioteca del Palacio Real, ms. 1148, fol. 20v)

12. Profeti recuerda que los mecanismos satíricos de los sonetos antilopescos de Góngora suelen ser «a menudo de tipo intertextual» (2004: 380).
13. Sobre los sonetos antigongorinos de Lope, ver Profeti (2004: 382-387).
14. Modernizamos la ortografía y puntuamos el soneto. También se encuentra en otro manuscrito de la BNE, el ms. 3796 (fol. 201r), con las siguientes variantes: **título** Respuesta a este soneto : Soneto de Lope *3796*; **12** mosaico : musario *3796*.

Como es habitual en este tipo de sonetos burlescos, el presente responde al original de Góngora por los mismos consonantes, lo que ya constituye una prueba del ingenio de su autor, que se ve forzado por ellos. Por desgracia, no es ingenio lo que sobra en este poema, que reproduce *verbatim* dos versos completos del poema de Góngora (vv. 1 y 10) y otros dos casi enteros (vv. 8 y 11). Por ello, y porque resulta bastante transparente, el soneto requiere un comentario mucho menos extenso que el del cordobés. Además, las injurias que elige son también tópicas: en los dos primeros cuartetos el poeta insinúa que el puto es, más bien, el propio Góngora, al que tacha de converso en el último terceto.

Y es que el hecho de que el cordobés pagara *tan míseros tributos* a las *delanteras* (y ya hemos visto lo que significan tanto *tributos* como *delanteras* en este contexto) supone que el poeta de las *Soledades* no aprecia mucho el sexo con mujeres. Por ello, la disolución de la que le acusa en el v. 5 debe de ser sodomítica, que posiblemente practica con esos *otros sacristanes disolutos*, que serán los que las mujeres *livianas* del verso siguiente tratan de unir mediante sus tercerías. Alternativamente, podríamos pensar que esos escasos tributos son sexuales (lo que pondría en duda la virilidad del cordobés) o monetarios, lo que pintaría una imagen de un Góngora avaro que, según los prejuicios del momento, sería coherente con el carácter «mosaico» del andaluz. En todo caso, nótese que la inmoralidad de estas mujeres recorre un camino inverso al del poema original. Si allí eran primero alcahuetas y luego putas, aquí son tan putas que acaban siendo también alcahuetas, pues, si comienzan vendiendo el propio sexo, acaban por comerciar también con el de otros, sobre todo el de aquellos que, como estos *sacristanes disolutos*, no comprarían jamás los favores de las daifas, por ser más inclinados a la sodomía. En cuanto a la falta de limpieza de sangre, es una acusación muy habitual en las sátiras contra Góngora.[15] En la que nos ocupa se concentra en la palabra *mosaico* (v. 12),[16] es decir, 'seguidor de la ley mosaica, judío' o, más propiamente, 'judaizante', pues el *delito* que penaba la Inquisición no era ser judío en sí, sino practicar esa religión tras haberse convertido al cristianismo, error al que, se suponía, eran propensos los cristianos nuevos.

Solo queda añadir dos elementos más que son originales en el poema y que tienen que ver con la autorrepresentación del autor del mismo (Lope o alguien cercano a Lope). En primer lugar, para defenderse de Góngora y atacarle, el poeta elige acogerse a la ortodoxia, como era típico de Lope,[17] y recordar que

15. «Yo te untaré mis obras con tocino» (Quevedo, *Poesía*, pág. 1094), arriba mencionado, es una de las que la recoge.

16. Nótese que en 3796 hay una variante que no tiene sentido, *musario*, 'dado a las musas'. Evidentemente, ser musario no puede ser delito, y además la palabra es bastante poco frecuente. Solo hemos localizado un testimonio contemporáneo a este soneto: un nombre propio de un visigodo «Musario, primicerio» (Saavedra Fajardo, *Corona gótica*, vol. I, pág. 427). En suma, la palabra parece una mala lectura de 'mosaico' en el soneto.

17. Recordemos la mención de su tío, el inquisidor sevillano, en otra respuesta a Góngora (*Epistolario*, vol. III, pág. 314).

la Orden Tercera que ridiculiza el cordobés es un *bien divino* (v. 14) y que el Fénix no ha hecho nada que sea delito (v. 13). Esta ortodoxia del madrileño contrasta, a su vez, con las inclinaciones judaizantes del rival y explicarían su maledicencia, según la lógica del poema. En segundo lugar, el autor del soneto ningunea a Góngora y relativiza sus ataques presentándole como especialista en versos burlescos (*en chufetas peregrino*, v. 11). Es una acusación frecuente, a la que recurrían los antigongorinos en el contexto de la polémica —recordemos la referencia lopesca a la «acostumbrada graciosidad» del cordobés (Orozco Díaz 1973: 239)—[18]. Tiene su paralelo en otras invectivas en las que Góngora trataba de cortar el paso de Lope hacia la poesía épica encerrándole en una especialidad menos prestigiosa, los romances y la comedia nueva:

> Vuelva a su oficio, y al rocín alado
> en el teatro sáquele los reznos.
> (Góngora, *Sonetos completos*, pág. 252, vv. 10-11)

> La musa castellana, bien la emplea
> en tiernos, dulces, músicos papeles,
> como en pañales niña que gorjea.
> (Góngora, *Sonetos completos*, pág. 253, vv. 9-11)

En suma, «¿Qué humanos ojos quedarán enjutos?» es un soneto atribuido a Lope en dos testimonios con el que el Fénix, o un autor de su círculo, responde al poema homónimo que le dedicó Góngora y que debe de datar del otoño de 1611 o de poco después. Analizando los textos hemos visto que el cordobés ataca la estrategia autorial de Lope citando maliciosamente la frase proverbial «Es de Lope» y aludiendo al «aut unicus aut peregrinus» del *Peregrino en su patria*, que Góngora ridiculiza yuxtaponiendo los afanes piadosos del Fénix con la sodomía de unos madrileños miembros de la Orden Tercera de San Francisco. La respuesta atribuida a Lope no resulta particularmente ingeniosa, aunque sí típica de los poemas *ad hominem* del Fénix, que se caracterizan por su virulencia, más que por la agudeza de sus conceptos, con muy pocas excepciones.[19] En estos rasgos «¿Qué humanos ojos quedarán enjutos?» nos recuerda los poemas del juicio por libelos, o incluso «Yo, que no sé de los de li ni le», el soneto anticervantino en respuesta a «Hermano Lope, bórrame el sone-» que la crítica viene atribuyendo a Lope (Pérez López 2002: 52-53). Asimismo, el soneto que nos ocupa tiene

18. Más escatológica es una invectiva de Quevedo, que acusa a Góngora de haberse especializado en versos soeces: «que escribes moharaches, / Bosco de los poetas, / todo diablos y culos y braguetas» [Martínez Miura 1989: 120; Salas 1943: 31].

19. Dejando de lado los poemas del *Burguillos*, que son de la máxima calidad, destacaría entre las sátiras *ad hominem* del Fénix solamente «Pues en tu error impertinente espiras», que consigue yuxtaponer bromas escatológicas con una arquitectura, aliento y dignidad de que carecen otros textos de este estilo (Orozco Díaz 1973: 328).

en común con estos otros textos el hecho de que el Fénix enfatice su relación con la ortodoxia y que no aparezca a cara descubierta (Marín 1974), llegando incluso a hablar de sí mismo en tercera persona. Por todo ello, «¿Qué humanos ojos quedarán enjutos?» se revela como un prototípico cardo del jardín de Lope, y por tanto como un texto que estilísticamente podemos considerar salido de su pluma. Como en las otras sátiras *ad hominem* que le conocemos, «¿Qué humanos ojos quedarán enjutos?» es un poema que podemos interpretar de dos maneras, según interpretemos la personalidad y carrera del poeta: o entendemos que se deja llevar por la pasión y la virulencia propia de su carácter, como quería Entrambasaguas (1942: 7-9), o que, más calculador, prefiere una retórica de la agresión directa por encima de la sutileza conceptual, aunque soez, de los versos de Góngora o Quevedo.

Bibliografía

Ciplijauskaité, Biruté, ed., Luis de Góngora y Argote, *Sonetos*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.

Conde Parrado, Pedro, y Xavier Tubau Moreu, eds., *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2015.

Entrambasaguas, Joaquín de, *Cardos del jardín de Lope. Sátiras del Fénix*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942.

—, «Góngora y Lope, o examen de un desprecio y de una admiración», *Punta Europa* 6 (1961), 40-59.

Góngora y Argote, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Austral, 2009.

—, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969.

—, *Sonetos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1981.

González-Barrera, Julián, *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*, Kassel, Reichenberger, 2011.

Marín, Nicolás, «La piedra y la mano en el *Quijote* apócrifo», en *Homenaje a Guillermo Guastavino*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1974, 253-283.

Martínez Miura, Enrique, «El impacto del Bosco en España», *Cuadernos hispanoamericanos*, 471 (1989), 115-121.

Orozco Díaz, Emilio, *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos, 1973.

Osuna Cabezas, María José, *Las Soledades caminan hacia la corte: primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

Pérez López, José Luis, «Lope, Medinilla, Cervantes y Avellaneda», *Criticón*, 82 (2002), 41-71.

Pérez de Montalbán, Juan, «Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio», en *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Capio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre*, ed. Enrico di Pastena, Pisa, ETS, 2001, 17-38.

Profeti, Maria Grazia, en Christian Giaffreda, ed., Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo*, Firenze, Alinea, 2002, 7-98.

—, «El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo», *La Perinola*, 8 (2004), 375-395.

Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.

Rennert, Hugo y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968.

Rico García, José Manuel y José Solís de los Santos, «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo», *Anuario Lope de Vega*, 14 (2008), 235-268.

Rodríguez Marín, Francisco, *Lope de Vega y Camila Lucinda*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1914.

Saavedra Fajardo, Diego, *Corona gótica, castellana y austriaca*, *políticamente ilustrada. Parte primera*, Munster, Juan Jansonio, 1646.

Salas, Xavier de, *El Bosco en la literatura española*, Barcelona, J. Sabater, 1943.

Al Santísimo Sacramento en su fiesta. Justa poética que Lope de Vega Carpio y otros insignes poetas de la ciudad de Toledo y fuera de él tuvieron en la parroquial de San Nicolás de la dicha ciudad a veinte y cinco de junio de 1608 años, Toledo, Alonso García / Pedro Rodríguez, 1609.

Tomillo, Anastasio, y Cristóbal Pérez Pastor, *Proceso de Lope de Vega por libelos contra unos cómicos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1901.

Tubau, Xavier, *Una polémica literaria. Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid, Iberoamericana, 2007.

Valdés Gázquez, Ramón, «Sobre una tradición en la prosa burlesca de Quevedo: las pragmáticas paródicas», en *Estudios sobre Quevedo y la sátira en el siglo XVII*, ed. Carlos Vaíllo y Ramón Valdés, Barcelona, PPU, 2011, 155-189.

Vega Carpio, Lope de, *La Dorotea*, ed. Donald McGrady, Madrid, Real Academia Española, 2011.

—, *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, ed. Agustín G. de Amezúa, 4 vols., Madrid, Real Academia Española, 1989.

—, *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, 2 vols., Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

—, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002.

—, *Romances de juventud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015.

Poesía española del Siglo de Oro y lieder románticos alemanes: recepción lírica y transformación musical de la imagen de España

Mercedes Comellas
Universidad de Sevilla
mcomella@us.es

Recepción: 03/10/2017, Aceptación: 02/04/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
Durante el siglo XIX la musicalización de textos líricos españoles del Siglo de Oro en forma de lieder románticos por parte de compositores de habla alemana (Beethoven, Loewe, Schumann, Jensen, Brahms, entre otros) sirvió para la difusión de un imaginario español que fue transformándose progresivamente conforme avanzaba la centuria y cuya evolución es especialmente visible en la musicalización de los textos. La naturaleza de este intercambio, que afecta a dos artes y dos lenguas distintas y en el que interviene de forma decisiva la mediación de los traductores, demuestra de un lado la importancia de canales de trasmisión poco habituales en la difusión de textos literarios; de otro, que los mayores representantes del canon poético en el país de origen no fueron casi nunca los que tuvieron más éxito en las versiones del *lied*. Por otra parte, pareja a la moda musical española se generó una fórmula lírica que imitaba ciertos rasgos de la poesía castellana y se hacía pasar por tal en las versiones musicales de Weber, Mendelssohn o Schubert. La traslación de materiales literarios al arte musical implica una relectura profunda de la tradición poética, hasta el punto de sumar a la traición del traductor ('traduttore traditore') la del compositor.

Palabras clave
poesía española del Siglo de Oro; *lieder* románticos alemanes; traducción; imaginario; canon

Abstract
Spanish Poetry of the Golden Age and German Romantic lieder: lyrical reception and musical transformation of the image of Spain
During the 19th century Spanish lyrical Golden Age texts were set to music as Romantic lieder by German-speaking composers (Beethoven, Loewe, Schumann, Jensen, Brahms,

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.291

among others), a process that served to spread an imagery of Spain that underwent a gradual transformation as the century advanced, and whose evolution is particularly visible in the setting of the texts to music. The nature of this exchange, which affects two different arts and two different languages, and where the translators' mediation plays a decisive role, shows on one hand the importance of less habitual channels of transmission in the dissemination of literary texts; on the other, that the greatest representatives of the poetic canon of the country of origin were hardly ever the most successful in the lied versions. In addition, parallel to this Spanish fashion in music a lyrical formula sprang up that imitated certain features of Spanish poetry and in fact passed as such in musical versions by Weber, Mendelssohn or Schubert. Rendering literary materials into music implies a deep rereading of the poetic tradition, to the point that the translator's treason ('traduttore traditore') is compounded by the composer's.

Keywords
Spanish Golden Age poetry; German Romantic lieder; translation; national imagery; canon

Los estudios sobre la recepción de la literatura española en Alemania apenas se han detenido en la difusión musical de textos líricos españoles a través de los *lieder* románticos.[1] Entre las escasas aportaciones deben mencionarse el interesante artículo de la musicóloga Sandra Myers, la panorámica de Gerardo Fernández San Emeterio y su posterior artículo sobre el *Spanisches Liederspiel* y las *Spanische Liebeslieder* de Robert Schumann, asunto también del trabajo de Aristegui y Seibold y de la tesis de Manuela Muñoz Martínez sobre *Los ciclos españoles de Robert Schumann*, a los que se suman el folleto de Sleeman y Davies sobre el *Spanisches Liederbuch* de Hugo Wolf y sus fuentes en la obra de Geibel y Heyse; por fin, Miguel Ángel Vega Cernuda hace un breve apunte sobre el *lied* romántico en su

1. Entiéndase «alemán» y «Alemania» referidos a una región lingüística y cultural, no unificada políticamente.

artículo sobre la imagen española en Alemania a través de la ópera.[2] De todos ellos me propongo partir para observar cómo esta forma de difusión incorporó canales de trasmisión poco conocidos y acompañó un cambio de imaginario de lo español en el territorio de habla alemana, especialmente visible en la musicalización que se hace de los textos.

Antes de comenzar el repaso del corpus es necesario apuntar algunos elementos contextuales que deben ser tenidos en cuenta. El primero de ellos, el extraordinario desarrollo del hispanismo alemán en la segunda mitad del siglo XVIII, con primer núcleo significativo en el Leipziger Kreis de Abraham Gotthelf Kästner, Gotthold Ephraim Lessing y Johann Friedrich von Cronegk. Tuvo su continuación en los esfuerzos de Christian Gottlob Heyne desde la Universidad de Götingen por reunir una bien provista biblioteca de textos poéticos del Siglo de Oro y en la traducción en 1769 de Johann Andreas Dieze de los *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez.[3] Por fin, la fundación en 1780 por Friedrich Justin Bertuch de la *Magazin der spanischen und portugiesischen Literatur* da fe de la difusión que llegaron a cobrar los estudios de hispanística. A pesar del trabajo de Lyte (1932) queda mucho por investigar sobre la recepción de textos españoles a través del amplísimo número de publicaciones periódicas (académicas o populares) que circulaban en Alemania en este periodo; y en particular no se ha estudiado la prensa musical, que también sirvió para la difusión de textos españoles de diferente naturaleza.

El avance del primer hispanismo coincide con la intensa asociación de España con la música: si para Herder la poesía española popular es una forma de canto, Friedrich Schlegel piensa que España es una «musikalische und zart dichtende Nation» (nación musical y dulcemente poética).[4] El Romanticismo generalizó la convicción de que el alma española se expresaba a través de una música y de un ritmo particular.[5] Todo ello resultaba especialmente relevante en el contexto de la teoría poético-musical que vino a imponer el *ut musica poesis* en las baladas, canciones y *lieder*, nuevos modelos líricos que frente al

2. Myers (2013), Fernández San Emeterio (1997) y (2005), Aristegui y Seibold (1981), Muñoz Martínez (2015), Sleeman y Davies (1982), Vega Cernuda (1999).

3. La colección de la universidad de Göttingen serviría a los estudios hispanísticos de Grimm, Bouterwek, Tieck y los Schlegel, después a Ticknor para componer su *History of Spanish Literature* (Boston-Londres, 1849) y a Heine, estudiante de la universidad hasta su expulsión, para componer su tragedia *Almanzor*, según dejan observar los registros de uso de la biblioteca. Kanowsky (1973: 129-153).

4. Briesemeister (2004: 466).

5. Ya a finales del siglo XVIII, las *Letters from an English traveller in Spain, in 1778* de John T. Dillon (1781: 105) demuestran la difusión de la idea, que según él remite al más famoso musicólogo español del Renacimiento: «that the Spanish language is admirable adapted to poetic harmony, has been generally allowed, and has been evidently proved by an excellent judge, Francisco Salinas, of Burgos, born in 1513, celebrated by his contemporaries for his great skill in music, as a performer and a theorist».

clasicismo y lo formal (la *Kunstdichtung* o poesía artística) dan la preferencia a la *Naturdichtung* (la poesía natural) y con ello a los textos anónimos generados por el pueblo.[6] El modelo era España, que para Schlegel encarnaba un estadio mítico primigenio en el que música y poesía fueron inseparables. Sobre aquel hermanamiento musical en el origen de las lenguas había tratado Herder en trabajos de 1767 y 1770: *Über die neuere deutsche Literatur y el Abhandlung über den Ursprung der Sprache,*[7] en los que imaginaba el lenguaje primitivo como una suerte de música, aun reconocible en los acentos musicales griegos y en otros usos tonales, ecos de la melodía natural oculta bajo la formalización lingüística. La primera etapa de las lenguas había sido un estado de *naturaleza cantante* de cuya fuerza musical surgieron los grandes vates como Homero, y a ella se podía volver integrándose el poeta en la lengua natural del pueblo (como ocurre en los romances cultos, según Herder).[8]

La idea de la España musical también coincide con la revalorización de los romances, que habían empezado ya a mediados del siglo XVIII a difundirse por Europa y pronto se asocian al canto al considerarse la encarnación de la *Naturpoesie*. La traducción de Gleim en 1743 de tres romances de Góngora y sus propias imitaciones en alemán (*Romanzen*, 1756) desataron una fiebre de romances a la que contribuyó la traducción de Jacobi (*Romanzen aus dem Spanischen des Gongora*, 1767). Pero fue Herder uno de los primeros interesados en estudiar los romances como representación de la musicalidad intrínseca de la poesía española y valorarlos con los criterios de la nueva estética prerromántica. En su primer volumen de las *Volkslieder* de 1778 hay once romances españoles.[9] Entre ellos algunos de Góngora traducidos por él mismo con no

6. En particular, Schlegel considera la poesía «eine geistige Musik» (una poesía espiritual): el principio del ritmo, el cómputo silábico, la rima, son elementos musicales, por lo que, consecuentemente, «viele musikalische Kompositionen [… seien] nur Übersetzungen des Gedichts in die Sprache der Musik» (muchas composiciones musicales son traducciones de poemas al lenguaje de la música). Schlegel (1962: II, 233 y 221). Joseph von Eichendorff y Achim von Arnim desarrollan una *Grundmelodie-Metaphorik* que el primero expone en la *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands*: la música es «Seele der Lyrik» (alma de la lírica), pues le proporciona su emocionalidad y subjetividad. Eichendorff (1993: IX, 96 y 154); Steinig (2006: 155). Un resumen de la teoría musical del Romanticismo en Comellas («Tras los límites del lenguaje»).

7. Herder (1767: 73-74) y (1770: 141-142).

8. Algunas de estas ideas debieron llegar a España y pueden observarse en las polémicas que sobre la función de las reglas enfrentaron a finales de siglo a distintos partidos musicales en el *Diario de Madrid*. De Persia (1991: 310-311). Especialmente son visibles en los seguidores del jesuita exiliado Antonio Eximeno, cuyos argumentos remiten a la idea del origen musical de las lenguas, que van preparando el terreno a los criterios nacionalistas de los románticos. De hecho, resulta muy interesante comparar estas polémicas con la que pocos años después enfrentará a Böhl de Faber y José Joaquín de Mora en el terreno literario, pues ambas comparten muchos puntos en común.

9. Los textos españoles que se recogen son algunos romances de Góngora, del cancionero de Amberes y de las *Guerras civiles de Granada*. Según recuerda Leonardo Romero (2012: 14), «Herder amplió su lectura del romancero en la frecuentación de romances cidianos en la traducción francesa de la *Bibliothèque des romans*».

poca dificultad, pues «Góngora Deutsch zu geben, ganz wie er ist, müßte man selbst Góngora sein» («para traducir a Góngora sin traicionarlo, habría que ser Góngora mismo»).[10] Herder explica la inclusión de autores cultos en la colección, también en el caso de Shakespeare o del propio Goethe, como demostración de las posibilidades que estos tienen de componer poesía «popular» y sumarse así a la voz de su pueblo.[11] La idea tuvo considerable éxito y así se lo propusieron Eichendorff, que asimiló la forma del romance en sus *Lieder*, o Heinrich Heine, que incluye también romances en el *Buch der Lieder*.[12]

La recurrencia a modelos populares por parte de autores cultos es una tendencia que del terreno poético se trasladará al musical, como veremos en los mismos *lieder*, y que remite a un modelo nacionalista y una nueva concepción expresiva y orgánica del objeto artístico. Se entendía que los cantares populares hacían posible la expresión de un sentimiento aparentemente inefable y que la expresión colectiva, popular, era capaz en su anonimia de trasladar a verbo gracias a recursos expresivos genéticamente unidos a sus orígenes musicales. De ahí que los autores cultos practiquen lo que podría calificarse como un falso cantar popular, imitando ciertos recursos que lo hacen especialmente adecuado a la musicalización en *lied*, como los esquemas poéticos de la repetición, los fáciles juegos rítmicos, los paralelismos o el diálogo.

El contexto brevemente presentado muestra la importante presencia de lo español y de sus textos en el paisaje cultural de los estrenos románticos. Schöning ha comprobado en este sentido la significativa abundancia de traducciones de textos literarios españoles al alemán, con porcentajes que dejan clara la preeminencia sobre otras literaturas extranjeras;[13] particularmente se prefieren los llamados «alte Volkslieder» o romances viejos, a los que siguen los autores del Siglo de Oro, entre los que Cervantes, Calderón, Lope, Rioja, Villegas, Ercilla, Quevedo, Tirso, Boscán, Herrera y Góngora tienen posiciones señaladas. España se ha constituido como nuevo modelo al tiempo que sobre

10. Herder (1778: 233). Traducción mía.

11. Sleeman y Davies (1982: 160-161). Herder entiende que la poesía popular tiene una capacidad pedagógica, con cuya ayuda podemos acercarnos a la forma de vida positiva y original, auténtica. Steinig (2006: 163-4). Además, para Herder el español es casi una lengua sagrada y religiosa («fast heilige Kirchensprache»). Briesemeister (2004: 60). Para Herder, las canciones populares nos traen la «Stimme der Menschheit», del ser humano tal como Dios lo creó y lo quiso, estableciendo así una correlación entre la empatía humana y la poeticidad natural, que será lugar común de los románticos: esa voz original y primera del hombres, común a todos a través de la música, es la que nos permite encontrarnos y comunicarnos unos con otros.

12. Las fuentes de Eichendorff para sus imitaciones de romances fueron principalmente la *Silva de romances viejos* de Jacob Grimm (1815) y el *Teatro pequeño de elocuencia y poesía castellana* de Victor Aimé Huber (1832). Heine incluye en su colección veinte romances que imitan con algo de actitud paródica el tono lírico-épico de los españoles e incorporan su personal ironía a través de la inclusión de elementos autobiográficos.

13. Schöning (1996: 415).

ella se construye un imaginario exótico que también será útil a los intentos de renovación musicales.

El propio género del *lied* es una novedad en la tradición de la música culta; podría interpretarse como un experimento artístico con el que se buscaba volver a conectar la palabra poética con su original fuerza sonora. Enlaza con el interés en la música popular y no en vano el surgimiento de las primeras escuelas de *lied* en Viena y Berlín coincide con la publicación de las *Stimmen der Völker in Liedern* de Herder (título que se dio a la segunda edición en 1807 de los *Volkslieder* de 1778) y la nueva poética musical. Entre los primeros compositores del género están también los grandes renovadores musicales: Mozart, Haydn y Beethoven; los dos últimos inician la tradición de los ciclos de *lieder* agrupados como canciones populares de distintas nacionalidades: escocesas, irlandesas;[14] después llegarán los ciclos españoles.

Los primeros *lieder* supeditan la música (que actúa como mero soporte) a la poesía: la música genera simplemente la atmósfera y la palabra trasmite la idea, de ahí que los acompañamientos pianísticos sean al principio muy sencillos. Después, con la evolución del género, la música irá ganando en importancia y cobrando mayor protagonismo, hasta equipararse a la poesía.[15] Schubert marca el cambio al transformar el carácter del *lied* y la relación entre música y poesía; a partir de Schumann la música domina sobre el poema y las palabras se entregan a la melodía. El compositor puede permitirse malinterpretar al poeta, lo que, como veremos, tendrá importancia en el tratamiento musical de los textos españoles.

Primer repertorio

El repertorio de *lieder* con textos españoles del Siglo de Oro puede iniciarse con la actriz y cantante alemana Corona Schröter, protegida de Goethe en Weimar, que su colección de *25 lieder* para voz y piano de 1786 incluyó el romance español de Góngora «Que se nos va la Pascua, Moças», traducido por Herder en *Stimmen der Völker* («Frühling währt nicht immer, Mädchen») de forma bastante libre.[16] El poeta cordobés ya había conocido versiones musicales de su obra: el *Polifemo* fue llevado a la zarzuela por Antonio Linares en 1709 y el mismo asunto polifémico a la ópera por Händel, primero en la cantata dramática de 1708 *Aci, Galatea y Polifemo* (HWV 72) y después en *Acis y Galatea* (HWV 49),

14. Recuérdese al respecto el impacto del ciclo ossiánico: la moda escocesa que inundó Europa, casi contemporánea a la de los romances, también tuvo expresión musical y contribuyó a la conformación de nuevas formas líricas, como las baladas.

15. Bingham (2004: 102).

16. Nº 6 de los *Fünf und Zwanzig Lieder. In Musik gesezt von Corona Schröter.* Myers (2013: 7-9). El romance de Góngora que versiona Schröter había aparecido en el segundo volumen del *Stimmen der Völker* de Herder, que anota: «Aus Góngora Romances líricos».

con libreto de John Gay, compuesta probablemente en 1718 y la más popular de las obras dramático-musicales de Händel en su época, hasta el punto de que conoció una nueva orquestación de Mozart en 1788.[17]

El romance que elige Schröter concuerda con el talante burlesco que por influencia francesa se había valorado particularmente en los originales españoles desde el segundo tercio del XVIII. El carácter festivo y sensual lo hace adecuado al gusto de finales de la Ilustración, que es el que también le acompaña musicalmente: «Las palabras de Góngora, al igual que las de Shakespeare, eran consideradas como universales, y fueron tratadas en lenguajes musicales universales».[18] A Schröter aún no le interesa el exotismo de lo «español», que todavía no ha llegado a configurar un imaginario artístico concreto. Este irá apareciendo en otras versiones musicales posteriores del romance, que las tuvo de Johann Friedrich Hugo von Dalberg, Wilhelm Albert Rischbieter, Arnold Mendelssohn y Robert Kahn (muchas veces con el título que Herder dio al romance en su traducción: «Der kurze Frühling»).

La primera de ellas corresponde también al periodo estudiado, pues Dalberg, uno de los primeros musicólogos alemanes, compositor de música de cámara y piezas para piano, estuvo muy interesado en el *lied*, uno de los géneros que más practicó en su obra creativa, probablemente influido por las teorías de Herder, de las que hay evidente presencia en sus escritos estéticos y musicales. Quizá llegó a interesarse por Góngora en la Universidad de Göttingen donde estudió y a cuya Akademie der Wissenschaften pertenecería; a esa formación y contactos académicos también puede atribuirse su interés general por España y por la música oriental (en aquellos años en los que España era considerada el Oriente de Europa). Sin embargo, su dominio musical sigue siendo el clasicismo de Viena, aunque ya en los *lieder* españoles asoma cierto énfasis que adelanta los gustos románticos.

Góngora fue así el primer poeta del Siglo de Oro que conoció musicalización en *lied* a partir de la traducción de Herder de sus romances, a su vez continuación del interés que propiciaron Gleim y Jacobi al difundir su obra romanceril en lengua alemana. Porque a diferencia del Góngora que interesó a las composiciones musicales dieciochescas, que es el culto y mitológico, lo que ahora se musicaliza en los inicios del género son los romances, por su conexión con las formas de la poesía popular.

También la tiene un segundo *lied* español que compuso Dalberg, «Die Echo», a partir de otra traducción de Herder también incluida en *Stimmen der Völker*, donde versiona libremente la canción «Contando está Melibeo / a Florisa su dolor» del libro V de la *Diana enamorada* de Gil Polo. Según anota el propio Herder —que sigue la edición de Londres (1739) y el *Parnaso Español* de López

17. No se han investigado las fuentes literarias del libreto de Gay ni el posible papel entre ellas del texto gongorino.
18. Myers (2013: 9).

de Sedano— es glosa de un romance que termina con los versos: «ella responde: pastor / ni te entiendo, ni te creo». Tanto el ambiente pastoril en el *locus amoenus* que recrea brevemente Herder en los primeros versos, como la terneza de la escena remiten de nuevo al sensualismo de finales de la Ilustración, pero ya asociado al gusto por los cantares sencillos de inspiración popular. En este sentido, la repetición del estribillo (los versos glosados en el original, únicos que respeta Herder fielmente en su traducción) hace al poema especialmente adaptable a la musicalización en *lied*. Como en los casos anteriores, para acompañar los versos no se busca una melodía «española».

Esta se incorporará con la llegada del Romanticismo musical en la obra de Beethoven y el primer interés por trasladar el elemento exótico a los *lieder*. En consonancia, los textos que elige el compositor de Bonn no son los de Góngora ni Gil Polo, que remiten a los gustos aun asociados al sentimentalismo o sensualismo dieciochesco, sino otros que corresponden a un imaginario español de nuevas connotaciones.

Beethoven demostró ya su interés por el escenario español en la ópera *Fidelio*, ubicada en Sevilla y en la que no se ocultan los nuevos valores políticos, o *La victoria de Wellington*, obra orquestal (muy popular en su época) que ya da pistas de la fascinación por la España de la Guerra de la Independencia en cuanto escenario de movimientos de renovación política y demostración de los nuevos ideales de libertad. En ella llama la atención la inclusión de un tema popular español, *Mambrú se fue a la guerra*.[19] Cuando el editor escocés George Thomson le pidió que compusiera música para aires escoceses, galeses e irlandeses (los *Lieder verschiedener Völker* o *23 canciones de diversos países, escritas entre 1815 y 1816* para voz y piano), incluyó cuatro canciones también basadas en textos populares españoles y que además intentan trasladar elementos de la musicalidad del país.[20] Otra singularidad es que se mantiene el original español de los textos, sacados de fuentes muy peculiares. Tres de ellos proceden de la *Colección de las mejores Coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra con un discurso sobre las causas de la corrupción y abatimiento de la música Española* (1799), reunidos por el proto-folclorista Juan Antonio de Iza Zamácola (Don Preciso) en un volumen que debió tener una difusión importante en tierras alemanas (en España conoció seis ediciones hasta 1816),[21] pues servirá a otros *lieder* y a colecciones de traducciones de versos populares españoles.

Precisamente Iza Zamácola se dio a conocer como ferviente hispanófilo y ácido crítico de las modas afrancesadas en música y bailes de los llamados *cu-*

19. En 1785 se estrena tonadilla escénica «La cantada vida y muerte del general Malbrú», que incluye un ejemplo de tirana, nuevo género de baile y canto de moda en la segunda mitad del XVIII al que Goya afirma, en carta a su amigo Zapater, ser muy aficionado. García-Matos (1981: 302).
20. Alcalde (1997: 1-2). No se publicarían hasta 1940 en las *Canciones de distintos pueblos*, WoO 158.
21. García-Matos (1981: 299).

rrutacos (a pesar de que colaboraría con el gobierno de José I), para defender con criterios prenacionalistas nuestra propia tradición musical. También en los prólogos a sus dos volúmenes se observa la influencia de Herder, cuando afirma, por ejemplo, que la música es auxiliar de la poesía y del baile, a las que va unida, o al sostener que «nace con nosotros y obra efectos según las costumbres de las diferentes naciones y la índole de su lenguaje sobre cuya poesía se compone; así se ha visto que todos los pueblos del mundo, desde los más bárbaros hasta los más civilizados, han tenido y tienen un género de música propio o nacional para explicar sus pasiones».[22]

La seguidilla y sus variantes para la danza (boleros y tiranas) son para Don Preciso «propiamente hablando, nuestra poesía lírica»,[23] la que «explica» las pasiones españolas. Y son estos géneros los que Beethoven adapta a sus *lieder* españoles: las seguidillas «Ya no quiero embarcarme», dos boleros («Una paloma blanca» y «Como la mariposa soy») y «La Tirana». El texto de esta última, único que no se encuentra en la *Colección* de Zamácola, se había publicado en el *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig (1799), incluido en el artículo «Etwas über den jetzigen Zustand der Musik in Spanien» («Sobre el estado actual de la música en España»).[24] El autor comienza explicando que su ensayo responde al interés en la música española por su característica más acusada: la originalidad, que se demuestra no tanto en la música culta como en la popular. De ella hace una descripción que probablemente sea el primer intento de explicar al público de lengua alemana los cantes flamencos.[25] Acaba afirmando que las canciones nacionales españolas son extraordinarias: un canto de una fuerza extraña, que genera emociones intensas, capaces de transmitir una expresividad que jamás puede encontrarse en las cultas óperas italianas, alemanas o francesas.

Esa misma expresividad es la que debió interesar a Beethoven en sus *lieder* españoles: no solo las letras se mantienen, como se ha señalado, en la lengua original, sino que también se trasladan con energía las melodías españolas. El bolero, de moda ya en toda Europa, trasmitía la imagen de una España bizarra y violenta a la que contribuyó la extraordinaria fama internacional que conquistó la canción de Manuel García «El contrabandista» —de su ópera *El poeta calculista*—, que incluso llegaría a servir como canción patriótica de resistencia al francés.[26] Motivos populares en textos y música encarnan ideales políticos de libertad: la misma que busca la música de Beethoven. Recuérdese que ya Kant había asociado al talante español la manera de lo sublime terrorífico y así en las *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime* asegura que en el

22. Iza Zamácola (1799: I y XXVII).
23. Iza Zamácola (1799: XLV).
24. Carreira se refiere al interés de esta publicación, en la que las noticias sobre música española son abundantes, sin que sin embargo haya recibido el estudio que merece (1998: 16).
25. El interés del artículo merece un estudio aparte que me propongo publicar en breve.
26. Parakilas (1998: 141).

carácter español «se halla poca dulzura y benevolencia», pues «es muchas veces duro y aun cruel», de «gusto extravagante»: «no se puede decir que los españoles sean magnánimos o más amorosos que ningún otro pueblo, pero son lo uno y lo otro de una manera bizarra e inusitada».[27]

Lo español va generando una manera literaria que ciertos poetas quisieron imitar y que desde Schlegel, Uhland, o Brentano muchos románticos sintieron que conectaba directamente con el acervo popular alemán.[28] De ahí que habitualmente en los programas musicales se hayan presentado como españolas varias obras de Carl Maria von Weber, Felix Mendelssohn o Franz Schubert, cuando en realidad los textos sobre los que compusieron sus *lieder* no son originalmente españoles, sino versiones o imitaciones de motivos con los que se fue generando un particular imaginario español, asociado a los valores de temperamento, emoción sencilla e ironía. Así por ejemplo ocurrió con la moda cervantina, en cuyo contexto escribió Weber las musicalizaciones en forma de canción para el *Schauspiel* titulado *Preciosa* (1821), sobre la versión que Pius Alexander Wolff había escrito de *La gitanilla*; aunque los textos se suelen atribuir en los programas a Cervantes, no son en ningún caso traducciones directas, sino adaptaciones muy libres del texto cervantino.

La novela ejemplar tuvo varias versiones operísticas en el siglo XIX y su argumento era conocido para el público europeo, como también «las bodas de Camacho», el episodio cervantino más fecundo en versiones musicales[29] y asunto de la ópera cómica de Mendelssohn *Die Hochzeit des Camacho* (op. 10, 1825), compuesta en años de juventud (el compositor llegó a considerarla «su pecado juvenil»), estrenada tardíamente y sin ningún éxito. El libretista, Karl Klingemann, es también autor del supuesto romance español anónimo que se incluye en el repertorio de Mendelssohn («Romanze: Einmal aus seinen Blicken», 1824-1828). El título del *lied* demuestra la difusión del término «Romanze» para referirse a canciones líricas y sentimentales, asociadas a la moda popularista que tenía a lo español como referente.

Tampoco Schubert usa textos originalmente españoles en sus muchos —y extraordinarios— ciclos de *lieder*, con los que abrió una nueva etapa en la evolución del género al equiparar el papel del piano con el de la voz: música y palabra sintonizan y se corresponden en un diálogo que no somete a ninguna de las dos, sino que hace ganar significado a ambas en su interconexión.

El interés por lo español se observa desde sus obras juveniles, como en el estupendo ciclo *Don Gayseros* (D 93, *ca.* 1815) sobre textos de La Motte Fouqué, traductor de Calderón y autor de una de las novelas más exitosas del romanticismo alemán, *Der Zauberring*, ficción caballeresco-fantástica llena de aventuras

27. Kant (1990: 29).
28. Sleeman y Davies (1982: 181).
29. Vega Cernuda (1999: 323).

mágicas y exóticas. Uno de los personajes, el español Don Hernandez, canta esos versos sobre el caballero Don Gayseros (el Gaiferos de los romances españoles y del retablo de Maese Pedro) que sirvieron a Schubert para estos tempranos *lieder* —de atribución discutida—.[30] Como en el caso de Weber o Mendelssohn, no estamos ante traducciones de originales españoles, sino ante obras de asunto español que quieren imitar la manera lírica española al tiempo que tratan de trasladar con acordes sincopados el sonido de la guitarra. Lo mismo ocurre con sus llamados *lieder* españoles, dos de ellos poemas del mismo *Zauberring* de La Motte Fouqué («Nächtens klang die süsse Laute», D.93/2 y «An dem jungen Morgenhimmel», D.93/3) y el tercero sacado de *Diego Manzanares*, novela de su amigo Franz Xaver Schlechta; los textos no son de origen español, pero buscan el tipismo de las baladas españolas.

Así que el interés de Schubert por lo español, o su tributo a la moda española, se conformó con creaciones alemanas que imitaban aquellas claves líricas. Lo mismo ocurre con sus óperas, asunto que queda al margen del marco de este estudio, pero que vale mencionar para confirmar este uso alemán de lo español: el *Singspiel* de dos actos *Die Freunde von Salamanka* (1815) está compuesto sobre un texto de su amigo Johann Baptist Mayrhofer inspirado en el teatro popular y que remite musicalmente al Beethoven interesado en la España bizarra y sus melodías populares. Diego y Fidelio son los amigos salmantinos que sirven a una imagen ingenua y tópica de España: bandidos, alcaldes, escenas campestres, motivos cómicos y costumbrismo.[31]

También su ópera *Alfonso und Estrella* (intento de renovar la gran ópera romántica separándose del *Singspiel*) tiene tema español. Se compuso sobre libreto en verso de su amigo Franz Adolf Friedrich Schober, que pudo inspirarse en alguna obra dramática española (quizá en *Las desgracias del rey don Alfonso el Casto* de Mira de Amescua) o sacarla de cualquiera de los almanaques noticiosos y recopilaciones tan difundidas por las imprentas alemanas.[32]

El ciclo español de Carl Loewe (los *Spanische Romanzen*) sí remite en parte a textos originales españoles, como en el caso de «Der Sturm von Alhama» (op. 54, 1835), traducción de Victor Aimé Huber del romance «Paseábase el rey moro» incluida en los *Skizzen aus Spanien* (1828) con el título de «Gar klägliche Romanze von dem Sturm und der Einnahme von Alhama». Curiosamente el poema había ya conocido versión musical para acompañamiento de vihuela de Luys de Narváez (*Los seys libros del Delphin de música de cifras para tañer vihuela*,

30. Einstein (1986: 69).

31. «La España ignota se convertía en un *locus amoenus*, en una arcadia idílica […]. Así la rústica canción castellana se hacía *lied* schubertiano, la dehesa charra bosque frondoso […] y la vida campesina no era sino juegos, bromas y cantos». Vega Cernuda (1999: 355-357).

32. No hay ningún estudio sobre las fuentes españolas de estas obras schubertianas y mis primeras pesquisas no me han permitido todavía llegar a conclusiones definitivas. Espero poder desarrollar en trabajos ulteriores algunas hipótesis sobre el tejido de textos en los que se basó Schober.

1538)[33]. En el XIX tuvo una difusión importante y muchas traducciones, entre ellas la de Herder en los *Volkslieder* y la de Byron. La moda del imaginario oriental asociado a España favoreció el éxito del *lied* de Loewe, que intenta (con solo medianos resultados) reunir la emoción épica con el dramatismo de la derrota en una composición de muy marcado ritmo.

Este es el único de los *spanische Lieder* de Loewe compuesto sobre una traducción del original español. No ocurre lo mismo con las demás composiciones de este músico aficionado a la poesía popular: la balada «Die Gruft der Liebenden» (1832), que Loewe pensaba anónima española, era versión alemana de un asunto español (Pedro, rey de Castilla tenía que casarse con la hija del rey García, que toma un bebedizo para hacerse creer muerta y acabar sin embargo fatalmente falleciendo).[34] También «Donna Anna», de *Balladen und Romanzen* (1841), parte de un texto de Johann Nepomuk Vogl, y el *lied* «Täglich ging die wunderschöne» (*Der Asra*, op. 133) es uno de los *Spanishe Romanzen* de Heine. Particularmente curioso es el caso de su *lied* «Zumalacarregui, Spanische Romanze», compuesto por Loewe a sugerencia del Príncipe Friedrich Wilhelm de Prusia en 1837 e incluido en *Hohenzollern-Balladen-und-Lieder*.

De nuevo, como en el caso de Schubert, el ciclo de los *Spanische Romanzen* y todos los demás *lieder* españoles de Loewe no tienen como base, salvo en el romance de Alhama, textos españoles (aunque así lo creyera incluso el propio compositor), sino poemas de autores alemanes que imitan los modelos españoles.

El papel de las antologías: Geibel, Heyse y Diepenbrock

Esta tendencia cambia a partir de una colección fundamental para la difusión musical de obras poéticas españolas: *Volkslieder und Romanzen der Spanier* (1843) de Emanuel Geibel, uno de los poetas más populares de su tiempo (su primera antología de 1840 tuvo cien ediciones) y también uno de los más trasladados a música del siglo XIX, solo por detrás de Heine.[35] Conocía muy bien la literatura española desde sus estudios en Lübeck, continuados en la biblioteca del caballero Karl von der Malsburg (hermano de Otto von der Malsburg, el traductor de Calderón de la Barca y Lope de Vega), que contaba con una importante colección española; mientras trabajaba en su ordenación durante el año de 1841-42, aprovechó para estudiar el Romancero y preparar su *Volkslieder und Romanzen der Spanier* con ayuda de Huber.[36] Se sirvió para la colección del *Cancionero de romances* (Amberes, 1555), el *Romancero general* (Madrid, 1604),

33. Versión de Capella de Ministrers en <https://www.youtube.com/watch?v=49FuFha0KHg>.
34. El tema fue también tratado por Vogl en las *Balladen* de 1837 con el título de «Der Grabeswächter».
35. Sleeman y Davies (1982: 164).
36. Sleeman y Davies (1982: 165).

la *Silva de romances viejos* de Jacobo Grimm (Viena, 1815), la *Floresta* de Böhl, el *Teatro pequeño* de Huber (Bremen, 1832), el *Tesoro de los romanceros y cancioneros españoles*, de Eugenio de Ochoa (París, 1838), y en menor medida de la *Sammlung der besten alten spanischen historischen Ritter- und maurischen Romanzen* de Depping (Leipzig, 1817), la *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos* de Zamácola y *The Zincali, or an account oft the Gypsies of Spain with an original collection of their songs and poetry* de George Borrow (London, 1841). De entre todas ellas, la *Floresta* se demuestra la fuente de al menos dos terceras partes de los poemas traducidos, de manera que puede afirmarse que, gracias a Geibel y sus *Volkslieder und Romanzen der Spanier*, la recopilación de Böhl von Faber (especialmente el primer volumen, donde se concentra la poesía popular) conoció una segunda vida poética en Alemania, y sobre todo musical.[37] Lo mismo le sucedió a otra de sus fuentes: *Flor de Enamorados* (Barcelona, 1562), muchos de cuyos poemas, casi desconocidos en España por aquellas fechas, se difundieron gracias a las traducciones de Geibel y Heyse.[38]

Las posiciones conservadoras de Geibel, continuador de la segunda escuela romántica de Chamisso, Eichendorff y Holtei (todos ellos imitadores de las fórmulas líricas populares españolas), le llevarían hasta Munich, adonde fue invitado en 1852 por el rey Maximiliano II de Baviera. Allí se convirtió en el líder del grupo de poetas *Der Krokodil*, tradicionalistas y contrarios al movimiento de la *Joven Alemania* y al Realismo poético. En el mismo grupo participaba Paul Heyse, con quien Geibel publicó la estupenda colección *Spanisches Liederbuch*, preparada mientras ambos sostenían un importante contacto con el mejor hispanismo alemán.[39] La obra tuvo una difusión musical extraordinaria: más de cien de aquellas traducciones de poemas españoles conocieron versiones musicales (incluyendo textos del Arcipreste de Hita o la *Celestina*), a veces en varias ocasiones: el *Cantarcillo de la Virgen*, de Lope, traducido como «Die ihr schwebet», tuvo seis versiones distintas, entre ellas las de Brahms (de la que se tratará después), Gustav Flügel o Friedrich Gernsheim.

En las traducciones de Geibel y Heyse y las versiones musicales para *lieder* de aquella colección se observa un importante cambio de actitud hacia la tradición española: si las primeras imágenes musicales de España valían para conectar con el espíritu revolucionario y la ruptura con los moldes clásicos, tanto políticos como estéticos, en esta segunda fase de la recepción el repertorio español está asociado al talante conservador del *Biedermeier*, casi a la manera con que en los mismos años se vive en España la recuperación de la tradición popular de manos de un puñado de poetas conservadores que prepararon el camino de Bécquer. Como en

37. Molina Huete (2010: 289-326) hace un brillante estudio de la recepción española que tuvo la compilación, editada recientemente por ella misma: véase Böhl de Faber (2015).
38. Sleeman y Davies (1982: 170-173).
39. Sleeman y Davies (1982: 168).

la estética becqueriana, los nuevos *lieder* españoles destacan lo suave, delicado y sugerente; se eligen poemas de estampas interioristas, que se musicalizan en tonos de melancolía y nostalgia. Las melodías corresponden a ese ambiente de salón familiar donde se interpretaban las canciones, un espacio privado que sirve de refugio al agotamiento revolucionario, ahora mansamente domesticado. Las piezas líricas se escogen para adaptarse a esta musicalización en tono menor. La imagen de España y de su poesía ha cambiado. A ello han contribuido las prolongaciones del romanticismo de la escuela de Brentano y Von Arnim hacia posiciones religiosas de intenso catolicismo. La defensa de los valores cristianos conservadores se asocia al mundo caballeresco español y a una Edad Media coloreada de suaves tonos neogóticos, la misma que traslucían las versiones de Geibel y Heyse, base de casi todos los nuevos *lieder* españoles del último periodo romántico.

Por otra parte, la apropiación de la «manera española» continúa en las colecciones de Geibel, hasta el punto de que consiguió hacer pasar por originales españoles poemas propios.[40] Es el caso de «Nelken wind' ich und Jasmin», que atribuye a un tal Don Manuel del Río y que fue musicalizado, antes que por Schumann, por Niels Wilhelm Gade como «Spanisches Lied» (*Lieder im Volkston*, op. 9, 1845), Wilhelm Herzberg (*Sechs Lieder*, op. 6, 1846), Adolph Bernhard Marx (*Spanische Lieder*, op. 22, 1847) y años después por Friedrich August Naubert (*Spanische Liebeslieder*, 1876).

La primera colección de Geibel (*Volkslieder und Romanzen der Spanier*) sirvió a Adolph Bernhard Marx para su ciclo de *lieder* españoles de 1847. Compañero de estudios de Loewe y amigo de Mendelssohn —hasta su ruptura en 1841—, en el caso de Marx, y gracias a la importante difusión de las traducciones de Geibel, las canciones sí remiten a poemas originales castellanos, algunos anónimos y otros de autores conocidos (Castillejo, Pedro de Padilla, Comendador Escrivá, Antonio de Villegas…). Sin embargo, su obra musical, a diferencia de sus escritos teóricos, no tuvo el éxito que sí alcanzaron otros ciclos españoles basados también en las traducciones de Geibel: los de Robert Schumann. Con él, el género del *lied* vive un momento culminante. Si Schubert equipara el papel del piano al de la voz, Schumann los integra en una unidad tan íntima que ninguno puede subsistir sin el otro.[41] Y conforme la música va adquiriendo protagonismo, el tratamiento de «lo español» pierde el carácter nacional para integrar los textos en la tradición musical alemana.

La afición española de Schumann supera la de cualquiera de los otros autores mencionados: sabemos por su epistolario y diarios que llegó a estudiar la lengua y leer a Calderón. En su llamado «año español» (1849) compuso dos ciclos de canciones: *Spanisches Liederspiel* (op. 74) y *Spanische Liebeslieder* (op. 138), donde trata de crear un ciclo representable con varias voces. Las dos co-

40. Brinkmann (1975: 48 y 53); Sleeman y Davies (1982: 177).
41. Demmler (2010: 72).

lecciones son fundamentales para la tradición del *lied* español. Primero porque, a pesar de algunos *lieder* de la serie gitana de Geibel (los *Zigeunerliedchen*), sus versiones sonaban ya lejanas al bolero, las castañuelas, la España salvaje y alegre de años anteriores (de hecho, para recordarnos que se trataba de un ciclo español decidió cerrarlo con una versión de «El contrabandista», la única canción que no corresponde a la tradición del Siglo de Oro y también la que más se acerca a aquel imaginario musical bizarro y exótico).[42] Pero también porque no pocos de sus temas lograron difundir textos poéticos que conocieron versiones musicales posteriores de otros compositores. Esto es: la música, más que el texto en sí, los promocionó para su posterior difusión musical. Así, por ejemplo, él fue el primero en componer sobre textos de Gil Vicente los *lieder*: «O, schläfst du, mein Mädchen» («Si dormís, doncella»), «O wie lieblich ist das Mädchen» («Muy graciosa es la doncella») y «Von dem Rosenbusch, o Mutter» («Del rosal vengo, mi madre»), recogidos originalmente en la *Floresta de rimas antiguas castellanas* (1821-1825) de Böhl de Faber. Este último texto, por ejemplo, tuvo versiones de Max Bruch (en *Vier weltliche Lieder aus dem Spanischen und Italienischen von E. Geibel und P. Heyse*, 1864), Reinhold Ludwig Herman (*Drei Lieder*, 1894), Friedrich August Naubert («Von den Rosen komm' ich», op. 4 de los *Spanische Liebeslieder*, 1876) o Leopol Damrosch (1903).

Otro caso llamativo es el poema «Alguna vez, / oh pensamiento» de Cristóbal de Castillejo, también incluido en la *Floresta* y que tras ser musicado por Marx («Dereinst») y Schumann («Liebesgram: Dereinst, o Gedanke mein») conoció versiones de Joseph Brambach, Friedrich August Naubert, Felix von Woyrsch, Leopold Damrosch, Freiherr von Bach, Edvard Grieg, Adolf Jensen, Henning Karl Adam von Koss, Heinrich von Sahr, Emil Sjögren, Hugo Wolf o Carl Banck. Así pues, un poema de Castillejo parece ser el texto lírico español más versionado musicalmente en lengua alemana gracias a la difusión de que gozó a través de la conmovedora versión musical de Schumann.

«Dereinst, o Gedanke mein» también tiene versión de Adolf Jensen, al que en su tiempo se consideró uno de los continuadores de Schumann. Amigo de Brahms, fue compositor sobre todo de música para salón, con ciento setenta y seis *lieder*. Entre sus ciclos hay dos españoles (op. 4 y op. 21) que compuso también sobre las traducciones del *Spanisches Liederbuch*, de ahí el título: *Sieben Gesänge aus dem spanischen Liederbuche von E. Geibel und P. Heyse* (1860). Incluyen una versión del poema de Lope de Vega «Madre, unos ojuelos vi», traducido en este caso por Heyse en el *Spanisches Liederbuch* como «Mutter, ich hab' zwei Äugelein», que aprovecha la repetición de los versos «¡Ay, que me muero por ellos, / Y ellos se burlan de mí!» para crear un estribillo musical: «Ach, um sie muß ich vergehen, / und die Augen spotten mein!». Sin embargo, en las melodías de Jensen para las canciones españolas no asoman apenas, como ya ocurría

42. Según Fernández San Emeterio (2005: 189).

en las de Schumann, elementos que remitan al imaginario exótico musical de lo español. Siguiendo la línea de Schubert y Schumann, Jensen elige la emoción y la expresividad para unos textos que han pasado ya de sentirse folclore exótico para integrarse en la propia tradición alemana. Algo queda sin embargo de aquel origen, por ejemplo en su versión del romance «Tango vos, el mi pandero», recogido en la *Floresta* del *Cancionero General* (Lisboa, 1517) y traducido por Geibel entre los poemas gitanos como «Klinge, klinge mein Pandero».[43] El *incipit* de la melodía antigua del romance aparece en el *De Musica Libri Septem* de Francisco de Salinas de 1577, así que estamos ante un caso singular de popularidad que alcanza la tradición romántica: su traducción tuvo mucho éxito y conoció, además de la versión de Jensen, las de Niels Wilhelm Gade (1845) Adolph Bernhard Marx (1847), Heinrich von Sahr (1855), Franz Paul Lachner (1861), Hans Michael Schletterer (1864), Anton Rubinstein (1867), Friedrich August Naubert (1876), Heinrich Molbe (1879), Hugo Wolf (1889-1990) y otros, siendo otro de los poemas españoles del Siglo de Oro con más versiones musicales.

El mismo Lachner, amigo y compañero de Schubert y, como él, autor de cientos de *lieder*, tiene, además de su correspondiente versión de «Klinge, klinge mein Pandero», otros *lieder* españoles, también sacados de la colección del *Spanisches Liederbuch*, como el romance de Góngora «La más bella niña», ahora convertido en «Das reizendste Mädchen», uno de los *Zwölf Lieder* (op. 111, 1861). También puso música a «Pensamientos me quitan» («Es rauben Gedanken»), otro poema que de la *Floresta* pasó al *Spanisches Liederbuch* y fue traducido por Heyse. Este tipo de canciones romanceriles en el que una voz se queja a la madre fue especialmente atractivo a los compositores de *lieder*, especialmente si, como en este caso, usaban un estribillo que se alternaba con los episodios estróficos hasta llegar, a través del *crecendo*, a un momento de intensidad emocional y musical, que concluye con las cadencias de cierre.[44]

Lachner tiene también dos ciclos españoles de canciones religiosas traducidas por Melchior von Diepenbrock: *Drei Marialieder aus M. Diepenbrock's geistlichem Blumenstrauß* y *Fünf christliche Lieder aus M. Diepenbrock's geistlichem Blumenstrauß* (ambos publicados en Stuttgart, Verein für Katholische Kirchenmusik, *ca.* 1850). La colección de Diepenbrock, *Geistlicher Blumenstrauß aus spanischen und deutschen Dichtergärten* (Regensburg, 1829), antología de poemas españoles del Siglo de Oro, es menos conocida hoy que la de Geibel o que el *Spanisches Liederbuch*, pero en su época sirvió también para un amplio repertorio de lieder románticos. Se limita a poemas de tema religioso, como indica su título (que traducido sería: *Florilegio sagrado recogido del jardín poético español y alemán*), correspondiendo con la carrera eclesiástica del compilador y traductor que, aconsejado por su amigo Clemens Brentano (del que tal vez también le

43. Sleeman y Davies (1982: 190).
44. Sleeman y Davies (1982: 183-185).

vino la afición a la literatura española), siguió estudios teológicos y llegaría a ser cardenal.[45] Diepenbrock contribuyó, como Geibel, a templar el imaginario español y asimilarlo a los valores cristianos y tradicionalistas heredados de la segunda escuela romántica. Su colección tuvo varias reediciones y se vio ampliada en 1852 con el título *Geistlicher Blumenstrauß aus christlichen Dichter-Gärten den Freunden heiliger Poesie dargeboten* (Sulzbach, 1852), cuya amplia difusión —Diepenbrock ha sido ya nombrado cardenal en 1850— coincide con el gran momento de renovación del *lied* entre los seguidores de Schumann y con un segundo periodo de intenso interés por lo español (en 1856 saldría en Berlín la *Primavera y Flor de Romances* de Wolf y Hofmann, y cuatro años después, en Stuttgart, el *Romanzero der Spanier und Portugiesen* de Schack). El espíritu de la colección armoniza con el sentimiento conservador que a mediados de siglo tiende en Centroeuropa hacia una religiosidad íntima, doméstica y popular que se considera típicamente española (no puede olvidarse que el autor —o autora— española más traducido y difundido entonces, particularmente en lengua alemana, era Fernán Caballero, gran propagandista de esta visión de España). Muchos de los poemas traducidos en el florilegio sagrado se difundieron en revistas, almanaques devotos y otros repertorios populares. Así ocurrió con la traducción del poema de Lope de Vega «Pues que andáis en las palmas» («Die ihr dort wallet unter den Palmen, heilige Engel!»), que tras un recorrido exitoso en este tipo de publicaciones, tuvo versiones musicales de Friedrich Hieronymus Truhn («Die ihr dort wallet», 1843), Eduard Lassen («Wiegenlied der Jungfrau Maria», op. 48, 1873), Felix von Woyrsch (en su ciclo español *Spanisches Liederbuch*, op. 14, 1887), Anton Urspruch («Der Maria Wiegenlied», op. 27, ca. 1893) y Joseph Schmid («Wiegenlied», 1899).[46]

Sin embargo, el más famoso *lied* sobre el poema de Lope es el de Johannes Brahms, que prefirió la traducción de Emanuel Geibel («Die ihr schwebet / um diese Palmen») para su «Geistliches Wiegenlied» (op. 91/2, 1868), compuesto para saludar el embarazo de Amalie Schneeweiß, cantante y esposa de su amigo Joseph Joachim. La pieza es especialmente interesante, pues Brahms llega en ella a la absoluta apropiación de la tradición poética española al integrar el texto de Lope con la melodía de un villancico popular alemán interpretado por la viola,

45. En varias biografías se anota como primera edición la de 1826, pero no consta hoy en ningún catálogo. El que en alguna de sus traducciones publicadas en la revista *Eos* en 1828 señale que son pruebas para una colección que pretende publicar próximamente («Als Probe einer nächstens erscheinenden Sammlung»), hace pensar que nunca existió esa primera edición de 1826, sino que la de 1829 fue la primera. El volumen incluye también su traducción alemana de *La vida es sueño* (*Das Leben ein Traum*): *Ein allegorisch-religiöses Festspiel von Calderón de la Barca.*

46. La traducción de Diepenbrock del poema de Lope se publicó por ejemplo en el periódico popular *Der Erzähler: ein Unterhaltungsblatt für Jedermann*, nº 100, (December, 1838), que remite a la colección de *Jesus Christus in seiner Ankunft*, *Kindheit und Jugend auf Erden*, Augsburg, Karl Kollmann, 1837.

que hace la segunda voz. Otro de los más conocidos y mejores *lieder* de Brahms sobre textos españoles es el «Spanisches Lied» (*Sechs Gesänge*, op. 6/1, 1852) sobre la traducción de Heyse de un anónimo español recogido en la *Floresta* de Böhl: «A la sombra de mis cabellos / mi querido se adurmió: / ¿si le recordaré ó no?», que traducida en «In dem Schatten meiner Locken» fue musicalizado, además de por Jensen y Brahms, por Johannes Schulze, Hugo Wolf, Josef Giehrl, Arno Kleffel, August von Othegraven, Felix von Woyrsch y otros. La versión de Brahms para soprano busca trasladar la emoción al tiempo delicada y apasionada de la amante, pero sin entregarse al exotismo. En la «Serenade», último *lied* de la serie *Acht Lieder und Gesänge* (op. 58) sí busca Brahms el aire español en la imitación de la guitarra en *staccato*, pero combinándola con las refinadas alusiones musicales de carácter descriptivo, en las que escuchamos la fuente, el susurro de la brisa o el caer de las gotas de agua. Sin embargo, en este caso el texto no es originalmente español, sino una imitación de la moda española realizada por el conde von Schack, uno de los grandes hispanistas alemanes de entonces.

De nuevo estamos, en el caso brahmsiano, ante un mestizaje interesante: el poema de Lope se integra con una melodía alemana, y el poema alemán de Schack, que imita las claves líricas españolas, se musicaliza con resonancias que pretenden recordar la guitarra.

Con Brahms llegamos al final del *lied* romántico alemán, aunque no del repertorio: en el fin de siglo otros autores seguirán componiendo sobre traducciones de poemas españoles, casi siempre a partir de las colecciones de Diepenbrock, Geibel y Heyse. Entre ellos tienen ciclos españoles Carl Joseph Brambach (*Sechs Lieder aus dem Spanischen von Geibel und Heyse*, 1871), Friedrich August Naubert (*Spanische Liebeslieder aus dem Liederbuche vom Geibel und Heyse*, 1876), Heinrich Molbe (pseudónimo de Heinrich von Bach, *Sechs Lieder aus dem Spanischen von Geibel*, 1878), Felix von Woyrsch (*Spanisches Liederbuch*, 1887) y especialmente Hugo Wolf cuyo *Spanisches Liederbuch* (1891) contiene cuarenta y cuatro piezas sacadas de la antología de Geibel y Heyse en las que la imagen musical de lo español vive una revitalización muy importante. Pero el último tercio de siglo requeriría un segundo estudio que escapa a los propósitos de este trabajo.

Conclusiones

El recorrido que ha podido hacerse en estas páginas puede bastar para obtener algunas conclusiones sobre la recepción de la tradición lírica española en el repertorio del *lied* alemán romántico. La primera, que estamos ante un campo de investigación extraordinariamente amplio y rico, necesitado de estudios que revisen el papel de antologías y colecciones de poemas españoles de gran difusión en su época y los modos de transmisión textual que escapan a los cauces habituales. En segundo lugar, ha podido observarse una evolución del *lied* que acompaña la recepción de la materia lírica española: las primeras versiones, como las de Corona Schröter, no intentan acompañar los textos de una melodía «a la

española». Después, con el pleno advenimiento musical romántico, lo español se convierte en marca de renovación y revolución, hasta el punto de que Beethoven no solo respeta la lengua original, sino que traslada musicalmente los vigorosos ritmos populares ibéricos. La moda hispánica va generando unas claves líricas con apariencia «española» que se aprovechan como tales para unas piezas musicales que a su vez pretenden parecerlo, sin tener propiamente originales en nuestra poesía. Así ocurrió hasta la llegada de las traducciones de Diepenbrock y especialmente de Geibel y Heyse, que propiciaron una extraordinaria difusión de la *Floresta* de Böhl en versión alemana. El nuevo espíritu conservador de la Europa posromántica tiñe el imaginario español de una melancolía ya visible en los repertorios de *lieder*. En las versiones musicales que se hicieron a partir de estas traducciones, el *lied* ha dejado de ser revolucionario para convertirse en un género burgués, al tiempo que la imagen de España (aún asociada a la sencillez popular) sirve de asiento a los ideales conservadores de pureza e inocencia en los que ha concluido la exitosa asociación de Herder y Schlegel: España es un país de música, donde el canto forma parte de la cultura íntima del pueblo. Es la visión que traslada un repertorio de textos que escoge sobre todo las obras de la tradición popular, ya que para el efecto musical es fundamental la repetición y el paralelismo (marcas propias de los textos de tradición oral y bases estructurales del *lied* romántico).[47] Así pues, la mayoría de los textos líricos que acompañaron a aquella música fueron populares o emparentados con esa tradición, como en los casos de Góngora, Castillejo, Lope o el portugués Gil Vicente.

En los *lieder* románticos los textos españoles adaptan sus matrices rítmicas y métricas a melodías nuevas, mientras se ajustan a una imagen de España que va conformándose musicalmente. Porque si bien se puede afirmar con Vega Cernuda que la música es «mediadora mucho más rápida y fácil que la literatura», cabe matizar sus conclusiones sobre la dependencia que tiene de «fuentes literarias o textuales previas» para crear un imaginario.[48] El recorrido realizado demuestra cómo un mismo texto literario cobra significación muy diferente según las distintas musicalizaciones: de trasmitir una imagen bizarra, de fuerte colorido y tonalidades intensas, puede pasar a convertirse en algo íntimo y delicado, melancólico. La música, más que los textos, contribuyó a la evolución de la imagen de España: Schumann o Brahms introdujeron en el perfil español su propia manera de entenderlo, y también su propia personalidad. Los *spanische lieder* nos colocan ante un singular proceso de aculturación: la tradición de la lírica popular española se proyecta en un nuevo entorno artístico y estético hasta mimetizarse. El mestizaje más complejo es alcanzado gracias a la música.

47. Fehn y Thym (2010: 221).

48. Piensa que «[r]ara vez una ópera o un poema sinfónico ha creado una imagen del mundo […] sin ayuda de la palabra. […] Por eso la música no ha aportado rasgos nuevos al perfil de nuestro país». Vega Cernuda (1999: 365-366).

Bibliografía

Alcalde, Pedro, «Introducción» a Ludwig van Beethoven, *Cancións ibéricas*, A Coruña, Viso, 1997, 1-2.

Aristegui, Constantino y Wolfgang Seibold, «Las «Canciones Españolas» de Schumann en recuerdo del 125 aniversario de la muerte». *Ritmo*, 51, 513 (1981), 10-19. <http://musinfo.de/index.php/Las_Canciones_Espa%C3%B1olas_de_Schumann>

Bingham, Ruth, «The early nineteenth-century song cycle», *The Cambridge companion to the Lied*, James Parsons ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2004, 101-119.

Böhl De Faber, Juan Nicolás, *Floresta de rimas antiguas castellanas,* Molina Huete, Belén (coord.), J. J. Labrador Herraiz (ed.), México, Frente de Afirmación Hispanista, 2015.

Briesemeister, Dietrich, *Spanien aus deutscher Sicht: Deutsch-spanische Kulturbeziehungen gestern und heute*, Tübingen, Max Niemeyer, 2004.

Brinkmann Scheihing, Beatriz, *Spanische Romanzen in der Übersetzung von Diez, Geibel und von Schack. Analyse und Vergleich*, Marburg, Elwert, 1975.

Carreira, Xoán M., «Introducción General», *Ciclo Remembranzas de España*, Madrid, Fundación Juan March, 1998. <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc67.pdf?v=22893902>

Comellas, Mercedes, «Tras los límites del lenguaje: las fuentes de la poética musical becqueriana», *El Gnomo*, 9 (2000), 25-48. <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/43341>

De Persia, Jorge, «Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo xix», *Revista de Musicología*, 14, 1/2, (1991), 307-323.

Demmler, Martin, *Robert Schumann und die musikalische Romantik*, Mannheim, Artemis & Winkler, 2010.

Diepenbrock, Melchior von, *Geistlicher Blumenstrauß aus spanischen und deutschen Dichtergärten*, Sulzbach, Seidel, 1829. <http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10261846_00005.html>

Dillon, John Talbot, *Letters from an English traveller in Spain, in 1778, on the Origin and Progress of Poetry in that Kingdom*, Londres, Baldwin, 1781.

Eichendorff, Joseph von, *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe,* Stuttgart-Berlín-Colonia, Kohlhammer, 1993. <https://archive.org/details/ha2smtlichewer01eich>

Einstein, Alfred, *La música en la época romántica*, Madrid, Alianza, 1986.

Fehn, Ann C. y Jürgen Thym, «Repetition as Structure in the German Lied. The Ghazal», *Of Poetry and Song: Approaches to the Nineteenth-century Lied*, Jürgen Thym ed., New York, University Rochester Press, 2010, 220-239.

Fernández San Emeterio, Gerardo, «La pervivencia de la poesía española medieval y de los Siglos de Oro en la poesía alemana del siglo xix», *Dicenda* 15 (1997), 203-217.

—, «Canciones líricas españolas del Siglo de Oro y versiones musicales de Robert Schumann: El *Spanisches Liederspiel* y las *Spanische Liebeslieder*», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 5 (2005), 187-194. <https://es.scribd.com/document/24524809/Canciones-liricas-espanolas-del-Siglo-de-Oro-y-versiones-musicales-de-Robert-Schumann-El-Spanisches-Liederspiel-y-las-Spanische-Liebeslieder>

García-Matós, M. Carmen, «Un folklorista del siglo xviii: "Don Preciso"», *Revista de Musicología*, 4, 2 (julio-diciembre 1981), 295-307.

Geibel, Emanuel, *Volkslieder und Romanzen der Spanier,* Berlin, Duncker, 1843. <https://archive.org/details/bub_gb_7KUKAQAAMAAJ>

Geibel, Emanuel y Paul Heyse, *Spanisches Liederbuch*, Berlin, Besser, 1852.

Herder, Johann Gottfried, *Über die neuere deutsche Literatur,* Riga, Hartknoch, 1767. <http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/herder_litteratur01_1767>

—, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Berlin, Christian Friedrich Voß, 1770. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-2013/1>

—, *Volkslieder*, Leipzig, Weygand, 1778. <https://books.google.es/books/about/Volkslieder.html?id=D5Y6AAAAcAAJ&redir_esc=y>

Iza Zamácola, Juan Antonio [Don Preciso], *Colección de las mejores Coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra con un discurso sobre las causas de la corrupción y abatimiento de la música Española*, Madrid, Villalpando, 1799. <https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10607790_00005.html>

Kanowsky, Walter, «Heine als Benutzer der Bibliotheken in Bonn und Göttingen», *Heine-Jahrbuch*, 12 (1973), 129-153.

Kant, Immanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime*, introducción, traducción y notas de Luis Jiménez Moreno, Madrid, Alianza, 1990.

Lyte, Herbert O., *Spanish Literature and Spain in some of the leading German Magazines of the second half of the Eighteenth Century*, Madison, University of Wisconsin, 1932.

Molina Huete, Belén, «La *Floresta de rimas antiguas castellanas* de Böhl de Faber: proyecto antológico y canon romántico», *Gramática, canon e historia literaria: estudios de Filología española entre 1750 y 1850*, Victoriano Gaviño Rodríguez, Fernando Durán López coord., 2010, 289-326.

Muñoz Martínez, Manuela, *Los ciclos españoles de Robert Schumann: Spanisches Liederspiel, opus 74 y Spanische Liebeslieder, opus 138,* Tesis Doctoral, Universitat de Valencia, 2015. <roderic.uv.es/handle/10550/50643>

Myers Brown, Sandra, «El *Volksgeist* herdiano y expresiones románticas de "lo español". Estudios de los *Spanische Lieder*», *Musicología global, musicología local,* Javier Marín López ed., Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, 1273-1290.

Parakilas, James, «How Spain got a soul», *The exotic in Western music,* Jonathan Bellman ed., Boston, Northeastern University Press, 1998, 137-193.

Romero, Leonardo, «La visión del *Volkgeist* en la crítica de los románticos españoles», *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez eds., Santander, Tremontorio, 2012, 11-20.

Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe,* Munich-Paderborn, Schöningh, 1962.

Schöning, Udo, «Scherrs Romania. Bemerkungen zum romanischen Anteil im Bildersaal der Weltliteratur», *Weltliteratur in deutschen Versanthologien des 19. Jahrhunderts,* Helga E*ß*mann, Udo Schöning eds., Berlin, Erich Schmidt, 1996, 410-432.

Sleeman, Margaret G. y Gareth A. Davies, *Variations on Spanish themes: the* Spanisches Liederbuch *of Emanuel Geibel and Paul Heyse and its reflection in the songs of Hugo Wolf*, Leeds, Proceedings of the Leed Pilosophical and Literary Society, 8, 1982, 155-274.

Steinig, Martina, *"Wo man singt, da lass' dich ruhig nieder…": Lied- und Gedichteinlagen im Roman der Romantik*, Berlin, Frank & Timme, 2006.

Vega Cernuda, Miguel Ángel, «La imagen de España en la música no española», *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* XV, 1-2 (1999), 315-366.

«Presumo que impresas andan»: relaciones de sucesos en *No son todos ruiseñores*, de Lope de Vega*

Sergio Moreno Jiménez
Universitat de Girona
sergio.moreno@udg.edu

Recepción: 15/04/2018, Aceptación: 02/07/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
En el contexto de la reelaboración de materiales previos por parte de los dramaturgos auriseculares a la hora de configurar sus obras, el presente estudio analiza la refundición de varias relaciones sobre el viaje de María de Hungría desde Madrid a Barcelona en «No son todos ruiseñores» (1635) de Lope de Vega, como ejemplo de una praxis habitual que encontraría, en las relaciones de sucesos, un género de reelaboración muy atractivo, por cuanto su éxito editorial garantizaba una buena recepción por parte del público de los corrales.

Palabras clave
relaciones de sucesos; comedia nueva; Lope de Vega; Parte XXII

Abstract
"Presumo que impresas andan": relaciones de sucesos in Lope de Vega's No son todos ruiseñores
This essay aims to inquire into some of the possible connections between Lope de Vega's narration on Maria of Hungary's visit to Barcelona in 1630, included in his play *No son todos ruiseñores*, and the *relaciones de sucesos* (single-event news reports) published in Spain that (literally and also literarily) covered the same event.

Keywords
relaciones de sucesos; urban comedy; Lope de Vega; Part XXII

* El presente trabajo se enmarca en el proyecto con referente FFI2014-53050-C5-5-P, subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad, a través de una beca FI-DGR.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.306

Maria Grazia Profeti ha puesto de relieve el interés de Lope por insertar relatos sobre hechos de actualidad en sus comedias, señalando la doble motivación de añadir un género más a los varios que amalgaman su obra dramática, y su capacidad constante para llamar la atención del público con relatos en principio ajenos a la narración principal y que, a su vez, pudieran resultar de interés para los espectadores.[1] En ocasiones, sin embargo, el Fénix decide inscribir la acción de la comedia en un momento histórico reciente con el fin de revestirla de unas circunstancias concretas, cosa que, por cierto, no impide dedicar uno o más excursos dramáticos a describir tales circunstancias. En este caso, sin embargo, el proceso se da a la inversa: ya no es que un personaje refiera a otro su estancia en Valencia durante las dobles bodas regias de 1599, sino que el hecho histórico está ocurriendo simultáneamente al desarrollo de la acción y, por lo tanto, los personajes no pueden excusar referirse a él en uno o varios momentos de la obra. En los casos en que, además, el autor no se halló presente, es donde encontramos a un Lope menos conocido: el lector asiduo —y ocasional productor— de relaciones de sucesos.[2] En este trabajo se pretende aislar y analizar los fragmentos de la comedia *No son todos ruiseñores* a la luz de las relaciones de sucesos contemporáneas dedicadas a narrar los hechos sobre los que el poeta inscribirá la acción de la comedia.[3] A menudo, como veremos, este tipo de análisis puede brindarnos información teórica de diversa índole: en primer lugar, sobre cómo el autor reelabora este tipo de materiales previos —ya sean escritos, como es el caso de las relaciones de sucesos, o bien orales, epistolares, etc.— de forma simultánea al propio proceso de composición de una pieza dramática; y por otro, nos otorga una idea de la importancia que este género —entre periodístico y literario— alcanzó a tener en la época, hasta el punto de que varios autores los utilizan e incluso muestran un interés generalizado en incorporarlos a sus comedias. Además, el cotejo entre las relaciones y la comedia puede llevarnos, como veremos, a la identificación y enmienda de errores textuales.

El argumento, por lo demás, no tiene mayor relevancia: un enredo amoroso entre el protagonista masculino y el femenino, y sus respectivos criados, en el contexto de las carnestolendas barcelonesas de 1630, que coincidieron ese año con el paso de la comitiva que acompañaba a la futura reina María de Hungría a reunirse con su marido en Viena. Aparte del contexto histórico, tanto la trama como los protagonistas son ficticios, hecho que favorece ya el uso de las relaciones de sucesos, un género precisamente entre la descripción fidedigna y la inclusión de detalles sensacionalistas. En este caso, los hechos reales hallados en la narración corresponden a dos tipos diferenciados. Por un lado, encontramos el parlamento de don Juan, protagonista castellano de *No son todos ruiseñores*, que refiere lo acon-

1. Profeti (2012).
2. Véase Ettinghausen (2000: 93-106).
3. A falta de ediciones modernas, empleo aquí la Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), autorizada por Miguel Ángel Auladell.

tecido a la comitiva en el periplo desde Madrid a Barcelona y es, por lo tanto, una breve relación inclusa en la comedia. Por otro, puesto que la propia acción transcurre aproximadamente entre febrero y junio de 1630 en Barcelona, a menudo los personajes se refieren a lo que está ocurriendo a su alrededor: las carnestolendas, el alarde de galeras, la despedida de la comitiva regia, etc.

En efecto, el 26 de diciembre de 1629, a la una de la tarde,[4] salía del Palacio Real María Ana de Austria y Austria-Estiria, acompañada de su hermano, el rey Felipe IV, su cuñada y sus sobrinos. El viaje duró catorce meses, pues cada una de las ciudades por las que debía pasar el séquito real había dispuesto las suntuosas fiestas de rigor a tal evento. Las hubo en Madrid a la salida, en Alcalá, en Guadalajara, Zaragoza y Barcelona, ciudad ésta desde donde la comitiva zarpó en barco hacia el norte de Italia, y de allí a Viena, donde los recién casados habían de reunirse. No más de un año después debía estar ya terminada la comedia *No son todos ruiseñores*.[5] El Fénix, que no formó parte de la comitiva, da sin embargo numerosos detalles del paso por la Ciudad Condal e incluso por Zaragoza; detalles que, por lo tanto, tuvo que conocer a través de las numerosas relaciones de fiestas conservadas. Asimismo, cada acto de la obra —o *jornada*, como se les llama aquí— se enmarca en un acontecimiento de los que tuvieron mayor importancia: el primero, en el día de Carnaval, con las máscaras y bailes (se trata del menos detallado, puesto que en él se inscribe el relato del viaje del protagonista desde la salida de Madrid hasta llegar a Barcelona, y por lo tanto, de haber añadido referencias extensas a los acontecimientos que estaban teniendo lugar en Barcelona, hubiera quedado sobrecargado); el segundo, en el alarde de las galeras llevado a cabo en la marina; y el tercero, en el torneo. La acción de la obra, por lo tanto, abarcaría los casi cuatro meses discurridos entre Carnaval y el 12 de junio de 1630, día de la partida de la reina. Es posible que Lope, como ya había hecho en otras obras,[6] se sirviera de algunas relaciones que detallaran los sucesos acaecidos durante el viaje de la reina.

En cualquier caso, el análisis en paralelo entre los fragmentos extraídos de las relaciones y los versos coincidentes en la obra no pretende dar fe de una irrefutable concomitancia textual, sino más bien tiene como objetivo analizar bajo qué mecanismos pudo Lope haber adaptado los hechos narrados en las

4. Robles, *Relación verdadera, acompañamiento, recámara y riquezas que lleva la majestad de la serenísima Reina de Hungría, títulos, grandes, criados, y demás gente que vienen en su servicio, oficios, mercedes que se les ha hecho antes de partir, riquezas y joyas de valor que el Rey nuestro señor le ha dado a ella, como también para el Emperador y Emperatriz, sus cuñados*, 1630: «La salida fue miércoles, 26 de deziembre, una hora después del mediodía», f. 1r.

5. El *terminus ad quem* no es la publicación de la *Parte XXII* (Madrid, 1635) —preparada, sin embargo, desde mucho antes, pero retrasada debido a la prohibición de Felipe IV para publicar partes de comedias entre 1625 y 1634—, sino la primera noticia conservada sobre una representación de esta obra el 4 de diciembre de 1633 en Granada. Véase Shergold y Varey (1963: 237).

6. Véase Ramos (2011) y Profeti (2012).

relaciones a la narración dramática, con qué fines y, por último, en qué medida este tipo de análisis puede ayudar a la comprensión de la obra e incluso a la subsanación de errores textuales.

En un largo fragmento de la «Jornada primera», don Juan, el protagonista castellano de *No son todos ruiseñores*, relata a su amada Leonarda la llegada a Barcelona desde la salida de Madrid, deteniéndose asimismo en el paso por Zaragoza (vv. 530-726):[7]

El príncipe que traía
a la real desposada
las joyas de su marido
llegó a la corte de España.
Pintarte, Leonarda, el día
y por el Prado la entrada,
fuera cantar en abril
las flores que mira el alba.
El gran condestable, en fin,
de Castilla le acompaña
y toda la corte a él.
Piensa cadenas terciadas,
que es en lo que se han resuelto
aquellas galas pasadas.
Que tampoco en las antiguas
se usaron gorras y capas,
sino capuz y bonete
del modo que los retratan
los mármoles de sepulcros,
que apenas el tiempo acaba.
De manera que los trajes
unos vienen y otros pasan,
todo consiste en el uso,
que califica las galas.
Con esto el gran condestable
de Castilla le acompaña,
donde el príncipe tenía
prevenida la posada.
Medinaceli después,
Cerda que entonces trocara
por sus hebras de oro el sol
con tanta grandeza y galas,
le lleva a palacio, adonde,
con las estrellas de España
y la luna de Isabel

7. Nótese que todo el largo fragmento es un romance, porque, evidentemente, «las relaciones piden los romances». Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, v. 309.

el sol Felipe le aguarda.
Llegó, alegrose la corte
y con discreta embajada
dio parabién a la novia
a quien las joyas iguala
con que he dicho las que fueron.

Se refiere primero a la llegada a Madrid, unos meses antes, del embajador alemán, el duque de Guastala —*Guastalla*, antiguo ducado en el norte de Italia tradicionalmente ligado a los Austria a través de la rama Gonzaga—, el 3 de octubre de 1629. Traía el embajador las joyas enviadas por Fernando de Hungría a su futura esposa, como regalo por las bodas celebradas *in absentia* el 23 de abril de ese mismo año. Aunque no cabe descartar que Lope conociera estos datos de primera mano, pues por entonces se hallaría en Madrid,[8] tres son las relaciones de sucesos conservadas que pudieron haberle proporcionado o complementado su información: la primera, de Gabriel Téllez —nada que ver, pese al nombre, con Tirso de Molina—, relata el recibimiento hecho al embajador del rey de Hungría y se cierra con una loa al nacimiento del príncipe Baltasar Carlos Domingo, que fue el 17 de octubre; la segunda, anónima, refiere también el recibimiento del embajador, dando prácticamente los mismos datos, y dedica la segunda parte a narrar el bautismo del príncipe recién nacido, que fue el 4 de noviembre; la última sigue el proceso inverso, pues se centra en el bautismo y anexiona un breve relato sobre la llegada del Duque de Guastala y el recibimiento que se le hizo.[9] Las tres subrayan como destacada la presencia del Condestable de Castilla, encargado de acompañar al embajador, y de Antonio de la Cerda y Dávila, VI duque de Medinaceli, describiendo con la misma vaguedad que Lope no sólo las libreas y galas de los grandes, sino también las joyas traídas de parte de Fernando III de Hungría para su nueva esposa.

8. Ningún documento directo, pero sí varios datos conocidos, nos obligan a descartar que Lope formara parte del acompañamiento de la reina, empezando por el hecho de que no se le mencione en ni una sola de las relaciones conservadas. Además, el Fénix tenía a la sazón 67 años, edad poco apropiada para traje de camino. Véase Castro y Rennert (1968: 292-299)

9. Respectivamente:

1. Téllez, *Breve suma y relación de las grandiosas fiestas que en la corte se hicieron a la entrada del señor Príncipe de Guástala, embajador de su majestad, el señor rey de Hungría. Con una loa al nacimiento del Príncipe de España*, 1629.
2. *Segundas tres relaciones diferentes de las que han salido de la entrada del Duque de Guastala, embajador del Rey de Hungría. Nombrando los nombres de los caballeros, que le salieron a recebir, y joyas que presentó a la Reina de Hungría. Con las estaciones que anduvo la Reina nuestra señora, por el feliz parto que tuvo. Fiestas y máscaras que se han hecho al nacimiento y bautismo del Príncipe nuestro señor, nombrando por sus nombres las damas y Grandes de España que le acompañaron, con las ceremonias de la Iglesia*, s.a.
3. *Segunda y más verdadera relación del bautismo del Príncipe de España nuestro señor, Baltasar Carlos Domingo, con todos los nombres de los caballeros, y títulos que iban en el acompañamiento. Con una suma de la entrada del señor Príncipe de Guastala, embajador de Alemania*, 1629.

Como puede verse, en cualquier caso, las tres relaciones conservadas sobre el recibimiento hecho al embajador alemán aprovechan para referirse como de paso al nacimiento o el bautismo del infante Baltasar Carlos. Lo mismo hace el Fénix, pues el monólogo del protagonista de *No son todos ruiseñores*, centrado hasta aquí en el recibimiento del duque de Guastala, pasa precisamente a narrar los sucesos sobre el nacimiento y bautizo del infante:

> Pero trujo el cielo a España
> en este tiempo, la joya
> de más valor e importancia,
> que le ocupaba el deseo
> y le perdió la esperanza.
> Halló un diamante en su mina,
> nació una perla en su nácar,
> y fue enigma que de un lirio
> o la flor de lis de Francia,
> saliese un león al mundo
> para vencer los del Asia.
> Las fiestas de su bautismo
> presumo que impresas andan
> y que han cantado las musas
> toros y juegos de cañas.

Por lo tanto, Lope narra los acontecimientos a partir de una *dispositio* simétrica a las de las relaciones, sin aportar datos nuevos o impresiones personales. Ello, sumado a que los autores de las relaciones tendían a copiarse entre sí, puede sugerir que el Fénix estuviera nutriendo su relato con alguno de estos textos, o con otro hoy perdido. En todo caso, pese a que el gusto de la época demandaba una descripción detallada de las galas y torneos, el fragmento dedicado a las joyas traídas por el Duque de Guastala no se refiere más que a unas «cadenas terciadas», y el del bautismo solo menciona brevemente los «toros y juegos de cañas». Ahora bien, puesto que las relaciones conservadas tampoco son más pródigas en detalles, deberíamos suponer que, en el caso de estar siguiendo alguna de estas relaciones, Lope no habría tenido más información a que atenerse en la elaboración de su propio relato.

Sin embargo, recordemos que, como sucede en la comedia, dos de las relaciones mencionadas arriba [n. 7, núms. 1 y 2] aprovechan, al relatar la llegada del duque de Guastala a la corte, para referir las circunstancias del natalicio y bautismo del príncipe Baltasar Carlos. Si a ello sumamos que la primera de ellas, además, incorporaba una «Loa al nacimiento del Príncipe de España» en la que se mencionaban los juegos de cañas que llevó a cabo la nobleza,[10] puede conjetu-

10. Téllez, *Breve suma…*, «Loa del nacimiento», vv. 21-24:
> Duques, Marqueses, señores,
> repartidos en quadrillas,

rarse que Lope conoció, si no varias relaciones sobre estos sucesos, al menos sí la *Breve suma* de Gabriel Téllez. La clave aquí reside en el hecho de que Lope mencione que tales relaciones las «han cantado las musas», por lo que debe referirse a una composición poética, y la única relación que incorpora una es la mencionada *Breve suma*. En todo caso, Lope puede estar refiriéndose a una composición perdida y, por lo tanto, los únicos argumentos aportados para defender esta teoría se sostienen sobre la *dispositio* paralela entre ambos textos y la insinuación de la existencia de un romance sobre los toros y juegos de cañas celebrados por el natalicio real.[11] Así, lo dicho hasta aquí no es suficiente para afirmar que los datos de Lope provengan ni de la *Breve suma* de Téllez ni de otra cualquiera de las relaciones mencionadas. Baste, por el momento, señalar únicamente esa posibilidad, pero sin olvidar que los hechos narrados ocurrieron en la misma corte y que, por lo tanto, Lope pudo ser testigo directo de todo —o, cuando menos, conocer los detalles de oídas— sin necesidad de recurrir a fuentes secundarias. De hecho, los versos siguientes conforman otro largo excurso dedicado a elogiar la caballería de Felipe IV [vv. 586-634] que, a falta de referencias concretas, posiblemente sea genuino.[12]

Sin embargo, al llegar a la capital aragonesa, se otorgan algunos detalles que Lope no pudo conocer sino por fuente secundaria:[13]

---

dos a dos, huvo carrera,
galán el que más podía…

11. Las únicas dos relaciones conservadas dedicadas exclusivamente a la narración de estos festejos están en prosa y no aportan detalles suficientes para encontrar una concomitancia clara con el texto de Lope:

1. Santiago, *Relación verdadera de las fiestas reales, toros y juego de cañas que se celebraron en la corte, a doce de noviembre, por el nacimiento del Príncipe nuestro señor, con la declaración de los trajes, galas, y libreas de todas las cuadrillas*, Madrid, 1629.
2. Quirós, *Relación verdadera de las grandiosas fiestas que se hicieron en Madrid al bautismo del Príncipe nuestro señor*, Madrid, 1629.

12. Aunque Santiago, *Relación verdadera de las fiestas reales, toros, y juego de cañas*, dedica también gran parte de la segunda mitad de su noticiario a elogiar la equitación del rey. Recordemos que ésta era, además, la relación que con más detalle se refería a los toros y juegos de cañas que también menciona Lope en el v. 586.

13. En efecto, hasta ocho son las relaciones de que tengo noticia sobre el paso del séquito real por la ciudad:

1. Prada y Rivera, *Historia de la jornada a Alemania de la Reina de Hungría, después Emperatriz, Infante de España, a quien acompañó hasta Zaragoza el Rey su hermano*, 1630.
2. Peirón y Queralt, *Verdadera relación de las fiestas que la imperial ciudad de Zaragoza ha hecho a su Rey y señor Filipo III en Aragón, y IIII en Castilla. Dedicada a los muy ilustres señores don Lope de Francia, señor de Bureta y jurado en Cap, don Diego Martel, don Jusepe Cerdán, don Diego Pérez y don Martín Tomás de la Nuza, supremos Atlantes y jurados de dicha ciudad*, Zaragoza, 1630.
3. *Relación verdadera de la entrada, recebimiento, y grandiosas fiestas que la ilustre ciudad de Zaragoza hizo a sus majestades desde ocho de enero, hasta catorce del dicho mes. Dase cuenta del torneo y saraos que se hicieron, y Grandes que se hallaron en ellas, nombrándolos por sus nombres. Así mismo se declara las costosas libreas que sacaron, y premios que se dieron a las damas de la señora Reina de Hungría*, Madrid, 1630.

Con esto dieron principio
a su dichosa jornada,
donde la ciudad de César
al mayor del mundo aguarda.
Ciudad y diputación
al gran Felipe y su hermana
las manos reales besan
y para servirle alargan
las suyas, lo que permiten
los tiempos; pero las almas,
las voluntades ofrecen
con que le reciben y aman.
Esto fue martes, y un jueves
las cuatro estrellas del Austria,
rey, reina, Carlos, Fernando,
visitaron la sagrada
coluna atlante del cielo,
en cuyo estremo descansa.

Obviamente, «la ciudad de César» se refiere a Zaragoza (por *Cæsaraugusta*, antiguo nombre de la ciudad), al igual que la «coluna atlante del cielo» es el Pilar de la basílica. Sólo tres de las ocho relaciones conservadas dan cuenta del recibimiento y la visita al Pilar por parte de los reyes e infantes.[14] Ellas corresponden a la segunda, tercera, y cuarta-quinta (pues son la misma, con pocas variantes) mencionadas arriba [n. 11]. Por algún motivo, Lope evita referirse a las representaciones de comedias a que asistieron los reyes e infantes el mismo martes o

4. *Torneo de a caballo hecho en Zaragoza por la venida de la serenísima Se*ñora Rei*na de Hungría, en presencia del Rey nuestro señor, y de los serenísimos Infantes sus hermanos. Relación escrita de orden de la señora Reina por un caballero de la cámara del Rey nuestro señor. Publicado por don Miguel Batista de Lanuza*, Zaragoza, 1630.
5. Argensola, *Relación del torneo de a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la serenísima Reina de Hungría y de Bohemia, Infanta de España, presentes el Rey nuestro señor, y los dos serenísimos Infantes sus hermanos, que a su magostad acompañaron. Escrita a instancia de la misma insigne ciudad, y dedicada a los muy ilustres señores don Lope de Francia y Espés, señor de Bureta, Diego Martel, Jusepe Cerdán, Diego Pérez, y Martín Tomás de Lanuza, jurados y regidores della*, Zaragoza, 1630.
6. Felices de Cáceres, *Torneo de a caballo en campo abierto que celebró la ciudad de Zaragoza en la venida de la serenísima Reina de Hungría. Presentes del Rey nuestro señor y los serenísimos Infantes sus hermanos. Dedicado a la misma ciudad*, Zaragoza, 1630.
7. *Relación del torneo verificado en la ciudad de Zaragoza en ocasión de la llegada de la Reina de Hungría y Bohemia en el año de 1658* [*sic*], Zaragoza, 1630.
8. *Entrada, regocijos y fiestas, que la Imperial Ciudad de Zaragoza ha hecho a la majestad del Rey nuestro señor, y Reina de Hungría, y sus hermanos, y los caballeros que se han señalado en ellas, con lo demás que se ha hecho, hasta que su magestad se ha vuelto. Enviada a un caballero desta Ciudad*, Barcelona, 1630.

14. Cuatro, en realidad, pero la de Prada y Rivera nunca llegó a imprimirse y, por lo tanto, cabe presumir que su acceso fue limitado y quedaría restringido a un ambiente exclusivamente zaragozano.

el miércoles, el jueves o viernes, y el sábado, según las fuentes.[15] Continúa don Juan, el protagonista, con la relación:

> El domingo fue la fiesta
> para quien armas y galas,
> la nobleza de Aragón
> quiso igualar a su fama.
> Fue grande la bizarría
> del de Sástago y Aranda,
> Fuentes, Gelves y Jurados,
> de que hay relaciones largas.

Cabe hacer aquí un excurso para mostrar cómo el cotejo entre las relaciones conservadas y la comedia puede también brindarnos información de tipo textual, e incluso permite enmendar el texto de la comedia, puesto que, en este caso, no leyeron bien el manuscrito el amanuense o los componedores en el v. 687. En 1630, el condado de Gelves se hallaba en poder de Catalina de Castro y Portugal, cuyo hijo, Pedro Nuño Colón de Portugal y Castro, tenía entonces quince años y todavía no era conde. Por mucha que fuera la bizarría de la condesa, no hubiera sido un torneo el lugar más adecuado para hacer gala de ella. Por otro lado, en las relaciones de estas justas no consta que los condes de Gelves asistieran; si lo hicieron debió ser, en todo caso, como meros espectadores.[16] En cambio, sí participó en ellas, y tomando un papel relevante, don Manuel Belvís, Caballero del Hábito de Santiago, hijo y sucesor del marqués de Benavides, quien además se llevó uno de los premios del torneo: al más galán.[17] Es decir, alguien —que pudo ser el propio Lope— trivializó un apellido común, *Belvís*, que sólo podía entenderse conociendo las circunstancias de estas fiestas, por un renombrado título de *Gelves*, por entonces aún en posesión de los descendientes del almirante Colón. Algo parecido ocurre con el *Jurados* del mismo verso: lejos de tratarse de un apellido más de la lista, se refiere a los jueces del torneo, de cuya importancia en el mismo se hacen eco todas las relaciones de época.[18]

15. «En la noche del martes siguiente se representó en palacio la comedia de Tirso *De tu enemigo, el primer consejo* por Luisa de Robles, autora por S. M […] El miércoles hubo fuegos en el río. El jueves comedia en palacio, de Lope de Vega. El viernes luminarias. El sábado se representó por Luisa Robles la comedia *El Confuso agradecido*, y el domingo tuvo lugar el torneo.» (Peirón y Queralt, *Verdadera relación de las fiestas*…); «El viernes y sábado hubo en palacio comedias y otros entretenimientos, de que no poco gustó su Majestad» (*Relación verdadera de la entrada, recebimiento*…).

16. Tampoco es probable que haga referencia a Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel, único marqués de Gelves y conde del Priego, a la sazón octogenario.

17. Argensola, *Relación del torneo de a caballo*…, párrafos 17, 23 y 26; y Felices de Cáceres, *Torneo de a cavallo en Campo abierto*…

18. Debe editarse, por lo tanto, en minúscula. De referirse a un personaje concreto, éste sería don Lope de Francia, señor de Bureta y *jurado en cap* del reino, antiguo cargo de la diputación aragonesa cuya elección se realizaba por sorteo.

Los cuatro únicos nombres conocidos que da Lope al evocar las fiestas zaragozanas —Sástago, Aranda, Fuentes y Belvís— aparecen en todas las relaciones como protagonistas indiscutibles del torneo. Los condes de Sástago y Aranda eran los respectivos generales de cada uno de los dos bandos ficticios;[19] el conde de Fuentes, don Juan Fernández de Heredia, se llevó el «premio a la mejor lanza» —el más apreciado—; y don Manuel Belvís, el ya mencionado «premio al más galán».[20] Por lo tanto, no es posible, a partir de estos datos, descartar como fuente del fragmento ninguna de las ocho relaciones zaragozanas conservadas. Sin embargo, Lope concluye su particular relación del paso de la corte por la ciudad del Pilar precisando que el rey y su séquito se despidieron y partieron para Madrid el día siguiente al torneo:

> Lunes fue eclipse de sol;
> digo, que quedó eclipsada
> la luna, porque en la tierra
> también la ausencia le causa.
> Partiose su majestad
> con sus altezas; no hagas
> reflexión en su memoria
> de quién partía y quedaba.

Dato que sólo traen los anónimos titulados *Relación verdadera de la entrada, recebimiento y grandiosas fiestas que la ilustre ciudad de Zaragoza hizo a sus majestades desde ocho de enero, hasta catorce del dicho mes*, y la *Entrada, regocijos y fiestas* [n. 11, núms. 3 y 8], de los que además el primero es el único de los ocho que fue impreso en Madrid.[21] No puede asegurarse, sin embargo, que Lope no conociera más de una de estas relaciones, especialmente la de Argensola, que trata de manera muy detallada los hitos del torneo y que conoció una amplia fortuna en esos años. Dos motivos obligan a descartar la *Entrada, regocijos y fiestas* [n. 11, núm. 8]: primero, el que fuera impresa en Barcelona y que, por lo tanto, no pueda garantizarse su acceso en Madrid en la época; y segundo, el que se especifique que el lunes se fueron el rey y los príncipes, dejando en Zaragoza a María de Hungría, añadiendo que ella «quedará aquí muchos días» —el resto de información, sin embargo, coincide escrupulosamente con la *Relación verdadera*. El hecho indiscutible es que el Fénix siguió de cerca las noticias relativas al viaje de María de Hungría, pues a las relaciones

19. Los dos bandos eran, en este caso, *Júpiter*, en honor al rey Felipe IV, y *Cupido*, en honor a María de Hungría.

20. Argensola, *Relación del torneo de a caballo* …, párrafo 26.

21. En realidad, esta relación no especifica qué día exactamente salió la comitiva, pero sí es la única que trata de los preparativos y despedidas llevados a cabo el lunes, aunque termina «dizen partirá la señora Reyna de Vngria en toda la semana» (*Cf.* Alenda y Mira 1903: I, 267). Posiblemente el título, que se refiere a «*ocho de Enero, hasta catorce del dicho mes*», contribuyó a la imprecisión. En todo caso, es la única, como digo, de donde Lope pudo sacar el dato.

sobre la salida de Madrid y la estancia en Barcelona, se suman también, como vemos, las del paso por Zaragoza.

Llegados a este punto, podemos esbozar ya las siguientes conclusiones:

1. Del fragmento relativo a Madrid, si ya es que no fuera Lope testigo directo de todo lo narrado, la relación más cercana por contenido y estructura, así como por contener una narración en verso de los festejos por el bautizo del príncipe Baltasar Carlos —a la cual Lope parece referirse en el v. 586 de la «Jornada primera»—, es la *Breve suma* de Gabriel Téllez.
2. Sobre el paso de la comitiva por Zaragoza, sólo dos relaciones encajan con todos los datos otorgados por la comedia, de las cuales la anónima *Relación verdadera* tiene la particularidad de haber sido impresa en Madrid.
3. La comedia transmite además un error que puede subsanarse precisamente a partir de las relaciones de las fiestas zaragozanas al paso de María de Hungría por la ciudad.
4. En el caso de que Lope estuviera efectivamente adaptando los datos de la relación, la *amplificatio* se reduce a tópicos y figuras poéticas de mediana calidad.
5. Asimismo, el texto dramático trae únicamente los datos de mayor relevancia y que, tal vez por ello, aparecen en todas las relaciones conservadas.
6. En este caso, las pocas pistas sobre la relación que pudo servir de base se circunscriben, como vemos, a la ordenación y otras analogías estructurales, además de a ciertos detalles aportados por sólo una o pocas de las relaciones analizadas.

Por fin llega el relato de don Juan a Barcelona, momento a partir del cual empezamos a encontrar detalles específicos que dejan menos margen a la duda sobre cuáles pudieron ser las relaciones manejadas por el Fénix para enmarcar su relato. Hasta seis, en este caso, son las conservadas sobre el paso del séquito regio por Barcelona,[22] de las cuales cabe prestar especial atención a tres de ellas, pues

22. Y cuya regesta debemos agradecer al profesor Henry Ettinghausen y a su participación en el volumen de García-Espuche, Ettinghausen, Calvo y Martí (2010).

1. Nogués, Rafael, *El majestuoso recebimiento y famosas fiestas que en la insigne Ciudad de Barcelona se han hecho a la majestad de la serenísima Reina de Hungría doña María de Austria, que Dios guarde. Copia primera*, Barcelona, 1630.
2. Nogués, Rafael, *Noches lucidas, pomposas y célebres fiestas que de noche se han hecho en la insigne Barcelona a la majestad de la serenísima Reina de Hungría que Dios guarde. En diferentes versos*, Barcelona, 1630.
3. *Los regocijos y fiestas que se hacen en la ciudad de Barcelona por la serenísima majestad de la Reina de Hungría, en particular en las visitas que hace a las casas de religión. Copia segunda*, Barcelona, 1630.
4. *Relación de las visitas que la majestad de la Reina de Hungría va continuando en las casas de religión, con el espléndido convite que hizo a los pobres en dos días, que fueron el de la Virgen, y el Jueves Santo, lavándoles los pies; y regocijos y estafermo que el Embajador de Hungría en compañía de otros caballeros forasteros, y caballeros desta ciudad, le hicieron en la plaça de San Francisco lunes a 8 de abril 1630, y sarao que en la noche hubo en el Salón de la Puente. Tercera copia*, Barcelona, 1630.
5. Pastor Silvano [apócrifo], *Relación verdadera de la real embarcación de la serenísima señora*

refieren datos sobre las galeras destinadas a transportar a la comitiva. El primer fragmento al respecto se encuentra en la «Jornada segunda» [vv. 602-613]:

> Saliendo don Fernando a la marina,
> adonde la ciudad concurre agora
> a ver, por la campaña cristalina,
> tanta galera que, al salir la aurora,
> alegra con trompetas los oídos,
> con banderas los ojos enamora,
> de que los filaretes guarnecidos,
> como de las mesanas los penoles
> de estandartes y flámulas vestidos,
> con que los alemanes y españoles
> han de llevar a la imperial María
> y juntar con dos águilas, dos soles…

La noticia principal que enmarca la acción en esta «Jornada segunda» es, no la salida hacia Génova, como podría parecer, sino un alarde en mar abierto que hicieron las galeras días antes de partir,[23] dato concreto que traen solamente dos de las relaciones conservadas: la del infatigable cronista Rafael Nogués, y la anónima —o mejor, apócrifa— firmada por un «Pastor Silvano» [n. 20, núms. 1 y 5]. El relato sigue un poco más abajo, en la misma «Jornada segunda» [vv. 637-650]:

> Oh mar de España, la contienda y guerra,
> que el viento de tus olas revestido
> forma por este tiempo, en paz dilata,
> deja que llegue el águila a su nido.
> Una ciudad pacífica retrata,

doña María de Austria, Reina de Hungría; que fue Miércoles a los doce de junio, a las siete horas de la tarde, deste presente año de mil seiscientos y treinta, en la muy ilustre e insigne y siempre fidelísima y leal ciudad de Barcelona. La cual contó el Pastor Silvano a su tan querida como hermosa Pastora Celia de los valles de Hebrón; con muchas otras cosas que pasaron, Barcelona, 1630.

Si bien el profesor Ettinghausen incluía en su enumeración tres relaciones más que no se refieren al paso de la comitiva por Barcelona, sino, respectivamente, a la salida de Madrid, las fiestas zaragozanas, y el recibimiento en Nilburgo. A la lista, además, debe añadirse una relación en verso sobre la salida y viaje en barco de la reina hasta Génova que no se incluía en el volumen de García-Espuche, Ettinghausen, Calvo y Martí (2010):

6. Villamayor y Zayas, *En la jornada de la serenísima señora Reina de Bohemia y Hungría, desde la Ciudad de Barcelona a Génova. Canción real*, Barcelona, 1630.

23. Recuérdese que cada acto se enmarca en un hecho importante del paso de María de Hungría por Barcelona. Así, la «Jornada primera» se centra en el Carnaval, máscaras y bailes; la «Jornada segunda», en el alarde marítimo; y la «Jornada tercera», en el torneo de a caballo y la partida final de la reina. Cada uno de estos hechos históricos confiere además a la comedia un marco temporal que Lope sigue con absoluta fidelidad, de modo que el desarrollo de lo acaecido en el argumento ficticio está adecuado al tiempo transcurrido entre un hecho real mencionado y el siguiente.

formando como escuadras en hileras,
por calles de cristal, campos de plata.
Las prevenidas naves y galeras
que la fortuna próspera acompaña
a las opuestas galas y riberas,
humille su marítima campaña,
por que de tanta gloria participe
el Golfo de León al león de España
con la divina hermana de Felipe.

Si no fuera por las dos relaciones que traen esta noticia, los versos citados podrían pasar como una mención más a las galeras de Barcelona, a sumar a las muchas que pueden encontrarse en los textos de la época. No es el caso, sin embargo, por lo que únicamente cabe preguntarse si pudo Lope extraer sus datos de alguna de las dos relaciones mencionadas. La vaga descripción de las galeras continúa, en boca de la amada de don Juan de Peralta, Leonarda, en los primeros versos de la «Jornada tercera» [vv. 40-90]:

Fui con mi hermano a la famosa playa
que de la roja púrpura corona
de nativos corales la atalaya,
registro de la mar de Barcelona,
y aunque otras mil atarazanas haya
donde el arte galeras perficiona,
rindan ventaja, a la que lleva el día,
que salga en ella la imperial María.
Pinta un caballo un célebre poeta
diciendo que es el mismo pensamiento
tal vez que, de los aires estafeta,
desprecia en la carrera su elemento;
ya dice que paró veloz cometa
esparciendo relámpagos al viento,
copiando, por que a Rubens se anticipe
el retrato de Júpiter Filipe.

Se refiere Lope, con ese «célebre poeta» [v. 48] a Garcilaso, *Epístola a Boscán* [vv. 18-28], aunque fundido o confundido consigo mismo, pues los mismos versos evocan la *Silva rubeniana* del propio Lope, que contiene también un elogio a Felipe IV. La metáfora sobre *el caballo veloz como el pensamiento* era tradicional, y tanto, que incluso es recreada en una de las crónicas sobre estas fiestas barcelonesas [n. 20, núm. 2].[24] Relación que, sin embargo, nada dice

24. Nogués, *Noches lucidas, pomposas*…, «Silva», vv. 15-20:
Óyese el clarín noble, a cuyo acento
el ligero caballo cobra aliento,

sobre las galeras imperiales más allá de la obligada referencia barcelonesa, ni del alarde de éstas ocho días antes de la partida. Pese a lo cual, ¿pudo una lectura paralela de esa relación evocar en el Fénix la imagen garcilasiana y, a su estela, la recreación propia?

¿Pues cuánto con mejor pincel, Marcela,
este caballo de la mar pintara
si su cristal, sirviéndole de tela,
en la ribera contrapuesta para?
Los rojos remos de una y otra espuela
parecen alas de la fénix rara
que volarán, aunque mojadas plumas,
rompiendo el agua y levantando espumas.
Ha puesto la ciudad tanto cuidado,
Marcela, en fabricar esta galera,
como si en jaspe o mármol coronado
de mil colunas un palacio hiciera.
De ébano, de oro y de marfil labrado,
el más rico escritorio no pudiera
igualar a la popa, que es mentira
cuanto en cuadras de príncipes se mira.
Estrado pueden ser los filaretes
de la más alta y principal señora,
los árboles, mesanas y trinquetes
más le doran al sol, que el sol les dora:
flámulas, estandartes, gallardetes,
que al sol de Hungría llevarán su aurora
con tales ondas el damasco mueven
que las del agua con las puntas beben.
En esta caja han de llevar al uno
de los cuatro diamantes españoles,
perla que no la tuvo mar ninguno
de cuantos vieron popas y faroles.
El frío en Alemania es importuno,
por eso el uno de sus cuatro soles
(Filipe, dos infantas, y María)
quedándose con tres, España envía.
Después que vi, Marcela, el Argos nuevo,
que ha de llevar el rubio vellocino,
mejor Jasón a más dorado Febo…

pues le infunde animoso
espíritu gallardo
que, sin hallar reposo,
al veloz pensamiento juzga tardo.

Resumamos aquí las noticias con visos de realidad que transmiten estos versos, desgajadas siempre de la infinidad de tópicos y vaguedades entre los que se encuentran. En primer lugar, tenemos el alarde de las galeras, hecho histórico del que sólo hay noticia por las relaciones de Nogués, *El majestuoso recibimiento…*, y del Pastor Silvano, *Relación verdadera de la real embarcación…* [n. 20, núms. 1 y 5], y de las cuales la segunda, en verso, dedica casi toda la primera mitad de la relación a tal suceso, mientras que en la primera hallamos sólo un breve párrafo al respecto.[25] Asimismo, la narración de Lope y la del Pastor Silvano comparten algunos sintagmas similares, aunque propios de cualquier descripción náutica. Por último, el predominio del rojo decorativo de las embarcaciones es dato que Lope pudo solamente encontrar en esa relación. Veamos las similitudes mencionadas en paralelo:

Relación verdadera de la real embarcación	*No son todos ruiseñores*
f. 2v: «Sabrás que ocho días antes / quiso su majestad sacra / probar de entrar en el mar / para ver si le dañara». f. 3r: «**La gente que por el mar** / y también por la montaña / de Monjuhique había / no ay guarismo por contarla // Vieras, Celia, las galeras / **con banderolas y flámulas** / la Real con gallardetes / que era una cosa estremada».	*Jornada segunda*, vv. 602-610: «Saliendo don Fernando a **la marina, / adonde la ciudad concurre agora** / a ver, por la campaña cristalina, / tanta galera que, al salir la aurora / alegra con trompetas los oídos / con **banderas** los ojos enamora, / de que los filaretes guarnecidos, / como de las mesanas los penoles / de **estandartes y flámulas** vestidos».
f. 2v: «Oh monstruo terrible, y fiero / aunque tal viento te daba, / que hasta el mejor marinero / la comida le trocaras // Quiso Dios que ella estuviese / firme, sin verse que en nada / el mar la dañase, aunque otras / salieron muy bien purgadas.»	*Jornada segunda*, vv. 637-640: «Oh mar de España, la contienda y guerra, / que el viento de tus olas revestido / forma por este tiempo, en paz dilata, / deja que llegue el águila a su nido.»
f. 4r: «Fuese luego al pasadizo / do las galeras aguardan / con **flámulas y estandartes**, / que era una vista gallarda, // La Capitana de Nápoles / para cogerla ya estaba / amarrada con la puente / con una muy linda traza. // Toda la puente ya dicha / de bayeta colorada, / y tres grandes escaleras / estaban encub[*il.*]»	*Jornada tercera*, vv. 40-47: «**Fui con mi hermano a la famosa playa / que de la roja púrpura corona / de nativos corales la atalaya, / registro de la mar de Barcelona, / y aunque otras mil atarazanas haya / donde el arte galeras** perficiona, / rindan ventaja, a la que lleva el día, / que salga en ella la imperial María.» *Jornada tercera*, vv. 60-79: Los rojos remos de una y otra espuela / parecen alas de la fénix rara / que volarán, aunque mojadas plumas, / rompiendo el agua y levantando espumas. / Ha puesto la ciudad tanto cuidado, / Marcela, en fabricar esta galera, / como si en jaspe o mármol coronado / de mil colunas un palacio hiciera. / De ébano, de oro y de marfil labrado, / el más rico escritorio no pudiera / igualar a la popa, que es mentira / cuanto en cuadras de príncipes se mira. / Estrado pueden ser los filaretes / de la más alta y principal señora, / los árboles, mesanas y trinquetes / más le doran al sol, que el sol les dora: / **flámulas, estandartes, gallardetes**, / que al sol de Hungría llevarán su aurora / con tales ondas el damasco mueven / que las del agua con las puntas beben.»

25. Nogués, *El majestuoso recebimiento…*, f. 2r: «Estaba el cielo despejado, y el mar tranquilo, que

No es fácil, como apuntábamos arriba, discernir entre estos pasajes el mero tópico de la posible fuente. En ambos casos, las descripciones de las galeras no superan un vago elogio poético. No obstante lo cual, sí puede apuntarse que, dado que Lope hubo de utilizar para conocer estos datos alguna relación de sucesos que los transmitiera, ninguna de las conservadas se muestra más digna candidata a este propósito que la apócrifa *Relación verdadera de la real embarcación*. Varios detalles, como la insistencia en el color rojo en ambos textos o las referencias paralelas a banderolas, fámulas y gallardetes, además de la invocación al mar que hallamos en ambas obras, dan muestras, si no de un evidente paralelismo textual, sí, creo, del empleo y modo de una posible fuente.[26] Asimismo, la propia escasez de más detalles sobre las embarcaciones es ya un paralelismo en sí.

En la narración de Leonarda, a las últimas menciones de las galeras sigue el relato del torneo que se hizo esa misma noche frente al palacio de los duques de Cardona y la Basílica de la Mercè, en la plaza de San Francisco (hoy, Palacio de la Capitanía General).

> Después que vi, Marcela, el Argos nuevo
> que ha de llevar el rubio vellocino,
> mejor Jasón a más dorado Febo,
> la negra sombra de la noche vino
> en palacio, no sé cómo me atrevo
> a decirte, que vi su sol divino,
> donde el amor con general deseo
> le previno las galas de un torneo

El mismo orden narrativo sigue el doctor Nogués en *El majestuoso recibimiento y famosas fiestas*, con la diferencia de que el barcelonés menciona un sarao en palacio la noche del alarde de galeras [n. 23], dato que Lope omite y sustituye por el torneo de a caballo, que en realidad tuvo lugar la noche siguiente. Continúa el relato de Leonarda:

> Pero esto corta maravilla encierra
> para las muchas que sus ojos vieron,

todo festejó a su majestad. Salieron ocho galeras del muelle, y llenas de banderolas y gallardetes se pusieron en hilera delante el pasadizo o puente que años atrás se hizo para la majestad del Rey nuestro señor, de donde las miraba su majestad, hicieron muchas salvas de mosquetería, jugando la artillería a ratos; y esto por espacio de hora y media, a cuyos regocijados tiros respondían las cuatro compañías de arcabuceros, que puestos en la muralla se vio la más agradable ostentación por mar y tierra que vieron los humanos».

26. También da algunos detalles de las galeras, sin mencionar el alarde y con la fecha de la partida equivocada (12 de mayo por 12 de junio), la relación de Villamayor y Zayas, *En la jornada de la serenísima señora Reina de Bohemia y Hungría* [n. 20, núm. 6]. Los dos errores mencionados obligan, sin embargo, a descartarla *a priori* como fuente de los fragmentos lopescos, que los habrían transmitido en el caso de que Lope siguiera esta relación.

pues más de cuatro mil hombres de guerra,
entrando [a] la ciudad la recibieron.
Aquí mostró la belicosa tierra
de qué valor sus armas procedieron,
entoldando los aires tafetanes
de tantos generosos capitanes.
Puede armar Barcelona, que es trofeo
digno de su grandeza, en un instante
diez mil soldados, pero ya el torneo,
me pide señas de mi dulce amante…

Cabe decir aquí que las dos relaciones del doctor Rafael Nogués [n. 20, núms. 1 y 2] —y, en especial, la llamada «Copia primera»— conocieron una amplia difusión en la época, como muestran las relaciones conservadas a su zaga [n. 20, núms. 3 y 4] y su mención en otras, como la de Villamayor y Zayas. A estas dos relaciones hay que acudir para encontrar los nombres de los «generosos capitanes» que hicieron alarde antes de las justas. Las menciones a los «cuatro mil hombres de guerra» y a los «diez mil soldados», que no aparecen en las relaciones de Nogués, pueden deberse a meras exigencias métricas del endecasílabo.

…en cuatro carros como el mundo veo
dividido el teatro militante,
que le formaron con bastante espacio,
juntándose a la puerta de palacio,
cuatro cuadrillas que, de veinte en veinte,
con las armas la noche hicieron día,
el carro celestial resplandeciente
con los mantenedores parecía.

Nuevamente, parece haber un error de amanuense o componedor en el v. 113: «armas» por *achas* (sin *h* según la grafía típica de la época), aunque no está claro que no se refiera realmente al brillo de los escudos y armaduras. Con todo, el tópico de «hacer la noche día» o «volver la noche en día» aparece prácticamente cada vez que se describen unas luminarias en estas relaciones, y es preferencia abundantísima en el doctor Nogués.[27]

Y del doctor Nogués son las dos relaciones que parece seguir Lope en este fragmento sobre el torneo. La primera, *El majestuoso recibimiento…* [n. 20, núm. 1], escrita en prosa y con mucho detalle, es la más extensa relación conservada del paso de María de Hungría por Barcelona; la segunda, titulada *Noches*

27. Verbigracia, en *El majestuoso recibimiento*, y en el mismo fragmento, f. 2v: «Estaban en estas blandoneras que rodeaban la gran plaça las *achas* tan juntas entre sí, que unas derretían a otras: ellas volvieron aquella noche día».

lucidas, pomposas… [n. 20, núm. 2], refiere los hitos principales ya descritos en la anterior, pero lo hace a través de una serie de composiciones en verso, empleando diferentes metros —romances, silvas, espinelas y octavas—. Por lo tanto, a menudo el léxico y metáforas que acompañan a una noticia se repiten en la recreación en verso, lo que hace más difícil si cabe asegurar con total certeza de cuál de las dos extrae Lope los datos de este fragmento de la comedia.[28] No obstante, los vv. 108-109 de la «Jornada tercera» en que nos hallamos, pueden darnos alguna pista al respecto: «en cuatro carros como el mundo veo / dividido el teatro militante». Se refiere Lope a los carros que se empleaban —entre otras cosas, como vemos— para las representaciones de autos sacramentales durante las fiestas del Corpus Christi. En efecto, según transmite Rafael Nogués en sus *Noches lucidas*, «Octavas», vv. 1-8:

> Los pífaros y cajas sonorosos
> alientos nuevos al valor informan,
> y a su son, los torneantes belicosos
> airosos lazos con mil vueltas forman,
> y al son mismo los carros luminosos
> de cuatro en uno solo se transforman,
> las barandas haciendo (hermosa valla)
> término incontrastable a la batalla

O bien, en las mismas *Noches lucidas*, «Romance», vv. 5-8 y 45-48:

> Entran cuatro grandes carros
> al compás del ronco son
> de los pífaros y cajas,
> que al aire rompen veloz
> …
> Sobre estos triunfantes carros,
> armado de su valor
> y de relucientes armas
> viene un hermoso escuadrón

Con algo más de detalle, la referencia a esta máquina se halla también en *El majestuoso recibimiento*.[29] Se trata, sin lugar a dudas, de la referencia más

28. La doble redacción en prosa y verso es, en realidad, un recurso típico de las relaciones de sucesos. *Cf*. Profeti (2001: 227): «Esempio dunque di meticciamento prosa-verso e di reduplicazione della informazione/descrizione, e questa volta nel corpo di una unica *relación» (se refiere a la relación sobre el desposorio de Felipe IV, escrita en 1648 por Juan Francisco de Ávila).*

29. Nogués, *El majestuoso recebimiento*…, ff. 3r-v: «Luego, al son de cajas y pífaros entraron cuatro carros, fabricados con grande maestría, tenía cada uno doce varas en largo y ocho por lo ancho, con balaustres al derredor, argentados con sus mascarones; en las esquinas movíanse con unas secretas ruedas que tiraban muchos hombres, que todo se encubría con mucha gra-

explícita a la relación de Nogués (el singular está justificado porque ambas relaciones no sólo son del mismo autor, sino que están transmitiendo, como vemos, la misma noticia).

Los cuatro versos siguientes parecen encontrar su referente, asimismo, en *El majestuoso recibimiento*:

El majestuoso recibimiento, f. 3v:	*No son todos ruiseñores*, vv. 116-119:
«**Venían sobre cada una cinco caballeros armados todos con lanzas y con** [*il.*] riquísimos y lucidos, grandes y vistosas cimeras, con una infinidad de plumas curiosas y brilladores volantes, conformes en colores los de cada carro y todos con lanzas de plata bruñidas.»	Tanta color y pluma diferente de las celadas fúlgidas salía, como se ven distintas las colores, en macetas de plata, varias flores

En efecto, los paralelismos entre la descripción del torneo que hace Lope y la que presenta Rafael Nogués resultan evidentes. Ello no contradice en absoluto la recreación que hace el primero, especialmente por lo que se refiere al espacio; recordemos que, para la época, ser capaz de decir lo mismo en menos versos era considerado signo de buen poeta.

Ahora bien, ¿de dónde sale el «de veinte en veinte» del v. 112? Hay varias posibilidades, desde luego: puede tratarse simplemente de una invención dramática de Lope; puede también haber ocurrido que los cuatro carros mencionados, que en las relaciones aparecían con «cinco caballeros» montados en cada uno, haya dado un número de veinte que Lope decide exagerar.[30] Sin embargo, parece haber una contaminación con el otro torneo descrito en la anónima *Relación verdadera de la entrara, recibimiento y grandiosas fiestas que la ilustre ciudad de Zaragoza hizo a sus majestades desde ocho de enero hasta catorce del dicho mes*: «A las cuatro de la tarde entraron en la plaza dos suntuosos carros con músicas, representaciones y tramoyas; y sucesivamente fueron entrando los caballeros que

cia, con unos lienços que pendían de las cornisas, en que avía pintada mucha diversidad de caças y peleas marítimas y terrestres, grandes arboladas y hermosas fuentes, todo de valiente pincel. Venían sobre cada una cinco caballeros armados todos con lanças y con [*il.*] riquísimos y lucidos, grandes y vistosas cimeras, con una infinidad de plumas curiosas y brilladores volantes, conformes en colores los de cada carro y todos con lanças de plata bruñidas hicieron con mucha destreza el debido acatamiento a su majestad, con airosos pasos y gallardos movimientos; començando los Maeses de Campo, que puestos delante los armados, que fueron cuatro, riquísimamente vestidos». Y f. 4r: «Luego, al son de las cajas y pífaros, con mucho espacio se fueron juntando los carros del torneo delante el balcón de su majestad, y haciendo de todos uno, sirviendo de valla las barandas y balaústres de unos y otros, hízose el torneo lo mejor que se pueda desear».

30. En realidad, el alarde se hizo «parejos de dos en dos» (*Noches lucidas*, «Romance», v. 144), acompañando a los caballeros más importantes «cuarenta lacayos» (*e. g.*, *El majestuoso recibimiento*… f. 3v), lo que podría corresponder a veinte lacayos por caballero, de donde Lope pudo haber sacado su «de veinte en veinte».

tomaron parte en el torneo, en número de 20». Recordemos que esta relación era, por la concordancia de datos transmitidos con la comedia, la candidata más idónea como fuente del fragmento que describe el periplo zaragozano del séquito real. Pero cabe apuntar que es solamente este dato el trasvasado entre ambas relaciones, pues Lope está siguiendo la de Nogués, como demuestra, por ejemplo, el que sí conozca que en Barcelona fueron cuatro los carros empleados en la parafernalia, y no dos.

Los versos siguientes de la comedia [120-135] refieren por boca de Leonarda los hitos de don Juan en el torneo, primero incógnito de los espectadores, después con su victoria y el rumor ya extendiéndose «de que era caballero castellano» [v. 129] y, por último, de su huida del vulgo con la celada todavía puesta. La mezcla de trama argumental con realidad histórica alcanza aquí su punto álgido. En los demás momentos, como vemos, los hechos históricos son referidos por un personaje, o de una manera general están ocurriendo con simultaneidad a la acción narrada; en este caso, sin embargo, el personaje principal y su escudero participan directamente del hecho histórico con un papel protagonista:

> En medio pues, Marcela, de la fiesta,
> al gran teatro un caballero sube,
> que aventurero, espada y lanza apresta,
> en quien la vista, con razón, detuve.
> No conociera, la celada puesta,
> mi amado sol, pues le sirvió de nube,
> a no ser por Lisardo, su padrino
> que a darme el precio a la carroza vino.
> Pasó la voz en el vulgar estruendo
> de que era caballero castellano,
> cuando don Juan, con su padrino huyendo,
> de los curiosos fue seguido en vano.

Acabada la relación de Leonarda, Marcela no puede por menos que exclamar:

> Estraña y nunca vista gallardía,
> atreverse, Leonarda, un caballero
> castellano, a salir adonde había
> tanto señor bizarro aventurero.

No tan extraña, en realidad, y menos nunca vista. Si bien es cierto que no hay noticia de las hazañas particulares de ningún caballero castellano en estas justas —de pantomima, vale puntualizar, pues ni siquiera podemos saber por las relaciones que llegara a haber entrega de premios—, sí aparecen en *El majestuoso recibimiento*, y repetidas en las *Noches lucidas*, un par de noticias que pudieron llegar incluso a inspirar el relato lopesco sobre un caballero castellano en el torneo celebrado a merced de la Reina de Hungría:

Noches lucidas, «Silva I», vv. 33-56:

Los dos famosos cabos de cuadrilla,
a cuyo gran valor en vasallaje
(que nunca esplendor tanto sufrió ultraje)
el diputado militar, airoso,
Francisco de Sentís, con el famoso
Conde de Monte-Agut, conde que abona
la célebre progenie de Cardona,
entran a lo español, traje bisarro
[*describe los colores y las galas*]
con cuarenta lacayos muy lucidos,
en trajes y colores parecidos
a sus gallardos dueños, y loçanos,
con sendas hachas blancas en las manos,
discurren con alegre bizarría
vuelta la noche oscura en claro día.

Pese a la parquedad de detalles que ofrece Nogués en sus relaciones para todo lo que no sean las galas, lucimientos y máquina decorativa, sí concede al Diputado Militar vestido a la española, y sólo a él, unos versos para describir su lance:

Noches lucidas, «Silva II», vv. 156-161:

Y luego, al son de bélicas trompetas,
el Diputado Militar empieça,
y haciendo mil astillas de la lança,
rompe otra en el otro que le alcança.
Síguenle los demás, bravos y diestros,
que de tales acciones son maestros.

También el Oidor Militar Francisco Cánovas y el Vizconde de Jóc aparecieron vestidos de españoles:

Noches lucidas, «Silva II», vv. 116-125:

Para alabar la gracia, gala y lustre
del Militar Oidor, del generoso
Francisco que es de Cánovas famoso,
y del Visconde ilustre
que el título de Joch tiene y honora,
mi ruda lengua tu favor implora:
Vestidos a lo antiguo de españoles,
de verde terciopelo
a cuya primavera tornasoles
de diversos cambiantes hacen Cielo…

Etcétera.[31] No se puede asegurar que Lope tomara la idea para la trama de *No son todos ruiseñores* de estas vagas noticias. Pero tampoco es menos cierto que las relaciones del doctor Rafael Nogués —en realidad, una de ellas, pues como hemos visto, ambas describen, en prosa y verso, las mismas cosas— pasaron por las manos del Fénix, transmitiéndole los detalles más importantes referentes al paso del séquito de María Hungría por Barcelona.

Conclusión

Creo que todo lo señalado permite dilucidar los materiales empleados por Lope para la construcción de la comedia *No son todos ruiseñores*, materiales que cabe circunscribir, como mínimo, a la anónima *Relación verdadera de la entrada, recebimiento, y grandiosas fiestas que la ilustre ciudad de Zaragoza hizo a sus majestades desde ocho de enero, hasta catorce del dicho mes*, para el fragmento zaragozano, y a las dos relaciones de Rafael Nogués, *El majestuoso recibimiento*… y las *Noches lucidas, pomposas*… [n. 20, núms. 1 y 2] para el núcleo narrativo ubicado en Barcelona. Dicho esto, debe recordarse que también observábamos paralelismos con la *Breve suma* de Gabriel Téllez, para la salida de Madrid y el bautizo del príncipe; y con la *Relación del torneo de a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la serenísima Reina de Hungría y de Bohemia*, de Bartolomé Leonardo de Argensola, y, quizá, con la apócrifa *Relación verdadera de la real embarcación de la serenísima señora doña María de Austria, Reina de Hungría*, firmada por el «Pastor Silvano». No obstante, me parece necesario cerrar estas páginas con unas cuantas conclusiones generales sobre el *modus disponendi* de Lope.

Vaya por delante que el situar la comedia de manera simultánea a un hecho histórico otorga a la acción narrativa un marco temporal delimitado: en este caso, los cuatro meses que pasó la reina de Hungría en Barcelona, transcurridos entre Carnaval y el 12 de junio de 1630. Sin necesidad de menciones temporales específicas, las breves referencias de los propios personajes a lo que estaba ocurriendo a su alrededor servían de indicio al público para que se situara en la línea temporal trazada: entre Carnaval y el Miércoles de Ceniza en el primer

31. Los fragmentos correspondientes a *El majestuoso recibimiento* son, respectivamente, ff. 2v-3r: «Y luego, en primero lugar, el señor Francisco Sentís, Diputado Militar, y el señor Conde de Monte Agut, vestidos a la Española, costosísimamente de lama leonada con ricas fajas de oro de Milán, capas agavanadas de la misma guarnición, guarniciones de caballos de lo mismo, con vistosos y grandes penachos leonados, metieron cuarenta lacayos de la misma librea, plumas y galas, si no tan costosas, tan lucidas, con sendas hachas en las manos (y esto se supone en todos los demás); corrieron su carrera parejos con mucha bizarría y destresa haciendo el debido acatamiento a su majestad con las lanças, y esto hicieron los demás por su orden con notable concierto y gallardía». *Ibídem*, f. 4r: «El Oidor Militar, que es el señor Francisco Cánovas, y el Visconde de Joch, salieron de españoles, a lo antiguo, con calças de obra, capa y gorra, con tanta bizarría y gala, que no hubo más que desear, con cuarenta lacayos de la misma traça. Hase de advertir que todos estos caballeros traían puestas mascarillas muy al propio del traje y nación que representaban».

acto, dos meses después en el segundo hasta el alarde de galeras del 4 de junio, y desde el último torneo en honor del séquito hasta la partida de la reina en el tercero. Identificar estas referencias no podía dejar de resultar atractivo para el espectador, que conocería, cuando menos a grandes rasgos, las estaciones del periplo regio, sobre todo si, de paso, se le informaba de algunos pormenores que desconocía. Y no en menor medida debió de agradecer tales guiños el público barcelonés, asiduo a las comedias tanto como el de Madrid, Valencia o Sevilla, aunque injustamente falto de argumentos ambientados en su ciudad.

Es un hecho conocido que Lope aprovechó, para la construcción de su dramaturgia, todos los materiales a su alcance, y especialmente los que más podían llamar la atención del público.[32] Como las revistas de papel cuché hoy en día, las relaciones de sucesos —el equivalente barroco— conocieron una enorme fortuna en la época, y especialmente entre 1580 y 1650.[33] Huelga decir que el Fénix, gran conocedor y no menos servidor de los gustos del vulgo, no podía dejar de aprovechar ese filón que, por el camino, abría nuevas vetas al proceso de composición de sus comedias.[34] Pero además, nos encontramos en un período de la producción lopesca en que se aprecia una búsqueda por parte del Fénix de triunfar también fuera de las tablas, casi con la misma fuerza con que en torno a 1600 le veíamos inmerso en géneros como la épica, la novela bizantina, o la lírica *a lo divino*. Hacia 1630, momento álgido del género llamado *relación de sucesos*, es fácil comprender que Lope volviera a sus tentativas de juventud, si bien la experiencia y los años mantienen esas tentativas dentro de los cauces del género que lo había consagrado como uno de los grandes ingenios castellanos: la comedia.[35]

32. Sólo a medias puedo coincidir con la afirmación de Profeti (2001: 231): «In questi poeti palatini [*i. e.*, Cubillo de Aragón] si può anche verificare l'infuenza delle *relaciones de sucesos* in testi letterari, processo inverso a quello effettuato da Lope, in cui é il poema a fagocitare la *relación*» [p. 231]; no creo que la recreación poética de un suceso inmersa en un texto literario anule *per se* la influencia de una o varias relaciones. Valga como prueba de ello solamente el caso que aquí nos ocupa.

33. Véanse las interesantes cifras sobre publicación de relaciones en pliegos poéticos del siglo XVII en Rubio Árquez (1996).

34. Véase Ramos (2011), que ofrece un esbozo de tipología de estos procesos de adaptación-recreación entre comedias y relaciones de sucesos a través de seis ejemplos lopescos, tres de Calderón, y uno de Moreto.

35. Para un enfoque cercano sobre la búsqueda de la consagración en otros géneros por parte de Lope, véase Profeti (1998).

Bibliografía

Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

Argensola, Bartolomé Leonardo de, *Relación del torneo de a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la serenísima Reina de Hungría y de Bohemia, Infanta de España, presentes el Rey nuestro señor y los dos serenísimos infantes sus hermanos, que a su majestad acompañaron. Escrita a instancia de la misma insigne ciudad y dedicada a los muy ilustres señores don Lope de Francia y Espés, señor de Bureta, Diego Martel, Jusepe Cerdán, Diego Pérez y Martín Tomás de Lanuza, jurados y regidores della*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1630.

Beltrán, Juan, *Relación verdadera de la salida que hizo la señora Reina de Hungría a 26 de deciembre, año de 1629. Con un romance al sentimiento y despedida de la corte*, Barcelona, Esteban Liberós, 1630.

Castro, Américo y Hugo A. Rennert, *Vida de Lope de Vega*, Salamanca, Anaya, 1968.

Entrada, regocijos y fiestas que la imperial ciudad de Zaragoza ha hecho a la majestad del Rey nuestro señor, y Reina de Hungría y sus hermanos; y los caballeros que se han señalado en ellas, con lo demás que se ha hecho, hasta que su majestad se ha vuelto. Enviada a un caballero desta ciudad, Barcelona, Esteban Liberós, 1630.

Ettinghausen, Henry, «¿Lope reportero? Su *Relación de las fiestas de San Isidro*», *Anuario Lope de Vega*, VI (2000), 93-106.

Felices de Cáceres, Juan Baptista, *Torneo de a caballo en campo abierto que celebró la ciudad de Zaragoza en la venida de la serenísima Reina de Hungría. Presentes del Rey nuestro señor y los serenísimos infantes sus hermanos. Dedicado a la misma ciudad*, Zaragoza, Diego Latorre, 1630.

García-Espuche, Albert, Henry Ettinghausen, Lluís Calvo y Josep Martí, *La ciutat del Born. Barcelona 1700. Festes i celebracions*, Monografies del Museu d'Història, Barcelona, Institut de Cultura de Barcelona-Ajuntament de Barcelona, 2010.

Nogués, Rafael, *El majestuoso recebimiento y famosas fiestas que en la insigne ciudad de Barcelona se han hecho a la majestad de la serenísima Reina de Hungría doña María de Austria, que Dios guarde. Copia primera*, Barcelona, Esteban Liberós, 1630.

—, *Noches lucidas, pomposas y célebres fiestas que de noche se han hecho en la insigne Barcelona a la majestad de la serenísima Reina de Hungría, que Dios guarde. En diferentes versos*, Barcelona, Esteban Liberós, 1630.

Pastor Silvano [apócrifo], *Relación verdadera de la real embarcación de la serenísima señora doña María de Austria, Reina de Hungría, que fue miércoles a los doce de junio, a las siete horas de la tarde deste presente año de mil seiscientos y treinta. En la muy ilustre e insigne y siempre fidelísima y leal ciudad de Bar-*

celona. La cual contó el Pastor Silvano a su tan querida como hermosa Pastora Celia de los valles de Hebrón, con muchas otras cosas que pasaron, Barcelona, Esteban Liberós, 1630.

Peirón y Queralt, Martín, *Verdadera relación de las fiestas que la imperial ciudad de Zaragoza ha hecho a su Rey y señor Filipo III en Aragón y IIII en Castilla. Dedicada a los muy ilustres señores don Lope de Francia, señor de Bureta y jurado en cap, don Diego Martel, don Jusepe Cerdán, don Diego Pérez y don Martín Tomás de la Nuza, supremos Atlantes y jurados de dicha Ciudad*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1630.

Prada y Rivera, Nicolás de, *Historia de la Jornada a Alemania de la Reina de Hungría, después Emperatriz Infante de España, a quien acompañó hasta Zaragoza el Rey su hermano*, Zaragoza, 1630.

Profeti, Maria Grazia, «Lope y las *relaciones de sucesos*», *Revista de literatura*, 74, 147 (2012), Madrid, CSIC.

—, «Poder y estrategias editoriales de Lope de Vega», en *Répresentation, écriture et puvouir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621). Colloque international*, Florencia, 14-15 de septiembre de 1998.

—, «Scrittori di corte e *relaciones*», en *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): Informar, narrar, celebrar. Actas del III Coloquio internacional sobre relaciones de sucesos* (Cagliari, 5-8 de septiembre de 2001), ed. Antoni Paba y Gabriel Andrés, 2002, 223-234.

Quirós, Bernardo de, *Relación verdadera de las grandiosas fiestas que se hicieron en Madrid al bautismo del Príncipe nuestro señor*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1629.

Ramos, Rafael, «Antecedentes aureoseculares de la prensa rosa: la comedia como relación de sucesos», *II Seminario sobre literatura y periodismo: «Mujer, literatura y periodismo»*, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Rey Juan Carlos, 17 de noviembre de 2011.

Regocijos y fiestas que se hacen en la ciudad de Barcelona por la serenísima majestad de la Reina de Hungría, en particular en las visitas que hace a las casas de religión. Copia segunda, *Los*, Barcelona, Esteban Liberós, 1630.

Relación de las visitas que la majestad de la Reina de Hungría va continuando en las casas de religión. Con el espléndido convite que hizo a los pobres en dos días, que fueron el de la Virgen y el Jueves Santo, lavándoles los pies. Y regocijos y estafermo que el Embajador de Hungría, en compañía de otros caballeros forasteros, y caballeros desta ciudad, le hicieron en la plaza de San Francisco lunes a 8 de abril 1630, y sarao que en la noche hubo en el Salón de la Puente. Tercera Copia, Barcelona, Esteban Liberós, 1630.

Relación del torneo verificado en la ciudad de Zaragoza en ocasión de la llegada de la Reina de Hungría y Bohemia en el año de 1658 [*sic*], Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1630.

Relación verdadera de la entrada, recebimiento y grandiosas fiestas que la ilustre ciudad de Zaragoza hizo a sus majestades desde ocho de enero hasta catorce del dicho

mes. Dase cuenta del torneo y saraos que se hicieron, y grandes que se hallaron en ellas, nombrándolos por sus nombres. Así mismo se declara las costosas libreas que sacaron y premios que se dieron a las damas de la señora Reina de Hungría, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1630.

Robles, Pedro de, *Relación verdadera, acompañamiento, recámara y riquezas que lleva la majestad de la serenísima Reina de Hungría, títulos, grandes, criados, demás gente que vienen en su servicio, oficios y mercedes que se les ha hecho antes de partir, riquezas y joyas de valor que el Rey nuestro señor le ha dado a ella, como también para el Emperador y Emperatriz sus cuñados*, Barcelona, Estevan Liberòs, 1630.

Rojo, Ignacio de, *Relación verdadera de todo lo sucedido en el viaje de la señora Reina de Hungría, recibimientos, fiestas y desposorio. Enviada por un Padre de la Compañía de Jesús a una señora de la Corte*, Barcelona, Esteban Liberós, 1631.

Rubio Árquez, Marcial, «Las relaciones en pliegos sueltos poéticos del siglo XVII», en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, ed. María Cruz García de Enterría, Henry Ettinghausen y Víctor Infantes, Sorbonne—Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 1996, 315-330.

Santiago, Gabriel de, *Relación verdadera de las fiestas reales, toros y juego de cañas que se celebraron en la corte a doce de noviembre por el nacimiento del Príncipe nuestro señor, con la declaración de los trajes, galas y libreas de todas las cuadrillas*, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1629.

Segunda y más verdadera relación del bautismo del Príncipe de España nuestro señor, Baltasar Carlos Domingo, con todos los nombres de los caballeros y títulos que iban en el acompañamiento. Con una suma de la entrada del señor Príncipe de Guastala, embajador de Alemania, Madrid, Bernardino de Guzmán, 1629.

Segundas tres relaciones diferentes de las que han salido de la Entrada del Duque de Guastala, embajador del Rey de Hungría. Nombrando los nombres de los caballeros que le salieron a recebir y joyas que presentó a la Reina de Hungría. Con las estaciones que anduvo la Reina nuestra señora por el feliz parto que tuvo. Fiestas y máscaras que se han hecho al nacimiento y bautismo del Príncipe nuestro señor, nombrando por sus nombres las damas y grandes de España que le acompañaron, con las ceremonias de la Iglesia, s.l., s.a.

Seugón, Rafael: véase Nogués, Rafael, *El magestuoso recebimiento*…

Shergold, Norman D., y John E. Varey, «Some Palace Performances of Seventeenth-Century Plays», *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), 212-244.

Téllez, Gabriel, *Breve suma y relación de las grandiosas fiestas que en la Corte se hicieron a la entrada del señor Príncipe de Guástala, embajador de su majestad el señor Rey de Hungría, con una loa al nacimiento del Príncipe de España*, Segovia, Gerónimo Murillo, 1629.

Torneo de a caballo hecho en Zaragoza por la venida de la serenísima Señora Reyna de Hungría, en presencia del Rey nuestro señor, y de los serenísimos infantes sus

hermanos. Relación escrita de orden de la señora Reina por un caballero de la Cámara del Rey nuestro señor. Publicado por don Miguel Batista de Lanuza, Zaragoza, Diego Latorre, 1630.

Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, ed. Felipe B. Pedraza y Pedro Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.

—, *No son todos ruiseñores*, ed. Miguel Ángel Auladell, Base de Datos del Teatro Español del Siglo de Oro (TESO).

Villamayor y Zayas, Francisco de, *En la jornada de la serenísima señora Reina de Bohemia y Hungría, desde la Ciudad de Barcelona a Génova. Canción real*, Barcelona, Sebastián Matevad, 1630.

«Monarquías y tiranías»: la estatua de Nabuco en Quevedo*

Adrián J. Sáez
Università Ca' Foscari Venezia
adrianj.saez@unive.it

Recepción: 24/10/2017, Aceptación: 14/04/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
Dentro de los diversos ejercicios de poesía escultórica de Quevedo examinados en otras ocasiones (los poemas a las esculturas de reyes, un madrigal amoroso, etc.), en este trabajo se pretende examinar una variante moral mediante el ejemplo de los sonetos «A la Soberbia» (con dos versiones) y «Amenaza a los tiranos», en diálogo con toda una serie de comentarios especialmente desarrollados en los tratados *Providencia de Dios* y *Virtud militante* (1651), que permiten acercarse tanto a ciertas posibilidades de la *evidentia* como a un nuevo caso de reescritura.

Palabras clave
Quevedo; arte; escultura; estatua; Nabuco; poesía moral; poesía religiosa; reescritura

Abstract
"Monarchies and Tyrannies": Nabucco's Statue in Quevedo
Within the distinct modalities of Quevedo's sculptural poetry examined on other occasions (poems to the statues of monarchs; the madrigal "Retrato de Lisi en mármol", etc.), this work aims to study a moral variation through the case of the sonnet "To Pride, with the Example of Nabucco's Statue" (with two versions), in dialogue with other prose commentaries, which allows certain possibilities of the *evidentia* to be explored, along with a new exercise in rewriting.

Keywords
Quevedo; art; sculpture; statue; Nabucco; moral poetry, religious poetry; rewriting

* Este trabajo se enmarca en el proyecto *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (referencia FFI2014-54367-C2-1-R del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba). Una primera versión fue presentada en el *XIII Congreso Internacional de la Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* (Sevilla, Universidad de Sevilla, 18-20 de octubre de 2017). Para mi fortuna, he contado con los generosos y valiosos consejos de Antonio Azaustre Galiana (Universidade de Santiago de Compostela) y Fernando Plata (Colgate University), maestros y amigos quevedianos, al tiempo que María José Alonso Veloso (Universidade de Santiago de Compostela) me ha permitido manejar material del mayor interés.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.292

Como buen humanista todoterreno, Quevedo conocía bien el paño del arte del Siglo de Oro y en su poesía se pueden hallar rastros muy variopintos de escultura, pintura y tapicería según diferentes alcances, funciones y sentidos.[1] Dentro de los poemas estatuarios quevedianos (Sáez 2017a, 2017c y 2018), la estatua de Nabuco posee una dimensión menos artística y más ejemplar (moral o religiosa) que, sin embargo, permite explorar la vertiente de la *evidentia* como gráfica plasmación del pecado.[2]

Así, en este trabajo se pretende examinar el ejemplo de la estatua de Nabuco, tan querido por Quevedo, tanto en poesía (sonetos «A la Soberbia» y «Amenaza a los tiranos») como en prosa (tratados de todo pelo) para abordar la función del mecanismo de la *evidentia*, que de paso permite demostrar una vez más el gusto por la reescritura del poeta (la intertextualidad genérica que dice Ettinghausen 1995) y se relaciona igualmente con su «casi obsesión por las piedras» (Fernández Mosquera 2004: 11, y 2005).[3]

Nabuco en el soneto

Además de un par de poemitas sobre la cena del rey Baltasar («Espántase de la advertencia quien tiene olvidada la culpa» y «Modo y estilo con que la justicia de Dios procede contra los reyes», núms. 128 y 170) que toca de refilón la materia, el *exemplum* de Nabuco se presenta en los sonetos «A la Soberbia» (h. 1640-1645, núm. 127, con dos versiones) y «Amenaza a los tiranos» (h. 1614, núm. 181):[4]

1. Ver en general Sáez (2015a, 2015b, 2015c, 2015d, 2015f, 2017a y 2017b, 2018 y en prensa) y el repaso de Rubio Árquez y Sáez (2017).

2. Así, «estatua» se entiende más bien cual «representación de los falsos dioses», en palabras de Covarrubias. Davenport (2016) señala otros ejemplos de esculturas idólatras en Quevedo en *El mundo por de dentro* y algunos poemas y Nider (2017) atiende a las estatuas de la cortesana Friné en dos sonetos (núms. 102-103).

3. Fernández Mosquera (2005: 110, n. 65) solo apunta algunos de los casos comentados *infra*, que considera fuera de un uso sistemático del léxico. Para los *exempla* morales (históricos, literarios y contemporáneos), ver Rey (1995: 122-125).

4. Con ocasionales retoques de puntuación, cito por las ediciones consignadas en la bibliografía, de donde tomo igualmente las fechas. La datación, que tiene que considerarse solamente indicativa, procede de Roig Miranda (1989: 484-494). Sobre los epígrafes quevedianos, que muchas veces proceden de González de Salas, ver Alonso Veloso (2012). No voy a entrar en las variaciones reescriturales entre las dos versiones del primer poema: baste decir que la redacción seleccionada parece la segunda y final, mientras que el texto de *Las tres musas últimas* corresponde con la propuesta inicial (en copia de un autógrafo, según Blecua 1969-1981: I, 250), y parece que el poeta contemplaba la publicación de ambos textos, cada uno con su propio emplazamiento, epígrafe y sentido (Rey 1999: 31 y 107; Vallejo González 2017: 116-118). Ver, además, Tobar Quintanar (2013: 348-349).

«Comparación de las fábricas de la Soberbia con las de la humildad» (*El Parnaso español*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648)	«Amenaza a los tiranos, que, fiados en los metales preciosos en que crecen, pretenden prevalecer contra la piedra sobre la que fundó Cristo su Iglesia, con la similitud de la estatua de Nabuco» (*Las tres musas últimas castellanas*, Madrid, Imprenta Real, 1670)
Es la soberbia artífice engañoso, de su fábrica pompa y no provecho: ve, Nabuco, la estatua que te ha hecho, advierte el edificio cauteloso. Hizo la frente del metal precioso, armó de plata y bronce cuello y pecho; y, por trocar con el cimiento el techo, los pies labró de barro temeroso. No alcanzó el oro a ver desde la altura la guija, que rompió con ligereza el polvo en quien fundó rica locura. El que pusiese el barro en la cabeza y a los pies del metal la lumbre pura, tendrá, si no hermosura, fortaleza.	Las puertas del infierno siempre abiertas no prevalecerán contra la nave y la piedra, ¡y quieres tú, contra su llave, que prevalezcan tus nefandas puertas! Tan condenadas, aunque no tan muertas almas, tu seno como el suyo cabe, y como en él no hay voz que a Dios alabe, la tuya blasfemar a Dios despiertas. Estatua de Nabuco, que, tirana, tan diversos metales atesora, en que estás menos rica que galana, advierte que en sus máquinas, traidora, la piedra derribó la estatua vana, no la estatua a la piedra vencedora.

Uno desde el ámbito moral (de *Polimnia*) y otro más religioso (*Urania*), ambos poemas se basan en el sueño del emperador Nabucodonosor (*Daniel*, 2, 31-45), que hace juego con la efigie dorada construida poco después en la fábula bíblica (3, 1-23) y poseía un potencial simbólico y didáctico que se podía aprovechar en la época como emblema de la idolatría, la soberbia y la tiranía, con sus peligros aparejados (la destrucción de los imperios).[5]

Por de pronto, el manejo del hipotexto bíblico es parejo en los dos sonetos, ya que seleccionan únicamente la presentación y la interpretación del sueño (*Daniel*, 2, 31-45), y lo reelaboran a su antojo con modificaciones tanto de disposición como de sentido: de hecho, para empezar se puede decir que el primer poema se dedica por completo al lance, mientras el segundo soneto solo es estatuario a medias (en los tercetos), por lo que se puede tener por una versión en miniatura (un boceto) del anterior, con cambio de destinatario incluido (de Nabuco a la estatua).

Esta pareja de poemas es un buen botón de muestra de la reescritura de Quevedo, pues de un tema saca dos poemas de factura y valor distintos: un aviso moral contra la soberbia y una advertencia político-religiosa contra la tiranía.[6] Así, en el

5. Ver Blanco (2004) acerca de un tríptico de autos sacramentales de Calderón, que conecta con la idea de monarquía absoluta. Para la Biblia en Quevedo, ver Arellano (2004) y Nider (2008). Moreno Castillo (2014: 301) señala algunos posibles recuerdos italianos de Marino.

6. La presencia de redacciones del poema en las musas morales y religiosas hace posible ver una doble exégesis: sobre las relaciones entre ambas modalidades, ver Rey (1995: 19-20). De la estrategia reescritural quevediana, caracterizada por una profunda intertextualidad de conceptos, temas y palabras, ver Fernández Mosquera (2010: 24-26).

primer soneto se aconseja huir de los engaños («fábrica pompa», «rica locura», vv. 2 y 11) para adoptar la humildad (representada por el barro y el polvo, 'la ceniza') como regla de conducta y lograr fortaleza de ánimo y hermosura espiritual, al tiempo que el segundo se estructura como una crítica de una mala *praxis* política (la simonía) y de la vana acumulación de riquezas aparentes («menos rica que galana», v. 11), que son realmente frágiles frente a la fuerza de la Iglesia.[7]

En ambos casos la estatua de Nabuco es la «similitud» —según uno de los epígrafes— escogida para marcar el contraste y potenciar la lección, que adquiere un matiz propio en cada poema: en uno parece acentuarse la mala distribución estructural de los elementos en una suerte de clave arquitectónica con mucho de sentido común, y en el otro se marca la vanidad —y debilidad— de la avaricia, que remite al tópico desprecio de las apariencias.

La apuesta ideológica configura la articulación de cada soneto: en «A la Soberbia» se establece de inicio una metáfora artística —entre arquitectónica y escultórica— a partir del concepto de la soberbia como «artífice engañoso» en la presentación (vv. 1-4), que da pie a la *descriptio* de la estatua de Nabuco con los materiales invertidos (vv. 5-8) y su simbólica destrucción por una simple «guija» ('piedra', vv. 9-11), para rematar con la exégesis de la lección *ex contrario* (vv. 12-14); a su vez, el otro principia con la definición del mal mediante una contraposición entre la Iglesia («nave», «piedra», «llave») y el infierno que reescribe palabras bíblicas (*Mateo*, 16, 18) (vv. 1-4), y la crítica al pecado de los tiranos (vv. 5-8), que se ilustra con el ejemplo de la falsamente rica estatua de Nabuco (vv. 9-11) y la advertencia final sobre la victoria de la piedra eclesiástica (fe, religión) sobre la estatua (riqueza, vv. 12-14).[8]

En este orden de cosas, se pueden señalar otro par de detalles: la pequeña licencia del poema soberbio de simplificar la distribución gradual de los materiales de la estatua (el cuello plateado frente al pecho y los pies solo de barro, que no «mitad de hierro y mitad de barro», *Daniel*, 2, 32-33) para perfeccionar la coherencia y la fuerza simbólica, así como el reajuste del sentido figurado del conjunto, que deja de ser alegoría política de la sucesión y caída de los grandes imperios hasta la venida del reino de los cielos para adoptar un valor moral relacionado con la locura, la riqueza, la soberbia y sus opuestos.[9]

7. Candelas Colodrón (2006: 644) emparenta el primer poema soberbio con otros dos sonetos («Reprehende la insolencia de los que se atreven a preguntar a Dios las causas por qué obra y deja de obrar» y «A la soberbia y la humildad», núms. 133 y 157) por la metáfora del barro o polvo como signo de la fragilidad humana y la gravedad del pecado de soberbia, que permite enlazar naturalmente con el tema de la ceniza.

8. Candelas Colodrón (2006: 662) añade ecos de *Job* (38, 17) e *Isaías* (60, 18), Moreno Castillo (2017: 357) suma otro de *Mateo* (16, 19). Ver otros intertextos (*1 Timoteo*, 2, 4 y muchos más) en Vallejo González (2017: 346-349), que explica la combinación de pasajes vetero- y neotestamentarios con un trasfondo común como un rasgo propio de Quevedo relacionado con el saber patrístico (2017: 49, n. 196).

9. Con algo de exceso, Vallejo González (2015: 132-133) entiende que se marca la relación del

Nabuco en los tratados

En el universo de la prosa quevediana, la estatua de Nabuco aparece aquí y allá, por lo que de entrada se puede deslindar entre los comentarios fugaces en algunos tratadillos de diverso signo (*Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*, *Discurso de las privanzas*, *Homilía a la Sanctísima Trinidad*, y *Consideraciones sobre el Testamento Nuevo y la vida de Cristo*, *Papel de las cosas corrientes en la corte, por abecedario*, *Marco Bruto* y *La caída para levantarse*) y el comentario más detallado y extenso en *Providencia de Dios* y *Virtud militante*, que emparenta más directamente con las versiones poéticas.[10]

Todo parece arrancar en un discurso chistoso, para desarrollarse seguidamente a medio camino entre las reflexiones morales, políticas y religiosas:

1. Primero vale como refuerzo final de la burla de las tópicas metáforas preciosistas en las *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros* (h. 1605): «Y por cuanto el siglo está pobre y necesitado de oro y plata, mandamos que se quemen las coplas de los poetas, como franjas viejas, para sacar el oro y la plata que tienen, pues en sus versos hacen sus ninfas de todos metales, como estatua de Nabuco» (núm. 4, 13).
2. En el *Discurso de las privanzas* (h. 1609) se maneja como ejemplo negativo para remachar la conveniencia de un buen privado («sabio, virtuoso y prudente», II, 111) para el rey: «No permetía la estatua de Nabuco tampoco, tras tantos metales preciosos y fuertes, los pies de barro» (II, 112).
3. El valor habitual se mantiene en las atribuidas *Consideraciones sobre el Testamento Nuevo y la vida de Cristo* (h. 1623) como ejemplo de la ambición y necedad de los pequeños «en las cualidades de nobleza, juicio, letras, espíritu, etc.» (815): «La estatua que vio Nabuco y en que este se retrataba, tenía los pies de barro y lo demás era lo rígido, inflexible y impenetrable de los metales. Claro está que, a fundamentos de barro, ¿qué había de seguirse, sino durezas de bronce y asperezas de hierro? Así lo muestra la experiencia» (818).
4. A su vez, en medio de un comentario sobre la soberbia pintado con la torre de Babel, se hace uso del caso bíblico en la *Homilía a la Sanctísima Trinidad* (década de 1630): «Levantóse la soberbia estatua que vio Nabuco, desde el

---

oro de la cabeza «con la obstinación de aquellos que cifran su existencia en la vana acumulación de riquezas» en conexión con un pasaje del *Eclesiastés* (31, 7), junto con un «olvido del poder que Dios ejerce sobre sus vidas».

10. Con buen criterio, Alonso Veloso (2018) se limita a consignar el último título (salido de la tradición crítica) como «textos atribuidos». Un catálogo parcial ya se encuentra en Moreno Castillo (2014: 300) y Vallejo González (2017: 50), que amplío y completo. La relación del primer poema —que no el segundo— con los pasajes de *Virtud militante* y *Providencia de Dios* se señalan habitualmente de pasada, si bien Candelas Colodrón (2006: 644; y 2007: 43-44) ya le dedica algunos breves comentarios. Vallejo González (2017: 80) juzga que la concordancia con los pasajes de las prosas en cuestión refuerza la hipótesis de que los epígrafes fueran obra de Quevedo. Otro ejemplo parejo en Varela Gestoso (1998).

lodo de sus pies, por todos los metales, hasta el oro; y una guija que cayó de un monte sin manos la derriba, que para derribar al soberbio que se levanta no es menester tener manos sino caer» (213).

5. Se le da un pequeño giro satírico en el *Papel de las cosas corrientes en la corte, por abecedario* (1632): y es que los «[f]avores con los extremos de la estatua de Nabuco» (374) conforman un lanzazo contra la flojedad y la inconstancia de los cortesanos.
6. En el *Marco Bruto* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644, pero escrito en 1631) es emblema de la fragilidad de los reinos, lo que casa perfectamente con un pasaje en el que se critica la estrategia de acoso y derribo contra César realizada mediante diademas y pasquines en su efigie para que el pueblo «le publicase tirano y no dictador» (794), de modo que añade una nueva «dimensión a la ejemplaridad» (Krabenhoft 1994: 102):[11]

> Y advertid que hay quien pone la corona en la cabeza para quitar la cabeza con la corona. En la cabeza la estatua de César fue su ruina una diadema; en los pies de la estatua de Nabuco, una guija: de pies a cabeza sois peligrosos. Dotrina son estas dos estatuas: honra añadida os enferma la cabeza, que sois vosotros; pequeño golpe de cosa pequeña os deshace los pies, que son vuestros vasallos. Según esto, vuestro cuidado ha de ser no consentir para vosotros demasiada grandeza, ni para ellos aun pequeño golpe (795-796).

7. Dentro del elogio de las virtudes de san Pablo y en combinación con la historia de David y Goliat (*I Samuel*, 17, 1-7) se presenta en *La caída para levantarse* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644):

> No son aparato de Dios gentileza y fuerzas corporales, ni las bravatas del aspecto, sino lo hazañoso del espíritu y lo recto de la intención: alistó una guija contra una estatua, que desde el oro al hierro fortalecían todos los metales; otra contra el filisteo, que se ostentó promontorio humano: la una tuvo vitoria por los pies, la otra por la cabeza, para advertir que de pies a cabeza acaba con las amenazas de la soberbia una china (164).

Con más detalle y una cercanía notable a los poemas anteriores se presenta en otros dos tratados morales, según ya veía Candelas Colodrón (2006: 644-645 y 2007: 43-44). Para comenzar, en *Providencia de Dios* (1641-1642) es ilustración de la soberbia:

> Mal arquitecto es la soberbia: fabrica contra el arte. Miremos la estatua de Nabuco: lo fuerte y sólido puso en el tejado, haciendo de oro la cabeza y el barro en los ci-

11. En este hiato entre la redacción y la publicación se encuentra el paso de Quevedo por la prisión de San Marcos de León (1639-1643), con posibles idas y venidas sobre el texto en forma de reescritura, pero que acaso apunten a la preparación de una segunda parte más que a otra cosa. Ver los comentarios de Alonso Veloso (2012: 643-648).

> mientos haciendo dél los pies. La Iglesia a los pies pone el oro y el polvo en la frente y sobre la cabeza; y esto lo hace *ne offendas ad lapidem pedem tuum*, cuando una guija es sobrada munición contra los pies de aquel coloso, que gastó el metal, el bronce y el hierro en lo que no había de ser combatido, y dejó sin armas la flaqueza de toda su fortificación. Todos nuestros desvelos son este sueño de Nabucodonosor, pues ni ponemos cosa alguna en su lugar y lo erramos todo de pies a cabeza (261-262).[12]

La apertura del pasaje remite a las claras al *incipit* del primer soneto a Nabuco con la equiparación de la soberbia con un «mal arquitecto» («artífice engañoso» en el poema, v. 1) y la desviación de toda lógica de la estatua, que en este tratado se completa con un significativo contraste con la Iglesia: un careo que se traduce en la dialéctica de soberbia-humildad e idolatría-religión verdadera, que en la glosa acarrea el desengaño de las riquezas y se refuerza con una conexión con el ritual del Miércoles de Ceniza («pone […] el polvo en la frente») y una sentencia bíblica (*Salmos*, 90, 12; *Lucas*, 4, 11; y *Mateo*, 4, 6) (López Poza 2015: 262).

Por fin, en *Virtud militante* (Zaragoza, Pedro Lanaja, 1651, escrita en 1634-1636) todavía se le dedica más espacio a la estatua:

> No he dicho de qué es la soberbia y cuáles son sus miembros, mas haré que lo vean todos en la estatua de Nebucadnezar: toda ella representaba monarquías y tiranías y poderíos que cayeron. Representábalos todos con oro, plata, hierro y bronce, porque la cabeza y lo más principal de la soberbia es codicia y sed de tesoros, lo que siempre fue forzosa ruina del poder y de las monarquías; el pecho y las piernas eran de bronce y de hierro, por la obstinación con que persevera y la dureza con que camina; empero los pies eran de lodo, en que se ve la flaqueza de tan rica fábrica. Ruin arquitecto es la soberbia: los cimientos pone en lo alto y las tejas en los cimientos. Al contrario, la sancta madre Iglesia, para fortalecernos, en la cabeza nos pone el lodo y nos manda poner el oro y la plata debajo de los pies. Todo lo entiende al revés la soberbia. Por esta razón fue castigo, de aquellos soberbios que quisieron llegar al cielo con una torre, la confusión de lenguas. Su castigo es y será siempre este y siempre es confusión de lenguas; quiero decir que ella se confunde mudando los nombres a las cosas: llama salud a la enfermedad, y grandeza la hinchazón y crecimiento el peligro, y camino el despeñadero, y descanso la carga, y poder la tiranía y premio el robo (531).[13]

Junto a un pequeño alarde de hebreo (con la forma «Nebuchadnezzar»), se repite el patrón arquitectónico («Ruin arquitecto es la soberbia») y la crítica a la mala traza de la estatua frente a la Iglesia, que en esta última cala adquiere un nuevo sentido político (igual que en el soneto religioso, el *Discurso de las privanzas* y el *Marco Bruto*) y se combina con el mito de la torre de Babel (*Génesis*, 11, 1-9), que

12. Este personaje bíblico aparece de nuevo más adelante en una lista de emperadores «que pretendieron ser tenidos por dioses» (305).

13. Hay varios pasajes parecidos en el texto («El soberbio todo lo hace al revés», 518, entre otros) e imágenes similares (ver Candelas Colodrón 2007: 43-44).

está fuertemente ligado a Nabucodonosor y su reino como mito de origen (Babel-Babilonia), según un parecido ya presente en la *Homilía a la Sanctísima Trinidad*.[14]

En una mirada de conjunto, es claro el interés de Quevedo por la imagen estatuaria de Nabuco, que aprovecha tanto en poesía como en prosa desde sus primeros pinitos, en un proceso de reescritura en el que se amplía el abanico de valores simbólicos (cortesano, jocoso, moral, político) y se le concede más coherencia y espacio, para culminar en el poema soberbio y dos tratados mayores (*Providencia de Dios* y *Virtud militante*). Dentro de esta comunidad intertextual, la hermandad es especialmente fuerte entre el soneto «A la Soberbia» y el pasaje similar de *Virtud militante*, que constituyen el remate de las tentativas previas: amén de la mayor complejidad y elaboración, comparten ideas (la metáfora de la arquitectura, defensa del sentido común, etc.), imágenes y lexemas («cimiento» y los «cimientos», v. 7 y 261, la «rica locura», v. 11 / «la locura con que le mereció», 518; la «pompa», v. 2 / «pompa hechicera», 529, la contraposición con la hermosura y el poder, vv. 12-14 y 532, etc.), e intención (crítica de la apariencia, elogio de la humildad), por lo que el soneto «A la Soberbia» se puede tener por una miniversión poética del pasaje al mismo asunto de *Virtud militante*.

Las razones de Nabuco: la fuerza de la *evidentia*

Quevedo tenía al menos cuatro buenas razones para echar mano tan frecuentemente del *exemplum* de la estatua de Nabuco: 1) era una historia simbólica de todos conocida (con sus ventajas), que 2) se prestaba bien al tratamiento alegórico (y a la personificación), 3) contaba con una tradición visual aneja y 4) poseía sobre todo una gran fuerza de representación gráfica por la que, sin necesidad de recurrir a ningún modelo concreto, podía evocar eficazmente una imagen virtual (imaginaria) por obra y arte de una poderosa *evidentia*.[15]

La efigie de sal de la mujer de Lot (*Génesis*, 19, 15-26) que Quevedo recuerda alguna vez (*Introducción a la vida devota*, Madrid, Imprenta Real, 1634, VII, 1756b) es prima hermana de la estatua de Nabuco, que el poeta prefiere seguramente porque es una admonición previa al castigo —que no la condena final— y sobre todo por la polivalencia de la imagen, que permite abrirse a lecciones muy diversas (cortesanas, morales, políticas y religiosas) que sintetiza y comenta con todo lujo de detalles José Laínez en *El Daniel cortesano* (Madrid, Juan Sánchez, 1644).[16]

14. Sobre el dominio quevediano de la lengua hebrea, ver Fernández López (2013).

15. Para todos los detalles que comento seguidamente, remito a Plett (2012). Ver también Vega (1992: 285-343) y López Grigera (1994: 133-145). Para el uso quevediano, ver Martinengo (2000) y Escobar Borrego (2012).

16. Es una mención obligada, toda vez que se trata de la traducción del librito (*Introduction à la vie dévote*, 1608) de Francisco de Sales, donde también se recuerda la caída en el pecado de Lot (III, 1753a) y su borrachera con Noé (XXIX, 1850b).

Medina Barco (2005: 12, y 146-147) ya considera que Nabuco es un «vehículo ameno» de «evidencia simbólica» que refracta «la plasticidad emblemática» y también se ha relacionado con la iconografía de Ripa de la soberbia y la humildad (Vallejo González 2015: 132-133; y 2017: 238): la una se presenta «coronata d'oro di gemme in gran copia, […] che si dipinge bella e riccamente vestita» y es «un appetito disordinato» que se contempla engreídamente en «uno specchio» sin «volger giamai gli occhi all'imperfettione» (fol. 479), al tiempo que la otra desprecia los atuendos lujosos «per riputarsi indegna di tutti i commodi di questa vita» (fol. 214), según una oposición exterior-interior muy acorde con el pensamiento cristiano.

Es verdad que Nabucodonosor cuenta con una serie de modelos artísticos (escultóricos, pictóricos y tapiceros) y emblemáticos, pero la tradición prefiere otros lances (la locura de *Daniel*, 4) y sobre todo el motivo no precisa necesariamente de un reflejo real que invocar porque ya funciona por naturaleza a modo de *picturas* (Rey 1985: 316):[17] es decir, se trata de un ejemplo de *evidentia* y no de écfrasis (que, además, es un tecnicismo moderno).[18] Desde el punto de vista retórico, la estatua de Nabuco es un recurso muy potente para la persuasión y el *movere*: de un lado, es un *exemplum* que disfruta del prestigio del origen bíblico (con el *plus* de validez del Antiguo Testamento) y se emplea con valor moral, religioso y político; de otro, se emplea según una estrategia de ampliación más y más desarrollada mediante comentarios o glosas poéticas, que se abre a una rica expresión metafórica y visual.[19]

Quevedo valoraba la *evidentia* como una de las mejores maneras de lograr la claridad del discurso mediante el artificio de poner «delante de los ojos lo que dicen», según escribe en los preliminares a fray Luis de León (1631, 158-159) apoyándose en Lulio (*De oratione*, 1558) (López Grigera, 1994: 78-81; y Azaustre Galiana, 2003: 93-94). En sintonía con esta declaración teórica, la clave visual se estampa a fuego en los dos sonetos con el presente verbal (en alternancia), la semántica de ubicación espacial («estás», v. 11 del segundo), la enumeración detallada de las partes («frente» de «metal», etc., vv. 5-8 del primer poema) y

17. Rey (1985: 316) mete en el mismo saco otros elementos (el árbol ardiendo, otro plantado en tierra, la caída de san Pablo, el cohete y el retrato degradante de un monarca). Goosen (2006: 71-79) da una lista de cuadros y frescos de varios episodios de la vida del emperador, a la que hay que sumar las series de *arazzi* sobre Alejandro Magno y Nabucodonosor adquiridos por el rey Fernando el Católico en 1508 (Zalama Rodríguez 2016: 42).

18. La distinción entre ambas figuras (con el concepto mayor de *descriptio* de por medio) viene marcada por la función poética, ya que la *evidentia* (o hipotiposis) supone la capacidad de representar visualmente una imagen, mientras que la écfraiss se refiere modernamente a la descripción de obras de arte (reales o imaginarias): ver el panorama conceptual de Rodríguez Posada (2014). Con todo, Medina Barco (2005: 146 y 149) considera el ejemplo de *Virtud militante* como una «*ekphrasis* esculpida» o una «lectura ecfrástica».

19. Sobre la argumentación de Quevedo, ver Azaustre Galiana (2016 y 2017), quien también incide en el valor de la metáfora para transmitir ideas con más fuerza y viveza.

sobre todo con los marcadores *videndi* de los tratados («Miremos», «haré que lo vean»), junto a la descripción de la soberbia con rasgos de la dimensión ilusionística del arte: así pues, se bautiza a la soberbia como «artífice engañoso» que diseña una estatua fingida y la apariencia de riqueza en los poemas (vv. 1-4 y 11), mientras en prosa se presenta cual «[m]al» y «ruin arquitecto».

Y es que, si bien la imagen imaginaria se construye solo con el poder de las palabras, el artificio consiste en jugar intencionadamente con el modelo de una estatua bien conocida, de modo que se trata de un ejemplo de *inventio* a medio camino entre la descripción escultórica y la representación de una imagen totalmente ficticia, que, para rizar el rizo, remite tanto a una estatua (soñada, además) como a un personaje (con su vicio). De hecho, el patrón del primer soneto todavía es más complejo, porque la adición de la alegoría de la Soberbia como artífice hace que la estatua se vuelva más real, dejando al margen la condición onírica original, a la vez que expresa a las claras una pasión humana.[20]

Asimismo, el diseño del episodio en todos los casos comprende un retrato estático y dinámico —por este orden— con el que se dibujan dos momentos de la estatua (construcción y caída, vv. 1-8 y 9-11 del primer soneto, vv. 9-11 y 12-14 del segundo), de acuerdo tanto con una técnica muy quevediana como con el relato bíblico. Así, con la magia de la *enargeia* se logra una imagen activa que refleja un movimiento de ascenso (con valor de osadía) y descenso (castigo), según una representación —y recepción— visual que favorece la lección aneja en una suerte de comunicación ficticia.

Para acabar, es de interés carear brevemente la polivalencia simbólica de la estatua de Nabuco en Quevedo con su presencia en los tratados religiosos y la teoría política coetánea para tratar de apreciar cabalmente el sentido y el desarrollo del manejo quevediano.[21] Efectivamente, este *exemplum* estatuario tenía su lugar en la oratoria sacra y los sermones de la época como símbolo de vicios (avaricia, soberbia) de gran fuerza para la predicación, así como en muchos *flos sanctorum* al hilo de la vida del profeta Daniel que transmiten la canónica exégesis bíblica.[22] También se presenta de tanto en tanto en la tratadística política, y, así, está tres veces en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo: primero en una lección sobre los peligros de los cortesanos más cercanos al rey («No hay en él piedra que no trabaje por desasirse y caer a derribar la estatua del valido, no

20. En la mención del «vulgar sentimiento» (159) del prefacio de Quevedo a la poesía de fray Luis de León, Martinengo (2000: 219) ve una defensa de la *evidentia* para expresar mensajes ejecutivos y prácticos, que en este caso sería la condena de la soberbia.

21. Para la relación de Quevedo con este tipo de géneros, ver especialmente Fernández Mosquera (1997).

22. Por ejemplo, se puede ver el emblema «Numquam alimenta recusat» (II, núm. 38) de Covarrubias (*Emblemas morales*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1589), donde Nabuco se saca en relación con la avaricia. Se puede comparar con las imágenes de predicación visual (González García 2015).

menos sujeta a deshacerse que la de Nabucodonosor, por la diversidad de sus metales», núm. 50, «Iovi et fulmini», 604-605), luego como recuerdo en negativo de asunción de la voluntad divina («No dejaron de ser ciertos los anuncios de la estatua con pies de barro que soñó Nabucodonosor por haber hecho otra de oro macizo, mandando que fuese adorada», núm. 88, «Volentes trahimur», 939) y finalmente a modo de ilustración de la constancia del buen gobierno de principio a fin («Semejantes son en su gobierno a la estatua que se representó en sueños a Nabucodonosor, los principios de oro, los fines de barro», núm. 100, «Qui legitime», 1025-1026). En todos los casos, la imagen imperial es un recurso más que no llega a ser motivo central de un emblema o texto.

En este marco, el abanico de valores religioso-morales (soberbia, vanidad de las apariencias externas, etc.) y políticos (fragilidad de las monarquías, importancia de los privados como fundamento, tiranía) de la estatua de Nabuco en Quevedo casa bien con el panorama de su tiempo. Además del acento en el sentido político que supone en cierto sentido un regreso a la exégesis bíblica habitual (sucesión de monarquías hasta la venida del reino de Dios), acaso se pueda destacar el uso del ejemplo en distintos esquemas genéricos (de las obritas burlescas al sermón militante) con variaciones de extensión y sentido, junto a la atención concedida a los aspectos visuales, que se traduce en un hábil manejo de la *evidentia* y todavía más en la metáfora artística (arquitectónica), por la que la soberbia se presenta significativamente como artífice de la estatua.

«Va, pensiero»: final

En fin, tanto en poesía como en prosa Quevedo aprovecha la estatua de Nabuco por su valor artístico y ejemplar, para lo que deja en segundo plano la figura del rey y hasta la exégesis bíblica al uso para presentarlo como un emblema polivalente de sentido político o religioso-moral bien asentado, tras algunos jugueteos más cómicos de juventud (en *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros*). En un continuo proceso de reescritura que comienza con breves menciones, el poeta perfecciona el manejo simbólico de la estatua de Nabuco, que gana protagonismo en dos tratados de madurez (*Providencia de Dios* y especialmente *Virtud militante*) en relación con otros géneros (con el sermón a la cabeza) y en un rico diálogo con la poesía, donde Quevedo llega a bosquejar un soneto con dos versiones —y medio poema más— dedicado por entero a la soberbia de Nabuco. Es decir: espoleado por un gusto especial, Quevedo hace que este *exemplum* pase de ser un recurso retórico más a un argumento principal que se vale casi por sí solo para la presentación de ideas vivas. En este sentido, también se explota más y mejor las posibilidades de la *evidentia* para dibujar vívidamente el pecado y su castigo frente al auditorio: así, la descripción, las emociones y la lección final se juntan en una imagen tan ejemplar como viva que, desde luego, vale más que mil palabras.

Bibliografía

Alonso Veloso, María José (ed.), F. de Quevedo, *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, en *Obras completas en prosa, V*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2012, 641-984.

— (ed.), F. de Quevedo, *Textos atribuidos*, en *Obras completas en prosa, VII*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2018, 849-892.

Arellano, Ignacio, «La Biblia en la poesía de Quevedo: notas sueltas», *La Perinola*, 8 (2004), 17-48.

Azaustre Galiana, Antonio, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León», *La Perinola*, 7 (2003), 61-102.

—, «La argumentación retórica en *Providencia de Dios*, de Francisco de Quevedo», en *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*, ed. L. von der Walde Modeno, México, Destiempos, 2016, 445-495.

—, «La argumentación retórica en cuatro obras políticas de Quevedo: *Grandes anales de quince días*, *Mundo caduco y desvaríos de la edad*, *Política de Dios* y *Primera parte de la vida de Marco Bruto*», *La Perinola*, 21 (2017), 151-206.

Blanco, Mercedes, «Babel-Babilonia en los autos sacramentales de Calderón: la estatua y la torre como símbolos del absolutismo», en *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, ed. I. Arellano y D. Reyre, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2007, 33-73.

Blecua, José Manuel (ed.), F. de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel, «La poesía religiosa de Quevedo: los sonetos sacros», *Bulletin of Spanish Studies*, 83.5 (2006), 637-667.

—, «La iconografía de *Virtud militante* de Francisco de Quevedo», *La Perinola*, 11 (2007), 35-49.

Covarrubias, Sebastián de, *Emblemas morales*, ed. S. M.ª Peñasco González, A Coruña, SIELAE / Society for Emblem Studies, 2017.

—, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada I. Arellano y R. Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

Davenport, Randi L., «La mujer hermosa y la estatua de palo de *El mundo por de dentro* de Francisco de Quevedo: el desafío epistemológico en clave escéptica», *Revue Romane*, 51.2 (2016), 307-322.

Escobar Borrego, Francisco J., «A vueltas sobre la tradición retórica en Francisco de Quevedo: la *España defendida* como *monumentum* propagandístico y de canonización (con un excurso sobre la pervivencia de Quintiliano)», *La Perinola*, 16 (2012), 165-185.

Ettinghausen, Henry, «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, ed. S. Fernández Mosquera, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, 225-259.

Fernández López, Sergio, «Francisco de Quevedo y su conocimiento de la lengua hebrea», en *Italia en la obra de Quevedo: «Roma antigua y moderna»*, ed. M.ª J. Alonso Veloso y A. Rey, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, 183-206.

Fernández Mosquera, Santiago, «El sermón, el tratado, el memorial: la escritura interesada de Quevedo», *La Perinola*, 1 (1997), 63-86.

—, «Quevedo y los santos», *Criticón*, 92 (2004), 7-37.

—, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

—, «Reescritura en el Siglo de Oro: diferentes estrategias autoriales», en *El Siglo de Oro español: texto e imagen (Congreso Internacional, GRISO/Ermitage, San Petersburgo)*, ed. I. Arellano y S. Bagnó, Pamplona, Eunsa, 2010, 23-37. [Con cambios en: *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015, 81-92.]

González García, Juan Luis, *Imágenes sagradas y predicación visual en el Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2015.

Goosen, Louis, *De Abdías a Zacarías: temas del Antiguo Testamento en la religión, las artes plásticas, la literatura, la música y el teatro*, trad. M.ª F. Lorda Alaiz, Madrid, Akal, 2006.

Krabenhoft, Kenneth, *El precio de la cortesía: retórica e invención en Quevedo y Gracián*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004.

Laínez, José, *El Daniel cortesano*, Madrid, Juan Sánchez, 1644. [Ejemplar de la Biblioteca de Catalunya, signatura Res 202-4, disponible en Google Books, en red.]

López Grigera, María Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

López Poza, Sagrario (ed.), F. de Quevedo, *Providencia de Dios*, *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, anexo 4, 2015. [En red.]

Martinengo, Alessandro, «La descripción del caballo (*Job*, 39, 19-25) y la noción de *evidentia* en la poética quevediana», *La Perinola*, 4 (2000), 143-168.

Medina Barco, Inmaculada, «Retratismo alegórigo / emblemático en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 9 (2005), 125-150.

Moreno Castillo, Enrique (ed.), F. de Quevedo, *Sonetos morales*, Pamplona, Eunsa, 2014.

— (ed.), F. de Quevedo, *Silvas morales y sonetos religiosos*, Pamplona, Eunsa, 2017.

Nider, Valentina, «La prosa de Quevedo y la Biblia», en *La Biblia en la literatura española: Siglo de Oro*, dir. G. del Olmo Lete y coord. R. Navarro Durán, Madrid, Trotta, 2008, vol. 2, 233-264.

—, «Los clásicos desde el Siglo de Oro: de estatuas y cortesanas en los sonetos de Quevedo sobre *Friné* ("Polimnia" 78 y 79)», *Criticón*, 131 (2017), 91-108.

Plett, Heinrich F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, Leiden / Boston, Brill, 2012.

Quevedo, Francisco de, *La caída para levantarse*, ed. V. Nider, Pisa, Giardini, 1994.
—, *Discurso de las privanzas*, ed. E. M.ª Díaz Martínez, en *Obras completas en prosa, V*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2012, 87-156.
—, *Homilía de la Santísima Trinidad* y *Homilía a la Sanctísima Trinidad*, ed. A. Rey, en *Obras completas en prosa, VII*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2018, 205-245.
—, *Introducción a la vida devota*, en *Obras completas (obras en prosa)*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1979, 1740-1906.
—, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
—, *Papel de las cosas corrientes en la corte, por abecedario*, ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa, II, 1*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, 349-385.
—, *Poesía moral («Polimnia»)*, ed. A. Rey, 2.ª ed. revisada y ampliada, Madrid, Tamesis, 1999.
—, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa, I, 1*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, 119-161.
—, *Prem*áticas del Desengaño contra los poetas güeros*, ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa, I, 1*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, 1-18.
—, *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, ed. M.ª J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa, V*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2012, 641-984.
—, *Providencia de Dios*, ed. S. López Poza, *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, anexo 4, 2015. [En red.]
—, *Textos atribuidos*, ed. M.ª J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa, VII*, dir. A. Rey Madrid, Castalia, 2018, 849-892.
—, *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: invidia, ingratitud, soberbia, avaricia*, ed. A. Rey, en *Obras completas en prosa, IV.2*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2010, 445-563.
Rey, Alfonso (ed.), F. de Quevedo, *Virtud militante*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1985.
—, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995.
— (ed.), F. de Quevedo, *Poesía moral («Polimnia»)*, 2.ª ed. revisada y ampliada, Madrid, Tamesis, 1999.
Ripa, Cesare, *Iconologia*, Roma, Lepido Facii, 1603.
Rodríguez Posada, Adolfo, «La pintura verbal: aproximación a los conceptos de descripción, hipotiposis y écfrasis desde la retórica y la teoría literaria», *Crossing Boundaries in Culture and Communication*, 5.2 (2014), 121-131.
Roig Miranda, Marie, *Les sonnets de Quevedo: variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
Rubio Árquez, Marcial, y Adrián J. Sáez, «El efecto Pigmalión: la poesía escultórica en el Siglo de Oro», en *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, ed. M. Rubio Árquez y A. J. Sáez, Madrid, SIAL, 2017, 7-26.

Saavedra Fajardo, Diego, *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.

Sáez, Adrián J., «Aretino y Quevedo: perfiles de la poesía pictórica», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Poetry*, 20.2 (2015a), 119-149.

—, *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros, 2015b.

—, «Entre el pincel y la pluma: boceto sobre la poesía de Quevedo y la pintura», en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, ed. J. M. Rico García y P. Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015c, 381-398.

—, «"Las aves del imperio coronadas": poesía y arte en el túmulo de Quevedo a sor Margarita de Austria», *Artifara*, 15 (2015d), 213-222. [En red.]

—, «Quevedo y Armenini: lecturas pictóricas de un poeta», *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, 4 (2015e), 1-24. [En red.]

—, «Quevedo y el arte de la tapicería: el romance "Matraca de los paños y sedas"», *Boletín de la Real Academia Española*, 95.312 (2015f), 453-470.

—, «Las estatuas de Quevedo: arte y encomio funeral en un poema al duque de Osuna», en *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, ed. M. Rubio Árquez y A. J. Sáez, Madrid, SIAL, 2017a, 217-231.

—, «El perdón de la Magdalena: erotismo y pintura en un soneto de Quevedo», en *«En la concha de Venus amarrado»: erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. P. Marín Cepeda, Madrid, Visor Libros, 2017b, 107-120.

—, «Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo», *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, 6 (2017c), 211-229. [En red.].

—, «Corazón de piedra: escultura y poesía en el madrigal "Retrato de Lisi en mármol" de Quevedo», *Versants: revue suisse des littératures romanes*, 65.3 (2018), 137-148.

—, «Quevedo and the Mirror: Poetry, Painting and the Problem of Beauty», en *The Dialectics of Faith and Doubt in Seventeenth-Century Spain: Visual and Literary Reflections*, ed. M. Ancell y A. Georgievska-Shine, Toronto, Toronto University Press, en prensa.

Tobar Quintanar, María José, «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 17 (2013), 335-356.

Vallejo González, María, «Las imágenes del pecado en la poesía religiosa de Quevedo», en *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, ed. J. Murillo Sagredo y L. Peña García, Madrid, ALEPH / Biblioteca Nueva / Fundación San Millán de la Cogolla, 2015, 127-138.

— *La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de «Urania»*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2017. [Tesis doctoral inédita.]

Varela Gestoso, Mónica Inés, «"Declaraciones de Jesucristo a su eterno Padre en el Huerto" yunos sonetos de Quevedo», en *Actas del IV Congreso Interna-*

cional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), ed. M.ª C. García de Enterría y A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 2, 1611-1620.

Vega, María José, *El secreto artificio: «qualitas sonorum» y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC, 1992.

Zalama Rodríguez, Miguel Á., «The Ceremonial Decoration of the Alcázar in Madrid: The Use of Tapestries and Paintings in Habsburg Festivities», en *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*, ed. F. Checa Cremades y L. Fernández-González, Londres / Nueva York, Routledge, 2016, 41-66.

¿Traducción o traición? Notas sobre el tránsito del *Decameron* a *Las Cient novelas* de Boccaccio*

Marco Federici
Sapienza Università di Roma
albricia@libero.it

Recepción: 01/02/2018, Aceptación: 06/09/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
El objetivo de este trabajo es analizar algunas parcelas de la recepción del *Decameron* en la literatura española, y en especial, el cambio de título y la consecuente pérdida del mensaje moral en la traducción castellana *Las Cient novelas de Bocacio*. El análisis tiene en cuenta principalmente el texto traducido en relación con lo lascivo, el intertexto (en particular la introducción a la «Giornata IV»), las obras anteriores al *Decameron*, así como coevas a la tradición impresa de *Las Cient novelas*. Por último, se presta atención a la presencia del término *novelas* en los títulos de las traducciones e imitaciones castellanas renacentistas de los *novellieri* italianos.

Palabras clave
Decameron; *Libro de las Cien novelas*; traducción; galeoto; Boccaccio

Abstract
Translation or treason? Notes on the changeover from the Decameron *to* Las Cient novelas *by Boccaccio*
The article objective is to clarify parts of the *Decameron*'s reception in Spanish Literature. The article examines the change of the title and its consequent losses of moral aspects in the Castilian translation *Las Cient novelas de Bocacio*. The article attempts the choices of the Spanish translation in relation to lascivious elements, intertext (in particular by

* Deseo agradecer su ayuda en las fases iniciales de este trabajo a Juan Montero Delgado.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.296

the introduction of the Fourth Day), works prior to Boccaccio's *Decameron* and coeval to the printed tradition of *Las Cient novelas*. Finally, the article is focused on the presence of the word *novelas* in the titles of other Italian anthologies translated or imitated into Castilian language in Spanish Renaissance.

Keywords
Decameron; *Libro de las Cien novelas*; translation; ruffian; Boccaccio

Para Josephine y Alfredo

Introducción

La mayor parte de los estudios acerca de la recepción del *Decameron* en España se han concentrado tradicionalmente en sus traducciones al catalán y al castellano; los trabajos que se detienen estrictamente en su transmisión textual son, en cambio, algo más recientes.[1] La falta de una edición crítica del *Decameron* español y

1. La recepción española del *Decameron* es tardía, y una de las primeras versiones ibéricas hoy día conocida es la catalana del ms. 1716 de la Biblioteca de Catalunya (1429), editada por Massó Torrents (1910) y Renesto (2004). La más antigua versión castellana llegada a nuestros días se guarda en el códice Esc J-II-21 de la Biblioteca de El Escorial (*Esc*), que contiene una traducción parcial de la obra, editada por Valvassori (2009). La tradición impresa se abre con un incunable sevillano de 1496 (*S*) que no se corresponde totalmente con el *Decameron* y que contiene un novela apócrifa cuyo autor y origen se desconocen, pero que se enmarca bien en el conjunto (Blanco Jiménez 1990 y Hernández Esteban 2002). La obra tuvo cuatro ediciones en la primera mitad del XVI: Toledo 1524 (*T*); Valladolid 1539 (*V*); Medina del Campo 1543 (*M*); Valladolid 1550 (V_b). Añádase un impreso más (Valladolid 1524), registrado por Wilkinson (2010: 77, n. 2044), del que no se conocen ejemplares. Esta tradición se interrumpe con la inclusión en los índices de Paolo IV, de Valdés (1559) y de Quiroga (1583). Sobre la traducción catalana, véanse Renesto (2001 y 2004), Hernández Esteban (2005) y Compagnone (2014). Sobre la castellana, de la que se ha ocupado José Blanco Jiménez a partir de los años setenta (véase su trabajo de 2012 y la bibliografía pertinente) sigue trabajando María Hernández Esteban, quien en su traducción del *Decameron* (1994) subraya algunas de las dificultades que el traductor pudo encontrar; en relación con el tema del mensaje moral, véase Hernández Esteban (2004), por ser el estudio más pertinente

la consiguiente carencia de identificación de su fuente italiana, quizá a causa de la ingente tradición manuscrita de la obra maestra de Boccaccio, han impedido que las reflexiones traductológicas tengan una base textual fiable. Hacia esta nueva dirección van los recientes trabajos de Hernán-Gómez Prieto (2014 y 2016), que anuncian un proyecto más amplio; o sea, una edición crítica de la versión castellana. Lo mismo vale a propósito de lo anticipado por Conde (2005: 108), que también se encamina a una edición crítica de cuya finalización aún no tenemos noticias. Dichos trabajos ecdóticos —como ya hace más de diez años sostenía Hernández Esteban (2002b)— serían de gran utilidad para entender mejor el *modus operandi* del traductor anónimo, las intervenciones del copista del ms. escurialense y los criterios que van matizándose en los diferentes contextos de la imprenta española. Por otro lado, una interesante aproximación a la posible identificación de la fuente italiana se propone ahora por parte de Hernández Esteban y Gómez Martínez (2017), que fijan su atención en un grupo de códices italianos entre los que podría encontrarse el antígrafo del que se sirvió el traductor.[2] Por estas carencias de partida, las hipótesis planteadas a continuación son provisionales: el análisis que se ofrece en este trabajo de la tradición castellana del *Decameron* está sujeto a nuevas observaciones, según las variantes textuales que puedan detectarse de la tradición impresa de *Las Cient novela*s, y sobre todo, a la anhelada identificación del texto fuente de la traducción.

Cambios estructurales y falta de prolegómenos

Merece la pena detenerse en algunas reflexiones preliminares, como el hecho de que el texto castellano en prosa parece a primera vista bastante fiel al original, pese a algunas importantes omisiones y variantes respecto al italiano que afectan por ejemplo a los topónimos y a los antropónimos, o que nacen de la nueva (y a la vez arbitraria) *dispositio* de la traducción.[3] Estas variantes de las traducciones españolas del *Decameron* determinan la recepción de la obra en España en los siglos xv y xvi, así como «toda la difusión —y por lo tanto el tipo de influencia— de la obra en la producción literaria de los siglos siguientes» (Valvassori 2014: 22).

---

al artículo que aquí se ofrece. Los trabajos más recientes que se detienen en el análisis del texto castellano son: Federici (2016); Hernán-Gómez Prieto (2016 y 2014); Colón Calderón (2014); Hernández Esteban y Valvassori (2014); Valvassori (2010 y 2009); Calvo Rigual (2008). Este último ofrece un amplio panorama sobre las traducciones españolas del *Decameron* y la actitud de sus traductores en la Península Ibérica hasta llegar al siglo xx.

2. Aunque nuestro trabajo no parta de los datos «tal vez poco concluyentes, pero sí orientativos» de Hernández Esteban y Gómez Martínez (2017: 210), cabe decir que ambos artículos coinciden en la identificación de unos puntos de contacto entre la versión castellana del *Decameron* y algunos códices italianos.

3. Véanse al respecto las observaciones pormenorizadas de Bourland (1905: 46-47), Conde (2005: 108-112) y Blanco Jiménez (2012).

La tradición textual del *Decameron* castellano no contiene prolegómenos en los que el traductor declare sus intervenciones en relación con el tema de la honestidad de la obra que acababa de traducir, ni tampoco acerca de eventuales supresiones o correcciones debidas a los pasajes arriesgados por su impudicia. En la versión titulada *Las cient novellas de Juan Bocacio* —ms. Esc J-II-21 de la Biblioteca de El Escorial, cuya traducción parece haberse realizado en las primeras décadas del xv (Bourland 1905: 57)— no hay una parte preliminar en la que, como hicieron los sucesivos traductores españoles de novelas italianas, el intérprete, más que aclarar el método seguido, informe de algunas enmiendas puestas para suplir las diferencias lingüísticas y culturales entre italiano y castellano, aunque estos traductores tampoco lo hicieran de una forma muy detallada ni siempre correspondiente a las efectivas alteraciones.[4]

Aparte de estos detalles sobre el paratexto, lo que sorprende inmediatamente tras un primer examen de *Las Cient novelas* es la nueva estructura de la obra; es decir, la repartición en capítulos: se trata de un cambio que afecta a la estructura circular ideada por el autor, un hecho que demostraría que el traductor solo estaba interesado en las narraciones (Hernández Esteban 2004 y Conde 2005: 118-119).[5]

4. En su traducción de Straparola, Truchado habla de «la diferencia que hay entre la libertad italiana» y la española, invitando al lector a coger de las novelas «sus morales y virtuosas flores»; además, el baezano declara haberse atrevido «a hermosear este honesto entretenimiento con estos últimos y ajenos versos de divino juicio compuestos, y usar de diferente sentido»; añade también una novela de Doni y unas octavas reales de Juan de Almeida (véase Federici 2015). Al traducir Guicciardini al español, Hierónimo de Mondragón afirma haber «añadido también algunos Ratos algún tanto curiosos, poniéndolos en lugar de otros del autor que he dejado de traducir por parecerme de poca sustancia e indignos del sabio y grave letor». El traductor de Bandello, Vicente de Millis Godínez, afirma haber añadido o quitado «cosas superfluas y que en el español no son tan honestas como debieran». Por último, Luis Gaitán de Vozmediano quita del orignial de Giraldi «lo que notablemente era lascivo y deshonesto. Para lo cual hubo necesidad de quitar cláusulas enteras y aun toda una novela, que es la segunda de la primera década, en cuyo lugar puse la del maestro que enseña a amar, tomada de las ciento que recopiló el Sansovino. Esto y otras cosas semejantes hallará quitadas y mudadas el que confiriere la tradución con el original». Dichos paratextos pueden leerse en conjunto en González Ramírez (2012: 817-824).

5. La organización de *S* «en "capitulo" (para abrir la presentación del narrador de turno) y "nouella" (para comenzar el relato) se mantiene solo hasta la "nouella" 61, tras la que desaparece la mención a los "capitulos"» (Hernández Esteban y Gómez Martínez 2017: 197). Nótese que en la Tabla de los capítulos de *S*, *T* y *V* las narraciones llevan nombre *novella*, mientras que se mantiene la entrada «capítulo» al principio de cada una de ellas. Cabe añadir que una repartición progresiva en capítulos se encuentra también en la tradición manuscrita italiana: en el ms. It. 487 (Bibliothèque nationale de France) donde la abreviatura «Cap.», junto con el número que identifica las *novelle*, sigue al argumento de ellas en la tabla inicial y en las rúbricas; en el ms. α J.6.6 de la Biblioteca Estense de Módena (1437), en el 952 de la Biblioteca del Seminario Patriarcale de Venecia (1449), en el parisiense 488 de la Bibliothèque nationale de France de mitad del siglo xv (Hernández Esteban 2002b: 69) y en el Additional 10297 de la British Library de Londres, del segundo cuarto del siglo xv (Cursi 2007: 203-204). Estos códices se remontan a una época sucesiva a la de nuestro intérprete castellano pero contemporánea a la labor del copista de *Esc*. Hernández Esteban y Gómez Martínez (2017: 201-205) observan que los mss. Estense, It. 488 y 952 pertenecen a aquel grupo de códices cuyas anomalías en la presentación editorial

Como es sabido, *Decameron* es palabra compuesta por δέκα (déka, 'diez') y ἡμερών (hēmeròn, 'días'), y significa '[obra] de diez días'; Hernández Esteban (2004: 274) nos recuerda que Boccaccio estaba imitando el título del *Hexaemeron* de San Ambrosio, obra que trata de los seis días de la creación del mundo. Al volatilizarse esta referencia en la traducción castellana, tal aclaración sobre la duración del libro en el tiempo también desaparece. Mediante esta evocación de obras del pasado a través del título, Boccaccio solía confiar en que sus lectores reconocieran dichas remisiones. A imitación del santo, Boccaccio alude a una nueva y parecida creación —después de la peste de 1348— llevada a cabo por los componentes de la *brigata* y por su acto narrativo. La secuencia de las novelas —y, por supuesto, su *dispositio*—, así como la sucesión de los narradores, contribuían a la reconstrucción de una imagen, de unas estructuras y valores sociales que el flagelo de la peste amenazaba con eliminar para siempre. Esta metáfora —sigue Hernández Esteban (2004: 274)— expresa concretamente el valor de las «letras humanas», capaces de refundar la humanidad, y no se transmite en el título castellano, quizás por dificultades en la comprensión de la etimología griega, o bien por razones comerciales, al permitir un título más claro mayores posibilidades de venta.[6]

Alteraciones y enmiendas del íncipit original

Con respecto al íncipit del original italiano, «Comincia il libro chiamato *Decameron*, cognominato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento novelle in diece dì dette da sette donne e da tre giovani uomini» (Boccaccio 2017: 127), en la traducción castellana se producen unos cambios de no poca importancia.[7]

---

coinciden con el sistema de redacción de *Esc* y *S*. La existencia de códices italianos que adoptaban un sistema de división en capítulos llevaría a no responsabilizar mucho al traductor o al copista de *Esc*, porque esta organización podría haber nacido del modelo ofrecido del manuscrito fuente (Hernández Esteban 2002b: 65); sin embargo, la diferente *dispositio* española de las novelas (con variaciones en el tránsito de *Esc* a los impresos) ya demostraría a lo largo de toda la tradición textual un intento autorial y la pérdida del originario propósito estructural, que presuponía un desarrollo de las jornadas a partir de un tema elegido por la misma compañía de narradores, y sobre el que las *novelle* debían fundarse. Esta elección reformadora —tal vez debida a la atención puesta por parte del traductor en las narraciones aisladas— se amolda bien al título castellano *Cien novelas*; el cambio «refleja una clara banalización del proyecto boccacciano [que] puede ir acompañado de otras libertades del copista, que denotan una comprensión limitada del alcance ideológico del libro» (Hernández Esteban 2004: 273).

6. La estudiosa añade que también pudieron influir el bajo nivel social e intelectual de los copistas y de los lectores del libro, la existencia de títulos que más se centraban en el aspecto antológico, como el *Trecentonovelle* de Sacchetti, y el peso de la traducción francesa (1485) en ámbito europeo, donde también la versión alemana adopta la titulación *Centonovelle* alternativa al título original (273-274). Añádase que el mismo Sacchetti, en el prólogo de su antología se refiere al *Decameron* como *Cento Novelle* y atestigua la ingente difusión europea («Infino in Francia e in Inghilterra l'hanno ridotto alla loro lingua»).

7. Variaciones que, en cambio, no sufrió la versión catalana —más valorada por la crítica— donde el anónimo intérprete respetó el título original y también mantuvo el sentido moral del *Decameron* en el cierre del manuscrito: «Ací feneix la deena e derrera jornada del libre appellat de Cameron / no-

El códice escurialense (*Esc*) —copia procedente de una versión anterior perdida, y fechable hacia la primera mitad del siglo xv (Valvassori 2009: 11)— reduce la citada fórmula de apertura en «Aquí comiença el prólogo d'este libro» (Valvassori 2009: 31); en cambio, el incunable sevillano de 1496 (*S*) y los impresos renacentistas *T*, *V*, *M* y V_b emplean la siguiente fórmula de apertura, cuya primera parte («Aquí comiença el libro») era muy frecuente en las ediciones españolas antiguas: «Aquí comiença el libro de las cien novellas de micer Juan Bocacio de Certaldo poeta eloquente».[8] En *Esc*, en *S* y en los impresos renacentistas se elimina la frase «chiamato *Decameron*», el sintagma «cognominato prencipe Galeotto» y la indicación de los días de narración («in dieci dì dette»); la supresión es coherente con la pérdida de la referencia a San Ambrosio y con la repartición en capítulos. Junto a todo eso, también desaparecen el género y la cantidad de los personajes («da sette donne e da tre giovani uomini»), laguna que permanece a lo largo del prólogo castellano, donde solo se hace referencia al dedicatario femenino. En *Esc*, unas líneas que faltan en los impresos examinados preceden la indicación del prólogo y rezan:

> Este libro es de las Ciento Novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo, un grant poeta de Florencia. El cual libro, segund en el prólogo siguiente parece, él fizo e embió en especial a las nobles dueñas de Florencia e, en general, a todas las señoras e dueñas de cualquier nación e reino que sea. Pero en este presente libro non están más de las cincuenta e nueve novelas. E primeramente comiença el prólogo. (Valvassori 2009: 31)

Tampoco el tipo de mujeres —las que aman— a quienes se destina la obra, según la restricción original de Boccaccio, se mantiene en el texto de *Esc* (Valvassori 2014: 27-28), cuya parte no se encuentra en las ediciones, por tratarse de la citada nota de introducción añadida por el copista del ms. escurialense (Valvassori 2015: 26).[9]

Sin embargo, opinamos que la omisión de mayor relieve es la del sintagma «cognominato prencipe Galeotto», donde *cognominato* ha de entenderse como 'que tiene epíteto de' o bien 'conocido como' (que bien vierte el catalán *nomi-*

---

minat Lo Princep Galeot / en altra manera Lo Cento novel·la»; ahí aparecen el título con su etimología griega («de Cameron»), el sintagma «cognominato prencipe Galeotto» («nominat Lo Princep Galeot»), y se mantiene, aunque como nombre alternativo («en altra manera Lo Cento novel·la»), la referencia al contenido material.

8. El cotejo procede de los datos recogidos por Bourland (1905: 44, 62-67). Nosotros hemos manejado los ejemplares conservados en la Bibliothèque royale de Belgique (*S*: Inc. B. 399) y en la Bayerische StaatsBibliothek (*T*: Res/2 P.o.it. 11; *V*: Res/2 P.o.it. 12).

9. ¿Habrá el amanuense querido suplir una falta del antígrafo o habrá seguido el modelo de un códice anterior? Téngase en cuenta al respecto la existencia de un ms. del *Decameron* de la segunda mitad del xv, el C 225 *inferiore* (Milán, Biblioteca Ambrosiana) cuyo íncipit reza: «Qui appresso scriveremo el proemio del libro del Cento, conposto per misser Giovanni Boccacci» (Cursi 2007: 204-205). Dicha introducción recuerda mucho la de *Esc*: «Aquí comiença el prólogo d'este libro» (Valvassori 2009: 31), fórmula que no repetía lo que ya se había afirmado en la nota anterior del copista.

nat) y que contribuía a la idea moral de toda la obra. Se trata de un nombre y apellido «estratti da demani culturali —la trattatistica e la letteratura cortese di evasione— non omogenei, ma pertinenti alla stessa natura dell'opera» (Battaglia Ricci 2002: 181). En el *Decameron* el lema omitido «Galeotto» solo se atestigua al principio y al final del libro, siempre para indicar la naturaleza del texto y no solo con la acepción de 'alcahuete'.[10] Boccaccio, como indica Alfano:

> mirava invece a nobilitare in senso cortese il mondo culturale fiorentino, riferendosi all'indiscusso campione della nuova letteratura e sollecitando al contempo il lettore a disporsi al dialogo, così da instaurare una relazione ermeneutica con l'opera che aveva tra le mani. (Boccaccio 2017: 68)

Libros galeotos entre Edad Media y Renacimiento

Como se sabe, la fórmula «cognominato prencipe Galeotto» encierra una referencia al célebre verso de Dante «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (*Inf.*, V: v. 137, en relación con el *Chevalier de la Charrete*, acicate del pecado de Paolo y Francesca, quienes confundieron la literatura de ficción con la vida real, y como Lanzarote y Ginebra, se dejaron vencer por la pasión adulterina:

> Quando leggemmo il disïato riso
> esser basciato da cotanto amante,
> questi, che mai da me non fia diviso,
> la bocca mi basciò tutto tremante.
> Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
> quel giorno più non vi leggemmo avante (*Inf.*, V: vv. 133-138).

10. La frecuencia del lema aumenta (duplicándose) en el caso del códice estense α J.6.6, que contiene —como notó Branca (1990: 99)— dos novelas anónimas que salen de mano distinta de la de Boccaccio y pueden ser posteriores a la fecha de composición del manuscrito (1437) (véase Cappelli 1866). En una de ellas se lee: «Giovanni Cavedone è innamorato di madonna Elisa de gli Onesti, e Agnolo fornaio credendolo servire, della sua propria donna galeotto diviene»; el lema *galeotto* aun se repite al final de la novela («E così il piatoso fornaio, credendo Giovanni servire, galeotto della sua propria donna divenne»). Dichas narraciones no aparecen en la traducción al castellano, por ser posteriores (Cursi 2007: 91), pero podrían ser prueba de un método alternativo de composición de la obra del certaldés —a la que se añaden historias ajenas— ya empleado en la edición de los impresos castellanos: el primer caso lo representa la n. 79 (X:10) que procedería de la refundición petrarquesca de Griselda; el segundo se nota en la n. 73, analizada por Blanco Jiménez (1990) y Hernández Esteban (2002). Además, Bourland (1905: 48) notaba otra injerencia de una tradición distinta del *Decameron* en la n. 37 («Cómo el Rey mandó a Dioneo que consolasse las deñas con alegre novella») de *S* —cuyo origen se desconoce todavía— y que desaparece en los impresos renacentistas. Además del estense, también el Pluteo XLII. 4 —que añade «un approssimativo rifacimento» de la IV, 1 del *Pecorone* de Giovanni Fiornetino (Cursi 2007: 185)— y el Pluteo XC Sup. 89 de la Biblioteca Medicea Laurenziana admiten injerencias ajenas que no proceden del *Decameron* (Hernández Esteban 2002b: 70). A pesar de esto, en la novela de Elisa degli Onesti, el papel de *galeotto* no lo desempeña un libro sino un personaje, quien sin darse cuenta hace de intermediario entre Elisa y su enamorado Giovanni Cavedone.

La palabra «Galeotto» se refería al texto artúrico y a su autor Chrétien de Troyes, por su papel de medianeros, la misma función que tuvo Galhaut con respecto a Paolo y Francesca (el personaje literario del que procede el adjetivo *galeotto*) para los célebres amantes de la leyenda artúrica. Para entender mejor la intención del certaldés, a propósito del apelativo «prencipe Galeotto» en relación con lo dicho, es de ayuda una de las ilustraciones del ms. parisiense It. 482, testimonio más importante de la redacción anterior a la definitiva del autógrafo Hamilton 80, y a la que se remonta la tradición iberorromance de la obra maestra de Boccaccio (Hernán-Gómez Prieto 2016: 7-8), probable dependencia «dei codici che fanno capo a P» que ya había notado Hernández Esteban (2002b: 63 y 2004b).[11] Se trata de un códice copiado bajo la supervisión de Boccaccio hacia 1351 y que contiene varios y preciosos dibujos que acompañan su escritura, pero el más llamativo al respecto es el que encabeza la primera novela (Cursi 2000). Ahí, en la parte superior izquierda de la rúbrica que indica el título de la obra («Comincia il libro chiamato *Decameron*, cognominato prencipe Galeotto…») aparecen dos parejas a caballo, mostrándose una de ellas en el acto de abrazarse. Daniela Delcorno Branca (1995) sostuvo que estos últimos representarían a Lanzarote y a Ginebra, mientras que los de izquierda serían Galehaut y la dama de Malehaut, «che tossio / al primo fallo scritto di Ginevra» (*Par*. XVI, 14-15); o sea, la mujer que estuvo presente durante el encuentro entre los enamorados y reveló su propia presencia con un golpe de tos. Además, en la misma hoja del códice, Boccaccio aparece representado en el acto de leer su libro a un público de mujeres, en presencia de un ángel a punto de dispararles una flecha, patente representación del amor: dicho retrato se encuentra dibujado dentro de la letra capital del célebre íncipit «Humana cosa è aver compassione degli afflitti».[12]

Esos preciosos y elocuentes dibujos muestran al personaje cuyo nombre aparecía en el subtítulo del *Decameron*, y que Dante había infamado en su *Infierno*, por ser la causa de la condenación eterna de Paolo y Francesca. Por eso a Aflano le «suona strano che egli [Boccaccio] abbia voluto rendere omaggio all'Alighieri alludendo, nel titolo stesso della sua opera, a una vicenda conclusa da un duplice omicidio e dalla condanna per l'eternità di tutti i protagonisti, vittime comprese. È del resto improbabile che egli intendesse avvertire il lettore di non leggere il *Decameron* per non rischiare di finire all'Inferno» (Boccaccio 2017: 68). Así, la intención del escritor de Certaldo sería la de reinterpretar, en oposición a Dante, la idea de una obra peligrosa y tentadora que podría incitar a sus lectores al pecado. Hay pocas dudas: el mensaje

11. Hipótesis que también se plantea en Federici (2016: 57), donde al analizar la traducción de la balada de Mico da Sina se concluye: «possediamo elementi sufficienti a ipotizzare che l'anonimo castigliano potrebbe aver fruito di una versione italiana della ballata tràdita dal ramo napoletano aragonese, supposizione che un futuro e puntuale lavoro filologico sui componimenti in entrambe le lingue potrebbe aiutare a chiarire».

12. Es preciso indicar que la misma representación del certaldés en la letra capital H leyendo su libro, pero sin el público femenino, se encuentra en el ms. parisiense It. 487.

didáctico del *Decameron* reside en que el autor advierte a su lector que la aparente realidad de las *novelle* es justamente ficción; al mismo tiempo, nombrar al libro *galeotto* avisa al público de que no hay que seguir los ejemplos que ahí se cuentan.

Así que esta omisión de la traducción castellana supone la pérdida de este mensaje moral, además de sustraer a sus *novelle* su marco narrativo, lo que podía confundir al lector español al no distinguir entre *fictio* y *veritas*. Recordemos al respecto que el papel de la *cornice* —casi totalmente eliminada en la traducción— era también decisivo, porque servía para indicar netamente los límites entre literatura (*novelle*) y vida (marco narrativo), entre novelas y narradores, entre la ficción polivalente, diversa, y la rectitud moral:

> La *cornice* decameroniana no se limita a funcionar como punto de partida para los cuentos intercalados, sino que otorga al libro una dimensión narrativa infinitamente más compleja. […] Es justamente el nivel intradiegético el que cobra un valor simbólico y filosófico de gran envergadura, puesto que […] transmite la ideología humanista del autor certaldés y anuncia la incipiente llegada del Renacimiento. Sin embargo, esta pieza clave del *Decamerón* no será trasladada a las traducciones castellanas prácticamente hasta el siglo xx. (Valvassori 2014: 24-25)

Según Hernández Esteban (2002b: 70), el traductor suprimió la *cornice* «perché incomprensibile per il pubblico castigliano», aunque esto implicaría «una coscienza profonda della struttura e della ideologia boccacciana» que la estudiosa no cree perteneciera al anónimo intérprete ibérico. Así, según la misma estudiosa, las enmiendas y adaptaciones del marco del autor (proemio y conclusión) y de parte del de los narradores (que incluyen también las baladas, solo traduciéndose la X:7)[13] «convierten el proyecto de Boccaccio en una descarnada agrupación de relatos sin buena parte del soporte ideológico del que le dotó el autor. Son características editoriales muy libres en el contexto europeo, orientativas del nivel cultural en el que el libro se instala» (Hernández Esteban 2004: 281).

Con respecto a la referencia de Dante («Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse», *Inf*., V: v. 137), el certaldés quiso probablemente aludir a una habilidad que el lector debe poseer para distinguir la vida real de su transposición ficticia (Menetti 2015: 65-66): Boccaccio pide a su lector que no confíe demasiado en los *libri galeotti*, como, en cambio, sí hicieron Florio y Biancifiore en el *Filocolo* (II: 4) (Menetti 2015: 70). Ahí el texto incriminado es el *Ars amatoria* de Ovidio, cuyos versos provocan que, más que leer el libro, ambos enamorados deseen mirarse: «apersero i libri; ma gli occhi loro più disiderosi dell'effetto che della cagione, torti, si volgeano verso le disiate bellezze, e la loro lingua, che apertamente narrare solea i mostrati versi, balbuziendo andava errando» (Boccaccio 1967: 72).[14] El intento declarado al principio del *Ars* ovidiana —verdadero manual de

13. Véase Federici (2016).

14. El éxito del *Ars amatoria* en España lo demuestra ya el conocimiento de parte de la materia

seducción para hombres y mujeres— era el de instruir a quien desconocía el arte de amar para conseguir el amor de la mujer y que dicho sentimiento pudiera prolongarse lo más posible.[15] Florio nota la hermosura de Biancifiore y luego la abraza y la besa. Todo esto en presencia de Racheio, preceptor de Florio, quien a escondidas espía (como la dama de Malehaut) a la pareja besándose:

> Ma Racheio, pieno di sottile avvedimento, veggendo i loro atti, incontanente conobbe il nuovo fuoco acceso ne' loro cuori, la qual cosa assai gli dispiacque; ma più ferma esperienza della verità volle vedere, prima che alcuna parola ne movesse ad alcun altro, sovente sé celando in quelle parti nelle quali egli potesse lor vedere sanza essere da essi veduto. E manifestamente conoscea, come da loro partitosi, incontanente chiusi i libri, abbracciandosi si porgeano semplici baci, ma più avanti non procedeano, però che la novella età, in che erano, non conoscea i nascosi diletti. E già il venereo fuoco gli avea sì accesi, che tardi la freddezza di Diana li avrebbe potuti rattiepidare. (Boccaccio 1967: 72)

La traducción al castellano del *Filocolo* por Pedro López de Ayala «se había limitado a una secuencia autónoma de la obra original (*Filocolo*, IV 19-72), donde damas y caballeros debaten trece cuestiones de amor cuya solución se confía a la anfitriona de la fiesta, María, hija del Rey de Nápoles, bajo el nombre de Fiammetta» (Muñiz 2003: 537).[16] Por esto, el episodio arriba citado no aparece en la traducción, pero podía leerse también en el *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, leyenda reelaborada en el propio *Filocolo* y donde el libro galeoto es el de Ovidio:

> E poi lesson lo libro dell'amore,
> chelli facea leggendo inamorare,
> e dava lor di tale ferite al core,
> che spesse volte i facea sospirare:
> e Fiorio riguardava Biancifiore,
> di lei non si potea saciare.
> e lo maestro se ne fu acorto:
> al re Felice n'andò molto tosto.
> Al re Felici ei tosto ne fue andato;
> sì gli contò e disse la novella,
> sì come Fiorio era inamorato
> di Biancifiore quella fresca dongella.
> e'l re Felice n'è molto cruciato,
> dal capo al piè si stracia la gonella:
> lagrimando, e'dice: figliuol mio,
> cuor del mio corpo, perderagiott'io? (Crescini 1899: 84-86).

---

ovidiana del Arcipreste de Hita en el *Libro de buen amor*. Véase Tomassetti (2009: 305-306), al que se remite para una bibliografía crítica pertinente y pormenorizada.

15. Se resume el sentido inicial del Exordio ovidiano; se ha consultado la ed. de Montero Cartelle (Ovidio 2005).

16. Sobre el *Filocolo* castellano véanse Blanco Valdés (2006, 2011, 2015, 2016 y 2017).

En la versión castellana de la obra (*Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*), que tuvo dilatadísima difusión en la península incluso en los siglos XVI y XVII, el Rey ofrece a un maestro de Toledo (el moro Mahomat Audalí) el encargo de convertirse en preceptor de Flores. Aunque el oficio de educador implicara la lectura de libros, en ese pasaje no es propiamente un texto escrito la causa del creciente amor de la pareja.

De manera que en la literatura medieval había historias donde se nombraban peligrosos libros galeotos, principalmente el *Ars amatoria* y el *Chevalier de la Charrete*, cuyo papel de alcahuete bien se conocía en ambas penínsulas. El propósito de desconfiar de ellos —que, como queda dicho, remite en primer lugar a Dante— bien lo había entendido y explicado Pedro Fernández de Villegas en su traducción y glosa renacentista del *Infierno*:

> Entrambos estando en logar apartado
> de aquel Lançarote leyendo su historia
> el fuego de amor aún en nuestra memoria
> por actos extrínsecos no demostrado
> materia nos dio el lascivo tratado
> de aquellos amantes abiendo leído
> suspensos los ojos, cegado el sentido
> besó la mi boca tremiendo y turbado.
> Ansí Galeoto les fue medianero
> segund que a nosotros el libro tan vano
> en cuya lectura es trabajo liviano
> sin buena doctrina al vevir verdadero.[17]

Para el arcediano de Burgos, el *Lancelot* es un «lascivo tratado», es decir, una obra que «provoca mal»; es «libro tan vano», porque aunque no trate de herejía enseña «muchos malos enxemplos para pecar y para perder el tiempo, que no es pequeño daño», y «no puede ser peor empleado ni perdido que en leer tales mentiras y tan dañosas a las buenas costrumbres», porque «los tales libros sin duda son del diablo y obra suya para estragar nuestras vidas y ponernos lazos como fizo a estos mezquinos».[18] Aún más importante es el cambio de «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» a «Ansí Galeoto les fue medianero», donde «Galeoto» pasa de adjetivo a sustantivo, y en la traducción representa al personaje de la novela francesa: parece bastante evidente que el pronombre «les» se refiere a Lanzarote y Ginebra («aquellos amantes»), no a Paolo y Francesca —según afirma Mondola (2016: 152)—. En su glosa Villegas está creando un paralelo entre las

17. Se cita de la edición de Burgos de 1515 conservada en la Biblioteca Nacional de España (signatura: R/2519). Sobre Fernández de Villegas y su traducción se remite a Mondola (2011, 2014, 2015, 2015b, 2015c y en especial 2016).

18. Las citas proceden de la glosa de Fernández de Villegas a los mencionados versos del canto V.

dos parejas, como demostraría la lectura de ambos versos: «Ansí Galeoto les [a Lanzarote y Ginebra] fue medianero/ segund que a nosotros [Paolo y Francesca] el libro tan vano [el *Chevalier de la Charrete*]».

El propio Galehaut parece desempeñar en otro texto su papel de intermediario, patente en la inserción del adjetivo «medianero» referido al antropónimo «Galeoto», que posiblemente aún no tenía aquella misma acepción que le dio Dante en su *Comedia*, sino que también podía emplearse por *galeote*.

Procedencia de *galeoto* y antigua equivalencia con *galeote*

Casi un siglo antes de Villegas, el marqués de Aragón Enrique de Villena tradujo el *Infierno* de Dante (ms. 10186 de la Biblioteca Nacional de Madrid) y también empleó *galeoto* para verter al castellano muy a la letra el verso referido al episodio arturiano: «galeoto fue el libro y quien lo escrivió».[19] Como se sabe, el lema italiano *galeotto* puede indicar a quien actúa de intermediario entre dos personas para favorecer su encuentro amoroso, y procede justamente del francés Galehaut, por haber favorecido el amigo de Lanzarote el amor entre este y Ginebra. Se forma luego una equivalencia entre el papel de este personaje y el del libro del famoso caballero para los amantes del *Infierno*, que no se les escapó a Villena ni a Fernández de Villegas: de hecho, ambos traductores eligieron la variante gráfica «galeot*o*» en lugar de «galeot*e*», que modernamente marca la diferencia lexemática. Pero ya en la Edad Media, y en los años en los que se emprendió la traducción del *Decameron*, aunque *galeoto* se entendiera por encontrarse en Dante —bien conocido por los autores españoles de la época—,[20] el lema debía tener muy pocas testificaciones a excepción de en Villena: se registra por ejemplo a partir del XVI en la traducción del *Orlando furioso* por Jerónimo de Urrea (1549) —en la acepción de 'remador de galeas'— y poquísimas (todas referidas a los siglos XIX y XX) en el sentido de 'alcahuete'.[21] En cambio *galeote* aparece varias veces en el *Cuento de Tristán de Leonís* (1313 c.-1410 c.), y obviamente en el *Lanzarote del lago* (1414 c.),

19. Hemos consultado copia digital del ms. 10186 en la web de la Biblioteca Digital Hispánica. La traducción de Villena ha sido editada por José Antonio Pascual Rodríguez (1974) y luego por Pedro Cátedra (2000) y Paola Calef (2001) en su tesis doctoral, publicada en 2013.

20. Baste con citar algunos elocuentes versos del *Dezir a las siete virtudes* de Francisco Imperial, quien cita el íncipit de la *Comedía*: «Traya un libro de poca escriptura / escripto todo con oro muy fino / e començava: *En medio del camino*» (v. 103). Hay una reciente e interesantísima tesis doctoral de Laura Garrigós Llorens (2015) donde la autora interpreta la obra de Imperial a la luz de los estudios más actuales.

21. El *Corpus diacrónico del español* (Corde) [en línea: <http://www.rae.es>] registra 18 casos en 13 documentos: entre ellos, 17 entradas pertenecen a obras de los siglos XIX y XX, mientras que una se refiere a un texto del XVI [fecha de la consulta: 15 de abril de 2016]. El *Diccionario de Autoridades* no registra la entrada *galeoto*, mientras que sí el *Nuevo diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua castellana* de Toro y Gómez (1901) donde el lema se identifica como neologismo procedente del *Gran Galeoto*, drama de José Echegaray (1881).

donde incluso toma el significado de 'medianero'. En esta clave de lectura, que en el *Lancelot* castellano el traductor llame Galeote al mediador Galehaut tal vez se deba a esta falta de divergencia, pero también al hecho de que el sufijo *-ote* es más apropiado para personajes de la caballería, y remite al del propio Lanzarote.[22] Asimismo, la terminación castellana de ambos antropónimos mantiene la equivalencia sonora detectable entre sus correspondientes franceses.

La diferencia entre *galeote* y *galeoto* no era tan marcada como en nuestros días, y es posible que, gracias a Dante y a las traducciones al castellano del *Infierno* por Enrique de Villena (1428)[23] y Pedro Fernández de Villegas (impreso por primera vez en 1515), dicha distinción empezara a formarse en la lengua castellana, aunque no de una forma categórica todavía; la glosa del burgalés tal vez contribuyó a que se comenzara a dar una definición al italianismo *galeoto*. El propio eclesiástico español nos da a conocer esta falta de discordancia entre las dos voces: en la traducción y glosa del canto octavo, el arcediano de Burgos (como también hizo Villena) traduce el verso «sotto 'l governo d'un sol galeotto» (*Inf*. VIII: v. 17) y emplea el lema *galeote* con referencia a quien rema en las galeras, aunque en la glosa correspondiente —si no es un error de copia o de impresión— use *galeoto* como sinónimo de 'barquero'.[24] Así que tal vez sea Villena quien por primera vez usó el italianismo *galeoto* y lo introdujo en la lengua castellana; primacía que seguramente no tuvo Fernández de Villegas —como propone Mondola (2016: 178)—, quien en cambio le dio al adjetivo una más clara explicación acompañándole del lema «medianero».

¿Una malinterpretación del sintagma «prencipe Galeotto»?

A partir de las muchas referencias a episodios en los que los libros invitan al pecado a sus lectores, como en los citados en el canto V del *Inferno*, en el *Cantare di Fiorio e Biancifiore* o en el *Filocolo*, no sería improbable que el traductor castellano de *Las Cient novelas* hubiese malinterpretado el pasaje, y entendiera que *galeotto* se refería al *Decameron* como texto licencioso y lascivo —tema no dominante en la obra—, vehículo de una conducta moral equivocada, sin considerar ninguna forma de amonestación para el lector. La omisión sería pues

22. Hemos consultado el ms. 9611 de la Biblioteca Nacional de España y también la ed. de Antonio Contreras Martín y Harvey L. Sharrer (2006).

23. La ficha 653 del *Proyecto Boscán* <http://www.ub.edu/boscan> [9 de octubre 2016] indica 1428 como datación del ms. de Villena.

24. Un caso parecido lo averigua Colón Calderón (2014: 398) en la separación entre *sayo* (vestidura de hombre) y *saya* (vestidura de mujer) que en la época de la traducción aún no se había producido, tan como la marcada distinción entre *galeote* y *galeoto*. La primera entrada que remite al origen ítalo francés del lema, con referencia a Dante (Galeotto) y al personaje de la novela artúrica (Galehaut), la hemos encontrado en el *Diccionario de la lengua española* de la RAE (XIX edición de 1970).

voluntaria y mostraría una indiferencia completa hacia el planteamiento ético de Boccaccio. Al mismo tiempo podría hipotetizarse que, al reproducir el texto de la traducción, el copista de *Esc* eliminó el sintagma o aceptó una omisión que ya existía, porque solo estaba transcribiendo una parte de la obra, y con diferente disposición de los elementos, lo que supondría un posible deseo de inhabilitar el intento moral del segmento.[25]

La eliminación del sintagma «prencipe Galeotto» en *Las Cient novelas* podría entenderse como un acto consciente del traductor —quien ya había eliminado el proemio italiano— para alejar al lector de ese sentido o de cualquier ambigüedad que el lema pudiera producir, aún más en ausencia del exordio proemial: con una traducción literal y completa del íncipit y sin partes significativas del proemio, el *Decameron* podía pasar por libro «vano» —por citar a Fernández de Villegas— e instigador de malas costumbres, en una España donde las lecturas ejemplares aún estaban muy en auge. Si en Dante *galeotto* hacía referencia al libro y a quien lo escribió, bien podría producirse una equivalencia entre el *Chevalier de la Charrete* y el *Decameron*, condenándose por lascivo tanto al primero como al segundo. Esta posibilidad podría relacionarse con lo visto en la *Historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor*, donde desaparece la alusión al *Ars amatoria* como libro intermediario de amor. E incluso podría tener relación con lo declarado en la portada de los impresos renacentistas, a diferencia de lo que se leía en el incunable sevillano:[26]

S: Las C no || uelas de Juā || Bocacio.

T: Las C. nouelas de micer Juan vocacio || Florentino Poeta eloquente. Enlas || quales se hallarā notables exem || plos y muy elegante estilo || Agora nueuamēte ym || pressas : corregi || das y emen || dadas || ✠ || de muchos vocablos y palabras viciosas.

V: Las Cient nouellas de micer || Juan Bocacio Florentino Poete (*sic*) eloquente. Enlas || quales se hallaran notables exēplos y muy || elegāte estilo. Agora nueuamen= || te Impressas | corregi= || das y emmen || dadas.

25. ¿Podría todo esto sugerir una primera circulación anterior a *Esc* de solo una parte de las novelas al castellano? En la tradición manuscrita de la obra italiana hay pruebas de códices que no contienen el sintagma «prencipe Galeotto»: el Barberiano Latino 4105 (segunda mitad del siglo xv) de la Biblioteca Apostolica Vaticana (Cursi 2007: 166-167), el Chigi M.VII.XLVIa (segunda mitad del siglo xv) de la Biblioteca Apostolica Vaticana (Cursi 2007: 169-170), el Mediceo Palatino 107 (1464) de la Biblioteca Medicea Laurenziana (Cursi 2007: 178-179), el Pluteo XLII.5 de la Biblioteca Medicea Laurenziana (Cursi 2007: 185-186) el Bodmer 30 (1409) de la Bibliotheca Bodmeriana de Genève-Cologny (Cursi 2007: 202-203) y el C 225 *inferiore* (segunda mitad del siglo xv) de la Biblioteca Ambrosiana de Milán (Cursi 2007: 204-205). Entre dichos códices, solo el suizo Bodmer 30 podría ser anterior a la fecha de la traducción castellana.

26. Los datos, ya ofrecidos por Bourland (1905: 44, 61, 63, 65-66), proceden de los ejemplares de Bruselas (*S*), Munich (*T*, *V*), Madrid, BNE (*M*) y París, BnF (V_b).

M: Las cient no || Uellas de micer Juan Bocacio Florentino || poeta eloquente. Enlas quales se hallaran no- || tables exemplos y muy elegante (*sic*). Agora nueua || mente impressas : corregidas y enmendadas. || Año. M : D. xliii.

V_b: Las cient nouellas de Micer || Juan Bocacio Florentino poeta eloquente. En las quales se || hallaran notables exemplos y nuy elegâtes. Agora nue- || namente (*sic*) impressas : corregidas y emendadadas. || Año M. D. L.

En los impresos del xvi el tema de la ejemplaridad aflora tímidamente.[27] El acto censor con respecto al proemio y al sintagma «prencipe Galeotto» permitiría hipotetizar que la eliminación de la parte proemial fue anterior al cambio del título; tal vez se debiera al deseo de evitar un eventual malentendido por parte del lector español, lo que demostraría que el intérprete y el copista lograron comprender plenamente el mensaje de Boccaccio, y a lo mejor incluso acertaron a percibir la ambigüedad del mismo. Por otra parte, Mondola (2016: 152) subraya el violento ataque «de corte moralista» —en el que resuenan las palabras de San Agustín— con el que Fernández de Villegas (canto V, glosa de la copla XXII) comenta y condena el éxito de obras licenciosas «responsables de la perdición de lectores inexpertos y desarmados intelectualmente». A nivel hipotético, todo esto podría ser prueba de una implícita malinterpretación de unos receptores españoles al encontrar el sintagma «prencipe Galeotto», lo que justificaría su desaparición en *Las Cient novelas*.

El fracaso de la traducción: la inversión del mensaje original

El problema del *Decameron* español y de las elecciones tal vez conscientes del intérprete o de las arbitrariedades del copista castellano parece ser el de eliminar la ambigüedad, es decir, evitar la eventualidad de una comprensión equivocada del mensaje original. Dicha posibilidad podía surgir por la falta de una explicación más clara —que, por ejemplo, el proemio italiano contenía, que requería cierto nivel cultural por parte del lector—, porque los juicios de los contemporáneos se

27. Las novelas en su versión española se componen ahora de «notables exemplos» («y muy elegantes», *M* y V_b) y van escritas «en muy elegante estilo» (*T* y *V*), pero sobre todo aparecen ahora «corregidas y emendadas» en todos los impresos, indicando *T* que se intervino en «muchos vocablos y palabras viciosas»; se trata de ribetes que, al parecer, pretenderían tomar distancia con respecto a la fama deshonesta del original y, posiblemente, a las elecciones del traductor. Pero nótese un probable parecido con la conocida introducción a la «Giornata IV», donde el mismo Boccaccio se defiende de sus detractores y habla de sus «novellette» compuestas en «estilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono» (Boccaccio 2017: 686), donde «umilissimo» y «rimesso» podrían haber generado el adjetivo «elegante», en relación con la sencillez del estilo. En aquel mismo exordio, Boccaccio dice que sus *novelle* son «senza titolo», lo que remite a la eliminación castellana de la frase «chiamato *Decameron*», es decir, 'que se titula *Decameron*' (Boccaccio 2017: 128), exclusión que solo hemos encontrado en el íncipit del ms. milanés C 225 *inferiore* (Cursi 2007: 204-205).

detenían más en los aspectos eróticos de la obra italiana. De otra manera no se explicaría el éxito de libros como *La Celestina* —que solo tras su prohibición en el XVII desaparece del mercado editorial—,[28] donde la alcahueta es mediadora entre Calisto y Melibea y favorece sus encuentros amorosos, a pesar de que en los acrósticos hay un claro mensaje moralista dirigido al lector:

> Vosotros, *los* que amáys, tomad este enxemplo,
> este fino arnés con que os defendáys;
> bolved ya las riendas por que n'os perdáys;
> load siempre a Dios visitando su templo.
> Andad sobre aviso; no seáys dexemplo
> de muertos y bivos y propios culpados;
> estando en el mundo yazéys sepultados;
> muy gran dolor siento quando esto contemplo.
> […]
> *O damas, matronas, mancebos, casados,*
> *notad bien la vida que aquéstos hizieron;*
> *tened por espejo su fin qual huvieron,*
> *a otro que amores dad vuestros cuydados.*
> *Limpiad ya los ojos, los ciegos errados,*
> *virtudes sembrando con casto bivir,*
> *a todo correr devéys de huyr,*
> *no os lance Cupido sus tiros dorados*. (Rojas 1998: 75-76).

Los versos, como bien se sabe, amonestan a los enamorados para que dejen las malas *cogitaciones* y los vicios de amor, y tomen como ejemplo ex contrario la historia de los dos jóvenes (es decir, el propio libro). La misma intención moralizadora es también evidente en la identificación de los destinatarios en Rojas y Boccaccio: los que aman («Vosotros, *los* que amáys») y las mujeres enamoradas («quelle che amano», Boccaccio 2017: 131), respectivamente. Además, la falta en el *Decameron* de un final trágico como el de *La Celestina* —muy relacionado con el castigo del hombre lujurioso, y que se repite incluso en el *Romance nuevamente hecho de Calisto y Melibea* (1513)— no permitía que el lector se detuviera sobre el nefasto «fin qual huvieron» los protagonistas, tras recurrir a la media-

28. Recuérdese en cambio que la prohibición de la obra maestra de Boccaccio en España duró casi dos siglos, y que en Florencia se publicó una edición del *Decameron* expurgada según las normas tridentinas (1573); esa fue la única admitida en España, y probablemente la fuente de la que bebieron los comediógrafos del XVII. Sin embargo, a partir de ese impreso expurgado no se preparó ninguna nueva traducción castellana. Amén de esto, Valvassori (2014: 24) reafirma lo dicho por Hernández Esteban (2003: 159-160): «Debido a la fuerte censura —y autocensura— el *Decamerón* empezó a finales del siglo XVI a circular clandestinamente en los ambientes culturales españoles hasta encontrar otros caminos de difusión, más populares, en el marco de la literatura satírica o de la literatura erótica de los siglos XVIII, XIX e incluso XX, cuando nuevas problemáticas sociales siguieron fomentando una imagen distorsionada, y a menudo mitificada, de la obra de Boccaccio».

ción de la alcahueta.[29] Esta función moralizadora de la historia la reitera Rojas en los versos finales —«Pues aquí vemos quán mal fenecieron / aquestos amantes, huygamos su dança» (Rojas 1998: 343)—, donde el toledano también hace alusión a lo lascivo y a su empleo para reforzar el concepto moralizante de la obra:

> No dudes ni ayas vergüenza, lector,
> narrar lo lascivo que aquí se te muestra,
> que siendo discreto, verás que la muestra
> por donde se vende le honesta labor;
> de nuestra vil massa con tal lamedor
> consiente coxquillas de alto consejo,
> con motes y trufas del tiempo más viejo
> scriptas abueltas le ponen sabor.
>
> Y assí no me juzgues por esso liviano
> mas antes zeloso de amar, temer y servir
> al alto Señor y Dios soberano;
> por ende si vieres turbada mi mano
> turvias con claras mezclando razones,
> dexa las burlas, qu'es paja y granções
> sacando muy limpio dentrellas el grano (Rojas 1998: 343-344).

La ficción de *La Celestina* es un espejo de la vida real, así como lo era la del *Decameron*, cuyos lectores debían reconocer un mundo contagiado y corrupto por la peste, donde se abandonaban todos los principios de la sociedad civil: la intención del *Centonovelle* es la de reconstruir una sociedad cuyo ejemplo era la convivencia entre los personajes de la *brigata*. Un precepto moral que también encontramos en la *De duobus amantibus historia* de Enea Silvio Piccolomini (1444), ejemplo supuestamente extraído de la vida real que enseñaba a los jóvenes a no abandonarse al amor; la obra se tradujo al castellano con el título *Estoria muy verdadera de dos amantes Eurialo franco y lucrecia senesa*, y vio la luz en Salamanca en el mismo año que el incunable sevillano de *Las Cient novelas* (1496).

En la transposición al castellano, el mensaje moral del certaldés se descarta incluso con la omisión del proemio, sea en el manuscrito escurialense (Hernández Esteban 2013-2014), sea en la tradición impresa. Es propiamente allí donde Boccaccio —como hizo Rojas en sus versos— explica las intenciones que le movieron a escribir su *Decameron* y a especificar también a quién estaba dirigido. El escritor quería ayudar a los que sufren las penas de amor, y se dirigía a las mujeres porque ellas no podían apartarse de los sufrimientos amorosos, al igual que los hombres, por estar excluidas de toda actividad recreativa;[30] así que en la lectura, ellas —las

29. Véanse al respecto los recientes Saguar García (2015 y 2017).
30. «Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le

«nobles dueñas de Florencia» y «todas las señoras e dueñas de cualquier nación e reino que sea» (Valvassori 2009: 31)— podrían encontrar algún alivio a sus angustias de amor y también deleitarse en aprender una lección moral.

A propósito de la honestidad y de la función didáctica de la obra, en las partes del proemio traducidas en el *Decameron* español se eliminan pasajes muy explícitos como el siguiente:

> delle quali [las *novelle*] le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare. (Boccaccio 2017: 132)

La afirmación, que cierra el discurso proemial y que recuerda mucho los dictámenes de los acrósticos de Rojas (cf. *supra*), debía permanecer muy clara en la mente de los lectores por colocarse en posición final. Además, la pérdida del pasaje donde el italiano enumera las distintas denominaciones de sus novelas (*novelle*, o bien *favole*, *parabole*, *istorie*) contribuye a que desaparezca el fin último del *Decameron*; es decir, que el lector fácilmente entendiera una lección moral por medio de cuentos fundados en hechos reales o ficticios (*istorie* y *favole*) que podían compararse con la vida real (*parabole*) y proporcionar así una enseñanza.

Todas estas consideraciones reaparecen en la introducción a la «Giornata I», cuando Pampinea propone huir hacia el *locus amoenus*:

> … io giudicherei ottimamente fatto che noi, sì come noi siamo, sì come molti innanzi a noi hanno fatto e fanno, di questa terra uscissimo, e *fuggendo come la morte i disonesti essempli degli altri, onestamente a' nostri luoghi in contado*, de' quali a ciascuna di noi è gran copia, *ce ne andassimo a stare*, e *quivi quella festa, quella allegrezza, quello piacere che noi potessimo, senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione, prendessimo.* (Boccaccio 2017: 183; cursivas mías)

Un pasaje traducido bastante literalmente al castellano, aunque con importantes variaciones, se da en el Cap. IV de *Esc*:

---

quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate: e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre siano allegri. […] senza che elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere; il che degli innamorati uomini non avviene, sì come noi possiamo apertamente vedere. Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello, per ciò che a loro, volendo essi, non manca l'andare a torno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giucare o mercatare: de' quali modi ciascuno ha forza di trarre, o in tutto o in parte, l'animo a sé e dal noioso pensiero rimuoverlo almeno per alcuno spazio di tempo, appresso il quale, con un modo o con altro, o consolazion sopraviene o diventa la noia minore» (Boccaccio 2017: 130-131).

> … judgaría ser muy bien fecho que, así como otros muchos lo han fecho, saliésemos d'esta cibdad, e *fuyendo la muerte honestamente*, la cual muchos desonestamente han fuido, e *vamos nos por esta comarca, por la cual algunas de nós han grande copia de posesiones, e aquí, non pasando los términos de la honestidad, todo aquel plazer, delectación, alegría que aver se pueda, tomemos e ayamos*; lo cual non dubdo que en muchas maneras fallaremos. (Valvassori 2009: 44; cursivas mías)

El texto se presenta con muy pocas variantes en la transmisión de *S* (c. 11 c-d, del que se cita) a los impresos renacentistas *T* (c. 8 c-d) y *V* (c. 8 c):

> … juzgaría ser muy bien fecho que assí como otros muchos lo han fecho saliéssemos desta cibdad *fuyendo de la muerte onestamente*, la qual muchos desonestamente han fuydo y *vamos por esta comarca en la qual algunas de nos han gran copia de posessiones. E aquí, no passando los términos de la honestad todo aquel plazer y alegría que aver se pueda tomemos y ayamos*, lo qual no dubdo que en muchas maneras fallaremos. (cursivas mías)

Aparte de la cercanía general con respecto al original, llama la atención la omisión que hay en la traducción de la frase «fuggendo come la morte i disonesti essempli degli altri», donde el texto castellano («fuyendo la muerte honestamente») pierde la equivalencia entre los deseos de huir de la muerte y el apartarse de la falta de honestidad para concentrarse únicamente en la muerte como consecuencia de la peste; dicha pérdida no la compensa mucho el añadido «la cual muchos desonestamente han fuydo», porque tanto la similitud como la idea de alejarse de los malos ejemplos desaparecen.

La traducción castellana —que como queda dicho debió realizarse en las primeras décadas del XV— no solo no adopta el método medieval del *verbum verbo* sino tampoco el de *sacar seso de seso*, según las normas indicadas por San Jerónimo (*Canones chronicarum*) y defendidas por El Tostado (*Comento sobre las Crónicas de Eusebio*), unos de los mayores teóricos medievales en materia de traducción. El mismo Enrique de Villena (*Traducción y glosa de la Eneida*) siguió un método *ad sensum*, postura más liberal que no se originaba en la difundida idea de una menor calidad de la lengua romance frente al latín.[31] Más que esto, el anónimo intérprete medieval del *Decameron* sería en parte «auctor. e en parte traslador» —por citar a El Tostado (*Comentarios*: cap. xxvjj)— o sea, con tendencia a presentarse más como nuevo autor, porque no siempre guardaría «complidamente la verdad de la sentencia» sino que «pone cosas nuevas» (Cartagena 2009: 173).[32]

31. Sobre las teorías de la traducción en la España medieval, véanse Cartagena (2009), Alvar (2001) y Russell (1985).

32. Hernán-Gómez Prieto (2014: 187) —que coteja el texto de *Esc* con el de *T*— al analizar el cuento de *Cerciapelleto* señala que en el texto se «mantiene todavía la actitud medieval típica del que en italiano se llama *volgarizzatore* más que *traduttore* […] y cumple todas las operaciones que caracterizan la obra del traductor de los siglos XIII y XIV». Todo esto confirmaría las palabras de Valvassori (2004: 27), porque no solo «en Esc se consolida la figura de Boccaccio como "poeta" —en el sentido más me-

De todas formas, juzgamos bastante improbable que el desconocido traductor español no haya entendido el mensaje de Boccaccio: no parece que fuera por una malinterpretación por lo que omitió el sintagma «prencipe Galeotto», sino que posiblemente lo hizo para evitar ahuyentar a lectores renuentes ante un texto que amenazaba con ser lascivo e instigador de malas costumbres. La censura de la alusión fue tal vez consciente y voluntaria, porque lo que más le interesaba no era el mensaje moral sino el aspecto recreativo de las *novelle*, como ya sostuvo Hernández Esteban (2004), reafirmaron Conde (2005: 118-119) y Valvassori (2014) y confirmaría la eliminación de algunos pasajes del proemio. El efecto que se produjo en la economía de la obra traducida fue obviamente opuesto a las intenciones del certaldés, quien temía —según expresó en una carta de 1372— que el juicio negativo sobre su obra se reflejara también en su propia persona (Menetti 2015: 133).[33] Temor que tal vez debió de albergar también Rojas, por lo declarado en las citadas octavas finales («Y assí no me juzgues por esso liviano»), donde el toledano no quería que el lector, destinatario de las mismas, le considerara hombre de moral relajada en lo que se refiere a lo erótico y al sexo.

De hecho, la traducción del *Decameron* tampoco elimina los episodios eróticos en relación con el clero de la novela de Masetto da Lamporecchio (III, 1), donde incluso se mantiene la expresión blasfema que cierra la novela: «affermando che così trattava Cristo chi gli poneva le corna sopra 'l cappello» (Boccaccio 2017: 538). Otro ejemplo parecido se encuentra en la novela de Frate Alberto (IV: 2), donde se mantiene tanto el tema de la narración (es decir, la hipocresía

---

dieval del término— que había que admirar y emular, al igual que ocurría con Dante y Petrarca» sino que también en *S*, *T*, *V*, *M* y V_b, donde el certaldés es «poeta eloquente» (fol. 1), epíteto que también se encuentra en la portada de los impresos del XVI, faltando en la de *S*. El adjetivo hace referencia a la elegancia y pureza de estilo de Boccaccio, y posiblemente remite a la *elocutio* clásica, única fase de la elaboración del discurso que parece aflorar del texto al castellano; por lo visto, el cambio del íncipit y la supresión de partes del prólogo demuestran una escasa consideración de la *inventio* y de la *dispositio* del *Decameron* en su tránsito al castellano. Se trataría de una función modelizante de la prosa de Boccaccio que Bembo propondrá en sus *Prose* en 1525, y de la que Valdés no encontrará equivalencia en las letras hispánicas. Pero el apelativo *poeta* también se encontraba ya en algunos códices italianos: en el íncipit del ms. It. 487 de la Bibliothèque nationale de París, en los éxplicit de los mss. Chigi M.VII.XLVIa de la Biblioteca Apostolica Vaticana (Cursi 2007: 169-170), Mediceo Palatino 107 de la Biblioteca Medicea Laurenziana (Cursi 2007: 178-179), Bodmer 38 de la Fundation Martin Bodmer, Bibliotheca Bodmeriana de Genève-Cologny (Cursi 2007: 202-203), α J.6.6 de la Biblioteca Estense (Cursi 2007: 206-207) y en la rúbrica del ms. 8538 de la Bibliothèque de l'Arsenal de París (Cursi 2007: 213-214). Entre estos códices, según los datos de Cursi (2007), el Bodmer 38 (1409), el estense (1437) y los parisienses It. 487 y 8538 (segundo cuarto del siglo XV) serían anteriores o contemporáneos a la fecha de composición de *Esc* (*c.*1450) que emplea el sintagma «poeta de Florencia» como el ms. *chigiano* «p(oeta) fiorentino». Nótese que Hernández Esteban y Gómez Martínez (2017: 201-205) incluyen el Bodmer 38 y el ms. estense entre los códices cuyas anomalías de redacción coinciden con el sistema editorial de *Esc* y *S*. Tal vez esta calificación del certaldés proceda de una forma atestiguada de referirse al escritor toscano ya empleada por algunos copistas italianos.

33. La estudiosa cita la carta del certaldés a Mainardo Cavalcanti —ya mencionada por Farinelli (1905: 11)— de Bragantini (2014: 54).

de los religiosos), como la referencia a la riqueza de la Iglesia, el ataque al clero, además de la exhortación a no caer en las mentiras y malicias de los religiosos. Se trata de elementos que mal encajaban con las futuras normas tridentinas del XVI, y que tal vez contribuyeron a la prohibición del *Decameron* español.

Tampoco parece que *Esc* siga criterios de corte moralista en la elección de las cincuenta novelle, «certainly not selected with the intention of sparing the clergy […] The stories can hardly have been chosen with sole regard to their literary superiority to others in the *Decameron*» (Bourland 1905: 39-40). A pesar de esto, en la traducción del cuento de *Cerciapelleto* «algunos de los cambios parecen responder a una actitud más religiosa, a veces diríase más santurrona, y en ocasiones se censura el texto de Boccaccio» (Hernán-Gómez Prieto 2014: 187). Una conducta devota en la primera versión castellana que se confirma en la *novella* de Abrahán Judío (Hernán-Gómez Prieto 2016: 20), y que también advirtió Hernández Esteban (1987: 164), quien comprobó la censura de algunos pasajes demasiado atrevidos, o bien el recurso a añadidos de tipo moralizante, para darle más decoro a la traducción, incluso mitigándola en otros casos del atrevimiento original.

Por lo tanto, a pesar de que el traductor manifieste «una escasa capacidad de captar algunos matices semánticos» (Hernán-Gómez Prieto 2014: 188), no extrañaría que la decisión de eliminar el epíteto de *galeoto* fuera consecuencia de la supresión del proemio, tal vez respondiendo a la intención de evitar interpretaciones ambiguas a causa de la falta de una guía de lectura como la que ofrece el exordio italiano. Dicha intención se nota también en la traducción de la rúbrica de Abrahán Judío, donde «la ambigüedad se pierde por completo, porque el texto se decanta decididamente por el valor concesivo» (Hernán-Gómez Prieto 2016: 12). Las omisiones del traductor español, que en algunos casos «ignora toda la problemática onomástica» (Hernán-Gómez Prieto 2014: 188), excluyen por completo el contenido didáctico, la identificación del *delectare* con el *prodesse* que alejaba al *Decameron* de las ambigüedades medievales, perdiéndose también la función del marco narrativo como límite entre realidad y ficción, entre verdad y mentira. La traducción de las novelas, en apariencia bastante fiel al texto original, permite que el libro pudiera considerase verdaderamente *galeoto*, invirtiéndose así la intención de Boccaccio. Desde luego, pese a la capacidad del traductor de entender el mensaje del *Decameron*, el texto de *Las Cient novelas* permitió que el lector español quedara excluido de las nuevas ideologías decameronianas (Hernández Esteban 2013-2014).

También se podría considerar que el traductor español juzgó demasiado arriesgadas las novedosas normas teóricas del certaldés, fundadas en las herramientas retóricas de la ironía (Menetti 2015b: 738). Se configuraría así el perfil de un traductor que pretende «distruggere la poesia narrativa», un «mormoratore stupido e ignorante» a la vez que «cieco censore dell'imaginazione», bastante análogo a los falsos intelectuales que Boccaccio atacaba en su *Genealogia* (XIV, 5, 5-6).[34]

34. Menetti (2015b: 738).

La traducción *sine titulo* y una referencia a la «Giornata IV»

Desde el título hasta la estructura del manuscrito y los impresos, la traducción castellana del *Decameron* no muestra ningún interés en el planteamiento teórico-moral de la obra italiana, mientras que, por el contrario, aflora la preocupación de eliminar todo lo que hiciera referencia a ello; por otra parte, téngase en cuenta que el Boccaccio latino era el que más se valoraba como *exemplum* literario y moral en la España del XV —o sea, cuando se realizó la traducción— donde, en cambio, el valor ejemplar de escritor de novelas en romance se apreció menos. Prueba de todo ello constituiría también la transmisión del título, es decir, la elección de considerar y verter al castellano (solo en los impresos) las parcelas «Comincia il libro […] cento novelle» con el nombre del autor, y omitir la parte central, que contenía el verdadero título: la nueva naturaleza de las novelas (ahora) sueltas del marco narrativo, y por eso independientes de la misma *cornice* y de las demás narraciones se adaptaba bien a las necesidades comerciales de la época. Esta hipótesis remitiría a una parcial traducción del íncipit del ms. It. 487 (Bibliothèque nationale de France) —o de uno de su familia— muy parecido en la estructura a los castellanos y que reza:

> Incomincia il ljbro delle cento novelle chiamato dichamerone cognominato principe galeotto nello quale Si contengono Cento novelle dette Jn x di p(er) Sette donne et tre giovani conpilato et fatto p(er) mes(ser) giovannj bocchaccio di certaldo poeta Jncoronato (c. 12r).

Más que la nota preliminar añadida por el copista de *Esc* —«Este libro es de las Ciento Novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo, un grant poeta de Florencia» (Valvassori 2009: 31)— partes de la secuencia de apertura del códice parisiense («Incomincia il ljbro delle cento novelle […] p(er) mes(ser) giovannj bocchaccio di certaldo […] poeta Jncoronato») remiten a la fórmula de inicio de los impresos castellanos («Aquí comiença el libro de las cien novellas de micer Juan Bocacio de Certaldo poeta eloquente»).

Esta reducción castellana de un título concreto y bastante claro equivaldría a una indicación genérica referida al mero contenido de la obra traducida y valdría como una verdadera falta del mismo título, en el sentido de que la recopilación ibérica no lo llevaría tan inteligible en tema de moralidad como en la italiana. También en este sentido se podría interpretar la elección del título castellano, que en realidad testifica la composición de una mera antología *sine titulo*, es decir, sin clara denominación (Shaw 1908: 292), para indicar el contenido inconexo de la obra traducida y la variedad de las narraciones, que «non si distendono con una sola materia continuata»[35] (Boccaccio 2017: 686), lo que

35. Así Boccaccio en el *Commento sopra la* Commedia *di Dante* al tratar del *Liber Amorum* de Ovidio: «E puossi dire similmente *Sine titulo*, perciocchè d'alcuna materia continuata, dalla quale si possa intitolare, non favella» (Shaw 1908: 291).

acompañaría la probable arbitrariedad de la *dispositio* castellana y la elección del alias *Las Cient novelas*:

> non si può escludere che lo scompiglio dell'assetto originale sia stato voluto dal traduttore nel tentativo di annacquare la tematica scabrosa trattata nella giornate (condotta sessuale di uomini, donne o chierici, tradimenti, ecc.); ma la decostruzione di un testo come il *Decameron* accuratamente costruito dal Boccaccio non era un lavoro facile da fare. (Hernández Esteban 2002b: 81)

Además de esto, a partir de cómo la crítica interpreta un debatido pasaje de la introducción a la «Giornata IV», en la que Boccaccio dice que sus «novellette» son «senza titolo» (Boccaccio 2017: 686), la falta del mismo en la traducción podría ser prueba de una primera circulación al castellano de solo una parte de ellas, reunidas probablemente sin una organización ideológica de conjunto. Un caso semánticamente parecido en las letras hispánicas se encuentra en el uso del término *novela* que Diego de Cañizares hizo en su traducción de la *Historia de septem sapientibus Rome*, cuyo texto se compone de una «aglutinación de varios cuentos moralizantes que son relatados a modo de ejemplos» y donde «se detecta una nueva equivalencia entre 'historia' y 'novela' que refleja la indeterminación en el uso de estas voces para aludir a relatos breves de condiciones distintas» (González Ramírez 2013: 128).

Como indicaba Shaw (1908: 292), Carlo Witte había notado que algunas antiguas ediciones de los *Amores* ovidianos —como la romana de 1471, posterior a nuestra traducción— se llamaban *De sine titulo*, lo que indudablemente remitía a un contenido lascivo. Pero la falta total del título «*Decameron*, cognominato prencipe Galeotto» le quita a la obra cualquier finalidad. Además, al mantenerse el término *novela*, dicha idea de un contenido poco decoroso no desaparecería, por tener el lema una oscilación semántica muy remarcable todavía: «La historia del término 'novela' en España aparece íntimamente ligada a la difusión del *Decamerón*» (González Ramírez 2013: 128) y «Fuera de su acepción etimológica de 'nueva' o 'novedad', el término 'novela' sufrió una resemantización durante los siglos xv y xvi hasta ser relacionado con el género literario apadrinado por Boccaccio» (González Ramírez 2013: 126). Añádase la gran frecuencia con la que el título *Cento novelle* se asocia a *Decameron* o suplanta a este último (Hernández Esteban 2002b: 66).

En el siglo xv —esto es, cuando procede valorar las decisiones del traductor— el lexema *novela* no tenía una significación clara, y también podría haberse acompañado con acepciones negativas, sobre todo en relación con el nombre de Boccaccio. Es el caso de Rodríguez del Padrón, quien en *El siervo libre de amor* le da al término una posible vinculación con el tema amoroso, mientras que en *El triunfo de las donas* la palabra *novela* no solo aparece ligada a Boccaccio sino también acompañada de adjetivos negativos (González Ramírez 2013: 126-127). Recuérdese también que, en el *Cantare di Florio e Biancifiore,* «novella» es la noticia que se da al Rey sobre el amor de la joven pareja. En este sentido

también se podría leer la equivalencia del cierre de la versión catalana: «nominat Lo Princep Galeot / en altra manera Lo Cento novel·la». Lo que podría sugerir una analogía entre «Lo Cento novel·la» y «Lo Princep Galeot», por ser la primera fórmula «otra manera» de llamar al libro galeoto, ya no un texto que contiene «cento novelle».

Boccaccio renacentista: ejemplo deshonesto y modelo de escritura

Tal vez aun por ese mismo desliz en la comprensión del mensaje moral, Pedro de Salazar declaró en sus *Novelas* la intención de permanecer en los límites de la moralidad, e hizo manifiesta referencia a Boccaccio y al contenido obsceno de su *Decameron*, subrayando la excesiva explicitud del certaldés, cuyo ejemplo no debía seguirse:

> Aunque este [Boccaccio], en muchas cosas escedió los límites de la honestidad, los cuales con cuidado he yo precurado no traspasar, porque si las obras semejantes a esta mía, antiguamente, como he dicho, se llamaban consejas, por los buenos consejos y ejemplos que de ellas emanaban, no se podrían llamar tales las mías, si de ellas se pudiese tomar cosa contra honestidad y buen ejemplo. E así, puesto que en esta obra haya algunas invenciones amorosas y otras materias de donaire y sal, procuré yo escribir por términos tan moderados y palabras tan medidas, que espero en Nuestro Señor no se notará en ellas alguno de los dichos escesos. (Salazar 2014: 125)

Las novelas de Salazar —compuestas aproximadamente entre 1563 y 1566 (Núñez 2010: 64)— son posteriores a una ya larga tradición manuscrita e impresa de las obras de Boccaccio, y por lo tanto parece bastante probable que, al hablar del traspaso de los límites de la honestidad, el madrileño se refiriera al *Decameron* y a su traducción al castellano; pero también es posible que hiciese referencia a su inclusión en los índices de libros prohibidos en las dos penínsulas (1559). Seguramente Salazar no se aleja del prejuicio sobre el autor italiano y su recopilación, pero a propósito de la falta de honestidad, y con especial referencia a la narrativa italiana anterior y coeva, hay que tener en cuenta también la existencia y el éxito renacentista de las *Facetiae* de Bracciolini en España, donde en algunos casos se incluían obscenidades sin excluir a los propios personajes de la Iglesia.

Por otra parte, había obras italianas mucho más explícitas que el *Decameron* por lo que atañe a los temas eróticos y anticlericales, como *Il Novellino* de Masuccio Salernitano. El escritor napolitano no enmarcó sus narraciones en una *cornice* como Boccaccio, ni incluyó ningún mensaje moral en los prólogos. A pesar del buen éxito que tuvo en Europa y en la propia España, *Il Novellino* no se trasladó por «virulencia del anticlericalismo […] así como el gusto lúdico y obsceno con que reviste la polémica anticlerical y lo aleja del estilo de otros *novellieri*», por su «léxico virulento», «polémica constante» y «blasfemia», elementos con los que «ataca la hipocresía de los religiosos, la superstición, y la jerarquía eclesiástica» (Berruezo-Sánchez 2015: 57-58). De hecho, la obra de Masuccio se

prohibió en 1557-1559 y en 1564 (Berruezo-Sánchez 2015: 81), contemporáneamente al *Decameron* y pocos años antes de que muchas de las traducciones de los *novellieri* en España hubieran empezado a realizarse. Sería además bastante probable que Salazar conociera la recopilación de Masuccio —considerado un émulo de Boccaccio, sobre todo en relación con los ataques anticlericales— por el contexto napolitano que compartieron ambos autores, por el éxito que tuvo la obra en Italia y en Europa, por la directa acogida en España de las narraciones del Salernitano, y en especial, por encontrarse huellas de una novela de Masuccio en la colección del polígrafo madrileño (Berruezo-Sánchez 2015).

Sin embargo, la fama de escritor lascivo que tuvo Boccaccio se propagó incluso en el Renacimiento español, considerándose el certaldés el mayor ejemplo de escritura en lengua romance, pero también el más alto representante —y hasta el único— de contenidos inmorales.

Posiblemente, las elecciones del traductor y sus enmiendas no siguieron el prejuicio cultural consolidado por muchos de los sucesivos escritores italianos de novelas, por el que durante muchos siglos el *Decameron* se consideró obra lasciva y falta de todo contenido moral, y que, como queda dicho, alarmaba al mismo Boccaccio (Menetti 2015: 133). Aunque el proceso de recepción del libro destaque que el tema dominante es lo lascivo, en el *Decameron* también hay temas de hondo calado moral: ¿podría el traductor haberlo entendido y, para evitar el prejuicio, decidido omitir (sin éxito) potenciales vectores de interpretación superficial? Los prejuicios culturales, el *modus operandi* del traductor y la transmisión textual castellana seguramente habrían contribuido a que, sin embargo, incluso el libro de *Las Cient novelas* se incluyese en los índices de libros prohibidos del siglo xvi, a pesar de las conocidas diferencias entre la Inquisición italiana y la española: en efecto, obras como *Le piacevoli notti* de Straparola, las *Cento novelle* de Sansovino, las *Hecatommithi* de Giraldi y las *Novelle* de Bandello y otras menores terminan en la Lista de Parma (1580) y en otros índices sucesivos, pero ni de ellas ni de sus traducciones —que en los últimos veinte años del xvi triunfan en castellano— se hace mención en los índices españoles: esto porque los censores ibéricos mejor toleraban las obras de entretenimiento y de ficción, siendo «menos proclives a intervenir en las materias *extra fidem*, esto es, en las ajenas al ámbito de la herejía y del error doctrinal» (Vega 2013: 49).

Tal vez una traducción más fiel al original y sin las omisiones del proemio y de partes del título hubiera permitido una todavía mayor difusión de *Las Cient novelas*; y quizás los censores renacentistas hubieran pretendido que solo se eliminaran algunos pasajes arriesgados o que se interviniera y se corrigiera en aquellas partes que más inquietaban a la Iglesia, como pasó con la edición italiana de 1573 y como hicieron Truchado (Federici 2014) y Vozmediano (Aldomà García 1996) en el siglo xvi.

Como fuere, parece evidente que, si los *novellieri* italianos que siguieron a Boccaccio aprendieron los límites de la invención en relación con las cuestiones morales (Menetti 2015b: 735), lo mismo debieron advertir los traductores espa-

ñoles de novelas del Renacimiento. Como dedujo Laspéras (1987: 58) y volvió a subrayar Rubio Árquez (2013), el tema de la moralidad y de la ejemplaridad era fundamental al emprender la traducción de una obra perteneciente al género *novella*. De hecho, Valvassori (2014: 25) advierte que

> la propuesta narrativa de Boccaccio de un complejo nivel intradiegético y de un elaborado mecanismo de jerarquización de los diferentes niveles textuales llega a la prosa barroca fundamentalmente a través de Straparola y de Cinzio, que recogen de algún modo el legado de Boccaccio.

Por lo dicho, no sería extraño que el libro de *Las Cient novelas* hubiera servido de ejemplo para los demás traductores de novelas italianas, quienes también se detenían más en el aspecto recreativo de entretenimiento pero que a menudo se orientaban hacia la ejemplaridad o intentaban —como el baezano Francisco Truchado— evitar ambigüedades en la traducción del título y en las propias novelas, aunque en la traducción aún quedasen algunas partes que contenían episodios ligados a la esfera erótica.[36] Si en lo que se refiere a contenidos morales los *Hecatommithi* de Giraldi (1565) representan un evidente cambio de ruta (Rubio Árquez 2013: 42), no parece casual que el traductor Vozmediano fuera el único que volvió a usar el lema *novela* para titular su traducción, que remite a *Las Cien novelas* de Boccaccio: *Primera parte de las Cien novelas de M. Iuanbaptista Giraldo Cinthio: donde se hallaran varios discursos de entretenimiento, doctrina moral y politica, y sentencias, y auisos notables. Traducidas de su lengua Toscana por Luys Gaytan de Vozmediano* (1590). En total oposición a Truchado, «Vozmediano es el primero en utilizar con absoluta propiedad la voz 'novela' […], sobre cuyo género hizo una reivindicación, alentando a los escritores españoles a que "hagan lo que nunca han hecho, que es componer novelas"» (González Ramírez 2013: 133-134). Al tomar las distancias de sus antecesores, Vozmediano «homenajeaba a *Las cient novellas de Juan Bocacio*» y revalorizaba «un género que en lengua original había vivido agazapado hasta ese momento y del que no se conocían más que tímidas tentativas con escasa trascendencia» (González Ramírez 2013: 134).[37] Aun así, se desconocen otras ediciones diferentes de la de 1590, y es probable que la labor de Vozmediano

36. Véase a este respecto Federici (2014).

37. En el prólogo al lector, el toledano admite que tuvo que de quitar lo lascivo y deshonesto, es decir, cláusulas enteras y aun toda una novela —la segunda de la Década primera es en realidad de Sansovino (VII: 10)— condición que le permitió imprimir su traducción. No solo esto: según indica Aldomà García (1996: 19-21) las cláusulas censuradas en esta recopilación corresponden a descripciones físicas en relación con el sexo, y que sufren radicales abreviaciones. Se sustituyen también cuentos que tratan el tema adulterino sin castigar, o bien se censuran los detalles del saqueo del Saco de Roma, donde desaparece toda referencia al soldado alemán cargado de repugnancia contra el Papa. Sobre Giraldi en España y las traducciones, véanse Aldomà García (1996, 1997, 2014 y 2016).

tuviera menos éxito con respecto a las de los demás traductores, sobre los que el toledano se demuestra bastante crítico:

> Moviome a sacarle a luz el ser de gusto y entretenimiento, y ver que no hay en nuestra lengua cosa deste sujeto que sea de importancia, pues son de harto poca los que llaman *Entretenimientos de damas y galanes*; y pesábame que, a falta de otros mejores, los tomase en las manos quien alcanzó a ver las *Novelas* de Juan Bocacio que un tiempo anduvieron traducidas, pues va de uno a otro lo que de oro terso y pulido a hierro tosco y mal labrado. Ahora también han salido algunas de las *Historias trágicas* traducidas del francés, que son parte de las *Novelas* del Bandello, autor italiano, y no han parecido mal. (González Ramírez 2012: 824)

En la segunda mitad del XVI, y después de las prohibiciones del *Decameron* (1559), triunfaron traductores como Truchado e imitadores como Timoneda, quienes evitaron el término *novela*. Porque el de la honestidad era un problema al que —según indica Menetti (2015b: 22)— un narrador de *exempla* y de *novelle* tenía que enfrentarse, por contener muy a menudo su discurso temas relacionados con lo erótico; problema que también Aldomà García (2014: 87) pone en evidencia: «Suele darse por hecho, porque así lo manifiestan los autores en los prólogos, que, a mitad del siglo XVI, la novela italiana abandona el tema del amor lascivo a causa de la influencia de Trento y que las traducciones españolas aumentan esa honestidad».

La intención de todos los traductores e imitadores de *novelle* italianas parece que fuera remitir a su carácter recreativo, de pasatiempo, pero también a su valor ejemplar: son intérpretes que se preocupan por comunicar el contenido y la razón de esas lecturas a partir del propio título, dándoles un segundo lugar a los conceptos morales —que en *Las Cient novelas* habían desaparecido totalmente—, al tiempo que se muestran muy atentos en sus traducciones a evitar seguir el ejemplo del padre de los *novellieri*, de aquel *Decameron* que «podía entenderse como una denuncia explícita de la vida poco edificante» del clero, y ofensiva «del sentimiento de los creyentes» (Vega 2013: 54) por «ratificar desde la ficción las tesis luteranas que Boccaccio nunca había conocido», pero que en el XVI debieron «haber incidido en la manera de leer e interpretar» al *prencipe Galeotto* (Vega 2013: 52-53).

Conclusiones

Desconocer el texto base sobre el que se fundó la traducción del *Decameron* no nos permite llegar a conclusiones irrevocables. Sin embrago, el texto de *Las Cient novelas* y, sobre todo, las diferencias estructurales, así como la eliminación del planteamiento ético original contribuyen a aclarar el grado de acogida de la obra a lo largo de los siglos XV y XVI: lo que más interesaba era el aspecto narrativo. Por un momento se puede prescindir de que el texto de *Las Cient novelas* fuera fruto de cambios arbitrarios del traductor y/o del copista, o bien que procediera de una traducción literal, porque lo cierto es que la obra vertida al castellano seguramente

debió parecer al lector de la época más instigadora de malas costumbres que la original, el mismo lector que conocería bien las advertencias preliminares de *La Celestina*. A diferencia del *Decameron*, la traducción castellana «sin título» (es decir, sin inscripción a modo de título), intestación, prolegómenos y moraleja, adoptó la difundida variante *Cento novelle*, que dejaba en manos del lector la responsabilidad de dedicarse a buscar malos y deshonestos ejemplos.

Bibliografía

Aldomá García, Mireia, «Los *Hecatommithi* de Giraldi Cinzio en España», *Studia Aurea*. *Actas del III Congreso de la AISO* (Universidad de Toulouse Le Mirail, 1993), eds. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Navarra/Toulouse, Griso/Lemso, vol. III, 1996, 15-22.

—, *La Recepción de la novella en España: los* Hecatommithi *de Giraldi Cinzio*. Tesis de doctorado dirigida por José Manuel Blecua Perdices, Barcelona, Universidad Autònoma de Barcelona, 2 vols, 1997.

—, «Didactismo, género literario y lector en Giraldi Cinzio», *Edad de Oro*, XXXIII (2014), 87-107.

—, «Palabras en fuga o silencios en la *Primera parte de las novelas* de Giraldi Cinzio», *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, eds. Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti, Turín, Accademia University Press, 2016, 413-431.

Alvar, Carlos, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2010.

Battaglia Ricci, Lucia, «*Decameron*: interferenze e modelli», *Autori e lettori di Boccaccio*, ed. Michelangelo Picone, Florencia, Cesati, 2002, 179-194.

Berruezo-Sánchez, Diana, *«Il Novellino» de Masuccio Salernitano y su influencia en la literatura española de la Edad de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015.

Blanco Jiménez, José, «Sobre la edición castellana de *Las cient nouellas de Micer Juan Bocacio florentino poeta eloquente*», *Hapax*, 5 (2012), 115-151.

Blanco Jiménez, José, «Una novela apócrifa atribuida a Boccaccio», *Alpha*, 6 (1990), 79-102.

Blanco Valdés, Carmen Fátima, «La città partenopea nel *Filocolo* di Giovanni Boccaccio», *Alfinge. Revista de Filología*, 18 (2006), 15-28.

—, «Il sogno raccontanto nel *Filocolo* di Giovanni Boccaccio», *Acta Neophilologica*, 44/1-2 (2011), 151-160.

—, «El testo de las *Treze quistiones traduzidas de lengua toscana en española*. Desde la tradición manuscrita y los incunables hasta la traducción», *Artifara*, 15 (2015), 275-294.

—, «Boccaccio, el espacio narrativo y los viajes: "Flores y Blancaflor"», *Viajes y caminos. Relaciones interculturales entre Italia y España*, ed. Xosé Antonio Neira Cruz, Santiago de Compostela, CampUSCulturae, 2016, 129-141.

—, «Cultura letteraria nella Spagna del xvi secolo. Le *Treze questiones muy famosas sacadas del* Philocolo *del famoso Juan Boccaccio*», *Carte romanze*, 5/2 (2017), 125-166.

Boccaccio, Giovanni, *Filocolo*, ed. Enzo Quaglio, en Giovanni Boccaccio, *Tutte le opere*, ed. Vittore Branca, Milán, Mondadori, vol. I, 1967.

—, *Decameron*, ed. María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 1994.

—, *Decameron*, eds. Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla y Giancarlo Alfano, Milán, BUR, 2017.

Bourland, Caroline B., «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan literature», *Revue Hispanique*, XII (1905), 1-232.

Bragantini, Renzo, *Il governo del comico. Nuovi studi sulla narrativa italiana dal Tre al Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2014.

Branca, Vittore, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul* Decameron, Florencia, Sansoni, 1990.

Calef, Paola, *La traduzione castigliana della* Commedia *attribuita a Enrique de Villena*. Tesis Doctoral en «Filologia Romanza e Cultura Medievale», Universidad de Bolonia, 2001.

—, *Il primo Dante in castigliano. Il codice madrileno della* Commedia *con la traduzione attribuita a Enrique de Villena*, Alessandria, dell'Orso, 2013.

Calvo Rigual Cesáreo, «Las traducciones del *Decameron* de Boccaccio en España (1800-1940)», *Quaderns d'Italià*, 13 (2008), 83-112.

Cappelli, Antonio, *Due novelle aggiunte in un codice del 1437 contenute nel Decameron*, Bologna, Romagnoli, 1866.

Cartagena, Nelson, *La contribución de España a la teoría de la traducción*, Madrid, Iberoamericana, 2009.

Colón Calderón, Isabel, «Tejidos e indumentarias en la traducción castellana del *Decamerón* (Esc. J-II-21)», *eHumanista*, 28 (2014), 395-408.

Compagnone, Carmen, «El *Decameró* català: la versione anonima del 1429», *Revista Internacional d'Humanitats*, 32 (2014), 17-24.

Conde, Juan Carlos, «Las traducciones ibéricas medievales del *Decameron*: tradición textual y recepción coetánea», *Actas del IX Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001) eds. Carmen Parrilla, Mercedes Pampín, Noia, Universidade da Coruña, Toxosoutos, vol. II, 2005, 105-122.

Crescini, Vincenzo, *Il cantare di Fiorio e Biancifiore*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1899.

Cursi, Marco, «Un nuovo autografo boccacciano del *Decameron*? Note sulla scrittura del codice Parigino Italiano 482», *Studi sul Boccaccio*, 28 (2000), 5-34.

—, *Il* Decameron. *Scritture, scriventi, lettori*, Roma, Viella, 2007.

Delcorno Branca, Daniela, «"Cognominato prencipe Galeotto". Il sottotitolo illustrato del Parigino It. 482», *Studi sul Boccaccio*, 23 (1995), 79-88.

Farinelli, Arturo, *Note sul Boccaccio in Ispagna nell'Età Media*, S.n., 1905.

Federici, Marco, «La huella de Boccaccio en el Renacimiento español y la recepción de *Le piacevoli notti* de Straparola», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32 (2014), 95-111.

—, «Un viaje de despedida: intromisiones en *Le piacevoli notti* españolas», *Viaggi rari*, ed. Giuseppe Grilli, *Dialogoi. Rivista di studi comparatistici*, 2 (2015), 127-148.

—, «Sulla traduzione castigliana di *Muoviti, Amore, e vattene a Messere* (*Decameron*, X:7)», *Carte romanze*, 4/1 (2016), 35-60.

González Ramírez, David, «En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* desde sus paratextos», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 756 (2012), 813-828.

—, «Del término al género. El rastro de la "novela" desde Boccaccio hasta Cervantes», *Estelas del* Decameron *en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*, eds. Isabel Colón Calderón y David González Ramírez, Málaga, Universidad, 2013, 123-144.

Hernán-Gómez Prieto, Beatriz, «El cuento de Cerciapelleto. Apuntes sobre la primera traducción castellana del *Decameron*», *Carte Romanze*, 2/2 (2014), 169-216.

—, «Abrahán Judío. Segunda "novella" del *Decameron* castellano», *Carte Romanze*, 4/1 (2016), 7-31.

Hernández Esteban, María, «Traducción y censura en la versión castellana antigua del *Decamerón*», *Fidus interpres. Actas de las primeras jornadas nacionales de historia de la traducción*, eds. Julio-César Santoyo, Rosa Rabadán, Trinidad Guzmán y José Luis Chamosa, León, Universidad de León, vol. I, 1987, 164-171.

—, «El cuento 73 de *Las cien novelas de Juan Bocacio* ajeno al *Decameron*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XX (2002), 105-120.

—, «La traduzione castigliana antica del *Decameron*», *Autori e lettori di Boccaccio*, ed. Michelangelo Picone, Florencia, Cesati, 2002b, 63-87.

—, «Dos antologías madrileñas del *Decamerón* de la época republicana entre la libertad y la censura», *Cuadernos de Filología Italiana*, 10 (2003), 157-169.

—, «*Decameron* o Centonovelle. El título del libro y su difusión renacentista europea», *La literatura en la literatura. Actas del XIV simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2004, 273-84.

—, «La possibile dipendenza di P della traduzione castigliana antica del *Decameron*», *Studi sul Boccaccio*, 32 (2004b), 29-58.

—, «Alcuni interventi nell'edizione della cornice del *Decameron* castigliano del secolo xv», *Levia Gravia*, 15-16 (2013-2014), 433-447.

Hernández Esteban, María y Gómez Martínez, Roberto, «Hacia el posible antígrafo de la versión castellana antigua del *Decameron:* la edición de la "Introduzione alla Giornata I"», *Quaderns d'Italià*, 22 (2017), 195-214.

Hernández Esteban, María y Valvassori, Mita, «La traduzione del *Decameron* in area iberica. Alcuni approcci», *Boccaccio and the European literary tradition*, eds. Piero Boitani y Emilia Di Rocco, Roma, Storia e Letteratura, 2014, 157-180.

Lanzarote del Lago, ed. Antonio Contreras Martín y Harvey L. Sharrer, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

Laspéras, Jean-Michel, *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier, Université, 1987.

Massó i Torrents, Jaume, *Johan Boccacci,* Decameron. *Traducció catalana. Publicada, segons l'unic manuscrit conegut (1429)*, Nueva York, The Hispanic Society of America, 1910.

Menetti, Elisabetta, *La realtà come invenzione. Forme e storie della novella italiana*, Milán, Franco Angeli, 2015.

—, «La novella italiana in Europa tra Bandello, Yver e Cervantes», *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, eds. Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti, Turín, Accademia University Press, 2015b, 726-747.

Mondola, Roberto, *Dante nel Rinascimento castigliano L'*Infierno *di Pedro Fernández de Villegas*, Nápoles, Pironti, 2011.

—, «Algunos aspectos léxicos y morfosintácticos de la primera traducción castellana impresa de la *Commedia*: el *Infierno* de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 90 (2014), 151-172.

—, «El dinero fuente de pecados en el *Inferno* de Dante y en la traducción de Pedro Fernández de Villegas (Burgos, 1515)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 33 (2015), 227-252.

—, «Note su alcuni aspetti lessicali e morfosintattici della prima traduzione a stampa della *Commedia*: l'*Infierno* di Pedro Fernández de Villegas», *Amistades que son ciertas*, ed. Germana Volpe, Nápoles, Think Thanks, 2015b, 109-128.

—, «La traduzione manoscritta di *Purgatorio* I e *Paradiso* I di Pedro Fernández de Villegas (Ms. B2183 della Hispanic Society of America», *Dante. Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri*, XII (2015c), 89-102.

—, *Dante vestido a la castellana. El* Infierno *de Pedro Fernández de Villegas*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2016.

Muñiz Muñiz, María de las Nieves, «Sobre la traducción española del *Filocolo* de Boccaccio (Sevilla 1541) y sobre las *Treize elegantes demandes d'amours*», *Criticon*, 87-88-89 (2003), 537-51.

Núñez Rivera, Valentín. «Las *Diez novelas* de Pedro de Salazar y los *Cuatro cuentos de ejemplos*. Autoría común y estructura compartida», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVIII/1 (2010), 59-93.

Ovidio, *Arte de amar. Remedios contra el amor. Cosméticos para el rostro femenino*, ed. Enrique Montero Cartelle, Madrid, Akal, 2005.

Pascual Rodríguez, José Antonio, *La traducción de la* Divina Commedia *atribuida a don Enrique de Villena. Estudio y edición del* Infierno, Salamanca, Universidad, 1974.

Renesto, Barbara, «Note sulla traduzione catalana del *Decameron* del 1429», *Cuadernos de Filología Italiana*, Núm. extra (2001), 295-314.

—, Decameron*: traduzione catalana del 1429: edizione critica e commento*. Tesis Doctoral. Tutor: prof. Pietro Gibellini. Venecia, Universidad Ca' Foscari, 2004.

Renesto, Barbara y Hernández Esteban, María, «Sulla traduzione catalana del *Decameron* del 1429 e la sua possibile dipendenza da P», *Studi sul Boccaccio*, 33 (2005), 199-235.

Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Doroty Severin, Madrid, Cátedra, 1998.

Rubio Árquez, Marcial, «Los *novellieri* en las *Novelas ejemplares* de Cervantes: la ejemplaridad», *Artifara*, 14 (2013), 33-58.

Russell, Peter, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1500)*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985.

Saguar García, Amaranta, «Las *imagines agentes* de *Celestina*», *Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica*, ed. Carlos Alvar, San Millán de la Cogolla, Cilenga, 2015, 1125-1135.

—, «Las *imagines agentes* de *Celestina* II. La tradición iconográfica», *«En Doiro, antr'o Porto e Gaia». Estudios sobre Literatura Medieval Ibérica*, ed. José Carlos Ribeiro Miranda, Porto, Estratégias Criativas, 2017, 885-892.

Salazar, Pedro de, *Novelas*, ed. Valentín Núñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2014.

Shaw, J.E., «Il titolo del *Decameron*», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, LII (1908), 289-319.

Tomassetti, Isabella, «I miti classici nella letteratura spagnola. Un percorso diacronico», *Il mito nella letteratura italiana. 5. Questioni, percorsi, strumenti*, ed. Raffaella Bertazzoli, dir. Pietro Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2009.

Valvassori, Mita. «*Libro de las ciento novelas que compuso Juan Bocacio de Certaldo*, manuscrito J-II-21. Biblioteca de San Lorenzo del Escorial», *Cuadernos de Filología Italiana*, n. extra, 16 (2009), 9-340

—, «Observaciones sobre el estudio y la edición de la traducción castellana antigua del *Decameron*», *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. extr. (2010), 15-27.

—, «El modelo narrativo del *Decamerón* en la Edad de Oro: una vieja historia», *Edad de Oro*, XXXIII (2014), 21-34.

Vega, María José, «La ficción ante el censor. La *novella* y los índices de libros prohibidos en Italia, Portugal y España (1559-1596)», *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (Siglos XV-XVII)*, ed. Valentín Núñez Rivera, Barcelona, Universitat Autònoma, 2013, 49-75.

Villena, Enrique de, *Obras completas*, ed. Pedro María Cátedra, Madrid, Turner, 2000.

Wilkinson, Alexander S., *Iberian Books: Books Published in Spanish or Portuguese or on the Iberian Peninsula before 1601*, Leiden, Boston, BRILL, 2010.

El concepto de actualidad política en la opinión pública de principios del siglo XVII. Un estudio del discurso periodístico en las relaciones de sucesos seriadas

Carmen Espejo
Francisco Baena
Universidad de Sevilla
carmenes@us.es
frbaena@us.es

Recepción: 01/04/2018, Aceptación: 01/05/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
Este trabajo estudia la aparición del concepto de actualidad política en la opinión pública del siglo XVII y por consiguiente en el periodismo de la época. Para ello, se analiza un corpus integrado por 36 relaciones de sucesos seriadas, impresas en Sevilla por Juan de Cabrera entre 1624 y 1630. Esta serie de impresos noticieros, como otros muchos de su tiempo publicados en otras localidades españolas, difundió las novedades de la política internacional de Felipe IV, particularmente de las Guerras de Flandes. En el estudio se ha recurrido a las propuestas del Análisis del Discurso Periodístico Histórico (*Historical News Discourse*), para probar cómo en las relaciones de sucesos de los años seleccionados, y de manera progresiva, los tiempos verbales relacionados con el presente y el futuro inmediato desplazan a los tiempos del pasado indefinido, en el marco de otras transformaciones relevantes del discurso periodístico. Los resultados de esta investigación permiten concluir que esta evolución discursiva está relacionada con un desplazamiento también progresivo del providencialismo, en beneficio de una preocupación creciente por la política de actualidad; este fenómeno coincide en el tiempo con el desarrollo de una opinión pública crítica e informada entre determinados grupos sociales en los reinados de Felipe III y Felipe IV, tal como han documentado otros historiadores en trabajos de reciente publicación.

Palabras clave
actualidad política; opinión pública; relaciones de sucesos seriadas; discurso periodístico; análisis del discurso periodístico histórico

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.301

Abstract
International current affairs and the developing of public opinion in Early Modern Spain. A study of news discourse in serial news pamphlets (1624-1630)
This paper aims to study the emergence of the concept of "current news" in seventeenth-century public opinion and consequently in the journalism of that period. To this end, the paper has compiled a corpus of 36 news pamphlets, printed in Seville by Juan de Cabrera between 1624 and 1630. This news series, like other similar series in several Spanish localities, published the news of Felipe IV's international policy, particularly regarding the Flanders Wars. The study makes use of the Historical News Discourse methodology to determine how verbal tenses related to the present and to the immediate future shift to the past simple, in addition to other discourse parameters. The conclusions suggest that changes in discourse relate to a progressive shift away from providentialism and towards a growing concern for current news, in line with the development of a critical and informed public opinion among certain social groups in the reigns of Felipe III and Felipe IV, as documented by a number of historians in recent works.

Keywords
current news; public opinion; news items on serialised events; journalistic discourse; analysis of historical journalistic discourse

Este trabajo parte de la siguiente afirmación del historiador Michele Olivari, en su estudio reciente *Avisos, pasquines y rumores. Los comienzos de la opinión pública en la España del siglo XVII*: «la opinión pública […] empezó a dar claras señales de vida en España entre finales del siglo XVI y mediados del siglo XVII» (Olivari 2014: 11). En su obra, uno de los fenómenos que incide en la aparición de una opinión pública crítica e informada desde inicios del reinado de Felipe III es el desarrollo de un periodismo incipiente consumido por amplios grupos de población:

> A la génesis de la opinión a principios del siglo XVII contribuyó de modo decisivo una gama de instrumentos de comunicación de consistencia relevante, con tipolo-

> gías diferenciadas. A los tradicionales —los sermones, de los que circulaban a veces versiones impresas o manuscritas; las promulgaciones públicas de leyes y órdenes de las autoridades; los pasquines pegados por la noche; las «cartas noticieras» escritas por la corte a interlocutores verdaderos o supuestos; los pliegos sueltos poéticos— se unían otros nuevos, como los avisos periódicos y luego las gacetas, o profundamente renovados, como el teatro, mientras que las relaciones de sucesos conocían un fuerte incremento cuantitativo y de frecuencia, asumiendo así, un papel más incisivo que en el pasado. (Olivari 2014: 185)

Olivari se sitúa de esta forma entre aquellos historiadores que en fechas recientes han revisado el concepto habermasiano de opinión pública, para adelantar su aparición histórica en más de un siglo, y hacerlo extensivo a todos los territorios donde el nuevo modelo de poder absolutista se desarrolla ante una expectante «plaza del mundo», esto es, la esfera pública preilustrada (Zaret 2000 y Rospocher 2012). Como afirma De Vivo:

> To Habermas, the golden age of the public sphere, unlike the preceding or following periods of representative publicness and mass culture, saw communication invariably leading to liberation […] In this rose-tinted view, it is as if all means of information could really serve to enfranchise their users—forgetting that the media have always been operated by elites who had precise political, social, and economic interests. We need to build politics back into the study of communication, to see how the power-games of government authorities and faction-leaders manifested themselves by disseminating and manipulating information. (De Vivo 2012: 122)

Nuestro estudio parte de este hallazgo historiográfico y se propone estudiar en qué medida la aparición de la opinión pública incidió en la evolución histórica del periodismo, que a comienzos del siglo xvii tenía tras de sí un largo siglo de desarrollo (Pettegree 2014).[1] El objetivo fundamental es analizar si ese nuevo escenario social en el que el periodismo se produce y consume —cuando ha aparecido ya una opinión pública crítica con el poder— incide en la evolución del discurso periodístico, propiciando la aparición de nuevos recursos lingüísticos que serán los habituales en el género hasta el siglo xviii. Olivari conecta también la constitución de la esfera pública con las transformaciones en el discurso periodístico, si bien no desarrolla por extenso la idea. Así, discurriendo en torno al afán de veracidad expresado en los avisos noticieros, afirma:

> Esta amplia gama de argumentos, el esfuerzo de objetividad habitual en los redactores, su escrúpulo por ofrecer detalles a veces no lisonjeros para los detentadores del poder, configuran el perfil de una información de buen nivel, funcional para

1. Para la discusión sobre si la aparición del periodismo está vinculada a la expresión de la opinión pública —y por lo tanto no es posible fuera de la esfera pública independiente del poder— o por el contrario forma parte de las estrategias propagandísticas del absolutismo, véase Espejo (2011).

> el desarrollo de la incipiente opinión pública protomoderna y, al mismo tiempo, indicio de los espacios que esta iba abriendo a una renovada cultura de la noticia. El significativo papel conseguido por los avisos se debió también a la puesta a punto de un género de escritura peculiar, adecuado a la rápida transmisión de las informaciones. (Olivari 2014: 277)

Para ello, hemos analizado un corpus de treinta y seis impresos del siglo XVII salidos de la oficina de un impresor sevillano, Juan de Cabrera, que trabajó en la ciudad andaluza entre 1623 y 1631.[2] Estos impresos pertenecen a una modalidad de los géneros periodísticos de la Edad Moderna que en otro trabajo previo hemos denominado «relaciones seriadas»: son relaciones de sucesos que, aunque no están constituidas aún formalmente en una serie numerada, presentan, sin embargo, marcas claras de continuidad o serialidad tanto en su contenido como en su diseño. La precisión es importante porque, si bien en España la primera publicación periódica claramente seriada no aparece hasta 1661 —la conocida *Gazeta Nueva* publicada en Madrid y otras capitales españolas y americanas—, estas otras series informales de noticias de actualidad son abundantes en Sevilla, Barcelona, Valencia, Madrid, desde las dos primeras décadas del Seiscientos, y es en ellas, por tanto, en las que se produce la primera aparición histórica del discurso periodístico.[3]

La serie de relaciones de sucesos de Juan de Cabrera que analizamos aquí cubre con sus noticias los acontecimientos históricos que van aproximadamente desde el cerco y posterior rendición de Breda hasta la derrota de Dinamarca en la Guerra de los Treinta Años, pasando por el *annus mirabilis* de 1625, en el que el imperio español parecía capaz de salir victorioso en tantos frentes militares como mantenía abiertos en Europa y el Mediterráneo.[4] Son años en los que, como ya se ha mencionado, la producción de relaciones de sucesos seriadas se dispara,[5] en línea con una posible confluencia entre la sed de noticias del público y los intereses

2. Este corpus es parte del corpus mucho más amplio que el proyecto IBEMnews —Iberian Early Modern News— está recopilando, a partir de los recursos digitales que ofrecen archivos y bibliotecas o la consulta de visu y posterior digitalización por parte de los integrantes del proyecto. IBEMnews se propone recuperar y clasificar mediante una ontología, que se pondrá a disposición del público especializado y general mediante una página web específica, las gacetas publicadas en la península Ibérica en la primera mitad del siglo XVII, para proceder a un análisis integral de sus elementos periodísticos, históricos y filológicos. Para más información del proyecto puede verse <https://carmenespejo.wordpress.com/>.

3. Una reflexión general acerca de la importancia del concepto de serialidad en el periodismo, frente al protagonismo que hasta ahora se concedía en los estudios del campo a la periodicidad, puede verse en Espejo y Baena (2015).

4. Hemos realizado esta selección de 36 impresos de Juan de Cabrera atendiendo a este criterio: relaciones de sucesos que relatan más de una noticia. Para la importancia de la distinción entre los impresos noticieros que relatan una sola noticia y aquellos otros que relatan varias noticias, véase Soto (2017).

5. Véase, por ejemplo, Ettinghausen (2013).

propagandísticos de la Corona. Según intentaremos demostrar en este trabajo, es un periodo también en el que el discurso periodístico ensaya nuevas fórmulas discursivas y nuevas presentaciones, hasta hallar una personalidad propia que lo aleja de otros discursos contemporáneos como la relación de sucesos ocasional.

Nuestra principal hipótesis es que esta evolución discursiva está relacionada con un desplazamiento progresivo del providencialismo que teñía habitualmente la mayor parte de los impresos noticieros de la época, en beneficio de una preocupación creciente por la actualidad política, y en línea con el desenvolvimiento de aquella opinión pública crítica e informada de la que habla Olivari, en tiempos de Felipe III y Felipe IV.

El planteamiento historiográfico del que nos hemos servido para probar nuestra hipótesis es el propio del Análisis del Discurso Periodístico Histórico, traducción libre del nombre *Historical News Discourse* que cuenta con una amplia implantación entre los estudiosos de la Historia del Periodismo en la actualidad. Esta corriente emplea los métodos del Análisis del Discurso y los aplica a los periódicos del pasado, para poner en relación la evolución lingüística de los textos de las noticias con el marco contextual de la historia del periodismo; es decir, estudia cómo a medida que cambian en la historia los productores, formatos, consumidores, etc., de los periódicos, lo hace también el discurso mediante el que se cuentan las noticias.[6]

Nuestro análisis se centrará en cómo se han empleado los tiempos verbales en las relaciones de sucesos seriadas que integran el corpus.[7] Las relaciones de sucesos ocasionales —las que contaban una sola noticia, que fueron las más comunes hasta principios del XVII— asumían el tiempo propio del relato histórico, y por lo tanto se escribían en el pretérito indefinido del pasado concluido y cerrado. Esta mirada distante al pasado permitía además la inclusión de la moraleja final redactada desde el tiempo presente del relato, que aleccionaba sobre el sentido con el que debían leerse aquellos hechos pretéritos. En los nuevos tiempos, los de la aparición de una esfera pública crítica, el pasado que interesa es el que antecede inmediatamente a la actualidad que se discute, y por ello el pretérito indefinido va dejando paso a los pasados compuestos y al presente, e incluso al tiempo futuro. Esto último permite entrever una nueva concepción de la actualidad política como un *continuum* informativo, cercano ya a la percepción contemporánea.

6. La aproximación metodológica del *Historical News Discourse* obtiene sus bases teóricas del Análisis de Discurso aplicado al lenguaje de las noticias tal y como lo practican autores como Martin Conboy (2007), quien a su vez se remite a autores clásicos como Van Dijk y Fairclough. Un grupo importante de investigadores contemporáneos se reúne en torno a esta opción metodológica en el proyecto CHINED (*Conference on Historical News Discourse*), que celebra en 2019 su sexto congreso en Barcelona y cuyo investigador más visible es Nicholas Brownlees: <http://www.chinednews.com/>.

7. Trabajos recientes que se aproximan a las relaciones de sucesos desde la Pragmática y otras disciplinas de la Lingüística, en el ámbito español, son los de Mancera y Galbarro (2015) y Celayeta *et al.* (2014).

Continuidad y actualidad informativa en el lenguaje de las noticias de la Edad Moderna

En su estudio sobre el lenguaje de los primeros periódicos en la Inglaterra del siglo XVII, Brownlees indica tres modalidades principales en el discurso de las noticias: noticias contadas a modo de *hard news dispacth*, noticias desarrolladas en una *continuous news narrative* y por último *editorial notices* (Brownlees 2011). Como puede deducirse fácilmente por sus denominaciones, estas tres modalidades del discurso periodístico inglés de la Edad Moderna se diferencian en lo fundamental por el grado de presencia del narrador en el texto. Si en la primera el periodista pretende estar ausente y se limita a reproducir avisos en los que se relatan hechos acaecidos casi siempre en lugares remotos, en la última es el periodista quien editorializa acerca de los hechos, en primera persona, de acuerdo con la destacada función propagandística y política que cumplió el periodismo en la época. Entre ambas, el discurso que cuenta las noticias insertándolas en un marco narrativo continuo en el que éstas adquieren su significación para el lector —*continuous news narrative*— fue el más frecuente en los periódicos ingleses publicados entre 1622 y 1624. Nuestro corpus de periódicos españoles en este trabajo es prácticamente contemporáneo al que maneja Brownlees (1624-1630), y tiene en común también con este el hecho de que la modalidad de narrativa continua es la más habitual en el discurso de sus noticias; coincidencia que abunda, una vez más, en el carácter paneuropeo del primer periodismo de la Edad Moderna del que tantos autores han hablado en los últimos años.[8]

Merece la pena insistir en que, tanto en el caso inglés como en el español, la continuidad no está necesariamente vinculada a la periodicidad, y que desde luego esta última no es exacta hasta varias décadas después.[9]

> Before commencing my narrative, I need to explain what I mean by periodical news, and how these news publications differ from occasional news pamphlets. The basic difference lies in the fact that whilst in the latter the publisher's intention was never intended to provide anything other than a one-off account of a particular event in the former periodical news publications the publisher's aim was to offer readers regular updates of current affairs. Admittedly, in the early years of such periodical news, which in my opinion can be dated to the first so-called corantos of 1620, the regularity of publication was erratic but this often resulted from practical difficulties involved in the transmissions of news, including reliance on wind-dependent packet boats carrying post from Antwerp to England. (Brownlees 2011: XV)

8. Véase, por ejemplo, Raymond y Moxham (2016).
9. La periodicidad no se hace exacta en Inglaterra hasta la década de 1640, y en España hasta los años 70 del siglo XVII.

Creemos que los lectores pudieron reconocer como números de una misma serie a impresos noticieros aparecidos en intervalos irregulares pero que, tanto en Inglaterra como en España, tenían en común algunos rasgos del diseño, cierta semejanza en los títulos principales y otras marcas difusas de serialidad. Según Brownlees los corantos ingleses no se distinguían por ningún rasgo formal que indicara que formaban parte de una serie continua, «the fact than the public recognized that what they bought was part of a more or less continuous line of news publications was based on circumstantial details. The newspapers had more or less the same titles, were published by the same people, and came out at more or less regular intervals» (Brownlees 2011: 59).

Ahora bien, la relevancia de estas series de noticias, habituales en muchos territorios europeos en las primeras décadas del XVII, reside en el hecho de que la continuidad está también relacionada con una nueva concepción del valor de las noticias y de la labor del periodista: «Readers are assured that they will receive a weekly publication containing accurate, impartial reporting based on a careful selection from reliable news sources, where the news will be recounted in the form of a continuation. The continuation refers not just to the periodicity of the publication but also to the way the news is told» (Brownlees 2011: 59).

El discurso periodístico de las noticias de principios del XVII —*the way the news is told*— hace descansar la veracidad de lo narrado en la exactitud de los datos, en la recurrencia a las fuentes oficiales, y también —de acuerdo con el tema de este trabajo— en el carácter continuo de la narración. En nuestra serie de Juan de Cabrera, la continuidad narrativa es explícita en muy pocas ocasiones. En la primera relación del corpus, *Traslado de una carta en la que se declara todo lo que ha sucedido en los Estados de Flandes*,[10] el corresponsal anónimo comienza diciendo «Los días pasados avisé a V.M.», y termina su escrito indicando «De todo lo demás que sucediere iré siempre avisando a V.M». En este caso el impreso reproduce una carta que, según se deduce de las palabras citadas aquí, se inserta en una relación epistolar continuada. Pero incluso cuando no se recurre a la fuente —o artificio literario— de la carta, el discurso de la relación de sucesos alude también en algunas ocasiones a su continuidad: «En la relación pasada se dio aviso de todo lo que había pasado en el cerco de la ciudad» se dice en el impreso *Condiciones con que se entregó la Ciudad de Breda*, advirtiendo al lector de que la comprensión de las noticias ha de encontrarse en el relato global de la serie en la que éstas se inscriben.[11]

Ahora bien, esta presencia explícita del narrador advirtiendo sobre la continuidad del relato no debió ser estrictamente necesaria para que el lector de la época

10. En el Apéndice final a este trabajo recogemos el listado de impresos que integran el corpus con una breve descripción tipobibliográfica, de manera que en el texto utilizamos el título abreviado a modo de referencia para mayor comodidad en la lectura.

11. Se trata de un rasgo propio del lenguaje periodístico de todos los tiempos, al que por ejemplo Conboy (2007: 6) identifica con el nombre de *presupposition*.

percibiera la novedad que entrañaba el discurso periodístico. De alguna forma, los mismos títulos de los impresos que constituyen estas series periodísticas advierten sobre el juego de temporalidad doble en el que adquieren su sentido las noticias: se cuentan los hechos del pasado cercano para entender su impacto en el presente en el que se escribe y se lee. Así, la relación de 1625 *Victoria famosa que el gobernador de La Mamora tuvo con el Morabito General de los moros de Salé* comienza con este primer título redactado con los tiempos del pretérito indefinido, ya concluido; pero una segunda noticia destacada en el sumario o encabezamiento sitúa ahora el relato en el tiempo de los acontecimientos presentes: «También se avisa de Flandes, cómo el Duque de Neoburs está componiendo las partes de España, en que los rebeldes de Holanda, y demás islas rebeladas, estén sujetos a su Majestad».

El esquema básico del diseño de la portada de esta relación (un largo titular centrado, partido en dos o tres párrafos, a veces con alternancia de letra redonda y cursiva, al que sigue un pequeño grabado alusivo o escudo),[12] junto a este juego temporal que lleva al lector a entender que el relato que le permitirá conocer ciertos hechos del pasado terminará situándose en el presente del acto de lectura, son recursos del discurso periodístico de la época que parecen haber tenido un rápido éxito. En la muestra limitada con la que trabajamos aquí, el recurso aparece en la mencionada relación acerca de la victoria contra los «moros» de Salé, de 1625, y en otra más de 1627, la *Victoria que el Marqués de Espínola ha tenido en Inglaterra entrando, y saqueando la Isla de Lycuria, y cogido en ella gran cantidad de ganado*…: donde después de este primer párrafo en el pretérito perfecto de los hechos recientemente ocurridos, se sitúa —en un segundo párrafo del extenso título— en el presente del lector: «También se da aviso de cómo se guardan las capitulaciones tratadas en los casamientos de Francia y Inglaterra, y vuelve a la Reina su confesor, y otras cosas».

Ahora bien, se exprese o no en el título, el juego temporal en los textos sigue a menudo este mismo recorrido: primero se relatan los hechos ya acaecidos, para dar paso, en los últimos párrafos de la relación, al comentario o anuncio sobre elementos de la actualidad política. Así, por ejemplo, en la *Carta cierta y verdadera que vino a un caballero de esta ciudad*, donde tras contar con detalles un lance de la Armada del Almirantazgo, se indica en la última página: «Estos dos avisos se añaden a esta relación para algunos curiosos que desean saber nuevas». Y los dos breves avisos que siguen, en efecto, se refieren a hechos contemporáneos a la redacción:

> Su Magestad ha enviado a llamar al señor don Pedro de Toledo, para que vaya a Italia a cosas que se ofrecen: el cual dicen que lo aceptó, y que va con propósito de castigar a algunos inobedientes a la Real Corona de España.
> El Excelentísimo Duque de Alcalá, ha enviado desde Barcelona a pedir más galeras para pasar, y llevar más Tesoro a Génova, porque hay muchedumbre de enemigos por la mar, y dicen que ha bajado el Marqués de Santa Cruz con catorce galeras para acompañarle.

12. Sobre los antecedentes y efectos en el mercado de este diseño recurrente véase Espejo (2016a).

El movimiento temporal desde el pasado cercano al presente parece ser por tanto un rasgo definitorio del nuevo discurso periodístico de las relaciones seriadas.[13] Hasta donde nuestro corpus alcanza, observamos una rápida evolución desde los primeros impresos de 1624 a los de los últimos años, a finales ya de la década. Si en los integrantes más antiguos del corpus los tiempos del pretérito indefinido son todavía los más habituales, como lo eran también en las relaciones de sucesos ocasionales, hemos advertido a lo largo del análisis la presencia creciente de los tiempos del presente. En muchas ocasiones, este presente sirve para cerrar el relato de un hecho pasado evaluando sus consecuencias actuales:

> El daño que se nos sigue es impedir la navegación y tratos de esta costa, y de no poder subir ni bajar a Panamá desde Lima, hasta ver si el enemigo se va, o no, a cuya causa hoy 20 de septiembre de este de 1624, se están en Puerto Belo, y Panamá cuanta gente bajó en el armadilla, a emplear, y cuantos han ido de Cartagena, y de España, y otros cabos para subir a Lima, y el señor Arzobispo de allá, y el Obispo de Quito, y todos los demás se están así. Y hoy sale aviso para España sobre esto.

Como puede comprobarse, en estos casos el presente del momento de la escritura y lectura se alarga hasta integrar el tiempo próximo en el que concluirán los procesos narrados, de manera que los verbos en futuro se imponen también de forma gradual en los impresos de nuestro corpus. «Y que sus Majestades y Altezas se vendrán a Madrid para ocho días desde mes de mayo en que estamos», termina anunciando la *Relación enviada a un personaje de esta ciudad*. En la prensa de la Edad Moderna, el futuro es casi siempre un avenir glorioso en el que se confía ciegamente, gracias a la protección conjunta del monarca y la divinidad: «Espérase de Dios nuestro Señor, dará prósperas victorias a nuestro católico Rey, pues su intento es defender la divina Fe de nuestro Señor», se lee en *Refriega admirable que el Marqués de Villa Real […] tuvo con catorce naos de holandeses*. En el último impreso de nuestra serie, de 1630, *Relacion de la gracia y merced que nuestro muy Santo Padre y señor Urbano Papa Octavo, ha hecho al Eminentísimo señor Don Diego de Guzmán*, después de contar cómo el primero otorga al segundo, arzobispo de Sevilla, el capelo cardenalicio, el relato se alarga para calcular los episodios próximos de un viaje del Emperador:

> Allí se detendrá algunos días reparando la prosecución de su viaje, que será por tierra, hasta las puertas del Mar Adriático, y por él caminarán hasta los lugares que en él tiene su Majestad Cesárea del Señor Emperador, y en caso que no pueda hacerse tan a tiempo como conviene por alguna ocasión que se ofrezca, se volverá a la gran

13. También para el caso del periodismo portugués de la Edad Moderna, Sousa y Teixeira (2015: 98) han señalado el binomio *timeliness/present* como uno de los criterios de la naturaleza informativa del discurso (*newsworthiness*).

> Señoría de Génova, desde donde como se espera, se habrán acomodado las guerras de Italia, y aplacado la peste, y se seguirá el viaje como estaba ordenado primero, con la felicidad y salud que el Cielo puede dar y se desea, para que con ella veamos en esta Ciudad de Sevilla a nuestro Prelado eminentísimo por muchos años.

El futuro aparece, por tanto, como un efecto del providencialismo que planeó sobre cualquier escritura política de la primera Edad Moderna, pero también aparece en el relato —y creemos que esta novedad fue definitiva para la consolidación del discurso periodístico moderno— como consecuencia de la capacidad del narrador de prever las derivaciones de los procesos militares y políticos desvelados, dada la información privilegiada con la que cuenta. En la *Famosa relacion en que se avisa cómo en una grande refriega que hubo entre la caballería de Milán, y genoveses, mataron al contrario ciento y cincuenta hombres de a caballo*, se lee:

> Sobre la ciudad de Cartagena de Levante se avisa que hay muchos bajeles de Turcos, y algunas galeotas en su conserva, mas aprovecháreles poco su mal propósito, porque está siempre bien prevenida, y le vendrá presto mucho socorro, demás que es puerto que no puede entrar dentro sino una a una las naos, y con sola una pieza de artillería que esté en el monte a la boca de la entrada las podrán echar a pique, y si quedan fuera y hay viento levante, en unas rocas que allí hay se harán pedazos.

En la relación ya mencionada *Victoria famosa que el gobernador de La Mamora tuvo con el Morabito General de los moros de Salé*, una vez que el narrador ha relatado con detalles la hazaña del militar, termina su escrito actualizando la información sobre otros conflictos en los que la monarquía española estaba también implicada, y confirmando su esperanza en una favorable resolución de todos ellos: «y les ganaron dos plazas muy fuertes, y quedaba batiéndoles otra, la cual se entiende que ya estará rendida»; «teniendo todavía cercado a Verrua, de donde se entiende no se apartará hasta haberla rendido». En otros muchos impresos de la serie se recurre a esta construcción verbal, «se entiende», mediante la cual se solicita del lector que otorgue al narrador el beneficio de conocer el sentido de aquellos complejos acontecimientos, desencadenados por alianzas y enfrentamientos políticos mudables en los que debió de ser muy fácil desorientarse. Así, por ejemplo, en la *Relación enviada a un personaje de esta ciudad*: «entiéndese que no llegará esto a efecto según se avisa, porque se enderezan las cosas por diferentes caminos que lo se dice»; «entiéndese que pedirán rescate por ellos»; o «y que se entendía habían salido de Argel con intento de ir sobre las Islas de la Tercera».

Una mezcla de esta capacitación profesional para analizar la actualidad y de confianza en el auxilio divino permite al narrador de la *Copia de la carta que vino a la Corte de Madrid* aventurar el final de un lance militar en curso:

> Y por esto era su enojo, y así procuraban estorbarlo antes del invierno, por reconocer que de aquí al verano estaría el río abierto, por no ser de sitio más de cuatro leguas, y se puede desde allí abrir camino para que entre el río que llaman de la Massa, en el

> río de Mex, como nos lo certifican los vecinos que viven allí, y que en poco tiempo se acabaría todo, siendo bastante el navegar por allí a pesar de todos los que procuraban estorbarlo. Dios nos dé su favor, para que veamos este buen intento acabado.

La predicción del futuro es posible en este caso, por tanto, porque el periodista cuenta con recursos profesionales —los vecinos entrevistados— que le permiten entender la actualidad y su posible devenir mejor que el resto de los súbditos.

Conclusiones

Los resultados de nuestro análisis señalan que los tiempos verbales de las relaciones de sucesos seriadas conjugan la presencia dominante del pretérito perfecto —el relato del pasado concluido— con la aparición, sobre todo en las últimas líneas de los títulos y del texto de las noticias, del presente y el futuro. Hasta donde nuestro corpus reducido puede ser significativo, estos últimos tiempos verbales, los de la actualidad y los hechos inminentes, aumentan su presencia a medida que avanzan los años contemplados en los impresos de la muestra, desde 1624 a 1630.

Extraemos así la conclusión de que el discurso periodístico de las primeras décadas del siglo xvii en España —probablemente también en otros entornos europeos como el británico— evoluciona desde el patrón de las relaciones de sucesos ocasionales a un nuevo esquema, que consideramos propio de las relaciones de sucesos seriadas: el relato continuo de la actualidad, en el que esta actualidad engloba tanto la noticia de los hechos pasados como la valoración de sus derivaciones presentes y futuras (Conboy 2007, Brownlees 2011, Sousa y Teixeira 2015). En esta proyección hacia el futuro sigue desempeñando un papel importante el providencialismo habitual del discurso político altomoderno; pero nuestra aportación señala que ésta puede explicarse también como consecuencia de la afirmación creciente de la capacidad profesional del periodista.

Como se ha señalado tantas veces, la Guerra de los Treinta Años provocó una eclosión de la demanda informativa en Europa, lo que ayudó a consolidar el mercado de las noticias que había surgido al menos un siglo antes. Nuestra conclusión incide en que esta dinamización del mercado comportó también cambios en el discurso periodístico, que probablemente están relacionados con la reputación creciente del gacetero como analista privilegiado de la actualidad. Esta nueva modalidad del discurso se consolida a medida que lo hacen los periódicos, pasando primero de ser ocasionales a seriados, y luego periódicos, garantizándose por tanto el consumo habitual. Estos primeros periodistas de comienzos del xvii habían logrado convencer al público de que la comprensión de la convulsa actualidad política exigía la mediación de expertos profesionales; pero esta transacción solo tiene sentido y valor si el consumidor de los periódicos asume que la actualidad política es algo de su incumbencia, es decir, si ha nacido una incipiente opinión pública en el que ya no se sostiene la idea del *arcana imperii*. Podemos confirmar por tanto las conclusiones de Olivari al respecto de la existencia de una esfera pública mediada por las publicaciones informativas desde tiempos de Felipe III (Olivari 2014).

Consideramos por tanto urgente abordar el estudio del discurso periodístico de la Edad Moderna en este nuevo marco historiográfico, el *Historical News Discourse*, que pone en diálogo los resultados del análisis lingüístico de un corpus determinado con los hallazgos de la Historia del Periodismo. Instamos a los expertos en uno y otro campo a extender el análisis de los tiempos verbales presentado aquí otras categorías gramaticales o recursos lingüísticos en general, así como a trabajar con muestras más amplias o de procedencia geográfica distinta que permitan validar nuestras conclusiones. De esta forma podrá determinarse con mayor certeza estadística lo que sugerimos en este trabajo: el periodismo de nuestros días, el que se esfuerza en relatar y explicar la actualidad informativa, aparece a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XVII, en consonancia con la eclosión de la opinión pública en España.

Bibliografía

Brownlees, Nicholas, *The Language of Periodical News in Seventeenth-Century England*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2011.

Celayeta Gil, N., Jiménez Berrio, F., de Lucas Vicente, A. y Iraceburu Jiménez, M., *Lingüística Teórica y Aplicada: nuevos enfoques*, Frankfurt, Peter Lang, 2014.

Conboy, Martin, *The Language of the News*, Londres, Routledge, 2007.

De Vivo, Filippo, «Public Sphere or Communication Triangle? Information and Politics in Early Modern Europe», *Beyond the Public Sphere. Opinions, Publics, Spaces in Early Modern Europe*, ed. Massimo Rospocher, Bolonia, Il Mulino, 2012, 115-136.

Espejo, Carmen, «European Communication Networks in the Early Modern Age», *Media History*, 17 (2), 2012, 189-202.

—, «El mercado de las noticias en España: La Gazeta de Roma (Valencia, 1619)», *Proto-giornalismo e letteratura. Avvsi a stampa, relaciones de sucesos*, ed. Gabriel Andrés Renales, Milán, FrancoAngeli, 2013, 25-35.

—, «The Invention of the Gazette. Design standardization in Spanish newspapers, 1600-1650», *Media History*, 22 (3-4), 2016a, 296-316.

—, «The Prince of Transylvania: Spanish News of the War against the Turks, 1595-1600», *News Networks in Early Modern Europe*, eds. Joad Raymond y Noah Moxham, Boston/Leiden: Brill, 2016b, 512-531.

Espejo, Carmen y Francisco Baena, «A Critique of Periodicity in Early Modern Journalism. The First Spanish Serial Gazette: Gazeta de Roma in Valencia (1618-1620)». *European Review*, 23 (3), 2015, 341-353.

Ettinghausen, Henry, «La prensa pre-periódica española y el Barroco», *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, dir. Pedro Cátedra, Salamanca, SIELAE, 2013, 89-102.

Mancera Rueda, Ana y Jaime Galbarro García, *Las relaciones de sucesos sobre seres monstruosos durante los reinados de Felipe III y Felipe IV (1598- 1665). Análisis discursivo y edición.* Berna, Peter Lang, 2015.

Olivari, Michele, *Avisos, pasquines y rumores. Los comienzos de la opinión pública en la España del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 2014.

Raymond, Joad y Noah Moxham, *News Networks in Early Modern Europe*, Boston/Leiden, Brill, 2016.

Rospocher, Massimo, *Beyond the Public Sphere. Opinions, Publics, Spaces in Early Modern Europe*, Bolonia, Il Mulino, 2012.

Soto Escobar, Rafael, Gacetas y avisos informativos: género, redacción y práctica profesional entre 1618 y 1635 [tesis doctoral inédita]. Universidad de Sevilla, 2017.

Sousa, Jorge Pedro y Patrícia Teixeira, *Telling the World in the 17th Century. The Discourse of the First Two Portuguese Newspapers: Gazeta «Da Restauraçao» (1641-1647) & Mercúrio Português (1663-1667)*, Lisboa, MediaXXI, 2015.

Zaret, David, *Origins of Democratic Culture: Printing, Petitions, and the Public Sphere in Early-Modern England*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

Apéndice:
Relaciones de sucesos seriadas impresas por Juan de Cabrera entre 1624 y 1630

1624

1. Traslado de una carta en que declara todo lo que ha sucedido en los estados de Flandes, desde fin de agosto, hasta los veinte de noviembre, de este año de 1624. También se da aviso del famoso desafío de cinco, del campo del Rey, contra otros cinco del campo de Mauricio, y también de los cuatro bajeles de Dunquerque, y cómo la gente de Mauricio, intentó tomar el Castillo de Amberes, y como dice el refrán, viniendo por lana, volvieron trasquilados. Sevilla, Juan de Cabrera, 1624, 4 pp.

2. Verísima relación de la partida de Londres que hizo don Diego Hurtado de Mendoza, embajador extraordinario de su Majestad y los singulares favores que le hizo el Rey de la Gran Bretaña, sentándole a comer a su mesa con él, y con el Príncipe de Gales, y los favores así mismo que recibió en Flandes de la serenísima infanta doña Isabel Clara de Austria. Y en París el cristianísimo Rey de Francia también le hizo. Sevilla, Juan de Cabrera, 1624, 4 pp.

3. Victoria famosa que tuvo el excelentísimo Duque de Maqueda General en la frontera de Orán, con los moros de Beniaghú, y todos sus aduares, y los esclavos, y preseas, que en esta venturosa victoria alcanzaron este presente año. En trece de octubre de 1624. También se da aviso de cómo se tomó por su mandado en la playa de Mostagan (ocho días antes) una fragata, y una saetia, sin ninguna pérdida de los nuestros. Sevilla, Juan de Cabrera, 1624, 4 pp.

1625

4. Carta cierta y verdadera que vino a un caballero de esta ciudad, desde la ciudad de San Lúcar, haciéndole relación de la confesión que hizo un maestre de una nao que cogió el Armada del Almirantazgo, en que declaró, que el Brasil estaba ya por el Rey nuestro señor, y cómo le quemaron sus naos, y pasaron a cuchillo ochocientos hombres que dentro había. Sevilla, Juan de Cabrera, 1625, 4 pp.

5. Casos notables sucedidos en las costas de la ciudad de Lima, en las Indias, y cómo el armada holandesa, procuraba coger el armadilla nuestra que baja con la plata de ordinario a Cartagena, y se pasó dejándolos burlados. Desde el mes de junio, de este año pasado de 1624. Dase cuenta de la confesión que hizo un soldado griego, que fue preso por los nuestros (que era del armada holandesa) de la gente que sacaron de su tierra, la que se había muerto, y la ració que se les daba, y otras cosas. Sevilla, Juan de Cabrera, 1625, 4 pp.

6. Condiciones con que se entregó la ciudad de Breda, al Excelentísimo señor Marqués Espindola [sic], en nombre de su Majestad el Rey nuestro señor Felipe Cuarto. En este año de 1625. Este es traslado de la carta que vino a su Majestrd [sic] el Rey nuestro señor. Sevilla, Juan de Cabrera, 1625, 4 pp.

7. Copia de la carta que el señor don Fernando Girón, capitán general de la Infantería de Cádiz, envió al Excelentísimo señor Duque de Medina, y la orden

que del Consejo se le envió al señor don Fadrique de Toledo. Con el valeroso hecho que hizo el mancebo platero hijo de Sevilla, en Cádiz. Año 1625. Sevilla, Juan de Cabrera, 1625, 4 pp.

8. Famosa relación en que se avisa de cómo en una gran refriega que hubo entre la caballería de Milán, y genoveses, mataron al contrario ciento y cincuenta hombres de a caballo y otros muchos soldados, entre los cuales mataron al príncipe Tomás, hijo del de Saboya, y otros avisos. Año de 1625. Sevilla, Juan de Cabrera, 1625, 4 pp.

9. La famosa y deseada victoria que la armada de Unquerque, y gente de la señora infanta Isabel, han tenido en los estados de Flandes, mediante un grandísimo viento que nuestro Señor fue servido enviar en el mar, con que se perdieron muchos bajeles de enemigos, y los demás rendidos por los nuestros. 1625. Sevilla, Juan de Cabrera, 1625, 4 pp.

10. Refriega admirable que el Marqués de Villa Real, general de la Armada de la Corona de Portugal, tuvo con catorce Naos de holandeses en el cabo de Gel, donde le desbarató las diez, y las cuatro le cautivó. Y después don Fadrique de Toledo los encontró, y dio fin de los demás. 1625. Sevilla, Juan de Cabrera, 1625, 4 pp.

11. Relación enviada a un personaje de esta ciudad, avisándole de algunos ordinarios que de Italia, y otras partes han venido a la Corte de su Majestad, y de la muerte de Jacobo Rey de Inglaterra, y Coronación de su hijo. También se avisa de los lutos que por su muerte pusieron sus Majestades, y cómo en la villa de Madrid nacieron dos niñas pegadas, con dos cabezas, cuatro pies, y cuatro brazos, y un ombligo, recibieron agua de bautismo, y murieron, y hoy su madre está viva, en la Corte. Sevilla, Juan de Cabrera, 1625, 4 pp.

12. Relación de la dichosa nueva que vino en este ordinario pasado de Flandes, avisando que la Ciudad de Breda que el Marqués de Espindola [sic] tiene cercada, queda para entregarse, respecto de la falta de mantenimientos, y comen los caballos ya por no tener otro remedio. Y así se espera con favor de Dios a otro ordinario estará por nuestro Rey. También se da aviso de cómo el Marqués envió a decir se entregasen dentro de tercero día pena de la usanza de guerra, y respondieron que tenían bastimento para trece días, y que al cabo de ellos responderían, al cabo de los cuales dispararon su artillería a nuestro campo, de lo cual hasta las mujeres flamencas indignadas de esto, se han puesto en arma. Sevilla, Juan de Cabrera, 1625, 4 pp.

13. Retirada del Duque de Saboya a su Corte de Turín, y cómo la caballería polaca del Duque de Feria, le corren la tierra hasta sus murallas, por cuyo temor, se han salido de la corte su mujer y hermana del Príncipe del Piamonte. Año 1625. También va el traslado de la carta que el Rey nuestro señor envió al serenísimo Iacome Lomelin Dux de Génova, dándole la norabuena [sic] de su dichosa elección. Sevilla, Juan de Cabrera, 1625.

14. Victoria famosa que el gobernador de la Mamora tuvo con el Morabito General de los Moros de Salé. Dase cuenta de la sangrienta batalla que hubo entre los dos Campos, y los despojos que los nuestros les quitaron, hasta el Estandarte

que traían. Año de 1625. También se avisa de Flandes, cómo el Duque de Neoburs está componiendo las partes de España, en que los rebeldes de Holanda, y demás Islas reveladas, estén sujetos a su Majestad. Sevilla, Juan de Cabrera, 1625, 4 pp.

15. Victoria que tuvo el Duque de Feria general del Rey Don Felipe nuestro señor, sobre la Villa de Chavena, y la Riba, que estaba en poder de los herejes, junto a la Valdolina, y el socorro que le pidió el general de su Santidad. Año de 1625. También se avisan algunas cosas de Italia, y cargos que su Magestad el Rey nuestro señor ha dado en su Corte de Madrid. Sevilla, Juan de Cabrera, 1625, 4 pp.

1626

16. Copia de la carta que vino a la corte de Madrid, y de allí a esta ciudad de Sevilla, a personas fidedignas, en que se da cuenta del estado en que están los ríos que se abren en los estados de Flandes. Y presa que el Conde Enrique Vandemberhe, general de la caballería del Ejército del Marqués de Espindola [sic] han tenido con el enemigo. Y el embajador que vino del Rey de Dinamarca, pidiéndole paces al Emperador de Alemania. También se da aviso, por la orden que los villanos le vinieron a dar la obediencia. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

17. Feliz victoria que ha tenido el emperador de Alemania, con el rey de Dinamarca; con aprovechamiento de despojos de mucha importancia, y prisión de muchos caballeros, y retirada del conde de Mansfelt. Y publicación de los felicísimos casamientos de la Serenísima Infanta María, con la católica majestad del Rey de Hungría, hijo del Emperador de Alemania. Año de 1626. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

18. Paces entre España, Francia, y otros potentados; y mercedes que hizo su Majestad en las Cortes, en Balvastro, tierra de Aragón. Y otras cosas dignas de saberse. En este año de 1626. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

19. Recibimiento, entrada y fiestas que en la insigne ciudad de Zaragoza, hicieron al Rey nuestro señor Filipo Cuarto, y las mercedes que su Majestad les hizo al quitarles el presidio que allí les tenía, y el grandioso presente con que le sirvieron. En este año de 1626. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

20. Relación de los valerosos hechos que el general del Armada del Almirantazgo ha tenido desde el mes de marzo, hasta principio de este mes de junio, con diversas naciones contrarias nuestras. Y la famosa batalla que tuvo con el famoso holandés general, llamado Campana. Año 1626. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

21. Relación en que se da cuenta de las grandiosas presas que los navíos de Dumquerque (de los Estados que gobierna la serenísima Infanta doña Isabel de la Paz) traen cada día a sus puertos. Y la feliz victoria que el Rey de Polonia ha tenido con los tártaros y transilvanos, en que les mataron más de sesenta mil hombres y quitádoles muchos despojos de importancia. Año de 1626. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

22. Relación que se da cuenta del acuerdo que dio el consejo de Estado, acerca de la moneda de vellón que se fabrica en el Reino de España. Y pregón que se dio en la Corte, declarando las falsedades del Reino de Inglaterra. Y cierta reformación

de las paces de España, Francia, Génova, y Saboya. En este año de 1626. También se avisa cómo se trata que tornen los cuellos. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

23. Rota que el Emperador de Alemania tuvo con el general del enemigo llamado Albestad, en Dinamarca. Y presa que los navíos de Dunquerque hicieron a los holandeses. Año de 1626. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

24. Relación verdadera entre España y Francia, y otros potentados, y mercedes que hizo su majestad en las Cortes de Monzón. Y también se da cuenta en el estado que están las guerras de Flandes, y de Alemania, y otras cosas dignas de saberse. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

25. Verdadera relación en que se da cuenta de la coronación del nuevo Rey de Hungría, Ferdinando Arneste, tercero de este nombre, hijo del Emperador de Alemania. Cuyo casamiento se trata con nuestra princesa doña María. También se avisa el nuevo decreto que salió de Consejo Real que trata de los moriscos que echaron de España. Año de 1626. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

26. Verdadera relación en que se da cuenta cómo el Legado de su Santidad se vio con su Majestad en nuestra Señora de Monserrate, y consultaron cosas importantes a la Corona Real, y al Reino. Y la grandiosa entrada y recibimiento que a su Majestad se hizo en Barcelona. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

27. Verísima relación en que se da cuenta en el estado en que están las guerras en las Filipinas, y reinos del Japón, contra los holandeses. Y los famosos hechos de don Fernando de Silva sargento mayor, con la gran victoria que tuvieron los españoles, degollando cuatrocientos holandeses. Año de 1626. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

28. Verísima relación en que se da cuenta en el estado en que están los católicos de Inglaterra por parte de los herejes, y con el celo que la Reina los favorece. Y la grandiosa presa que las naos de Vnquerque hicieron, prendiendo al Duque de Buquingan, y a otros muchos caballeros los más principales de Londres, que habían salido a Holanda, y les quitaron todo cuanto llevaban. Año de 1626. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

29. Victoria cierta, y verdadera que da cuenta de la presa que las galeras del gran Duque de Florencia, juntamente con la patrona de Sicilia, y su escuadra, han hecho de un navío de cosarios, turcos, moros, y renegados, que andaban robando en la costa de Cataluña, en este mes de abril pasado de 1626. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

30. Victoria segunda que tuvo el Conde Tylli, general de la Majestad Cesárea del Emperador, contra el Ejército de Dinamarca, y Duque de Sex, que le trajo mucha gente de socorro. Dase aviso de lo que le pasó al Rey de Dinamarca con un soldado del Conde Tylli, y la entrada que los holandeses procuraron hacer en Amberes con seiscientos barcos. Sevilla, Juan de Cabrera, 1626, 4 pp.

1627

31. Victoria que el Marqués de Espínola ha tenido en Inglaterra entrando, y saqueando la isla de Lycuria, y cogido en ella gran cantidad de ganado, y otras

cosas. Y pérdida del de Dinamarca, y cómo salió herido en un brazo de un balazo, a pedir socorro a su sobrino el Rey de Inglaterra, y muerte de su general. También se da aviso de cómo se guardan las capitulaciones tratadas en los casamientos de Francia y Inglaterra, y vuelve a la Reina su confesor, y otras cosas. Sevilla, Juan de Cabrera, 1627, 4 pp.

1628

32. Feliz victoria que ha tenido el cristianísimo Rey de Francia, sobre el cerco de la gran ciudad de la Rochela que ha tanto tiempo que la tenía cercada. Y se hace así mismo relación del número de navíos de Inglaterra que de socorro les había venido por mar. En este año de 1628. Dase también aviso de las capitulaciones con que salieron los capitanes, soldados, y gente de la tierra. Sevilla, Juan de Cabrera, 1628, 4 pp.

33. Victoria muy cierta que han tenido las galeras de Florencia, contra las de Viserta. Sucedió este mes pasado de octubre, de 1628. Sábese con certidumbre por una barca que llegó de Cerdeña, y dio aviso. Sevilla, Juan de Cabrera, 1628.

1629

34. Relación en que se da aviso de cómo los holandeses que escaparon de la rota de los portugueses de Macan, fueron a la provincia de Foquin, a pedirles puerto para tener comercio con ellos, y no se lo quisieron conceder. Y cómo yendo a pedir lo mismo a otra provincia, los mandaron quemar, y se ejecutó en algunos que de su armada cogieron. Año de 1629. Sevilla, Juan de Cabrera, 1629, 4 pp.

35. Vitoria que el ejército del Emperador de Alemania tuvo en la entrada de la Bartolina. Y gran cantidad de infantería que tiene puesta en sus confines, y en los de Venecia. Y paces que ha hecho con el Turco, y con el de Dinamarca. En este año de 1629. Sevilla, Juan de Cabrera, 1629, 4 pp.

1630

36. Relación de la gracia y merced que nuestro muy Santo Padre y señor Urbano Octavo, ha hecho al Eminentísimo señor don Diego de Guzmán patriarca, y arzobispo de Sevilla, de darle el capelo de cardenal de la Santa Iglesia de Roma. Así mismo se da viso de la próspera jornada de la Reina de Hungría, y grande recibimiento que en Nápoles le hizo el Excelentísimo señor Virrey don Fernando Enríquez de Ribera, Duque de Alcalá. Sevilla, Juan de Cabrera, 1630, 4 pp.

CC BY

Análisis cuantitativos aplicados a la poesía: la lírica indubitada sacra de Damián Cornejo y de León Marchante*

Zoraida Sánchez Mateos
Universidad de Valladolid
zoraida.sanchez@uva.es

Recepción: 09/04/2018, Aceptación: 04/06/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
Los análisis cuantitativos permiten delimitar y contrastar de manera objetiva las características estilísticas de corpus textuales. A través de este tipo de estudios, se intentarán definir rasgos morfonsintácticos y léxicos que permitan diferenciar los poemas sacros indubitados de Damián Cornejo y de León Marchante. Estos datos serán comparados con los obtenidos en las poesías profanas indubitadas y en la prosa para comprobar si existen semejanzas significativas entre las producciones de un mismo autor. Los resultados establecerán una serie de parámetros que ayudarán a determinar la autoría de las poesías religiosas que se atribuyen a ambos.

Palabras clave
poesía; sacra; Damían Cornejo; León Marchante; análisis cuantitativos; estilometría

Abstract
Quantitative analysis applied to poetry: the undoubted sacred lyric of Damian Cornejo and Leon Marchante
The quantitative analysis allows to delimit and contrast in an objective way the stylistic characteristics of textual corpus. Through this type of studies, we have defined mor-

* Esta investigación es el resultado de los trabajos realizados en el seno del proyecto de investigación «Ovidio versus Petrarca: nuevos textos de la poesía erótica española del Siglo de Oro (plataforma digital y edición)», Ref. FFI2015-68229-P.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.305

phonsyntactic and lexical features which allow to differentiate the undoubted sacred poems of Damian Cornejo from Leon Marchante. These data have been compared with those obtained in undoubted profane poetry and in prose in order to check if there are similarities between the productions of the same author. The results have established a series of parameters that will help to determine the authorship of religious poems attributed to both of them.

Keywords
poetry; sacred; Damian Cornejo; Leon Marchante; quantitative analysis; stylometry

Las innovaciones que se están realizando en el procesamiento de lenguaje natural y en el análisis masivo de textos[1] permiten conocer en profundidad el contenido y la estructura de grandes corpus literarios. La extracción automática de datos cuantificables en el campo de la lírica ha propiciado la aparición de novedosos estudios comparativos, los cuales abarcan desde la evolución de la poesía de un autor hasta el análisis de las obras poéticas creadas en diversas centurias.[2] Investigaciones como las llevadas a término por Florentin Smarandache (2007), Karol Opara (2015) o Sohrab Rezaei y Nasim Kashanian (2017) han delimitado las características (recurrentes y distintivas) sobre el uso que se hace de la gramática y del léxico en las producciones de varios grupos de poetas, ofreciendo así una visión precisa y completa de estas.

Aunque en la literatura hispana la aplicación de la estilometría en poesía todavía es una práctica poco extendida, en los últimos años se están haciendo im-

1. El procesamiento masivo de corpus textuales «*text mining*» abre el camino hacia el análisis distante (Moretti 2013) y el macroanálisis (Jockers 2013) de las obras literarias.

2. Entre los diversos estudios que han aplicado la estilometría a corpus poéticos que abarcan amplios periodos cronológicos, pueden destacarse por su actualidad los realizados por Liu Chao-Lin (2017), Borja Navarro (2016) Pablo Ruíz, Clara Martínez y Thierry Poibeau (2017). Estos dos últimos trabajos tienen como eje principal el análisis de sonetos castellanos.

portantes avances individuales y colectivos. Por un lado, destacan las iniciativas de Laura Hernández (2016), Antonio Rojas (2017) y Marie-Eglantine Lescasse (2018) para delimitar los rasgos estilísticos que singularizan las creaciones en verso de autores canónicos de los Siglos de Oro. Por otro, se están desarrollando dos proyectos de investigación relacionados con el análisis computacional de poemas: ADSO y POSTDATA. El primero, liderado por Borja Navarro, tiene como propósito determinar la semántica y la métrica del soneto áureo castellano; el segundo, dirigido por Elena Gonzalez-Blanco, intenta promover el análisis semántico de corpus poéticos con el objetivo de establecer vías de comunicación entre diferentes tradiciones literarias y culturales.

El empleo de métodos estadísticos de clasificación en las investigaciones sobre literatura también está ayudando a incorporar nuevas vías de estudio (como es el caso de la minería de opinión)[3] y a perfeccionar otras ya existentes como la resolución de problemas de autoría.[4] Este último campo resulta de especial interés para el género poético por los múltiples errores de atribución que se derivan de la transmisión manuscrita[5] e impresa. A pesar de que ya han transcurrido varias décadas desde los primeros trabajos que abordaron el tema, estos todavía no son muy frecuentes.[6] La artificiosidad del lenguaje poético, su tendencia a adaptarse a determinadas estructuras métricas y, sobre todo, la escasa extensión que suelen presentar las composiciones líricas dificultan la extracción automática de patrones lingüísticos distintivos.

3. Una compleja muestra del gran interés que supone para los estudios literarios la incorporación de análisis computacional de las opiniones la aportó Julia Silgen. En 2016, esta joven científica presentó en su blog el post «You must allow me to tell you how ardently I admire and love Natural Language Processing», donde expone cómo evolucionan los sentimientos (positivos y negativos) en la novela *Orgullo y Prejuicio*.

4. El empleo de análisis estadísticos en corpus de literatura que plantean dudas relacionadas con la autoría ha sido puesta en práctica por múltiples investigadores. Pueden citarse a modo de ejemplo los trabajos realizados por Hugh Craig (2009) y Javier Blasco (2016) y el proyecto digital *Computational Analysis, Author Attribution, and the Cheap Repository Tracts of the 18th Century*.

5. Los poetas que trasladaban sus versos a un códice, a veces, no ponían su nombre y añadían poesías de otros escritores sin indicarlo. El conjunto de composiciones resultantes podía ser copiado sin hacer mención a su creador o reproducidos en cadena con la indicación «del mismo». Si se añadían o suprimían cuadernillos, si se intercalaban poemas de distinta atribución en las hojas en blanco o si se guillotinaban páginas, se perdía la relación con los verdaderos autores de las obras. Todo ello propiciaba la aparición de poemas anónimos y de falsas atribuciones, las cuales podían tener también su origen en el intento de copistas y de coleccionistas de determinar la autoría de una obra a partir de su bagaje cultural: «estos hermosos tercetos, marmóreos pero vibrantes, han de ser de Argensola sin vacilación; este soneto satírico ¡encaja tan bien con el tono de don Francisco de Quevedo! ¿Aparece en este romance Belardo? Sin duda es de Lope de Vega» (Rodríguez 1968: 40).

6. Entre los trabajos que se consideran pioneros en la aplicación de la estilometría a obras en verso para resolver problemas de autoría se halla el de Michael Smisth (1984). También resulta de especial de interés, por el gran corpus poético que analiza, el llevado a término pocos años después por Jonh Burrows y Harold Love (1999).

No obstante, artículos como el de Hugh Craig (2012) y el de Justin Kao y Dan Jurasfsky (2015) son una muestra de cómo los avances que se están produciendo en el campo de la estilometría aportan pruebas objetivas y cuantificables que permiten distinguir textos en verso, las cuales pueden ayudar a determinar la autoría de poesías que se consideran anónimas o que se atribuyen a varios creadores. Para ello, es imprescindible contar con un corpus de poemas indubitados de los escritores que se pretenden analizar. Cuanto mayor sea el número de palabras que poseen las composiciones que lo integran, mayor fiabilidad tendrán los datos obtenidos. Además, como señala Maciej Elder (2017), las obras seleccionadas deben manifestar huellas que singularicen con claridad el estilo de su autor, pues solo así podrán diferenciarse de las de otros poetas y manifestar características similares con las surgidas de la misma mano.

Problemas de atribución en la obra poética de Damián Cornejo y de León Marchante

En los códigos de producción del Bajo Barroco no primaba la voluntad de plasmar el estilo personal del poeta, sino que se buscaba crear obras acordes a los gustos y a la demanda del público. Esto pudo provocar que las obras de escritores que cultivaban temas semejantes se confundieran de autoría, como sucede en el caso de Damián Cornejo y de Manuel de León Marchante. Su interés por cultivar poemas festivos, su tendencia al prosaísmo y, sobre todo, el hecho de que sus obras pudieron haberse transmitido en los mismos círculos y de manera simultánea (ambos estudiaron y trabajaron en la Universidad de Alcalá)[7] propiciaron que muchas de ellas se adjudicaran a ambos.

La casi total ausencia de poemas manuscritos que se atribuyen al dramaturgo manchego debido, principalmente, a su decisión de quemar estos poco antes de morir, habría dificultado aún más la posibilidad de identificar sus versos. Los poemas dubitados entre el cronista seráfico y el Maestro León ascienden a ochenta y seis: diez se hallan atribuidos al dramaturgo manchego en manuscritos que recopilan también la obra de Cornejo y setenta y seis fueron publicados[8] en sus *Obras poéticas póstumas* (1722 y 1733). La fama de poeta que poseía Marchante, por haber publicación en vida múltiples poemarios sacros,[9] podría haber

7. Existen múltiples puntos de confluencia entre las vidas de Marchante y de Cornejo: «nacidos en torno a 1630, estudiaron y vivieron bastante tiempo en Alcalá, uno era cura, el otro fraile, ambos defensores de la Inmaculada Concepción y tentados de las musas; no sabemos si fueron amigos o rivales, pero es imposible que no se conocieran» (Carreira 2008: 46).
8. Se imprimieron a nombre del Maestro León veintitrés poesías sacras y cincuenta y dos profanas. Estas composiciones dubitadas se distribuyen de la siguiente manera. En el primer volumen (1722), se hallan veinticuatro, en el segundo (1733), se encuentran catorce y, en el tercero (1733), treinta y nueve.
9. León Marchante fue el poeta de la segunda mitad del seiscientos que más publicó en vida. Desde 1658 hasta un par de años antes de su muerte (1680), sus versos sacros fueron llevados a la

provocado que las poesías que se asociaban a él y a un escritor ocasional (como era el caso de Cornejo) se terminaran imprimiendo con su nombre.[10]

Antonio Carreira (2008: 51) ha señalado algunas de las características que diferencian su producción poética. En fray Damián «el tono, muy desenfadado, no afecta unción como el de Marchante, sino que es demoledor […] Hay, pues, en el mejor Cornejo un elemento esencial que no aparece en Marchante: la ironía. También la reflexión metapoética». Aunque el empleo de estudios cualitativos tradicionales podría ayudar a identificar la verdadera autoría de sus poemas dubitados, es necesario realizar una investigación más pormenorizada y objetiva de sus rasgos estilísticos. En este artículo, se analizará (a través de análisis cuantitativos) las poesías sacras indubitadas de fray Damián[11] y del Maestro León con el propósito de demostrar que existen diferencias significativas entre ambas[12] y que estas comparten patrones comunes con los versos profanos y la prosa[13] de sus autores.

La estilometría aplicada a la lírica indubitada sacra de Damián Cornejo y León Marchante

Metodología aplicada y corpus analizado

La escasa extensión que suelen poseer las composiciones líricas propicia la aparición de errores en los análisis estadísticos de clasificación que miden las palabras más frecuentes de un texto (Eder 2015). Con el propósito de evitar resultados equívocos, se ha optado por estudiar otros parámetros estilísticos relacionados con el uso de la morfosintaxis, del vocabulario distintivo y de la semántica, ya

imprenta en diecinueve ocasiones. Además, el dramaturgo manchego imprimió las composiciones presentadas para la justa de 1657 (realizada en Alcalá de Henares), un poema de temática profana, una carta a un amigo suyo y la relación de un festejo taurino (Bègue 2010).

10. La popularidad que alcanzó Marchante como poeta sacro hizo que otros autores firmaran con su nombre composiciones que le eran ajenas. De tal suceso, se queja el dramaturgo manchego en su correspondencia: «ayer me remitió un poeta de Medellín (porque nació bonete) llorando, más que Jeremías sobre Jerusalén, en razón de que declaré que no es mío el villancico que está al talón del impreso; porque siendo fruto de su cosecha, la calumnia cruel ha divulgado que es mío» (León 1903: 516).

11. La lírica sacra en la producción poética de Cornejo es bastante escasa. El corpus de sus poemas asciende a unas doscientas composiciones, pero solo treinta y ocho son de temática religiosa. De estas, nueve se consideran indubitadas y veintinueve aparecen también atribuidas al Maestro León: veintitrés se imprimieron en las *Obras póstumas de Marchante* (1722-1733) y seis se atribuyen a ambos en manuscritos. La mayoría de la poesía divina de fray Damián fue editada por Klaus Pörtl (Cornejo 1978).

12. El reducido número de poemas sacros que se atribuyen exclusivamente a Cornejo y las múltiples poesías religiosas que disputa con León Marchante han hecho que investigadores como Antonio Carreira (2008: 53) pongan en cuestionamiento su atribución.

13. La prosa de fray Damián y Marchante se ha conformado a partir de algunas de las cartas amorosas que constituyen el extenso epistolario que León Marchante habría escrito, en un registro informal, a su prima monja (Foulché-del Bosc 1903) y de diversos capítulos, relacionados con la vida de Santa Rosa, del tercer tomo de la *Crónica seráfica* (Cornejo 1686).

que tales elementos se ven menos condicionados por las diferencias que existen en la longitud de las obras que se analizarán. Además, la extracción de múltiples características gramaticales y léxicas pueden complementarse y contrastarse para conformar un perfil lingüístico más completo y fiable de Damián Cornejo y de León Marchante.

En la presente investigación, se ha transcrito y normalizado un corpus de dieciséis mil palabras de lírica indubitada (seis mil de sacra y diez mil de profana) y treinta mil de la prosa de ambos autores.[14] Los textos seleccionados poseen más de cien palabras para garantizar que los programas de análisis cuantitativos utilizados (R, Treetagger, ContaWords y LIWC) sean capaces de extraer datos relevantes tanto en su estudio individual como en el de conjunto. En su codificación, se ha utilizado la inicial del apellido de Cornejo y de León («l» y «c»), las letras «si» y «pi» para indicar si se trata de poesías divinas o humanas indubitadas y el número asignados a cada una.[15] Las obras en prosa incluyen el mismo sistema de marcación e integran también las primeras letras de su título: C_cron y L_car.

Análisis morfosintáctico

Gracias a la herramienta Treetagger, se ha podido obtener (con un grado de fiabilidad mayor al 90%) los porcentajes de algunas de las principales categorías gramaticales[16] que aparecen en la lírica indubitada y en las narraciones de fray Damián y del Maestro León. Estos han permitido generar varios análisis de multivariantes que han sido representados a través de biplots,[17] los cuales persiguen un doble propósito. Por un lado, mostrar las relaciones morfosintácticas que se manifiestan entre las producciones en verso y en prosa de un mismo autor y entre las poesías sacras de ambos. Por otro, probar la eficacia de este tipo de pruebas para clasificar obras de diversa extensión, casi todas ellas poseen una longitud bastante inferior a las dos mil palabras que aconseja Maciej Eder (2017) para distinguir con seguridad obras escritas por distintas manos. A continuación, se ofrecen dos gráficos (uno para cada poeta) con los resultados obtenidos al analizar la gramática de sus diversas creaciones.

14. El corpus textual de cada autor asciende a veintitres mil palabras (quince mil de prosa, cinco mil de poesía humana y tres mil de sacra), una cantidad suficiente para poder trazar con fiabilidad y precisión su perfil lingüístico.

15. Se han elaborado dos tablas (ver Anexo: Tabla 3 y Tabla 4) donde se especifican los títulos de los poemas analizados en esta investigación, se concreta su localización, se indica su extensión, el tipo de métrica y la codificación empleada para identificarlos.

16. Se han revisado (parcialmente) los resultados de los análisis morfosintácticos aportados por el programa Treetagger y el margen de error en ninguno de los textos seleccionados supera el diez por ciento del total.

17. La principal ventaja que aporta el biplot frente a otros tipos de pruebas estadísticas es que permite visualizar en un mismo gráfico el resultado de combinar múltiples variables. El número de estas siempre ha de ser igual o mayor que el de textos que se analicen.

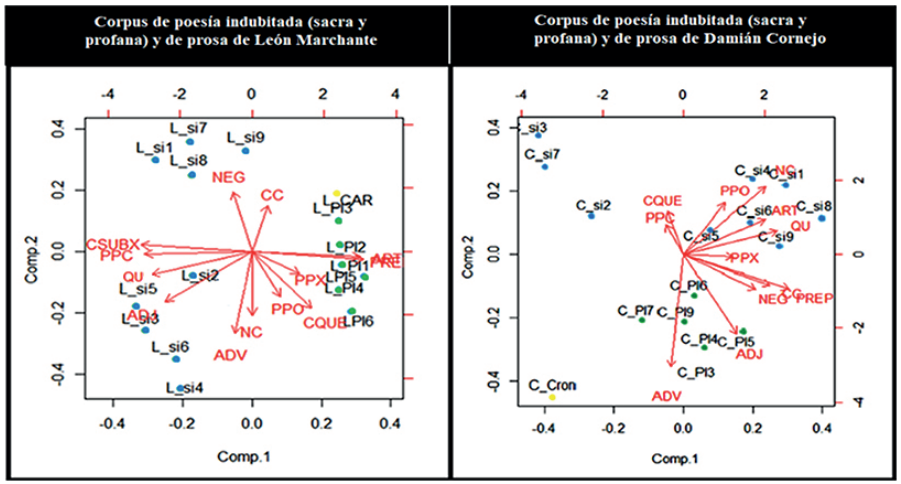

Figura 1.
Análisis de multivariantes (biplot 1).

Se observan patrones comunes en las producciones de Cornejo y de Marchante. La temática de sus poemas parece influir de manera decisiva en el uso de la gramática; las composiciones humanas y las religiosas constituyen bloques independientes, aunque estas últimas se muestran más dispersas. Además, los versos que poseen más semejanzas con las narraciones (L_car y C_cron) son los de contenido profano,[18] posiblemente, por su estilo más prosaico y su mayor extensión.

En el biplot que recoge las obras de Maestro León, puede verse cómo sus poesías humanas se aglutinan en los cuadrantes de la derecha, que presentan un mayor número de artículos, preposiciones y pronombres. Respecto a su lírica divina, cabe señalar que conforma dos grupos. Las poesías situadas en la mitad superior (L_si1, L_si7, L_si8 y L_si9) tienen una longitud parecida y se caracterizan por incluir un número más elevado de marcas de negación, mientras que los que se hallan en la parte inferior (L_si2, L_si3, L_si4, L_si5 y L_si6) albergan más cuantificadores, adverbios y adjetivos.

En el análisis de multivariantes que recopila las creaciones de fray Damián, se observa que gran parte de sus composiciones (divinas y humanas) se sitúan en la parte

18. Los resultados aportados en el estudio de multivariantes han sido corroborados con los obtenidos en el programa CopyCatch Gold. Las obras en prosa de Cornejo y de Marchante poseen en este un porcentaje de similitud más elevado con los poemas profanos (59% y 63% respectivamente) que con los sacros: 45% y 46%. Además, la semejanza entre los versos humanos y los divinos de fray Damián es algo más alta que en los del Maestro León: 48% y 46%.

derecha del gráfico. Tal dato pone de manifiesto que existe una mayor similitud entre estas que entre las del dramaturgo manchego. Los poemas profanos de Cornejo contienen más adverbios y adjetivos y los sacros (exceptuando el bloque constituido por C_si2, C_si3 y C_si7) utilizan más nombres comunes, artículos y cuantificadores.

Para poder comprobar si se aprecian diferencias importantes entre los corpus de lírica sacra indubitada del cronista seráfico y del Maestro León, se han sometido a dos pruebas. En la primera, se han confrontado en un análisis de multivariantes y, en la segunda, se ha añadido al biplot resultante la poesía religiosa de Sor Juana Inés de la Cruz[19] con el objetivo de poder determinar si su distancia aumenta o disminuye al incluir esta. Los resultados de ambos estudios se muestran en la figura 2.

En el gráfico de la izquierda, se conforman tres bloques independientes. Por un lado, se hallan los poemas divinos del dramaturgo manchego, menos L_si9, los cuales destacan por utilizar con más frecuencia artículos, adverbios, adjetivos, cuantificadores, interrogativos y clíticos. Por otro, se encuentran la mayoría de las poesías sacras del obispo de Orense (exceptuando C_si2, C_si3 y C_si7), que presentan un mayor uso de demostrativos, preposiciones, posesivos y pronombres personales. Por último, en los cuadrantes de la derecha, aparecen cuatro composiciones: una de marchante (L_si9) y las tres últimas citadas de fray Damián.

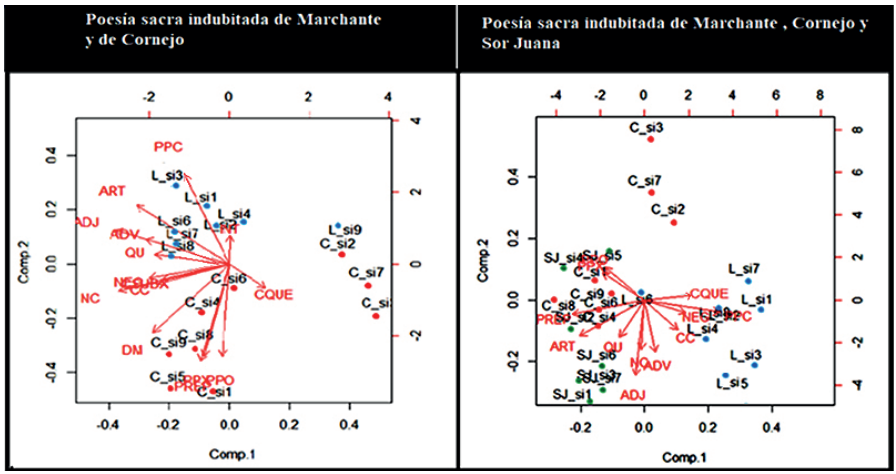

Figura 2.
Análisis de multivariantes (biplot 2).

19. La lírica sacra indubitada de la escritora novohispana ha sido elegida porque es contemporánea a la de Cornejo y Marchante y porque en sus versos se puede apreciar la influencia de este último (Tenorio 2002). Los datos sobre los poemas seleccionados de Sor Juana pueden consultarse en la tercera tabla del «Anexo».

La incorporación del corpus de la escritora novohispana, en el biplot de la derecha, mantiene separados todos los textos del Maestro León y los del cronista seráfico. No obstante, C_si2, C_si3 y C_si7 continúan alejados del resto de los atribuidos al poeta palentino.[20] Cabe señalar, además, que la morfosintaxis de las poesías sacras de Sor Juana se asemeja bastante a la del Cornejo e, incluso, algunos de sus poemas (SJ_si2, SJ_si4 y SJ_si5) llegan a entremezclarse, pues poseen una frecuencia parecida de preposiciones, artículos, pronombres y clíticos. A pesar de las similitudes que comparten sus producciones divinas, estas pueden distinguirse con claridad si no se añaden en el análisis de multivariantes las poesías de Marchante (ver Anexo: Figura 7).

Tras comprobar que existen diferencias relevantes entre los versos religiosos del cronista seráfico y los del Maestro León, se ha procedido a identificar qué elementos gramaticales son los más recurrentes en estos. Con el propósito de poder delimitar con mayor exactitud los datos y para que estos puedan ser cotejados en futuras investigaciones con los de otros poemas (dubitadas e indubitadas) de ambos, se han extraído las medias de los porcentajes obtenidos y se han representado en dos gráficos.

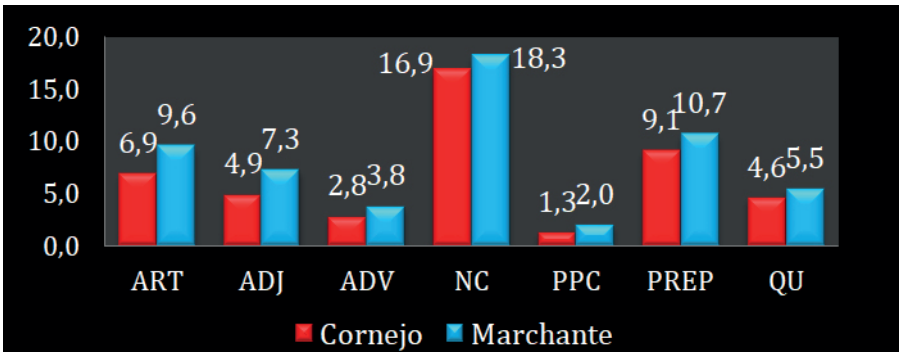

Figura 3.
Análisis morfológico (I).

20. La división de la lírica religiosa indubitada de Cornejo en dos grupos podría estar relacionada con las siguientes causas. Por un lado, los versos de C_si3 están constituidos por títulos de comedias y, por tanto, el uso que se hace en estos de la morfosintaxis no manifiesta el estilo personal de su autor. Por otro, su mayor extensión (como también sucede con C_si2 y C_si7) propiciaría que aparecieran diferencias en el empleo de las categorías gramaticales entre este y las poesías sacras de menor longitud de fray Damián.

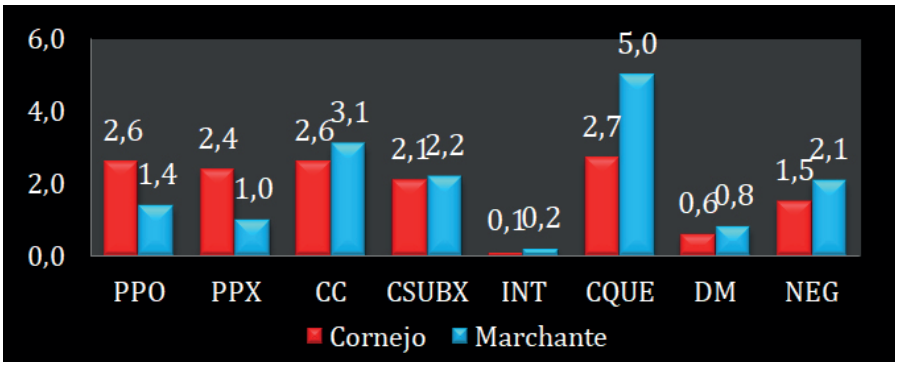

Figura 4.
Análisis morfosintáctico (II).

Todas las categorías gramaticales seleccionadas son más abundantes en la lírica religiosa del Maestro León.[21] No obstante, las medias son bastante similares, excepto en el uso de artículos y adjetivos. Tal equidad[22] podría ser justificada si se probara que ambos autores empleaban ciertas pautas de escritura a la hora de componer poesía sacra. Las principales diferencias, por tanto, deberían hallarse en elementos morfosintácticos más difíciles de controlar. En la figura 4 se recogen los porcentajes de algunos de ellos.

Se observa una distancia significativa en la proporción del uso de posesivos y de los pronombres personales que hace fray Damián y en el empleo de la conjunción «que» y de las marcas de negación por parte de Marchante. Estos datos coinciden con los aportados en sus poesías humanas indubitadas y en sus prosas. Con el propósito de seguir estableciendo diferencias en el uso que hacen ambos de la gramática, se han analizado las combinaciones más recurrentes de nombres, verbos y adjetivos mediante nueve bigramas: N+N, N+V, N+A, V+N, V+V, V+A, A+N, A+V y A+A. Los resultados obtenidos se ofrecen en la figura 5.

21. Se han comparado tales datos con los resultados de la lírica indubitada profana de fray Damián y el Maestro León y existen contrastes importantes. El dramaturgo manchego en sus versos humanos destaca en el uso de sustantivos comunes, preposiciones y artículos, mientras que el cronista franciscano utiliza más adjetivos, adverbios y cuantificadores. Lo mismo sucede, exceptuando en el empleo de los cuantificadores, en la *Crónica seráfica* y en el epistolario de Marchante.
22. Si se extraen del corpus de Cornejo los poemas C_si2, C_si3 y C_si7, la varianza disminuye de manera considerable y se obtienen unas medias aún más similares a las de Marchante: ART (8,3), ADJ (6,4), ADV (3,5), NC (21,3), PPC (1,5) y QU (5,6).

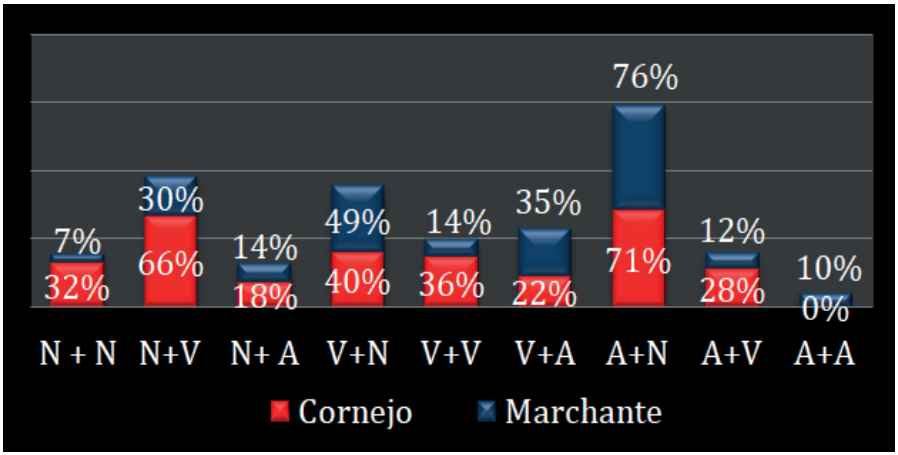

Figura 5.
Frecuencia de bigramas.

El bigrama más recurrente en sus poesías indubitadas sacras es la combinación de un adjetivo más un nombre (A+N) y el menos utilizado es el de dos adjetivos seguidos (A+A). Cornejo emplea con mucha más frecuencia la estructura de un sustantivo más otra categoría (nombre, verbo o adjetivo) y Marchante explota más la de verbos con adjetivos y nombres. Tales resultados coinciden en su mayoría[23] con los obtenidos en sus versos humanos. No sucede lo mismo con las narraciones de ambos. El único bigrama que ofrece datos similares a los recientemente comentados es el de «N+A», pues este aparece con mayor frecuencia en la *Crónica Seráfica* que en el epistolario del Maestro León.

Análisis léxico-semántico

Se ha realizado el análisis del léxico y de la semántica de la lírica sacra indubitada de fray Damián y Marchante para completar los datos estilísticos aportados en el estudio morfosintáctico y comprobar si existen diferencias significativas en el vocabulario empleado por ambos. A partir del programa LIWC se ha indagado en el tipo de emociones (positivas y negativas) que predominan en sus poemas, en su subjetividad, en el contenido social de estos y en su riqueza léxica. Los resultados se han contrastado con su poesía profana indubitada y su prosa con el objetivo de establecer relaciones entre las producciones de cada autor. En la tabla 1 se ofrecen los porcentajes obtenidos.

23. Cornejo en sus poemas indubitados profanos hace un menor uso que Marchante de los bigramas «N+V» y «V+V», mientras que el dramaturgo manchego emplea menos las combinaciones de «A+N» y «A+V».

Tabla 1. Análisis léxico-semántico

	Self-Reference	Social Words	Positive emotions	Negative emotions	Ratio Type-Token*
Damián Cornejo					
Poesía sacra	0.39	0.41	0.17	0.58	38.1
Poesía profana	1.21	0.93	0.21	0.56	39.3
Prosa religiosa	0.13	0.44	0.46	0.70	37.5
León Marchante					
Poesía sacra	0.31	0.74	0.48	0.83	34.9
Poesía profana	0.54	0.99	0.24	0.66	37.9
Prosa profana	1.57	0.94	0.28	0.33	34.7

* Como la extensión de los corpus analizados influye en la obtención del porcentaje de riqueza léxica, se han equiparado la longitud (2890 palabras) de todos los textos seleccionados.

En primer lugar, puede señalarse que la lírica de Cornejo, especialmente la profana, da más relevancia al uso de la primera persona que la de Marchante. No sucede lo mismo con la prosa, ya que la correspondencia íntima del Maestro de León posee una presencia elevada del yo. En segundo lugar, cabe destacar que las composiciones del dramaturgo manchego manifiestan una mayor voluntad de conectar emocional y socialmente con el receptor, sobre todo, en sus versos sacros.[24] En tercer lugar, respecto a las emociones es importante mencionar que en las creaciones de ambos autores, exceptuando la crónica de fray Damián, predominan los sentimientos positivos. Estos, al igual que los negativos, son más abundantes en las poesías de Marchante.

Por último, si se observa la riqueza léxica, las obras del obispo de Orense, principalmente su poesía humana, albergan una mayor diversidad de vocabulario. No obstante, los porcentajes no se distancian demasiado de los del Maestro León, pues recibieron una formación muy parecida y sus creaciones no buscan la erudición. Tras determinar la existencia de diferencias significativas en la lírica sacra de Cornejo y Marchante y concretar algunas de las semejanzas que esta presenta con sus poemas profanos y su prosa, se ha procedido a recopilar las palabras que se reiteran en sus obras y que no comparten los corpus de ambos. Con el objetivo de aportar una muestra equitativa de estas, se ha restringido el número de ejemplos que aparecen en la tabla 2 a diez.

24. La capacidad de León Marchante para ganarse el beneplácito del público hizo que compusiera versos sacros para las Capillas Reales (1661-1679) y que se imprimieran múltiples pliegos sueltos de sus poesías religiosas.

Tabla 2. Palabras distintivas entre Cornejo y León

	Poesías sacras (léxico común)	Poesía sacra y profana	Poesía sacra y prosa	Poesía (sacra y profana) y prosa
León Marchante	*Barro*	*Barro*	Aldea	Condición
	Ratos	Oscuro	Aliño	Coral
		Polvo	Chanza	León (animal)
			Deidad	
			Diablo	
			Gallego	
			Madera	
			Parto	
			Plomo	
			Seglar	
Damián Cornejo	Clavo	Borrar	Desdicha	Afán
	Llagas	Calma	Juez	Conforme
	Pueblo	Cristales	*Llagas*	*Dorada*
	Pureza	*Dorada*	Martirio	Inmenso
	Tormentos	Madeja	Omnipotencia	Estruendo
	Vientre	Manteles	Perpetuo	Hacienda
		Sentidos	Práctica	Mesa
		Toledana	Propósito	Peña
			Pueblo	
			Zozobra	

Las creaciones de fray Damián manifiestan un mayor número de vocabulario distintivo. Llama la atención la gran cantidad de términos que se hallan tanto en su poesía (profana y sacra) como en su prosa y también los que aparecen en sus versos humanos y divinos. Además, las palabras que comparten los poemas sacros del obispo de Orense son más del doble que las del dramaturgo manchego. En el corpus de este último, solo su lírica religiosa y sus cartas presentan múltiples palabras comunes. Resulta relevante señalar, sobre todo para

las futuras investigaciones que se realizarán sobre las composiciones dubitadas entre ambos, la preferencia de Cornejo por usar «pueblo» frente a León que opta por «aldea».

A partir del vocabulario extraído del corpus de ambos poetas, se pueden establecer una serie de relaciones semánticas. Las obras del escritor palentino parecen mostrar una tendencia por describir detalles de la fisionomía de los personajes (madeja, vientre, llagas…) y de su entorno:[25] mesa, peña, manteles, cristales y clavo. Además, en sus producciones religiosas se pretende captar los infortunios que estos sufren: tormentos, martirio, desdicha y zozobra. Respecto a las producciones del dramaturgo manchego, es importante señalar su especial interés hacia la descripción de materiales (barro, plomo, madera, polvo y coral) y su afán por identificar entidades o profesiones:[26] seglar, deidad y león.

Análisis métrico

Con el propósito de completar la caracterización de los poemas religiosos indubitados de Marchante y de Cornejo, se ha procedido a delimitar las formas métricas que se utilizan en ellos. A pesar de que el número de textos seleccionados es bajo (nueve por autor), conocer los porcentajes de estas puede aportar datos relevantes sobre sus preferencias en el uso de los metros. Los resultados obtenidos se han representado a través de dos gráficos (figura 6).

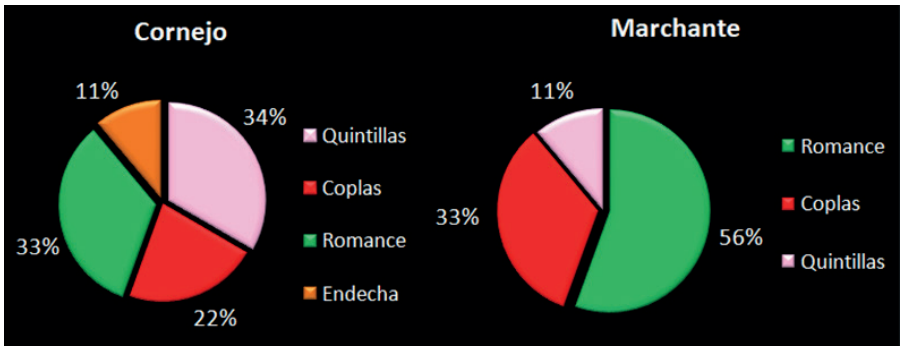

Figura 6.
Análisis métrico.

25. Las palabras distintivas que aparecen en los poemas profanos indubitados de Cornejo (ver Anexo: Tabla 4) y en los fragmentos transcritos de la *Crónica Seráfica* muestran también un especial interés por retratar el físico de los personajes (flaqueza, mejilla, barba o flaca) y por mostrar con exactitud los colores «ceniciento» o «carmín» o los elementos del entorno: cierzo, andrajo o almohada.
26. En los poemas humanos indubitados de Marchante y en sus cartas, se incluyen palabras no compartidas con los corpus de fray Damián que hacen referencia a profesiones o individuos: alcalde, mesonero, carretero, galeno, comisario, pícaro, sabio, preso o chulo.

Aunque en las composiciones de ambos escritores predominan las quintillas, los romances y las coplas, se observan diferencias significativas en sus porcentajes. La proporción de quintillas en la poesía sacra indubitada de Cornejo[27] triplica la de Marchante, siendo este el metro más utilizado por el cronista seráfico. El dramaturgo manchego, por el contrario, realiza un mayor empleo de los romances (56%) y de las coplas (33%) y no usa endechas. Se han comparado estos datos con los extraídos en las poesías religiosas dubitadas entre ambos y se ha comprobado que los metros más frecuentes en ellas son también los romances (55%) y las quintillas (33%).[28]

Conclusiones

Los avances que se están llevando a término en el procesamiento de lenguaje natural permiten desarrollar estudios de corpus textuales más complejos y fiables. Estos ayudan a distinguir, mediante datos objetivos, incluso creaciones breves de escritores con un estilo, una formación y un contenido similar. Los análisis cuantitativos aplicados a la morfosintaxis y al léxico de las producciones literarias de fray Damián y del Maestro León han permitido singularizar sus poemas sacros indubitados y establecer elementos comunes entre estos y los versos profanos y las narraciones de cada autor.

Gracias al uso de biplots, se han podido visualizar las diferencias morfosintácticas que existen entre las poesías divinas seleccionadas de Cornejo y las de Marchante. Tales rasgos han sido corroborados a través de la obtención de las medias de las principales categorías gramaticales que aparecen en el conjunto de estas, las cuales coinciden (en algunos casos) con las de las poesías profanas. En el uso de los bigramas, también se han observado similitudes importantes entre los versos religiosos y los humanos de un mismo escritor. El cronista seráfico utiliza con mucha más frecuencia la estructura de un sustantivo más otra categoría (nombre, verbo o adjetivo) y el dramaturgo manchego explota más la combinación de verbos con adjetivos y nombres.

El análisis cuantitativo del léxico ha ofrecido más datos relevantes sobre sus obras. Por un lado, ha puesto en evidencia que los poemas de fray Damián, en especial los profanos, contienen más referencias a la primera persona que los de

27. En la poesía profana indubitada de Cornejo los metros más empleados son los romances (31%), los sonetos (27%) y las décimas (17%). Además, en las composiciones de temática humana se utiliza una mayor diversidad de formas métricas (ovillejos, silva o septeto), las cuales no adquieren un papel significativo en el total (8%).

28. Los romances, las quintillas, los villancicos y las seguidillas son las formas métricas más recurrentes en la lírica religiosa cómico-festiva del Bajo Barroco español. Exceptuando las quintillas, el resto de estas están «históricamente ligadas en sus orígenes a la producción lírica popular y tradicional, de difusión básicamente oral y mayoritariamente escrita para ser cantada» (López 2011: 77).

Marchante. Por otro, ha permitido mostrar que las poesías de este último, sobre todo las de temática sacra, poseen una mayor voluntad de conectar emocional y socialmente con el receptor y, por ello, intentan retratar más sentimientos, tanto positivos como negativos. Por último, ha puesto de manifiesto que las creaciones del obispo de Orense, principalmente su poesía humana, albergan una mayor diversidad de vocabulario.

La extracción de las palabras distintivas que aparecen en los poemas divinos estudiados ha ayudado, además, a confirmar los vínculos que existen entre las composiciones en prosa y en verso de cada autor, siendo mucho más elevado el número de estas en los de Cornejo. La semántica de los términos recopilados parece mostrar que las poesías sacras del poeta palentino, al igual que sucede en las profanas, tienden a describir con detalles la fisionomía de los personajes y el entorno y las del dramaturgo manchego manifiestan un interés por identificar materiales, entidades o profesiones.

Los diversos análisis gramaticales y léxicos empleados en este artículo pueden ayudar, en futuras investigaciones, a determinar la verdadera autoría de los múltiples poemas dubitados (sacros y profanos) entre León Marchante y fray Damián. Además, estos también pueden contribuir a seguir indagando en cómo aplicar herramientas estadísticas al estudio de corpus textuales breves para extraer información objetiva y cuantificable sobre su contenido o sus características estílisticas.

Bibliografía

Bègue, Alain, «Relación de la poesía española publicada entre 1648 y 1750», *La luz de la razón: literatura y cultura del siglo XVIII: a la memoria de Ernest Lluch*, Aurora Egido, Zaragoza, IFC, 2010.

Burrows, John y Love, Harold, «Attribution Tests and the Editing of Seventeenth-Century Poetry», *The Yearbook of English Studies*, 29, Modern Humanities Research Association, Cambridge, 1999, 151-175.

Blasco pascual, Javier, «Avellaneda desde la estilometría», *Cervantes, los viajes y los días*, Pedro Ruiz, Sial Ediciones, 2016.

Carreira, Antonio, «La obra poética de Damián Cornejo: cuatro manuscritos más y uno menos», *Criticón*, 103-104 (2008), 39-54.

Cornejo, Damián, *Crónica seráfica y vida del glorioso patriarca San Francisco y de sus primeros discípulos,* 3, Madrid, Imprenta de Juan García Infanzón, 1686.

—, *Das lyrische Werk des Damian Cornejo (1629-1707). Erster Teil*, Klaus Pörtl, München, Wilhelm Fink, 1978.

Craig, Hugh, «George Chapman, John Davies of Hereford, William Shakespeare, and «A Lover's Complaint»», Shakespeare Quarterly, 63, 2 (2012), 147-174.

Craig, Hugh y kinney, Arthur, *Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship,* Nueva York, Cambridge University Press, 2009.

Cruz, Juana, *Villancicos: Lírica coral*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

—, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*, 1. Lírica personal, Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Eder, Maciej, «Does size matter? Authorship attribution, small samples, big problema», *Literary and Linguistic Computing*, 30, 2 (2015), 167-182.

—, «Short Samples in Authorship Attribution: A New Approach», *Digital Humanities* (2017, Montreal), 221-223. <https://dh2017.adho.org/abstracts/341/341.pdf>.

Jockers, Matthew, *Macroanalysis, Digital Methods and Literary History,* Illinois, University of Illinois Press, 2013.

Hernández Lorenzo, Laura, «The Poetic Word of Fernando de Herrera. An Approach through Corpus and Computational Linguistics», *EPiC Series in Language and Linguistics*, 1 (2016), 170-180.

Kao, Justin y Jurasfsky, Dan, «A computational analysis of poetic style: Imagism and its influence on modern professional and amateur poetry», *LILT*, 12, 3 (2015), 1-31. <http://csli-lilt.stanford.edu/ojs/index.php/LiLT/article/ view/56/45>.

León marchante, Manuel, *Letras de los villancicos de Navidad que se han de cantar en la Santa Iglesia de Toledo,* Toledo, Imprenta de Francisco Calvo, 1662.

—, *Obras poéticas póstumas que a diversos asuntos escribió el maestro León Marchante*, 1, Madrid, Real Capilla de su Majestad, 1722.

—, *Obras poéticas póstumas que a diversos asuntos escribió el maestro León Marchante,* 2, Madrid, Real Capilla de su Majestad, 1733.

—, «Coplas de "Trescientas cosas más"», *Revue Hispanique,* 10 (1903), 234-235.

Lescasse, Marie-Eglantine, «L'emploi du concept de «propiedad» dans la polémique gongorine», *e-Spania*, 29 (2018). <https://journals.openedition.org/e-spania/27486>.

Liu, Chao-Lin, «Flexible Computing Services for Comparisons and Analyses of Classical Chinese Poetry», *Digital Humanities* (2017, Montreal), 507-510. <https://dh2 017.adho.org/abstracts/612/612.pdf>.

López Guil, Itziar, *Poesía religiosa cómico-festiva del bajo barroco español*: *estudio y antología,* Bern, Peter Lang, 2011.

Moretti, Franco, *Distant Reading*, Verso, London, 2013.

Navarro corolado, Borja, «Hacia un análisis distante del endecasílabo áureo: patrones métricos, frecuencias y evolución histórica», *Rhythmica. Revista española de métrica comparada*, 14 (2016), 89-118. <http://revistas.uned.es/index.php/rhyth mica/article/view/18459>.

Opara, Karol, «Grammatical rhymes in Polish poetry: A quantitative analysis», *Digital Scholarship in the Humanities*, 30, 4 (2015), 589-598.

Rezaei, Sohrab y Kashanian, Nasim, «A stylometric analysis of iranian poets», *Theory and Practice in Language Studies*, 7, 1 (2017), 55-64.

Rodríguez-Moñino, Antonio, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968.

Rojas Castro, Antonio, «Luis de Góngora y la fábula mitológica del Siglo de Oro: clasificación de textos y análisis léxico con métodos informáticos», *Studia Aurea*, 11 (2017), 111-142. <https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.260>

Ruiz Fabo, Pablo, Martínez Cantón, Clara y Poibeau, Thierry, «Distant Rhythm: Automatic Enjambment Detection on Four Centuries of Spanish Sonnets», *Digital Humanities* (2017, Montreal), 572-576. <https://dh2017.adho.org/abstracts/485/485.pdf>.

Smarandache, Florentin, «Linguistic-Mathematical Statistics in Recent Romanian Poetry», *Collected Papers*, 1, Florentin Smarandache, Ann Arbor, InfoLearnQuest, 2007.

Smith, Michael, «The Authorship of «A Lover's Complaint»: An Application of Statistical Stylometry to Poetry», *Computers and the Humanities*, 18, 1 (1984), 23-37.

Tenorio, Martha, «Sor Juana y León Marchante», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 50, 2 (2002), 543-561.

Anexo

Tabla 3. Corpus de poesía sacra indubitada

Poesía indubitada sacra				
Primer verso	**Localización**	**Extensión**	**Métrica**	**Nombre**
Damián Cornejo				
En tu alabanza mi musa	BNE: Mss/ 2245 (f. 185r)	164	Romance	C_si1
De santa resurrección	BNE: Mss/ 2245 (f. 186r)	378	Romance	C_si2
En títulos, Virgen pura	BNE: Mss/ 2245 (f. 198r)	294	Quintillas	C_si3
Dulce Jesús, Dios mío	BNE: Mss/ 2245 (f. 190r)	166	Endecha	C_si4
Hoy con gusto a cantar llego	BNE: Mss/ 2245 (f. 200r)	166	Quintillas	C_si5
Oigan, que el bravo del cielo	BNE: Mss/ 2245 (f. 191v)	189	Romance	C_si6
Divina Madre de Gracia,	BNE: Mss/ 2245 (f. 188v)	382	Romance	C_si7
Haced que la Gracia encuentre	BNE: Mss/ 2245 (f. 196r)	116	Quintillas	C_si8
A su esposo, el alma, escribe	BNE: Mss/ 2245 (f. 193v)	191	Coplas	C_si9
León Marchante				
En la noche más helada	León (1722: 17)	244	Romance	L_si1
Atención, que hoy de José	León (1722: 46)	372	Romance	L_si2
En la noche más oscura	León (1662: s.p.)	175	Coplas	L_si3
¡Oh qué bien que navega	León (1662: s.p.)	298	Coplas	L_si4
Hoy un Francisco hace fiesta	León (1722: 38)	243	Romance	L_si5
Pendiente a morir, de un leño,	León (1722: 26)	194	Romance	L_si6
La vida quiero contar	León (1722: 43)	225	Quintillas	L_si7
Vaya de jácara , y sea	León (1722: 9)	242	Romance	L_si8
Maravillas del Señor	León (1722: 12)	239	Coplas	L_si9
Sor Juana Inés de la Cruz				
Hoy la maestra divina	Cruz (2003: s.p.)	249	Coplas	SJ_si1
La soberana doctora	Cruz (2003: s.p.)	240	Romance	SJ _si2
Hoy es del divino amor	Cruz (2003: s.p.)	200	Redondillas	SJ _si3
Cuán grande, José, seréis,	Cruz (2012: s.p.)	203	Redondillas	SJ _si4
Por celebrar del Infante	Cruz (2006: s.p.)	399	Coplas	SJ _si5
¡Allá va, fuera, que sale	Cruz (2006: s.p.)	301	Romance	SJ _si6
Antes que todas las cosas	Cruz (2012: s.p.)	184	Coplas	SJ _si7

Tabla 4. Corpus de poesía profana indubitada

Poesía profana indubitada				
Primer verso	**Localización**	**Extensión**	**Métrica**	**Nombre**
Damián Cornejo				
Cansado anoche de estar	BNE: Mss/ 4052 (f. 280)	2.370	Romance	C_pi3
Sepan todos y todas que yo adoro	BNE: Mss/ 2245 (f. 11)	1.233	Silva	C_pi4
Oye, Catuja, dulce hechizo mío	BNE: Mss/ 2245 (f. 1)	2.161	Silva	C_pi5
Musa mía, con astucia	BNE: Mss/ 2245 (f. 135v)	386	Redondillas	C_pi6
Quisimi quisimona, ¡hola!	BNE: Mss/ 2245 (f. 69r)	342	Romance	C_pi7
Malo me siento, Marica	BNE: Mss/ 2245 (f. 84v)	305	Romance	C_pi9
León Marchante				
Ya la palestra del siguiente día	León (1722: 144)	534	Pareados	L_pi1
Pues el pintar los toros no se excusa	León (1722: 155)	1.887	Pareados	L_pi2
Para correr los, bisojos	León (1722: 138)	399	Redondillas	L_pi3
Prima mía, estos pollitos	León (1733: 23)	430	Décimas	L_pi4
Ya que el festejo de hoy me ofrece asunto	León (1733: 83)	1.993	Ovillejo	L_pi5
Murió una monja, reciba	León (1722: 178)	392	Quintillas	L_pi6

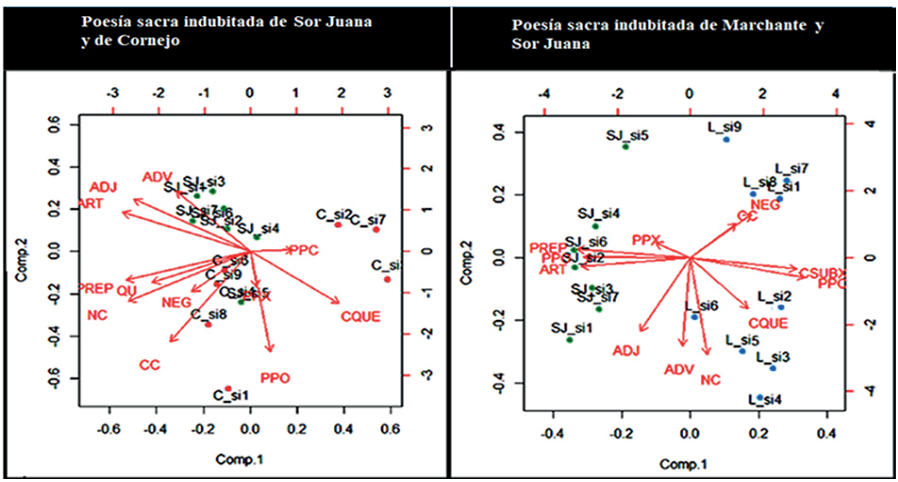

Figura 7.
Las poesías de Sor Juana, Cornejo y Marchante (biplot 3).

Lecturas españolas en la Nápoles virreinal: el «Myrobiblon…» de Antonio Matina*

Elena E. Marcello
Università degli Studi Roma Tre
elena.marcello@uniroma3.it

Recepción: 06/06/2018, Aceptación: 13/09/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
Transcripción (parcial) y estudio del inventario de lecturas del canónigo Antonio Matina en la Nápoles de la segunda mitad del siglo XVII. Se editan las entradas relativas a la literatura en lengua española, se identifican, cuando es posible, los ejemplares utilizados y se analizan los comentarios poéticos de su autor.

Palabras clave
lecturas; recepción textual de la literatura española en Italia; Antonio Matina

Abstract
Spanish readings in the viceregal Naples: the "Myrobiblon…" of Antonio Matina
Partial transcription and study of an inventory of the readings done by Canon Antonio Matina in the Naples of the second half of the 17th century. The edition concerns the entries related to literature in Spanish. Also, this paper identifies, whenever possible, the copies used for such purpose and analyses the poetic commentaries made by this autor.

Keywords
readings; textual recepction of Spanish Literature in Italy; Antonio Matina

* Este artículo se inserta en el Programa PRIN *Il teatro spagnolo (1570-1700) e l'Europa: studio, edizione di testi e nuovi strumenti digitali*, prot. 201582MPMN, subvencionado por el MIUR.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.311

Hace más de cuarenta años, Giorgio Fulco (1976) exploraba el inventario de lecturas de un oscuro canónigo afincado en Nápoles, Antonio Matina; inventario que pretendía editar y que, según parece, no pudo concluir.[1] El manuscrito se guardaba, y todavía se conserva, en la Biblioteca Nacional de Nápoles con signatura ms. XIII H 64 y el título de *Myrobiblon seu de libris perlectis iudicium et syllabus*. Retomando las pesquisas del ilustre italianista, en este trabajo extraemos y estudiamos el listado de los libros españoles reseñados por Matina, con sus comentarios escritos en latín.

El documento, pese a los límites de su alcance, es un testimonio valioso de los intereses lectores de un exponente de los primeros niveles del alto clero en la segunda mitad del Seiscientos. Los escasos datos biográficos recolectados por Fulco (1976: 200-201) acerca del propietario esperan todavía una investigación sistemática en archivos y bibliotecas. De momento, sabemos que Antonio Matina era amigo del conocido librero y editor Antonio Bulifon, colega del erudito y dramaturgo Carlo Celano, y quizás emparentado con los señores de Palmariggi. Su listado de lecturas conforma una biblioteca privada de 1183 obras numeradas, sin contar con algunos títulos sin numerar, en la cual tienen cabida géneros dispares destacando ante todo la literatura de entretenimiento.[2] Fulco señalaba con acierto la excepcionalidad del hallazgo, pues el *Myrobiblon seu de libris perlectis iudicium et syllabus* nos pone en contacto con

> un lettore sintonizzato sostanzialmente sulle scelte di gusto del più esteso pubblico contemporaneo —con l'incidenza, nelle opzioni, di una caratterizzazione legata all'area culturale meridionale—, che decide, dove altri consumano silenziosamente e con complessi di colpa, o si limitano a debolezze collezionistiche, di fare il recensore infaticabile e non selettivo di prodotti che hanno invaso le botteghe librarie, ci regala […] un documento eloquente […] sul piano dei rilevamenti quantitativi, seppure ancora da rapportare […] ad un soggetto con una sua modesta, ma solo parzialmente generalizzabile identità culturale. (Fulco 1976: 199-200)

Del más de millar de títulos, noventa afectan al área española. Aparentemente, se trata de un porcentaje menor de la totalidad del inventario. Ni que decir tiene que en el registro de lecturas sobresale la producción italiana, que compite con textos muy difundidos en toda Europa, por ser libros «educativos» (como las obras de los jesuitas Causino, Bernardino de Villegas o Cerisier) u obras maestras de los nuevos géneros literarios (como la novela o el melodrama). La comparación con los demás títulos comentados es imprescindible para

1. El proyecto se anunció en el Congreso dedicado a la novela del siglo XVII en la ponencia «Fozio in Barocco: profilo di un lettore di romanzi», que no se publicó en las actas correspondientes, quizá, por el fallecimiento del autor.

2. La biblioteca de Matina la señaló por primera vez Consoli Fiego (1939). Fulco (1976: 200-201) reconstruyó las investigaciones de su predecesor añadiendo otras referencias contemporáneas a la biografía y biblioteca del canónigo, quien murió en la ciudad partenopea el 16 de agosto de 1701.

sopesar, cuantitativa y cualitativamente, los intereses lectores del canónigo; sin embargo, en esta ocasión limitaremos la pesquisa solamente al corpus ibérico. La cantidad de textos relacionados con España no es nada desdeñable y concierne a obras en prosa y en verso, leídas mayoritariamente en español, que alcanzan los años sesenta del siglo xvii.

Lengua española y grafía

Unas primeras consideraciones atañen al uso de la lengua española, que el contexto geográfico —la capital del Virreinato— debía favorecer. A esas alturas, como estudió Beccaria (1968) en su clásica monografía, se habían asentado en ámbito napolitano numerosos préstamos léxicos y calcos semánticos, y la competencia lingüística del español era mayor en áreas de contacto entre lenguas. Asimismo, los más recientes trabajos sobre inventarios corroboran la intensa circulación entre Italia y España de textos en lengua original o en traducción.[3]

Ahora bien: pese a que solo cuatro textos figuran en traducción italiana (los *Soliloquios* de Villegas, el *Guzmán de Alfarache*, las *Novelas* cervantinas y los *Prodigios* de Amor de Pérez de Montalbán; véanse los números 3, 8, 13, 14) y uno se declara traducido del portugués al castellano (véase el nº. 38), es decir, pese a que la mayoría de la biblioteca española de Antonio Matina está en lengua original, a la hora de transcribir los títulos o los autores la competencia lingüística relativa al castellano no parece sólida. Sus transcripciones, que reproducen la grafía de la época (en la alternancia u/v, j/x/j, z/ç, q/c, etc.), presentan incorrecciones ortográficas y gramaticales, con errores y despistes constantes, que no señalamos en el inventario por no abarrotar la lectura con innumerables *sic*. En algunas ocasiones, se trata de evidentes italianismos: así ocurre con la adopción de la preposición *per* en lugar del *por* del complemento agente (véanse, por ejemplo, los números 33, 38, 39, 56, etc.); con la oscilación de los diptongos (*uierso* por *uerso*, nº. 22; *primiera* por *primera*, nº. 53; *monstro* por *monstruo*, nº. 25); con los calcos, como *viago* por *viaje*, nº. 28; *portuguese* por *portugúes*, nº. 35. Encontramos, además, grafías latinizantes (*licentiado* por *licenciado*, nº. 34; *Esperientias* por *Esperiencias/Experiencias*, nº. 69), oscilaciones vocálicas (*deferentes* por *diferentes*, nº. 23), faltas de concordancias (*el muertos*, nº. 46) y un número bastante elevado de transcripciones extrañas (*badillier* por *bachiller*, nº. 68; *Zardes emmentadas* por *Tardes entretenidas*, nº. 58; la *Puente de Mantible* que se transforma en una *Punta*, nº. 45, o la comedia *Con su pan se lo coma* que da lugar a *Con su pancia*, nº. 46). En cuanto a la onomástica y a la toponimia, *Abencerraje*/*Bencerraje* se transforma en *Belceronge*, nº. 46; *Marcos de Obregón*, en *Mones de Plagon* (nº. 61); *Aranjuez* en *Armorfuez* (nº. 63); y María de Zayas, según el titulillo del margen, se considera un varón (nº. 54), etc.

3. Para el estudio de los inventarios del siglo xvii en España, remitimos a Díez Borque (2010 y 2012).

La extrañeza relativa a sus transcripciones aumenta exponencialmente si consideramos que el canónigo tenía en sus manos textos impresos y no manuscritos, y conocía los nombres de los autores y los protagonistas. De hecho, sus resúmenes argumentativos prueban una lectura concienzuda de los libros, lo que induce a creer que tenía una afianzada competencia lectora. Ya veremos cómo, en sus análisis, Antonio Matina se muestra atento al canon retórico-estilístico contemporáneo —suele, por ejemplo, detenerse en la *inventio* y *dispositio* de la obra, definir el estilo o centrarse en el respeto de las unidades— y sensible hacia los aspectos morales ligados al *decorum*, pero sin excederse, como se podría esperar en un miembro de la Iglesia. Y, sin embargo, a la hora de redactar sus notas nuestro canónigo debía de ser poco cuidadoso con títulos, nombres y, veremos, incluso fechas.

Cuestiones bibliográficas

La «biblioteca hispánica» de Antonio Matina se compone esencialmente de impresos, cuyos lugares de edición varían. Dominan los centros españoles más productivos: Madrid (33 ítems), Barcelona (18), Zaragoza (10) y Valencia (8). Las demás ciudades aparecen con pocos títulos: a parte Milán y Venecia, presentes con 3 impresos, el resto (Cremona, Ginebra, Alcalá, Nápoles, Lisboa, Cartagena) figura con un solo testimonio hispánico. Antes de redactar sus comentarios, el canónigo reseña la portada de la edición consultada y ofrece, de manera asistemática, los datos bibliográficos esenciales para su identificación: título, autor, lugar, año, división en libros o partes, índice general y relación de comedias. Cuando eso no ocurre, el reconocimiento del ejemplar resulta más dificultoso, máxime en caso de obras muy editadas a lo largo del Seiscientos —auténticos *bestsellers* de la editoría aurisecular— o que podían leerse en colecciones misceláneas, en sueltas o en folletos. Los casos más relevantes conciernen los números 3 (Villegas), 6 (Quevedo), 12 y 29 (Lope), 16 (Montemayor), 33 (Luna), 42 (Suárez de Mendoza), 72 (*Lazarillo*), 79 (Enríquez de Zúñiga) y 80 (Rufo).

Empecemos por el Fénix de los ingenios, cuyos *Pastores de Belén* (nº. 29) se publicaron por primera vez en 1612 y se reeditaron 12 veces en el siglo XVII: en Madrid, Lérida, Pamplona, Bruselas, Alcalá y Valencia. En todas esas ediciones se reproduce el título tal y como lo transcribe el canónigo, por lo que pudo ser una cualquiera, excepto quizás las de Pamplona, Nicolás de Assián, 1672 y de Madrid, Melchor Sánchez, 1675, pues exceden los límites cronológicos del inventario. Más compleja es la identificación de la *Primera parte de comedias*, (nº. 12) que, de por sí, representó un problema bibliográfico para los filólogos (véase Profeti 1995; Sáez Raposo, en Jauralde Pou 2010: I, 792). Como es sabido, a una primera edición zaragozana de las comedias de Lope, de 1603-1604, siguieron otras nueve publicadas en diferentes ciudades de la Corona hasta 1626. La única edición valenciana conservada en la actualidad sale de la imprenta de G. Leget y F. Miguel en 1605. Aunque el rótulo del libro y la ciudad apuntan a que el canónigo napolitano tenía una edición de esa *Primera parte* de Lope,

la fecha discrepa: 1604. Las posibles explicaciones apuntarían a un despiste a la hora de copiar la referencia bibliográfica (o también que se transcribiera la fecha de aprobación en lugar de la de edición) o a un indicio, lábil pero sugestivo, de que existiera otra edición (o emisión) de la edición valenciana. Sea como sea, estamos en el campo de las especulaciones y la entrada del inventario no nos socorre, pues tacha de forma escueta las piezas de poco originales en el enredo, pero escritas con un estilo ingenioso, sin ofrecer detalles del volumen físico.

Tampoco tuvimos suerte con la identificación del ejemplar de algunos *bestsellers* del género picaresco (*El Lazarillo de Tormes*, nº. 72, y *El Buscón* de Quevedo, nº. 6) y pastoril (*Diana* de Montemayor, nº. 16). La tradición textual del *Lazarillo*, tras la prínceps de 1554, ha sido ampliamente estudiada; sin embargo, sigue siendo muy debatida la identificación del anónimo autor (Ruffinatto, en Jauralde 2009: 558-567). Seguramente, el canónigo debió leer alguna edición del siglo xvii, pero de momento no contamos con datos que puedan confirmarlo. En cuanto al clásico de Quevedo, como señala Ynduráin, tras la prínceps zaragozana de 1626, la

> segunda edición del *Buscón* va localizada y fechada también en Zaragoza, 1626, pero parece que en realidad fue impresa en Madrid, en 1626 (sigla M). Más tarde, nuestra obra se edita en Barcelona (1626), Valencia (1627), Zaragoza (1628, sigla Z), Rouen (1631), Pamplona (1631), Lisboa (1632), Madrid (1648), etc. (Quevedo, 1996: 65; Jauralde, 2010: II, 191-192).

Una cualquiera de estas ediciones debió leer Matina, quien aprecia el *Buscón* por la variedad de costumbres y el estilo jocoso. Y, hace falta reseñarlo, no fue el único, pues la novela quevediana se trasladó pronto a varias lenguas. En italiano la primera traducción íntegra fue la *Historia della Vita dell'astutissimo e sagacissimo Buscone chiamato don Paolo*, traducida por un tal Giovanni Pietro Franco (Venezia, Girolamo Scaglia, 1634).

En el caso de la *Diana* de Montemayor revisada por Alonso de Ulloa, tampoco coincide la fecha de edición registrada por Matina, 1578, con la de las ediciones venecianas conocidas, que, hasta ahora, son de 1568 (Comin de Trino e Monferrato) y 1574 (Io. Comenzini). Posiblemente, se trate de la primera.

Según el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, a partir de ahora CCPBE, *Los soliloquios divinos* (nº. 3) del jesuita Bernardino de Villegas (1592-1653) se publicaron a finales de los años treinta: Villegas, Bernardino de (S. I.) *Soliloquios divinos por el P. Bernardino de Villegas, de la Compañía de Jesús*, Madrid, Juan Sánchez Frexeneda, 1637. A esta edición siguen otras siete en el siglo xvii: Barcelona, Jaime Matevad, 1643 y 1677; Gerona, [Jaime Bró], [s. a.];[4]

4. En el listado del catálogo se fecha 1643, pero en la ficha se indica que los preliminares son de 1743.

Valencia, Claudio Macé, 1647 y 1663; Barcelona, Pedro Escuder, s. a. [1653]; Madrid, Antonio Román, 1697. Nada más publicarse la obra, el padre Ludovico Flori llevó a cabo la traducción al italiano, que se imprimió en Roma en 1640; su antígrafo, a juzgar por las fechas, debió ser la edición de 1637, siempre y cuando el traductor trasladara el texto directamente del español y no de traducciones a otras lenguas. Esa versión italiana gozó de cierto éxito editorial, pues se reeditó varias veces: Bologna, Giacomo Monti, 1651; Padova, Pietro Maria Frambotto, 1659, 1663 y 1674; Milano, Gioseffo Marelli, 1667; Venezia, Valvasense, 1662; Venezia, Iseppo Pedroncino, 1679. Cuál fuese la de nuestro lector es difícil de dirimir. Sin embargo, la constatación de Fulco (1976: 202), según la cual «nessun libro, tra quelli registrati con l'anno di edizione, va oltre il 1667», proporciona otro parámetro para la criba bibliográfica.

Punto de referencia de la literatura apotegmática es la obra de Juan Rufo *Las seiscientos apotegmas…* (nº. 80), publicada por primera vez en Toledo en 1596. Curiosamente, y en palabras de Alberto Blecua, si otras colecciones como

> la *Floresta* de Santa Cruz se reimprime sin cesar hasta finales del siglo XVIII, la obra de Rufo cayó en el más absoluto silencio editorial. Nicolás Antonio menciona una segunda edición de 1614 que nadie, al parecer, ha podido ver hasta la fecha. No es imposible que tal edición existiera y que se hubiera perdido todos los ejemplares; aun con todo, el éxito de *Las seiscientas apotegmas* sería bien parco en comparación con la obrita de Santa Cruz que sólo en 1598, dos años después de editar Rufo la suya, se reimprimió tres veces. El fenómeno es curioso y no fácilmente explicable: ¿por qué los españoles prefirieron la colección de Santa Cruz a la de Rufo cuando las diferencias son mínimas? (Rufo 1972: xlii-xliii).

El ilustre hispanista avanzaba la hipótesis de que el enfoque subjetivo y personal de Rufo, frente a la variedad de protagonistas de Santa Cruz, moviese la balanza a favor del segundo. Matina, por su parte, aprecia unos cuantos apotegmas por su agudeza —y parece que se trata de una cantidad digna— frente a otros mediocres e insulsos. Sin embargo, ignoramos qué edición utilizó.

Si los casos reseñados son ilustrativos de la dificultad de identificación del ejemplar, otros ítems nos adentran en historias biobibliográficas fascinantes e igual de escurridizas, porque no ofrecen ningún dato externo. Es el caso de la traducción fingida que el granadino Miguel de Luna (nº. 33) afirma haber realizado del árabe para relatar el celebérrimo fin del último rey godo don Rodrigo y la leyenda que rodea la entrada de los musulmanes en la Península ibérica. La anécdota pseudohistórica era conocida en España gracias a la obra de Pedro del Corral *Crónica del rey don Rodrigo* (1587) y otros autores, pero el morisco de Granada plasma su relato, esa supuesta «historia verdadera», como una relación novelada que une realidad y ficción y va repleta de novedades. La fortuna editorial del texto fue más que discreta: después de la prínceps de la *Primera y segunda parte* (Granada, René Rabut, 1592 y 1600) se reeditó, según nos consta, siete veces hasta 1676 —en Zaragoza, Angelo Tavanno, s. a. [entre 1602 y

1603]; Valencia, Pedro Patricio Mey, 1606; Valencia, Claudio Macé, a costa de Crespi Romá, 1646; Madrid, Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1654; Madrid, Herederos de Gabriel de León, 1676—[5]. No hay forma de identificar el ejemplar de Matina, quien, sin embargo, apostilla que el relato de la violación de Florinda y de la pérdida de España es argumento de un texto jesuítico italiano muy conocido: *Historia della perdita e riacquisto della Spagna occupata dai mori* del padre Bernardino De Rogatis, que acababa de publicarse en 1664.

La novela bizantina de Enríquez Suárez de Mendoza y Figueroa *Eustorgio y Clorilene* merece también un breve comentario. Al parecer, se editó por primera vez en Madrid en 1629 y una segunda vez en Zaragoza en 1665 (Praag, 1939). Ambas ediciones constan de los 13 libros que reseña Matina, pero el resumen argumental del canónigo no ofrece pistas para dirimir cuál fuese su ejemplar.

Por otra parte, la presencia de un lugar de edición o de una fecha a veces no resulta determinante si no se tiene constancia de la existencia del ejemplar en la actualidad o de que realmente existió. En el caso de la difundidísima traducción de Barezzo Barezzi del *Guzmán de Alfarache* (nº. 8), por ejemplo, Matina declara poseer una edición veneciana de 1603, cuando, según parece, la prínceps veneciana e italiana de la *Vita del picaro Gusmano…*, donde figura solo la primera parte, es de 1606 (Ventura, 2017 y bancadatos Officina Barezzi, <http://officinabarezzi.cab.unipd.it>). Similarmente, se plantea una cuestión bibliográfica interesante para la edición de los *Diálogos de apacible entretenimiento* (nº. 74), conocidos también con el título de *Carnestolendas de Castilla*, y recientemente editados por Julio Alonso Asenjo y Abraham Madroñal. Matina cita una edición impresa en Barcelona en 1603. Hoy en día no queda constancia ni del impreso vallisoletano de ese año, cuya existencia postulaba Menéndez Pelayo, ni de esa edición catalana. Los editores modernos consideran que antes de las ediciones conservadas, desde 1605 (dos ediciones en Barcelona, por Sebastián Cormellas) en adelante (1606, en Logroño; 1609, en Barcelona; 1618, en Madrid), la prínceps debió editarse a finales de 1603 o, más bien, a principios de 1604.

> Todo parece indicar que nuestro libro se recopila entre los últimos años del siglo XVI y en los primerísimos del XVII, quizás bajo la influencia de la primera parte del *Guzmán*, que tanto éxito había cosechado, e intentando ganar por la mano a tantas obras de tipo jocoso y burlesco como se estaban escribiendo para imprimir en el primer lustro del recién estrenado siglo. En definitiva, un ejemplo más de las prosas y prisas —en frase afortunada de José María Micó— en 1604 por adelantarse a la segunda parte del Guzmán, en que participan otras obras tan significativas como *La pícara Justina* y el primer *Quijote*, entre otras. Como *La Pícara*, Cormellas también publica la obra de Gaspar Lucas Hidalgo en Barcelona en 1605, ésta en dos ediciones diferentes. […] Dado que las aprobaciones de este libro oscilan entre enero

5. Véase Berbabé Pons (2001: vii-lxx); sobre este médico-traductor y la *Historia verdadera*, véase también Maggi (2009).

> y diciembre de 1603, y teniendo en cuenta el testimonio de Jiménez Patón, no es muy arriesgado suponer que existiera una edición a principio de 1604, tal vez de Madrid (de donde dice ser vecino), Medina del Campo o Valladolid, que fuese la que tuvo a la vista el benemérito maestro manchego, siempre muy atento a las novedades en materia de literatura española. La propia fragilidad del libro habría hecho que desapareciera tal edición, como quizá otras. (Lucas Hidalgo 2010: 24-25)

El testimonio de Matina, siempre y cuando esté exento de erratas, podría abonar la existencia de esa prínceps de la obra de Lucas Hidalgo, añadiendo a las hipótesis de los citados hispanistas la ciudad de Barcelona y el año de publicación. Sin embargo, para corroborar aún más esta suposición, convendría comparar la presencia de los *Diálogos…* en otros inventarios de libros contemporáneos y encontrar más huellas bibliográficas.

Finalmente, podríamos detenernos en la edición declarada del *Deleitar aprovechando* de Tirso (Madrid, 1636), cuya prínceps se publica en la misma ciudad, pero en 1635. En Madrid se sigue reeditando el volumen, pero las fechas de esas ediciones no coicinden (véase Héctor Urzáiz, en Jauralde 2010: II, 518-519). O también en el caso de *Todas las obras…* de Góngora (nº. 77): en la entrada se declara una edición impresa en Madrid en el año 1653, que no logramos localizar. Quizás se trate de la de 1654. Como estudió Moll, existen muchas ediciones, algunas contrahechas, que complican la identificación de este impreso. En Madrid, después de la célebre prínceps del 27, el volumen gongorino se imprimió dos veces en 1633, otras dos en 1634 (pero una es en realidad contrahecha), en 1644, 1648, 1654 y otra vez hacia 1670, aunque en la portada figure el año de 1654 (Rojo, en Jauralde 2010: I, 580-587).

Las incongruencias bibliográficas pueden multiplicarse. Para no hacer enojosa esa somera introducción, las señalamos en las notas correspondientes. En esos casos, al no poder identificar el texto utilizado avanzamos una hipótesis seguida de un elocuente punto de interrogación.

Géneros literarios y glosas personales

¿Qué géneros literarios apreciaba ese ávido lector barroco? Los más leídos son los de ficción: las novelas (picarescas, pastoriles, bizantinas, etc.), las *novelle* o recolección de cuentos, y diversos tipos de misceláneas, pues constituyen más de la mitad de esa sección ibérica. Siguen los textos teatrales, mientras que escasa presencia tienen las obras técnicas (véase nº. 1), históricas (nn. 7, 31, 32, 33, 34, 49), religiosas o morales (nn. 3, 17, 29, 60) o, finalmente, los impresos poéticos y la lírica incluida en misceláneas (nn. 10, 25, 40, 63, 71, 77, 87, 88).

Los comentarios del canónigo siguen una pauta sencilla. Tras una mínima descripción física del libro, en la cual a veces tiene cabida la anotación de que se trata de un *prosimetrum* o se compone de géneros dispares, se resume brevemente el argumento. La entrada se cierra con el comentario más propiamente estético-filológico, donde queda patente la atención a la *fabula*, a cómo se resuelve o teje el

nodus, a la variedad temática o genérica —nuestro lector aprecia en particular las misceláneas de prosas y versos—, y al estilo. En algunas ocasiones, además, Matina establece correlaciones con otras lecturas (sobre todo italianas). Ocurre cuando relaciona el cuento de *El curioso impertinente* inserto en la primera parte del *Quijote* (nº. 44) con la obra de Anton Giulio Brignole Sale, *Carnovale* —texto que se publicó en Venecia en 1639 y contiene, entre otras, una pieza dramática titulada *El geloso non geloso*, cuya fortuna editorial se desgajó del volumen inicial (editándose en 1639 y 1663)—;[6] cuando enlaza la miscelánea de Reyes (nº. 40) con *La metamorfosi cioè trasformazione del virtuoso* del franciscano Marcellino Evangelista que se publicó varias veces en Toscana a partir de 1582; cuando subraya la correspondencia argumental entre la obra de Ágreda y Vargas y una novella de Bandello (nº. 51); o, finalmente, cuando recuerda (nº. 33) que la historia del rey Rodrigo fue narrada en italiano por el padre Rogatis, jesuita.

Como muestras de sus opiniones, nos centraremos en los géneros de entretenimiento de más éxito en el siglo XVII: el teatro y la prosa novelística.

Al género teatral corresponden veinte entradas: nn. 12, 18, 36, 43, 46, 83, 85, 89 (Lope); 84 (Guillén de Castro); 47 (Tirso); 45 (Calderón); 35 (Rojas Zorrilla); 20 (Juan Pérez de Montalbán); 21 (Mira de Amescua); 87 (Medrano); 15 (Velázquez); 26, 59 y 64 (Castillo Solórzano); 23 (Partes de comedias de varios autores).

El enfoque retórico plasma los comentarios de este lector barroco que valora el *delectare* al lado del *docere* y el *movere*, pensando quizás en una finalidad educativa determinada. La atención hacia la *fabula* y a su desarrollo invade cada lectura. Es igualmente palpable la conciencia de la diversidad española a la hora de construir el drama: así, se subrayan las licencias temporales en la poesía dramática del país vecino («ceterum hispana licentia utitur in tempore personarum», nº. 12; «nodus ut in Hispanis parum implexus et momento solutus», nº. 23) o la forma de plasmar la obra dramática y verbalmente («elegantius sane modo quod in Hispanis solet», nº. 47). El teatro de Lope, el más representativo del nuevo arte de hacer comedias y el más representado en el inventario, suele apreciarse por el estilo vivaz, elegante y rico de sentencias o por la belleza de la *inventio* (véase nº. 12, 18). Sin embargo, tampoco el Fénix se escapa a las críticas de Matina cuando no da muestra de originalidad en la *inventio*, de forma que sus enredos resultan torpes o evidentes (véase nº. 12 o 85). Los comentarios sobre Calderón son escuetos y ajustados tanto al gusto personal del lector como a la habilidad del dramaturgo en forjar el enredo: reciben una puntuación elevada *Casa con dos puertas*, *La dama duende*, *Saber del mal y del bien*, y un buen vapuleo otras, como *La puente de Mantible*. Digna de mención es también la referencia al estilo metafórico calderoniano, aunque, lamentablemente, no entendemos cabalmente la alusión. Tirso también se califica favorablemente, por la elegancia y propiedad de la construcción dramática, y ese discreto lector no parece tener

6. Véase Bianchi (2012 y 2016).

nada que reprender a las tres piezas incluidas en *Los cigarrales de Toledo*, pese a que su comentario sea algo ambiguo.

Tras esos pilares de la escena teatral ibérica, cabe señalar la valoración muy positiva del más «antiguo» Guillén de Castro, quizás porque parcialmente alineado hacia una dramaturgia más erudita o más moldeable a los dictados aristotélicos apreciados por Matina. En particular, se elogia la novedad del enredo de comedias como *Engañar engañando* o *La fuerza de la costumbre* y, como era de esperar, el respeto —no sistemático, desde luego— de la unidad de tiempo (como señala de *La fuerza de la sangre*). Igualmente aplaudido es Diego Alfonso de Velasco por su comedia «al modo italiano» y por la elegancia y agudeza de su estilo. Y el comentario no sorprende.

Otros dramaturgos no complacen en demasía el gusto de Matina. Del toledano Rojas Zorrilla, atrevido experimentador de enredos, se tachan las comedias de mediocres. Las obras teatrales que Castillo Solórzano intercala en sus entretenidas prosas son graciosas pero carecen de trama (nº. 26), de *inventio* (nº. 64) o, nótese la litote, resultan no inelegantes (nº. 59). Parco es el juicio de las tres comedias de Sebastián Francisco de Medrano, de las cuales solamente la tercera es elegante, así como el de *La toquera vizcaína* de Pérez de Montalbán, quien no supo resolver bien el enredo. Templadamente, se aplaude la pericia de Mira de Amescua en embellecer en la justa medida y oportunamente el estilo, una habilidad retórica que, sin embargo, no se combina con la originalidad de la trama. En cuanto a las *Partes de comedias*, que, como señala Giuliani (2010), se transformaron en un género editorial de éxito, el inventario registra solamente una. Se trata de la *Parte treinta de comedias de varios autores* (nº. 23), una edición conflictiva desde el punto de vista bibliográfico, que interesa al canónigo porque contenía complicados enredos a la manera española; gustó también el estilo elegante y «aculeatus» y, en particular, una comedia de Juan Bautista de Villegas (*La mentirosa verdad*), otra de Pérez de Montalbán (*La doncella de Labor*) y, finalmente, *El guante de doña Blanca* de Lope.

Como el baremo estético del canónigo pertenece a una dimensión poético-cultural que en ámbito dramático promueve el respeto de las unidades aristotélicas, resulta trascendental su atención hacia las piezas del Siglo de Oro que podían adaptarse a estas pautas, como la *Lucinda perseguida* (nº. 36), *El galán Castrucho*, *Los embustes de Celauro* (nº. 85) o *La noche de San Juan* (nº. 89) de Lope, *El Narciso en su opinión* («implexior et quę unico die haberi posset», nº. 84) de Guillén de Castro o *La mentirosa verdad* del citado Villegas. Ignoramos si, efectivamente, Matina escribiese comedias —quizás su esfera de acción fuese la del colegio—; sí lo hacía el contemporáneo Carlo Celano, también canónigo, con el cual Matina trabajó en la restauración de la Iglesia de Santa Restituta en Nápoles, y que es uno de los representantes de las llamadas «opere regie», epíteto que solía atribuirse a aquellas piezas que asumían la fórmula de hibridación cómico-seria de raigambre española.

El otro eje de las discordias poéticas de la época atañe al grado de verosimilitud de la *fabula*. En los comentarios teatrales, en realidad, ese aspecto se engloba

en el juicio general relativo a la articulación dramática. En cambio, resulta requisito ineludible de las narraciones en prosa, históricas y ficticias. En eso se muestra el canónigo muy puntilloso: alabando cuando se conserva tanto la *similitudinem* como la atención a la verdad (nn. 4, 54) y censurando al autor si comete errores graves (entre los más señalados, los geográficos, como en los nn. 48, 52, 61).

En cuanto a la prosa novelística Matina posee una nutrida biblioteca, compuesta por novelas picarescas, bizantinas y pastoriles, colecciones de prosas y versos, *novelle* y otras prosas de ficción. Sus estantes guardaban a los grandes autores de los Siglos de Oro y las obras más difundidas: el *Lazarillo de Tormes* (nº. 72), el *Lazarillo de Manzanares* (nº. 9), Jorge de Montemayor (nº. 16), Cervantes (nn. 11, 19, 13), Quevedo (nº. 6), Mateo Alemán (nº. 8), Lope (nn. 22, 30), Tirso (nº. 47), Pérez de Montalbán (nº. 2), Vélez de Guevara (nº. 39), Castillo Solórzano (nn. 5, 24, 27, 26), Rojas Villadrando (nº. 28), Gonzalo de Céspedes (nº. 4), Enrique Suárez de Mendoza y Figueroa (nº. 42), Matías de los Reyes (nº. 40), Gabriel del Corral (nº. 3) y Fadrique Moles (nº. 41).

Las obras cervantinas encuentran, en general, su aprobación. El *Quijote* se alaba por el estilo elegante o jocoso, por la selección argumental y por la variedad de narraciones insertas en la novela, con la sola excepción de ciertos discursos, que resultan tediosos debido a su extensión. Cervantes y su traductor comparten el juicio favorable relativo al estilo en el caso de las *Novelas ejemplares* que Matina lee en italiano. Como era de esperar, el canónigo napolitano sufre la misma obcecación del cura cervantino al censurar las novelas bizantinas, que se trate del *Persiles* o de *Eustorgio y Clorilene* de Suárez de Mendoza, por falta de verosimilitud o por cuestiones de decoro.

Por otra parte, su biblioteca confirma el éxito abrumador de las novelas picarescas, aunque a menudo sus comentarios atienden solamente a aspectos argumentales. El *Lazarillo de Tormes* se considera un sano entretenimiento; el estilo llano del *Buscón* no deja de ser divertido además de recrear al lector con el universo humano allí descrito; la industria del *Guzmán* es digna de mención, así como la variedad y jocosidad de las aventuras, etc.

¿Y qué de decir de otras tipologías de prosas no adscribibles a esos criterios taxonómicos? Los impresos misceláneos, amalgama de prosas y versos o de prosas y teatro, que inundaron el mercado librero suelen superar el escrutinio de Matina, quien, de por sí, se complace de la variedad de géneros incluidos, aunque en el caso de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas el juicio sea bastante frío.

En ese apartado de prosa novelística, el autor que cuantitativamente destaca sobre todos los demás es Alonso de Castillo Solórzano. Matina rescata a ese polígrafo, al que había vapuleado como dramaturgo, gracias a sus prosas: a saber, *Los amantes andaluces*, *Lisardo enamorado*, *Los alivios de Casandra* y *La niña de los embustes*. En algunos casos, su escrutinio revela defectos en la trabazón narrativa, la coherencia argumental o considera mediocre la trama; sus apreciaciones, sin embargo, no llegan a empañar por completo el placer que produce la lectura de esas tipologías textuales.

Criterios de edición

Numeramos el listado modernamente facilitando el título de la obra e identificando, si es factible, la edición utilizada por el canónigo. Acto seguido transcribimos diplomáticamente la entrada del *Myrobiblon* señalando entre corchetes la página y, a continuación, la numeración original que tiene el ítem en el inventario. En cuanto a los hábitos gráficos del copista, debe reseñarse el uso de algunos signos que conservamos, según las posibilidades técnico-informáticas: el «lazo» que transcribimos con ∫ suele separar las oraciones, aunque no hay sistematicidad en el uso de las mayúsculas y en la puntuación; la raya vertical | tiene las funciones del paréntesis. Por otra parte, la *ȩ* aparece como abreviatura de un diptongo latino, mientras la *y* puede llevar dos puntos (*ÿ*) o uno (*y*) —este último no pudimos señalarlo con el punto—, y se correspondería, según el caso, a la doble *ii* o *i* (por ej., uarÿs = variis). Esta última abreviatura, además, en final de palabra compite con *–is*, con la cual a veces suele confundirse. Otras formas de abreviar son más comunes —la *q˜* o *ꝑ* — para el relativo o la preposición/prefijo y, por consiguiente, no hace falta comentario alguno.

Inventario de los títulos en español o traducidos del/al español

1. Huarte de San Juan, Juan, *Esame degl'ingegni degli uomini per apprender scienze*, trad. Camillo Camilli…, Cremona, Cristoforo Draconi, 1582[7] (?).

[p. 3] 4. Esame degl'ingegni di Gio: Huarte tradotto dalla lingua spagnuola da Camillo Camilli. Totus est in ostendendo aptitudinem omnem ad disciplinas quoscumque dependere a corporis atque ad eo cerebri constitutione, seu cõplexione. agit de generibus varÿs ingeniorum e multiplici, calidi humidi mixitione provenientibus. assignat cuique ingenÿ differentiae, precipuas disciplinas, quibus magis apte respondeant. notat signa unde argui possit ingenÿ constitutio, atque aptitudo. Addit ultimo loco, quid fieri possit ut generentur homines ad sapientiam apti ∫. Tribui[t] fortasse nimium huismodi corporis constitutioni, quippe quod omnia ab ea pendere arbitratur. Stylus planus est et perspicuus; argumentur, pondere non nimium ualet, sed potius nudis ubitur assertionibus, nisy probabili alicui coniecturę et quę in speciem satisfaciãt, et aliquibus exemplis. est certe rerum varietate iucundus. [título en el margen:] Esame de gl'Ingeni dell'Huarte.

2. Pérez de Montalbán, Juan, *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos…*, Madrid, Imprenta del Reino, 1632[8] (?).

[p. 14] 17. Para todos exemplos morales humanos y divinos per el doctor Juan Perez de Montaluan natural de Madrid. Liber est omnis generis scriptiones continens, incipit a narratione quadam quę desinit in nuptiale festum, et hoc absoluitur dramate del Gran Seneca de Espanna Felipe 2º tum ordinatur festum septem dierum, in quorum singulis singuli loquuntur equites. die dominico disseritur de opere primi diei: de fabula solis siue Apollinis; de philosophia; tum dar.ʳ drama. die lunę de opere 2º diei et de fabula lunę et sic in seqq.ᵐ diserit.ʳ de sacrificio Missę tum narratur fabula. 3ª. die diseritur de bello, tum drama. 4. de Angelis tum fabula. 5. de concionatore et ad eum spectantibus tum drama. 6. de artibus omnibus tum fabula. 7. quę nam in omni genere meliora, tum drama. de ᶜ dramatibus nihil asserere. agnosco tamẽ sententias interpositas ∫. Fabula prima pulcherrima est; et ultima non mala. In fine indicem habet nominum eorum omnium qui ingenio et literis ex Madriti ciuibus unquam floruerint siue quod typis mandauerint siue non. Sunt nisi fallor ad 284 ∫. [título en el margen:] Para todos de Montaluan.

3. Vigliegas, Bernardino di, *Soliloqui divini tradotti dalla lingua spagnola da P. Ludovico Flori*, Roma, Pietro Antonio Facciotti, 1640 (?).

[p. 77] 125. Libellus est pius cui titulus Soliloquÿ diuini composti per il P.e Berardino di Vigliegas tradotti dallo spagnuolo dal P.e Ludouico Flori uterque S. I. Soliloquia orto sunt da ad sacram Eucharistiam pertinent reliqua ad dolorem de peccatis ∫. Stylus pius est, paucis sententÿs S. Script distinctus ∫. affectus recte excitat, nec tędium parit quod uarietate floreat et uiuax sit ∫. [título en el margen]: Soliloquÿ del Vigliegas.

7. La prínceps española, *Examen de ingenios para las ciencias*, se publicó en Baeza, por Juan Bautista de Montoya, en 1575.

8. A la prínceps, siguen 13 ediciones en el siglo XVII (véase Cayuela, en Jauralde 2010: II, 70-72) que podrían ser el ejemplar leído por el canónigo. Todavía no he podido verificar si la distribución temática o la alusión al folio 284 son indicios que permitan reducir el número de ediciones posibles.

4. Céspedes y Meneses, Gonzalo de, *Poema trágico del español Gerardo y desengaño del amor lascivo por… primera [-segunda] parte*, Valencia, Miguel Sorolla, a costa de Cristóbal Garriga, 1628.

[pp. 77-78] 126 Poema tragico del Espannol Gerardo y deseganno del amor lasciuo per D. Gonzalo de Cespedes y Meneses uezino y natural de Madrid. [p. 78] en Valencia 1628. Ita describitur iustũ opus prosa scriptum, et stylo ut uidetur eleganti et florido, mixto subinde carminibus uarÿ generis ſ. in duas diuiditur partes, quarum singulę in tres discursus ut inscribit. Singule p.ᵉ party singulos continent euentus amoris, et improbi simul et infelices. reliqui tres implicatiores sunt ita ut iucundiores, eiusdem tamẽ rationis euentus continet, nisi quod postremo due mulieres quas Gerardus deperierat cenobio addieuntur, altera reuerita iram coningis post uarios casus, et scelera, altera ex affectu erga Deum connubiũ Gerardi respuens, qui et ipse melioris uitę studio a suis se fuerim subduxit. narratio in pleryque ueri similitudinem seruat; aitque auctorem magna ex parte etiam ueritatem seruare. iucunda etiam est et uaria, quamuis ut plurimum infelicia narret ſ. [título en el margen]: l'Espanol Gerardo del Cespedes.

5. Castillo Solórzano, Alonso de, *Los amantes andaluces, historia entretenida, prosas y versos*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1633.

[pp. 78-80] 127 Describit D. Alfonsus de Castiglia Solorzanus in opere quod inscribit Los amantes Andaluzes euẽta amoris inter duos tandem coniuges ex ea regione. Amat D. Felix Lauram ante quam agnosceret illam inimici suę gentis filiam, tum petit in matrimonium negatur. conueniunt de fuga. Felix dum pręstolatur uidet abripi mulierem putat Lauram, in[p.79]sequitur raptores, tandem assequitur, necatisq~ aliquibus fęminam liberat. sed frustra quia nece cognita ducitur etiam in carcerem, inde dolo egreditur intra tumulum clausus defucti, qui ex morbo pestilenti obierat, aufugit in Italian, quõ destinauerat antea fugere cũ Laura, ibi in itinere, dũ substitit diuisus a socÿs, spoliatur a furibus, recipit se in domum cuiusdam Domini Marinensy, qui adamans Lauram, quę post uarios casus in aulam Ducis peruenerat, sperans se illum apud eam pro se intercessurum operam dat ut legatur a Duce sibi ab epistoly. hic amatur ille a sorore Ducis; a Duce autem rogatur ut Lauram sibi beneuolam reddat. furtim uero auditus a Cassandra Duci sorore quod cum Laura de fuga cogitaret iubetur tradi in carcerem. interea loci comes Agamontius cum alys equitibus hispanis exceptus a Duce in quadam tabula depictum agnoscit Felicem, ꝑ contatur de euq~ rem Ducem edocent, isque eum liberat et in matrimonium iungitur ſ. preter historiam habet et sua episodia ubique festiuus et elegans. nexi similitudinem in eo pręcipue desidero, quod non uideam cur apud Ducem uolulerit esse [p. 80] ignotus; et non potius se detegere ſ. cetera iucũda sunt lectu, et stylus carminibus mixtus uidet.ʳ elegans el floridus. ſ. [título en el margen:] Los amantes andaluzes del Solorzano.

6. Quevedo y Villegas, Francisco de, *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, Zaragoza, Pedro Verges, 1626 (?).[9]

9. Registramos, para la identificación general del volumen, la prínceps. Como se explicó en la introducción, los datos a disposición no permiten reconocer el ejemplar poseído por Matina.

[p. 80] 128 Inscribitur hispano idiomate libellus descriptus. historia de la uida del Buscon llamado D. Pablo exemplo de Vagamundos, y espeio de Tacannos per D. Fran.co de Queuedo Villegas ſ. referi nefarias artes atque illaudatam industriam ueteratory cuiuspiam. mores belle describit uarÿ generis hominum. stylus planus uidetur et iucundus. ſ. [título en el margen:] Vida del Buscón del Quevedo.

7. Pérez, Antonio, *Las obras y relaciones de Antonio Pérez Secretario de Estado que fue del rey de España don Felipe II deste nombre…*, Genève, Juan de LaPlanche, 1631.

[pp. 86-87] 137 Las obras y relaciones de Ant Perez secretario de estado que fue del Rey de Espanna D. Filippo II deste nombre. P.º habet quosdam epistolas ad Regem Gallię, Pontificem, et lectores declarantes et excusantes consilium suum. cum una Relacion summaria de las prisiones y persecuciones de Ant. Perez con particularidades y copia de papeles nunca uistos dignos de ser uistos. Quid proponit pręstat rem omnen ait deductam ex morte Io: Escouedi a secretis D. Io: de Austria; alias causas plane reticet, si quę fuerint. cum el memorial que Ant Perez presentò del hecho de su causas en el iuizio del tribunal del Iustizia que llaman, de Arragon llamando a el de su Rey arne parte.[10] Hęc eadem fere repetit breuius et pauca addit in sui excusationem ſ. Premittitur ad hoc Relacion de lo sucedito en Çaragoça de Aragon a 24 de Fbre 1591 per las libertades de Anton Perez e de sus fueros, y Iustiçia. hic narretur quid egeriat Aragonenses ut illum a carceribus inquisitionis eriperent. ſ. Vltimo loco habentur supra duas centurias epistolarum ad familiares, et alios. unam aut alteram in principio habet, quę de suis euentibus aliquid agis, et digna habet le[p.87]ctu. reliquę fere totę sunt familiari stylo uel de alÿs diuersis ſ. plurima frequenter habet ad politicam axiomata. frequenter narrat dicta uel facta pręcipui alicuius uixi multaq~ sparsim hi. disposita. ſ. [título en el margen:] Relaciones del Pérez.

8. Alemán, Mateo, *Vita del picaro Gusmano d'Alfarace, descritta da Matteo Alemanno di Siviglia, et tradotta dalla lingua spagnuola nell'italiana da Barezzo Barezzi cremonese… Aggiuntevi due copiosissime tavole…,* Venezia, Barezzo Barezzi, 1606 (?).[11]

[p. 91] 149 Vida del Picaro Gusman d'Alfarace osseruatore della uita humana scritta da Matteo Alemano di Siuiglia e tradotta dalla Spagnuola nell'Italiana da Barezzo Barezzi Cremonese Ven. 1603. Auctor uitam describit profugi cuiusdã uereratoris, ex alÿs exercitationibus ab alias subinde auolantis, ubique nequam et uafri. historia referta est uarietate et iucunditute euentuum, quorum plerosque ex industria, alios ueluti per parergon recenset digreditur tamen frequentissime ad politice discursus, paręneses. ſ. [título en el margen:] Vita del Picaro.

9. Cortés de Tolosa, Juan, *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas compuesto por…*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1620.

10. El título en español es *El memorial que Ant. Pérez presentó del hecho de su causa en el juicio del Tribunal de Justicia (que llaman) de Aragón como parte.*

11. No coincide la fecha de esta edición de Matina ni con la que se considera hoy en día la supuesta prínceps de 1606, ni con otras publicaciones venecianas, todas posteriores (1615, 1622, 1622, 1629, ecc.).

[pp. 101- 102] 172 Liber est hispanici idiomatis cui titulus Lazarillo de Manzanares con otras cinco Nouellas. cõpuesto pe Juan Cortes de Tolosa natural de Madrid. Madrid 1620. P.º loco describitur uita cuiusdam Lazari, qui mores hominum multor$_c$ uidit et urbes. sępe inuehitur in uxores et uxoratas ∫ ea est imperfecta. ait [uita (?)][12] saluisse Indios uersus [p. 102] nec ultia progeditur. Subduntur quinque fabulę[13] La Comadre ubi describuntur fallacię cuiusdã qui uidebatur eremita et sanctus ∫. et habet mox iuuerã diuitem ac ualde egentem ∫. elegans et implexa. con el Licenziado. Perimpia. et est est uaria uariosq~ felices et infelices euentus continet. 3ª el Desgraciado narrat scilicet uitam cuiusdam in omnibus infeliciter se habentis ∫ elegans est, et uenusta. Minus reliquę duę placent sc. Lo lacimiento de la Verdad ubi plura ueluti per satyrãs carpit. et el Miserable ubi describit auarissimi cuiusdam mores, et infelicem euentum ∫ [título en el margen:] Lazarillo del Cortes.

10. Pérez de Montalbán, Juan, *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega y Carpio y elogios panegíricos a la inmortalidad de su nombre escritos por los más esclarecidos ingenios, solicitados por el doctor Juan Pérez de Montalbán que al Excelentísimo señor Duque de Sessa, heroico, magnífico y soberano mecenas del que yace, ofrece, presenta, sacrifica y consagra*, Madrid, Imprenta del Reino, 1636.

[pp. 103-104] 175 Liber est confarcinatus ex pluribus cuiusque generis scriptoribus hispanicy laudantibus Lopẽ de Vega. sic inscribitur. Fama Posthuma a la uida y muorte del Doctor Lope de Vega Carpio y elogios panegiricos a la immortalidad de su nombre escritos par las mas esclarecidos ingenios solicitados por el D.^{r} Iuan Perez de Montaluan ∫ dedicantur Duci Suessę qui eius Mecęnas fuit. habetur in principio eius uita. Natus Madriti 25 9~bris 1562 ex[p. 104]tinctus ibidem 21 Aug 1635 et poeta fuit egregius et miles sępius ∫. pręcipue in comicis excelluit. mira sunt encomia quibus eum celebrant. sed quę latina, et humilia sunt et uix digna lectu ∫ Madriti 1636. Funebris oratio, seu potius concio ultimo in loco adscripta, primas meretur ∫. [título en el margen:] Fama posthuma.

11. Cervantes Saavedra, Miguel, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*, Madrid, Juan de la Cuesta, a costa de Juan de Villaroel, 1617.

[p. 104] 176 Los Trabayos de Persiles y Sigismunda Historia setentrional. Per Miguel de Ceruantes Saauedra. fabula est erotica in quatuor libros distincta plurima habet episodia, euentus omnes nihil habens eximÿ, sed omnes uulgaris conditionis. ∫. Precipuę personę Persiles 2º genitus Regis Noruegię et Sigismunda p.ª genita Trislandię, hęc destinatur uxor Maximino fratri Persilis, sed quod eam deperiret Persiles, consilio eiusdem matris, ad quam Sigismunda educanda missa fuit, simul aufugiunt, iuramento dato de seruanda eius pudicitia quousque Romã peterent. interim alÿ alÿq. euentus in huismodi peregrinatione annectuntur, sed ferme omnes regÿs personis indigni; et plurimi longe absunt a nexi similitudine. initium perplacet, sed statim labitur ad minima ∫ plurimum tribuit iudiciarię et multa admiscet

12. En el manuscrito hay un borrón que hace nuestra lectura dudosa.

13. Las cinco novelas, a veces difícilmente reconocibles en el español de Matina, se titulan: *La comadre*, *El licenciado Periquín*, *Un hombre muy miserable llamado Gonzalo*, *El desgraciado* y *El nacimiento de la verdad*.

minus ex decoro. ∫ Ceterum stylus suauis iucundus et inuentione delectans. ∫ Madriti 1617 [título en el margen:] Los trabajos de Persiles del Cervantes.

12. Vega Carpio, Lope de, *Las comedias del famoso poeta…*, Valencia, [sin identificar], 1604 (?).[14]

[pp. 106-107] 181 Plura simul dramata sunt inscripta, Las comedias del famoso Poeta Lope de Vega Carpio. Valen. [p. 107] 1604. inuentio plane nulla et sępe absona. semel, aut iterum minus mala. Stylus uiuax et sententÿs aliquando distinctus. [título en el margen:] Comedias de Lope.

13. Cervantes Saavedra, Michel di, *Novelliere castigliano di Michiel di Cervantes Saavedra, nel quale, mescolandosi lo stile grave col faceto, si narrano avvenimenti curiosi, casi strani e successi degni d'ammirazione… Tradotto dalla lingua spagnuola nell'italiana dal sig. Guglielmo Alessandro de' Novilieri Clavelli e da lui fattivi gli argomenti e dichiarate nelli margini le cose più difficili*, Venezia, Barezzo Barezzi, 1626.

[pp. 119-120] 208 Il Nouelliero Castigliano di Michel di Ceruãtes Saauedra tradotto dalla lingua spagnuola nell'Italiana da Guglielmo Alessandro de Nouilieri Clauelli [p. 120] Ven. 1626. Habet 12 fabulas ex ÿs 3. 4. 12. et ex inde 6. et 8 describuntur mores uariorum generũ hominum. reliquę magis implexę sunt et bellę solutę ∫ Stylus leniter fluens, miscet aliqua carmina, quę relicta sunt hispano idiomate ∫. [título en el margen:] Nouelliero Castigliano del Ceruantes.

14. Pérez de Montalbán, Juan, *Prodigi d'amore, rappresentati in varie novelle dal dottore Montalbano. E trasportati dallo spagnolo in italiano dal p. d. Biasio Cialdini*, Venezia, Cristoforo Tomasini, 1637.

[p. 136] 243 I Prodigi d'Amore rappresentati in uarie nouelle dal Dottor Montalbano e trasportati in Italiano dal Padre Don Biasio Cialdini. Ven. 1637. Sunt octo fabulę eleganter implexę et plerumque ex uero simili precipue placet tertia et septima. ∫ Stylus elegans et uenustus aliquando non malis sensiculis distinctys et sententÿ uestitus, quas, ut facili percipi possint, alio exprimit charactere. ∫. [título en el margen:] I prodigi d'amore del Cialdini.

15. Velázquez de Velasco, Diego Alfonso, *El celoso*, Milano, Herederos del Q. Pacifico Poncio y Juan Baptista Picalia compañeros,[15] 1602.

[p. 163] 312 El celoso por D. Alfonso Vz de Velasco. Milan 1602. drama est comicum, sed si tempus excipias, quod plures complectitur dies, nodum habet qualem in italicis eumque elegantẽ; et ostendit zelotypia mulieres nõ custodiri, sed prouocari ∫. Stylus elegans et aculey aliquãdo distinctus. inducit suũ Baccalaureũ latine non pauca effusiẽtẽ. [título en el margen:] El celoso del Velasco.

14. Como señalamos en la introducción, la fecha de la edición valenciana reseñada por Matina diverge de la conocida hasta ahora, que se publica en Valencia, por los tipos de G. Leget-F. Miguel, en 1605.

15. Así, en la edición milanesa. Sobre los editores Pacifico Ponzio y Gian Battista Piccaglia, véase la introducción de Jesús Sepúlveda en Velázquez de Velasco (2000: 190-191).

16. Montemayor, Jorge, *La Diana de Jorge de Montemayor nuevamente corregida y revista por Alonso de Ulloa. Parte Primera. Hanse añadido en esta última impresión Los verdaderos amores de Abencerrage y la hermosa Xarifa, La infelice historia de Piramo y Tisbe. Van también Las damas de Aragón y catalanas, y algunas castellanas, que hasta aquí no habían sido impresas*, Venezia, Comin de Trino y Monferrato, 1568[16] (?).

[pp. 181-182] 352 La Diana de Iorge de Montemaior reuista per Alfonso de Ulloa. prima pars continet lib. 7. Secunda 8. sed opus alias requirit, quos non uidi. Narratio est erotica mixta carminibus, et prosa oratione [p. 182] stylus elegans et in sanui nota sublimis. carmina dum nihil habent aculei aliquando ∫ Nodus p.ᵉ p.ᵢˢ idem ac Cardenię Torretti, mutato nomine Felismenę in Cardeniam. habet obiter narrationem amorum Abilomagy et Xenofri qui idem principium habẽt ac Celimauri ∫ sed ea quę consequuntur uarient plurimũ. Torrettus uero auctores depictos meminit hic mulieres hispanas. sed quod micum inducit Orpheũ eas laudantem, et in eadem Orphei cantione multa dicũt.ʳ nomine ipsius auctoris ∫ In 2ª parte narratio prẹcipua est de Parthenio et Delisio, quorũ parentes, errores, amoresque narrantur; sed non completa nudus narrationis uenustus et bene implexus; solutio autem ad machinam accedit. Habet prẹcipue carmen de Syluano et Alcida, de Pyramo et Thisbe. Ven. 1578. Legi easdem gallice uersas. in quibus etiam 3ª pars, quę nec opus complent; licet post obitum Lirini Diana nubat Sireno S. illud demum displicet, quod Diana, unde nomen sumit narratio, parum de ea meminit ∫ [título en el margen:] La Diana de Montemaior.

17. Malón de Echaide, Fray Pedro, *Libro de la conversión de la Magdalena, en que se esponen los tres estados que tuvo de pecadora y de penitente y de gracia…*, Alcalá, Viuda de Juan Gracián, 1602.

[pp. 182-183] 353 Legi obiter iustum librum quem inscribit libro de la conuersion de la Magdalena en que se ponen los tres estados che hecco de Pecadora [p. 183] y de Penitente, y de Gracia fundado sobre el Euangelio. Rogabat Iesum ∫ compuesto per el maestro F Pedro Malon de Chaide de la orden de S. Agustin. Alcalà 1602. Ea operis materias ceterum mixtum est ex concionatorio stylo et carminibus identidem interiectis quibus ut plurimum sacrum aliquod e scriptura explicent. ∫ nihil habuit quid me teneret nec in prosa oratione nec in carmine. ∫ [título en el margen:] Conversione de la Magdal.ª del Malon.

18. Vega Carpio, Lope de, *Segunda parte de las comedias, que contiene otras doce cuyos nombres van en la hoja segunda*, Madrid, Alonso Martín de Balboa, a costa de Alonso Pérez, 1609.

[p. 194] 395 Segunda parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio Madrid 1609. sunt duodecim plerumque elegãtis styli, nullius fere nodi. ceterum hispana licentia utitur in tempore personarum. [título en el margen:] Comedias de Lope de Vega p.ᵉ 2ª.

19. Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Bautista Sorita, a costa de Juan Simón, 1617.

16. Como señalamos anteriormente, la fecha de edición no coincide.

[p. 202] 418 Iustum est opus in duas diuisum partes cuius titulus el engenioso Hidalgo D. Quixote de la Mancha compuesto por Miguel di Ceruantes. Barcel. 1617. Fingit is ex studio librorum Amadigiorum ∫ in eam decidisse insaniam, ut se ęquare crederet uiros illos ∫ inuentio elegans. Stylus festiuus: aliquando tędium parit pro longitudine concionum ∫ sed ut plurimum et historia et episodÿs quam maxime placet. ∫ [título en el margen:] D. Quixote del Ceruátes.

20. Pérez de Montalbán, Juan, *La toquera vizcaína*, edición sin identificar. Probablemente, la *Parte veinte y nueve, contiene doce comedias famosas de varios autore*s, Valencia, Silvestre Esparsa, a costa de Juan Sonzoni, 1636, ff. 175r-193r, donde se encuentra también la comedia de Mira que sigue este ítem.[17]

[p. 203] 422 La Torquera Vizcaina Comed. del D.r Iuá Perez de Montaluan. stylus floridus nodus bene intextus, sed frigidiuscule solutus. nomen habet quod Elena fingit se uendentem instiusmodi ∫ [título en el margen:] La Torquera Vizcaina del Montaluan.

21. Mira de Amescua, Antonio, *Galán, valiente y discreto*, edición sin identificar. Probablemente, la *Parte veinte y nueve, contiene doce comedias famosas de varios autore*s, Valencia, Silvestre Esparsa, a costa de Juan Sonzoni, 1636, ff. 45r-61v.[18]

[p. 203] 423 Galan ualiente y discreto del D.r Mira de Mesena. stylus suos habet flores suo loco et tempore insertos. inuentio non mala. ∫ [título en el margen:] Galan ualiente del Mesena.

22. Vega Carpio, fray Lope de, *La Dorotea, acción en prosa de frey Lope Félix de Vega Carpio…*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez, 1632.

[p. 204] 928 La Dorotea uierso e prosa de Fray Lopez Feliz de Vega Carpio del habito de S. Iuan. Madrid 1632. Est ueluti drama, sed nullo ferme nexu, nulla etiã solutione stylus elegans et aculeatus tũ in prosa, tũ in carminibs ∫ [título en el margen:] La Dorotea del Carpio.

23. *Parte treinta de comedias de varios autores*, Zaragoza, Hospital de Nuestra Señora de Gracia, 1639.[19]

17. Se publicó en la *Primera parte de las comedias del doctor Juan Pérez de Montalbán*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635, ff. 132- 151; en la citada *Parte veinte y nueve* (1636), ff. 175r-193r; así como en varias sueltas, mayoritariamente del siglo XVIII (Jauralde 2010: II, 99 y entrada general). El encabezado reseñado por Matina bien pudiera ser de una suelta o una colección miscelánea. La *Parte veinte y nueve…* registra: «La toqvera vizcaina./ Comedia/ famosa./ *Del Dotor Ivan Perez de Montalvan*».

18. Sin embargo, también existen unas diez sueltas, mayoritariamente sin año (véase Jauralde 2010: I, 999).

19. Estamos ante otro caso complejo, cuyo enredo desató Profeti (1988: 85-97, y en particular, 95-96). A esta *Parte de comedias* se aplicaron portadas diferentes: entre ellas, Zaragoza 1639. La colección contiene las consabidas 12 comedias, aunque Matina escriba 17. A saber, *Lo que son juicios del cielo*, *La doncella de labor*, *La dama duende*, *La vida es sueño*, *Ofender con las finezas*, *La mentirosa verdad*, *El marido hace mujer*, *Casarse por vengarse*, *El privilegio de las mujeres*, *Persiles y Sigismunda*, *El guante de doña Blanca*.

[p. 205] 429 Parte treynta de las Comedias de deferentes autores. Çaragoça 1639. Sunt 17, quarum stylus plerumque elegans, et aculeatus. nodus ut in Hyspanis parum implexus et momento solutus. placent tum pręcipue nodi 6ª La mentirosa veredad. quę facile contineri posset unico die ∫ tum la donzella de Cabro. il guanto de D. Blanca ∫ tres etiá finem habent męstum. [título en el margen:] Comedias de deferentes autores p.ᵉ 30.

24. Castillo Solórzano, Alonso de, *Lisardo enamorado…*, Valencia, Juan Chrisóstomo Garriz, a costa de Filipe Pincinali, 1629.

[pp. 208-209] 437 In 8. libros distinguitur opus eroticũ cui titulus Lisardo enamorado per D. Alonso de Castillo Solorzano. Val. 1629. plura habet episodia. singulis enim ferme libris nouam habet noui amoris historiam. displicet quod eę multę et sint atque aliqua inter se homgenitate. nodus mediocriter implexus. stylus elegans et carminibus nonnullis distinctus iocosis et acutis ∫ Nodus pręcipuus Lisardus eripit ex aquis Gertrudam, eamque deperit: existimatur alium amare, quod illa eum negligebat; eũque in eius ulnis credit se configere cum uere fra[p. 209]trem, qui paulo ante ad uenerat uulnerasset, tum desperatione actus Barcinonem aduenit ubi Gertrudam offendit, quę eum in Italiam sequi contendebat, eoque nuper appulerat redempta a Turcis, a quibus capta fuerat in itinere. [título en el margen:] Lisardo enamorado del Solorzano.

25. Ledesma, Alonso de, *Romancero y monstruo imaginado…*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1616.

[p. 212] 452 Romancero y monstro imaginado compuosto per Alonso de Ledesma. Barcelona. 1616. carmina sunt uaria plerumque sine rythmo. ingenio ualet et aculeis de alÿs alÿsque rebus agit. et quod addit de monstro plane uerba omnia sunt ęquiuoca. ∫. [título en el margen:] Romancero del Ledesma.

26. Castillo Solórzano, Alonso de, *Los alivios de Casandra…*, Barcelona, Juan Sapera, 1640.

[pp. 216-217] 467 Sunt octo fabulę, et drama unũ, quod complectitur titulus Los aliuios de Casandra. Fingit enim drama datum fabulasque narratas ad leuandam męstitiam Cassandrę. Drama lepidum est, sed nodo caret. fabulę elegantes nec male implicitę, pręcipue prima et [p. 217] secunda ∫ quinta hor artificio est composita ut nullá literam, A; admisceat; notaui tamen aliqua in descriptione pulcritudinis ∫ auctor est D. Alonsus de Castillo Solorçanus. Barcel. 1640. [título en el margen:] Los aliuios de Cassandra.

27. Castillo Solórzano, Alonso de, *La niña de los embustes Teresa de Manzanares, natural de Madrid*, Barcelona, Jerónimo Margarit, a costa de Juan Sapera, 1632.

[p. 217] 470 Iusta est opella cui titulus la Niña de las elustres Teresa de Mançanares natural de Madrid ∫ por D. Alonso Castillo Solorzano. Barcel. 1632. describit uitam uafrę cuiusdam fęminę in decipiendo adolescẽtulus ∫ iucundas habet narrationes non ualde implexas. ∫ [título en el margen:] La Ninna del Solórzano.

28. Rojas Villadrando, Agustín de, *El viaje entretenido de Agustín de Rojas… con una exposición de los nombres históricos y poéticos que no van declarados…*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel Martínez, 1614.

[p. 218] 473 Iustus est liber in quatuor partes diuisus, cui titulus El viago entretenido d'Agustin de Roias. Madrid. 1614. Stylus humilis. omnia in dialogis narrantur, ut plurimum de rebus hispanicis et plura habet carmina. nihil tamen habet quid magnopere laudes. ∫ [título en el margen:] El viago entretenido del Roias.

29. Vega Carpio, Lope de Vega, *Pastores de Belén, prosas y versos divinos*, Madrid, Joan de la Cuesta, 1612[20] (?).

[p. 223] 488 Pastores de Betlen de Lope de Vega Carpio. opus intermixtum carminibus et prosa in laudem nati infantis aliorumque mysteriorum ∫ nimiam ostendit in pastoribus notitiam de mysterÿs etiam Trinitatis ∫ ceterum miscellaneum opus. ∫ [título en el margen:] Pastores de Betlen del Vega.

30. Vega Carpio, Lope de, *El peregrino en su patria*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, a costa de Miguel Menescal, 1605.

[p. 224] 492 El peregrino en su patria di Lope de Vega Carpio. Barcel. 1605. opus dramaticum ita inscriptum eo quod fingatur Pamphilus Madriti natus plurima perpessus mala rediens Roma, qua fuerat peregrinatus. Is amans Nisem Toletanam simul cum ipsa fugit et ne agnosceretur abit in Africam, ubi capitur a Turcis. Nise fingit se unum ex Mauris eum pretio redimit et cum eo aufugit Romam cumque ipsy duę mulieres, quę baptisatę dum redeunt in Hispania nafragio pereunt. saluatur Nise et Pamphilus, et post multos errores et mala simul matrimonio iunguntur. Sunt quinque libri, plurima habent carmina, pręcipue tria ueluti dramata sacra plura etiam episodia. ceterum commiserationem nititur excitare fingens unam calamitatem ex altera simul adnecti; sed uere multa facili negotio poterant euitari et breuiter res sola, et felicior expediri ∫ [título en el margen:] El peregrino en su patria del Vega.

31. Céspedes y Meneses, Gonzalo de, *Historia apologética en los sucesos del reino de Aragón y su ciudad de Zaragoza, años de 91 y 92 y relaciones fieles de la verdad que hasta ahora mancillaron diversos escritores por…*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartenet, 1622.

[pp. 224-225] 492 Historia apologetica est Los sucesos del reyno d'Aragon[21] e su Ciuidad de Saragoça annos de 91 y de 92. ∫ per D. Gonzales de Cespedes y Meneres. Saragoça 1622. [p. 225] Stylus prolixus et obscurus. tuetur fidelitatẽ Aragonẽsium in tumultibus Antonÿ Perez ∫ et in fine plures Aragonios enumerat in tuitione Regis fidelissimos: inter quos primus est Michael Bernabe, qui arci Baguena prẹfectus contra Petrum crudelem Castilię regem noluit se dedere adeoque arx tota flammis incensa ibique repertus combustus integro tamen brachio manuque in qua claues anisę. ∫. [título en el margen:] Los successos del reyno de Aragona del Cespedes.

20. Como señalamos, a la prínceps siguieron: Lérida, Luis Menescal, 1612, 1613 y 1617; Pamplona, Nicolás de Assián, 1612 y 1672; Madrid, Alonso Martín de Balboa, 1613; Bruselas, Roger Velpio y Huberto Antonio, 1614; Alcalá, Juan Gracián, 1616; Valencia, Jusepe Gasch, 1645 y 1646; Madrid, Melchor Sánchez, 1675 (véase Lope de Vega 2010: 61-65).

21. Corrige «regno» con «reino» sobreescribiendo la «y»; escribe «Aragona» y tacha luego la vocal final.

32. García de Nodal, Bartolomé – García de Nodal, Gonzalo, *Relación del viaje que por orden de su Magestad y acuerdo del real Consejo de Indias hicieron los capitanes Bartolomé García de Nodal y Gonzalo de Nodal… al descubrimiento del estrecho nuevo de S. Vicente y reconocimiento del de Magallanes…*, Madrid, Fernando Correa de Montenegro, 1621 (?)[22].

> [p. 225] 493 Ephemeris est itineris Olissipone ad pretum Magallanicum, et ultra a 27 7ˉbris 1618. ad 9 Julÿ 1619. ad hortantibus fratibus Bartolomeo Garcia et Gonzalo Nodales. Madrid 1641. stylus planus et nihil refert memorandi pręter quosdam leones marinos, et passeres amphibios. illi feroces, et uix scoplis enecti; ulli alati, sed sine pennis alis natant pedibus currunt. uidet.ʳ hi haberi ut aues quia abstinuerunt ÿs quadragesima. Libri epigraphes Relacion de Nodales. [título en el margen:] Relacion de Nodales.

33. Luna, Miguel de, *La verdadera historia del rey Rodrigo, en la cual se trata de la causa principal de la pérdida de España, y la conquista que della hizo Miramamolín Almanzor Rey que fue del África y de las Arabias, y vida del Rey Jacob Almanzor. Compuesta por el sabio alcayde Abulcacim Tarif Abentarique, de nación árabe, y natural de la Arabia Pétrea. Nuevamente traducida de la lengua arábiga por Miguel de Luna, vecino de Granada. Intérprete del Rey don Felipe nuestro Señor*, Granada, René Rabut, 1592 (Primera parte) y 1600 (Segunda parte)[23] (?).

> [pp. 225-226] 494 La uerdadera historia del Rey D. Rodrigo en la qual si trata la causa principal de la perdida de Espanna ∫ compuesta per Abulcacim Tarif traduzida de la lengua arauiga per Miguel de Luna ∫ stylus fluidus nec malus. historia digna lectu. pręcipue in initio primę et secundę partis, in qua ha[p. 226]betur causa perditionis Hispanię. quia sc. Rodrigus uiolauerit Florindam filiam Comity Iuliani, qui Mauros quibus cum pacem nomine Regis conciliabat acciuit ad ultionem. Capta est Hispania omnis pręter mõtes Asturię ubi regnauit Pelagius Rodrigi successor, et post eum Alfonsus Catholicus qui paulatim a Mauris perditas urbes et regna recuperare ceperunt; eo primo quidem regnum Legionis ∫ agitur ibidem de uarÿs Regibus Maurorum, unde orta dissensio, et diuisio regnorum ∫ In 2ª parte agit de uita Iacobi Almanzoris Miramolini cuius auspicÿs capta est Hispania eiusq. regis plane[24] et eximias uirtutes describit. ∫ Res acta est circa annum Domini 700. Eadem est quę describitur italico idiomata a P. Rogatis. S. I. ∫ [título en el margen:] La uerdadera hist.ª del Rey D. Rodrigo.

34. Martínez, Marcos, *Espejo de príncipes y caballeros, tercera, y cuarta parte*, Zaragoza, Pedro Cabarte, 1623.

22. El WordCat señala la existencia, después de la primera edición de 1621, de unas diez ediciones hasta 1769. Sin embargo, no dimos con la edición de 1641 citada por Matina.

23. Otras ediciones: Zaragoza, Angelo Tavanno, s. a. [entre 1602 y 1603]; Valencia, Pedro Patricio Mey, 1606; Valencia, Claudio Macé, a costa de Crespi Romá, 1646; Madrid, Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1654; Madrid, Herederos de Gabriel de León, 1676. Hasta aquí las ediciones que pudimos rastrear.

24. Se sobreescribe corrigiendo encima de: «regnum plane» (?).

[p. 227] 498 Espeio de Principes y caualleros por el Licentiado Marco Martinez. Saragoza 1623. tres continet partes et p.ª et 2ª | nisi fallor elegantiori inventione. opus plane uastum: aliquando ex alÿs in infinitum nectens, nec unquã ad certum exitum perducens. multa habet absurda. plura inter se similia. ∫ [título en el margen:] Espeio de Principes del Martinez.

35. Rojas Zorrilla, Francisco de, *Primera parte de las comedias de don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640.

[p. 230] 508 Primera parte de las Comedias di D. Fran.co de Royas Zorilla ∫ Madrid 1640. dramata sunt numero duodecim stylo et nodo ut plurimã mediocria. ∫ [título en el margen:] Comedias del Royas p.c 1.

36. Vega Carpio, Lope de, *Décima séptima parte de las comedias de…*, Madrid, Viuda de Fernando Correa, a costa de Miguel de Siles, 1622 o Madrid, Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1622.[25]

[p. 230] 509 Decima septima p.c de las Comedias de Lope de Vega Carpio. Madrid 1622. Sunt 12 quarum septima Lucinda perseguida faciles potest paucis mutatis intra unicum claudi diem et elegans est inventio. nonnullę etiã alię bonę inuentionis. stylus elegantior ∫ alibi etiam notab.r [título en el margen:] Comedias del Vega p. 17.

37. *Parte treinta y una de las mejores comedias que hasta hoy han salido recogidas por el doctor Franscisco Toribio Jiménez*, Barcelona, Jaime Romeu, a costa de Juan Sapera, 1638.

[p. 231] 514 Parte treyntuna de las meiores Comedias que hasta oy han salido 1638 sunt duodecim quarum tres ultimę sacrę parum placent. primę aliquantulum meliores ∫ sed nulla est quę ualde placeat. ∫ [título en el margen:] Las meiores comedias p.c 31.

38. *La corónica del esforzado príncipe y capitán Jorge Castrioto, rey de Epiro o Albania. Traducida de lengua portuguesa en castellano. Por Juan Ochoa de la Salde*, Madrid, Luis Sánchez, 1597 (?).[26]

[p. 231] 515 Comica de Jorge Castrioto ∫ traduzida da Portuguese en Castellano per Iuan de Allancon ∫ 1597 – describit facinora Castrioti contra Turcas. [título en el margen:] Comica de Jorge Castrioto del Allarcon.

25. Existen también dos ediciones madrileñas del año anterior: una impresa por la viuda de Alonso Martín de Balboa a costa de Alonso Pérez, 1621, y otra, por Fernando Correa de Montenegro, a costa de Miguel de Siles, 1621. Contiene las siguientes comedias: *Con su pan se lo coma*, *Quien más no puede*, *El soldado amante*, *Muertos vivos*, *El primer rey de Castilla*, *El Dómine Lucas*, *Lucinda perseguida*, *El ruiseñor de Sevilla*, *El sol parado*, *La madre de la mejor*, *Jorge Toledano*, *El hidalgo Abencerraje*. Véase también el nº. 46.

26. La transcripción peculiar del nombre del traductor (y de *comica* por *corónica*) por parte de Matina sembra una duda sobre la identificación. Juan Ochoa de la Salde figura en la portada como prior de san Juan de Letrán.

39. Vélez de Guevara, Luis, *El diablo cojuelo, novela de la otra vida traducida a esta*, Madrid, Imprenta del Reino, 1641.

[pp. 231-232] 516 El Diablo Coiuelo nouela de la otra uida traduzida a esta per Luis Velez de Gueuara. Madrid 1641. ∫ Fingit quemdam adolescentem dum fugit noctu satelli[p. 232]tes casu ingressum ubi erat Demon familiaris ita amplexus ũdeo et frater illum euocarit, seque comitem adiunxit, mox universa Hispanię loca uariosque hominum mores et indicata olim enumeratis Hispanię Dominis ∫ stylus metaphoris, ÿsque audacibus plenus. inuentio nec multa nec elegans finis languidus. Fingit enim Demonem ab alÿs Demonibus captum dum se in os Iudęorũ conuerteret. ∫ [título en el margen:] El Diablo coiuelo del Velez.

40. Reyes, Matías de los, *Para algunos*, Madrid, Viuda de Juan Sánchez, a costa de Lorenzo Sánchez y Gabriel de León, 1640.

[p. 233] 521 Para algunos de Matias de los Reyes. Mad. 1640. y est titulus. Habet p.º loco comediam num malam sed stylo et inuentione mediocri exprimit Amphitruonẽ Plauti, deinde discursus de ui magię tum historiã de euentibus cuisdam Acrisÿ; quę eadem plane est cũ ea quę italice inscribitur La metamorfosi del uirtuoso ∫. [título en el margen:] Para algunos de los Reyes.

41. Moles, Fadrique, *El avariento generoso, muerte del rey francés, y hazañas de Ruchelin*, Napoli, Domenico Macarano, 1644.

[p. 233] 522 El Auariento generoso per D. Faldrique Moles. Nap. 1644. Est fabula ubi fingit auarũ expoliatũ a meretrice et mox liberalem duxisse uxorem ∫ parũ placet. addit narratiunculam cui titulum facit successe del Rey Franzes y hazañas de Ruchelin ∫ nihil habet boni ∫ [título en el margen:] El auariento generoso del Moles.

42. Suárez de Mendoza y Figueroa, Enrique, *Eustorgio y Clorilene. Historia Moscovica*, Madrid, Juan González, a costa de Alonso Pérez, 1629; Zaragoza, Juan de Ibar, a costa de Matías de Lezaun, 1665 (?).

[pp. 233-234] 523 Eustorgo y Clorilene[27] historia Moscouia per D. Henrique Juarez de Mendoça ∫ narratio erotica [p. 234] libri 13. Eustorgius filius D.[is] Moscouię ex subdita quę sita in matrimonium a Iuanna eius matertera, quę mox occidi secreto eum imperat, sed saluatur a prędecto arcis et casu eam uenantem seductam deprehendit ibique eam sibi matrimonio iungit: sed ea iam uiolata erat. Interim Clorilene sub nomine Carlotti inseruit Eustorgio ∫ plures finguntur euentus, et narratio plures habet catastrophes et peripetias. non tamen ualde ex uero. ceterurm utcumque non mala inuentio. licet aliquando parum decori seruiens, prędipuę in impudicitia Iuannę Sponsę Eustorgis ∫ post mortem Iuannę Eustorgius ducit Clorilenem [título en el margen:] Eustorgo y Clorilene del Juares.

43. Vega Carpio, Lope de, *Parte veinte y cuatro de las comedias del Fénix de España Lope de Vega y Carpio y las mejores que hasta ahora han salido…*, Zaragoza, Diego Dormer, a costa de Giusepe Ginobart, 1633.

27. Corregido sobre letras ilegibles.

[pp. 245-246] 557 Parte ueynte y quatro de las Comed de fenise de Espanna Lope de vega. Çaragoça 1573. Eę sũt La ley executada. Selua y bosques de amor. Examẽ de Maridos. Hec incunda est, et quę unico die imple[p. 246]ri possit. El que diran. La loda per la muger. Al amor uandolero. Hęc placet. La mayor desgracia de Carlos V. hęc nihil arridet. Ver y no ver, hęc incunda. Dineros son calidad. de quando aca nos uino Amor pleito y desafio. La mayor victoria ∫ stylus qui solet ∫ [título en el margen:] Comedias de Vega p. 24.

44. Cervantes Saavedra, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, compuesto por…*, Barcelona, Bautista Sorita, a costa de Juan Simón, 1617.

[p. 251] 570 El ingenioso hidalgo D. Quixote de la Mancha compuesto per Miguel de Ceruantes. Barcel. 1617. Fingit nobilem uirum ex lectione librorum Amadigiorum eo dementię deuenisse ut se crederet equitem ex eadẽ farina, describitque euentus plane risu dignos, qui illi obrigere ∫ sua habet episodia et fortasse longiora quã par est. Ingenÿ tamen et inuentionis plurimũ ostentat. ∫ Habet inibi fabulam cui titulus El curioso impertinente qua narrat uirum quemdã contendisse ut amicus expluraret constantiam suę coniugis pessimo quidẽ succesu ∫ ex ea uidetur susceptã originẽ comedię quã habet Brignole uel suo Carneuale, quãuis alium addat finẽ. ∫ [título en el margen:] D. Quixote del Ceruantes.

45. Calderón de la Barca, Pedro, *Primera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca recogidas por don José Calderón de la Barca, su hermano…*, Madrid, Viuda de Juan Sanchez, a costa de Gabriel de León, 1640.

[p. 255] 581 Primera parte de Comedias de D. Pedro Calderon. Madrid 1640. pª La uida y suenno. non mala. melior 2ª. Casa con dos puertas. 3ª. El Purgatorio de S. Patricio. nihil ad rem. 4ª. la princ.ª Cenobia parum placet. 5ª. La deuotion de la crux. Est crucis miraculũ ∫ 6ª. La punta de Mantille. inepta. 7ª. Saber del mal del bien. bona. uti et 8 Lodes de amor y fortuna. melior nona. La dama duẽde. quin etiam 10. Peior està que estaua. Due ultime El sitio de Breda. El Principe constante plane ineptę. ∫ quo ad inuentionem loquor ∫ stylus metaphoris scalet[28] (?). ∫ [título en el margen:] Comedias del Calderón p. 1.

46. Vega Carpio, Lope de, *Decimaséptima parte de las comedias de Lope de Vega Carpio…*, Madrid, Viuda de Fernando Correa, a costa de Miguel de Siles, 1622 o Madrid, Viuda de Alonso Martín de Balboa, 1622.[29]

[p. 258] 586 Comedias de Lope de Vega ∫ ea scilicet est pars 17ª. Inscribitur p.ª con su pancia se lo coma. Elegans est et implexa. Quien mas no puede. etiam melior. uti et El soldado amante. el muertos uiuos. At el primier Rey de Castilla parum placet. El Dõne Lucas implexa est et iucunda. grauior Lucinda perseguida. Et el Ruy Sennor de Seuilla ∫ elegans. At uero el Sol parado. nihil arridet. nec La madre de la meyor | idest S. Anna | ∫ placet Iuge Toledano. magis autem el hidalgo Belceronge ∫ [título en el margen:] Comedias de Vega p. 17.

28. Quizás, por *solet*.
29. Véase también el nº. 36.

47. Molina, Tirso de, *Cigarrales de Toledo*, Barcelona, Jerónimo Margarit, 1631.
[pp. 258-259] 587 Cigarrales de Toledo compuesto per el Maestro Tirso de Molina. Barcel. 1631. Est opus diuisum in quinque parte quas inscribit Cigarrales. Fingit enim occa[p. 259]sione quarumdam nuptiarum, quarum euentus implexos uariosque initio describit, conuenisse in quibusdam uillis multitudinem uirorum ac mulierum ∫ ibique se oblectasse ∫ habet tres Comedias El uergonçioso en palacio. ad cuius finem ponit aliqua quę obÿci posset, nec tamen soluit. Come han de ser los amigos. El zeloso prudente. elegantius sane modo quod in Hispanis solet ∫ stylus elegans et argutus ∫ [título en el margen:] Cigarrales de Toledo.

48. Castillo Solórzano, Alonso de, *Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid*, Madrid, Luis Sánchez, a costa de Alonso Pérez, 1627.
[p. 262] 597 Tiempo de regozio y camestolendas de Madrid per D. Alonso de Castillo Solorçano. Madrid 1627. Fingit tribę ultimis diebus Bacchanalium conuenisse aliquot ∫ singulis uicibus habet.ʳ fabella elegantis inuentionis, quamuis in p.ª sit notabilis error geographię et nonnulla carmina ∫ [título en el margen:] Tiempo de regozio del Solorzano.

49. Argensola, Bartolomé Leonardo de, *Conquista de las islas Malucas al rey Felipe III escrita por el licenciado…*, Madrid, Alonso Martín, 1609.
[p. 263] 602 Conquista de las Islas Molucas escrita per Bartolome hernando de Argensola. stylus lens narratio multa habet iucunda. plurima parui negotÿ meminit, in p.º libro de quodam flore qui dicit.ʳ tristis eo quod sub nortem incipiat florere et frondes et flores emittat, mane totum germen cũ floribus lagueet. Habet euentus amatorios in 5º et 6º et 9º iucunda lectu Mad. 1609. ∫ [título en el margen:] Conquista de las Moluccas del Argensola.

50. Alcalá Yánez, Jerónimo, *Alonso, mozo de muchos amos*, Barcelona, Esteban Liberós, a costa de Miguel Menescal, 1625.[30]
[p. 264] 603 Alonso moço de muchos amos compuosto per el D.ʳ Geronymo de Alcala ∫ Barcel. 1625. Fingit quẽdã Donatum tunc laicum cuiusdam Cęnobÿ narrare pluribus cęnobitis seriem suę uitę, in qua scilicet pluribus seruÿt uario euentu. Inuentio non multa. stylus tenuis. euentus simplices. et sępe inserit hortationes ad pietatem, quod uidet.ʳ ineptum in ore laici ∫ [título en el margen:] Alonso moço del Alcalà.

51. Ágreda y Vargas, Diego, *Aurelio y Alexandra*, novela primera, en *Novelas morales, útiles por sus documentos*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1620.
[pp. 264-265] 604 Parua est opella in qua duplex euentus alter lętus ex Gallico. La Semiramide ∫ Ninus obsidens Ascalonam prouocatur ad monomachiam a Semiramide, quam uulnerans caput eius detegit formaque,[31] qua captus, pacem offert iam uictę, modo illum ducat, quę renuit, quousque ante eam Ninus incognitus sese necare nititur ∫ stylus tenuis et aliqua gaudens anhomynatione ∫ Alter męstus

30. La prínceps fue Madrid, Bernardino de Guzmán, 1624.
31. Se escribe «formaque» y luego se tacha la letra «m».

ex Hispano auctore | y est D. Didacus de Agreda y uargas inter cuius fabulas hęc est prima | dicitur l'Alessandra hic implexior et uenustior. Aurelius et Alexandra se depereũt occulte, quod ex familia inimica; serui seruęque ope nubũt clam parentibus. interim, absente Aurelio, despondetur Alexandra alteri, cuius matrimonium ut fugiat Alexandra pharmaco quodam se mortuam fingit, et ad sepulturã a seruo conscio defertur, qui, dum horam pręstolat.ʳ eam eripiendi e tumulo, imprudens aliquid illius pulueris im[p. 265]mixi in saccharo deglutit, at in somnũ delabitur. Illa interim expergiscitur, et desperatione acta se necat eodemet in sepulcro. Accedit paulo post Aurelius, ingressus una cum seruo et deprehendens mortuam perit ipse ex dolore. seruus aufugit. stylus elegans licet non aculeatus ∫ Traductor Nicolaus Bertini. Ven. 1649. Hanc ferme integram habes in secundo tomo Bandelli ∫ [título en el margen:] La Semiramide e L'Alessandra.

52. Enríquez de Zúñiga, Juan de, *Historia de las fortunas de Semprilis y Genorodano*, Madrid, Juan Delgado, 1629.

[pp. 271-272] 622 Historia de las fortunas de Semprilios y Genoridano. iustum opus quod in sex libros diuiditur: historia est erotica. describit enim amores inter Sempriliá filiam Regis Aragonię et Genoridanũ filium nothũ Regis Polonię. qualis hic deinde desponderit illius matrem ∫ amoris initia in insula, ubi Semprilia stupro sicarorum erat obnoxia. elegans alquantulũ inuentio, pręcipue in initio. sed plura displicent ut parũ ueri[p. 272]similia. uidetur etiam errare in geographia, cum Comorinum fingat propa mare, et inde enannigari in Hispaniam. auctor D. Iuan Henriquez de Zunniga. Madrid 1629. Habet aliquos discursus obiter, parũ aptos, pręcipue eum, quo persuadet Reginę Marię ne cometur. ∫ [título en el margen:] Las fortunas del Semprilis del Zunica.

53. Céspedes y Meneses, Gonzalo, *Primera parte. Historias peregrinas y ejemplares, con el origen, fundamentos y excelencias de España y ciudades adonde sucedieron*, Zaragoza, Juan Larumbe, a costa de Pedro Ferriz, 1623.

[p. 272] 623 Primiera parte de las historias peregrinas y exemplares por D. Gonçalo de Cespedes y Meneses. Sunt 12 narrationes in hac tantum habentur primę sex. Singulę in singulis Hispanię civitatibus, sc Cesaraugustę, Hispali, Cordouę, Toleti, Vlissiponę et Madriti. Singulę elegãtes et diuisę in plura capita. in 4ª. et 6ª. habet.ʳ aliquid machinę. pręter primam, reliquę ualde arrident in inuentione ∫ in principio uniuscuiusque habetur breuis relatio de origine illius ciuitatis de qua euentus describitur. qui et historię faciem habet et sub hoc titulo narratur. Cesaraugustę 1623. ∫ [título en el margen:] Historia peregrina del Cespedes.

54. Zayas y Sotomayor, María, *Novelas amorosas y ejemplares compuestas por…*, Zaragoza, Hospital Real y General de nuestra Señora de. Gracia, [a costa de Pedro Esquer], 1637[32] (?).

32. Como señala Suárez Figaredo (Zayas 2012: 354-355), la tradición textual de las novelas de María de Zayas es compleja ya a partir de la prínceps, que encabeza nuestra entrada, pues ese año el mismo librero zaragozano sacó dos ediciones, así como al año siguiente. Esas publicaciones resultan conflictivas también por las licencias que las acompañan. Cuando la autora sacó a luz la

[pp. 272-273] 625 Nouelas amorosas y exemplares compuestas per D. Maria de Zayas y Simmanca. Zaragoça 1657. Sun decem [p. 273] narrationes quibus titulum fecit Marauillas. inuentio iucundior, quam implexior ∫ in pluribus habent.r aliqua prętер naturam et pręcipue in 10 ubi fingitur Demon restituisse schedulam obligationis ∫ uerisimilitudinem seruat, sed aliquando habet uel minus uero similia, uel rarius. ut quod mulier suis operibus meruerit ut eligeretur a Carolo Prorex Valentię ∫ miscet carmina non solum ante et post uerum etiã in narrationibus ∫ stylus leniter fluens. ∫ [título en el margen:] Novelas amorosas del Zayas.

55. Quintana, Francisco de, *Historia de Hipólito y Aminta*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627 (prínceps).

[p. 273] 626 Historia de Hipolito y Aminta per el D.r Fran.co de Quintana. Madrid 1627. Opus eroticũ diuiditur in discursus 8 quibus narrat plures amatorios euentus in ÿs pręcipue locũ habet Hippolyti et Amintę. Iuius tamen plures sunt quam uirginẽ deceant et postremo quędam alias legere non memini post tot tentaque tolerata discrimina se in cęnobio abdit. et Hippolytus eiusdem amicitiam prosequit.r ∫ plures alÿ uxores ducunt ∫ Inuentio plures habet catastrophes, adeoque nimias et plusquam par est et sibi proxime succedentes. plures etiam admiscet hortationes ad uirtutem, et episodia non mala ∫ [título en el margen:] Hist.a d'Hipolito y Aminta del Quintana.

56. Céspedes y Meneses, Gonzálo de, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, Lisboa, Geraldo de la Viña, 1626.

[pp. 273-274] 627 Varia fortuna del Soldado Pindaro per D. Gonçalo de Cespedes. Lisbona 1626. Describit uitã nobilis [p. 274] militus, cui nomen Pindarus. eisuque euentus. Imperfectũ opus. plura habet episodia narrationesque adiunctas. ∫ stylus elegans inuentio ut plurimum fertur circa episodia. Pindarus uarie amat, et plures pariun.r euentus ∫ [título en el margen:] Varias fortunas del Cespedes.

57. Castillo Solórzano, Alonso de, *Jornadas alegres,* Madrid, Juan González, 1626.

[p. 274] 630 Jornadas alegras per D. Alonso de Castillo Solorçano. nomen fecit quod fingit aliquos uiros et[33] mulieres dum curru petunt Madritum singulis diebus aliquas narrasse fabulas. Sunt sex fabulę quarũ ultima minus placet, cum sit ad modũ apologi de nuptÿs Mazanares ∫ ubique non malę ∫ [título en el margen:] Jornadas alegras del Solorçano.

58. Castillo Solórzano, Alonso de, *Tardes entretenidas*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1625 (?).[34]

---

segunda parte (Zaragoza, 1647), esa primera se había publicado también en Barcelona (1646). Sin embargo, no damos con la edición de Zaragoza. El segundo problema que plantea esta entrada afecta a los apellidos de la autora, pues el segundo no se corresponde con el de la conocida novelista (sin contar que, según se desprende del titulillo puesto en margen, ¡Matina parece confundirse también con el género sexual de la autora!).

33. Recalcado sobre letras ilegibles.

34. La prínceps de esta obrita de Castillo Solórzano es de 1625 y, según consta hasta ahora, no

[p. 275] 631 Idem scripsit los Zardes emmetendas. quod sc. singulis diebus uespere huismodi fabulę narrantur additis binis ęnigmatibus. ∫ Madrid. 1626 ∫ [título en el margen:] Los Zardes del Solorzano.

59. Castillo Solórzano, Alonso de, *Fiestas del jardín, que contienen tres comedias y cuatro novelas…*, Valencia, Silvestre Esparsa, a costa de Felipe Pincinali, 1634.

[p. 275] 632 Idem scripsit las festas de jardin. Valen 1634. Habet quatuor narrationes siue nouelas, et tres comedias non inelegantes ∫ [título en el margen:] Las festas de jardin del Solorzano.

60. Cortés de Tolosa, Juan, *Discursos morales*, Zaragoza, Juan de la Naja y Quartenet, 1617.

[p. 275] 632 Discursos morales per Iuan Cortes. Saragoça 1617. In primo libro habet aliquas epistolas serias, et aliquas etiam pias. in 2º alias pauculo iucundiores, tum quatuor nouelas, quarum 2ª habet plus iucunditatis. ceterę morales et sensu mystici ∫ inuehitur sępe contra eos qui fingunt pietatem ∫ [título en el margen:] Discursos morales del Cortes.

61. Espinel, Vicente, *Relaciones de la vida y aventuras del escudero Marcos de Obregón*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1618.

[p. 275] 634 Relaciones de la uida del escudero Mones de Plagon per el Maestro Vicenzo Espinel. Barcel. 1618. Refertur uita cuiusdam qui et poetam et militem et pium se profiretur: narrantur uarÿ euentus, tum ipsius tum aliorum. captiuitates in Anglia et apud Saluadinus ∫ miscentur plurima et sępe ad mores et pietatẽ ∫ mediocris inuentionis; et alicubi etiam non omnino ex uero simili: ut cum in Brasilia gorgones fingit et cũ ipsis colloqa ∫ [título en el margen:] Relaciones del escudero del Espinel.

62. Eslava, Antonio de, *Primera parte del libro intitulado Noches de invierno*, Barcelona, Jerónimo Margarit, 1609.[35]

[pp. 275-276] 635 Primiera parte del libro intitulado Noches de Inuierno per Antonio de Eslarea. Barcel. 1609. Frigidum plane opus. sunt quatuor dialogi in quibus narrant.ʳ ali[p. 276]qui euentus fictitÿ, et nullius inuentionis et miscentur nonnullę historię sine fabulę ∫ non est quod laudes. ∫ [título en el margen:] Noches de invierno del Escalera.

63. Corral, Gabriel de, *La Cintia de Aranjuez, prosas y versos*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez, 1629.

[p. 276] 636 La Cintia de Amorfuez por D. Gabriel de Corral. Madrid 1629. [palabra tachada: bona (?)] opus, in quo fingitur mulier nobilis uiuere aliquandiu

---

tuvo otras ediciones. No coincide con la fecha reseñada por Matina en esa entrada donde incluso el título resulta casi irreconocible. En el año de 1626 se publicaron en Madrid del mismo autor las *Jornadas alegres* que el canónigo reseña en el nº. anterior. Quizás esa fecha se deba a algún despiste o confusión con el otro ejemplar.

35. La prínceps es del mismo año: Pamplona, Carlos de Labayen, 1609 (Fernández Ortega, en Jauralde 2010: I, 451-455).

in uillis associata Nymphis et pastoribus et faunis. ibi amatur et nubit. ∫ elegantius initium quam finis. non tamen opus despicabile. plurima habet carmina. ut idem fatetur, inserta, ut apparet, cum antea essent composita ∫. [título en el margen:] La Cintia del Corral.

64. Castillo Solórzano, Alonso de, *Huerta de Valencia, prosas y versos en las academias della…*, Valencia, Miguel Sorolla, 1629.

[p. 276] 637 Huerta de Valencia per D. Alonso de Castillo Solorzano. Valenc. 1629. diuiditur in quinque partes, quas inscribit diuirtimientos. In primis quatuor, post narrationem quatuor fabularũ mediocris inuentionis, habentur plura carmina ∫ aliqua etiam iocosa ∫ in ultimo habet.ʳ Comedia minimę inuentionis ∫ [título en el margen:] Huerta de Valencia del Solorzano.

65. Castillo Solórzano, Alonso de, *Las harpías en Madrid y coche de las estafas*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1633.

[p. 276] 638 Harpias en Madrid y cocle de las estafas per D. Alonso de Castillo Solorzano. Barcel. 1631. post breuẽ narrationem, quędam habetur introductio. narrant.ʳ quatuor doli quatuor fęminarum, quibus uarie decipiunt suos quidẽ amatores, unum uero parrochium ∫ Inuentio mediocris. plura miscet carmina ∫ [título en el margen:] Harpias en Madrid del Solorzano.

66. Liñán y Verdugo, Antonio, *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte…*, Valencia, Silvestre Esparsa, 1635.[36]

[pp. 276-277] 639 Guia y auisos de forastero per D. Antonio de Linnon y Verdugo. pręscribuntur leges, quibus uti deberet hospes Madriti. stylus placidus; leges bonę, et honestatę uarÿs euentibus. Valenza 1635. [título en el margen:] Guia y avisos de forastero del Verdugo.

67. Ágreda y Vargas, Diego de, *Novelas morales, útiles por sus documentos*, Madrid, s. n., 1620.

[p. 278] 642 Nouelas morales compuestas per D. Diego Agreda y Vargas. Madrid 1620. Sunt 12. fabulę, quarũ plerasque alibi me legere memini. placet maxime octaua et nona, quas alibi non legi. ∫ Stylus aliquandũ prolixior et mixtus uel sententÿs uel etiã narratiunculis alÿs ∫ [título en el margen:] Novelas morales del Agreda.

68. Castillo Solórzano, Antonio de, *Aventuras del bachiller Trapaza, quinta esencia de embusteros y maestro de embelecador*, Zaragoza, Pedro Verges, 1637.

[p. 643] 643 Auenturas del Badillier Trapoza per D. Alonso de Castillo Solorzano. Sarag. 1637. Fingit hominem rustici filiũ multę solertię ingenÿque uarÿs artibus dolisque sese ostentasse ueluti et nobili et diuite loco natum, adeoque bis matrimonium nobilium conatum sibi uindicare, qua de re triremes damnatum ait. ∫ stylus elegans. narratio iucunda ∫ [título en el margen:] Auenturas del Badillier del Solorzano.

36. La prínceps se publicó en Madrid, Viuda de Antonio Martín, a costa de Miguel de Siles, 1620.

69. Quintana, Francisco de, *Experiencias de amor y fortuna… por el licenciado Francisco de Cuevas, natural de Madrid*, Madrid, Francisco Martínez, a costa de Pedro Coello, 1632.[37]

[p. 279] 646 Esperientias de Amor y fortuna per Fran.co de las Cueuas. Madrid 1632. diuiditur in quatuor partes quas inscribit poemata. inuentio multiplex et uaria adeoque nodorum implexione, quorum aliqui a primo usq~ ad ultimum non soluuntur: non nihil implicata. Miscet multa etiam carmina. displicet inuentio in nonnullis, pręcipue quod mulierem nobilem Euphemiam diu ueluti meretriculam habitam, facile deinde a fratre admissam fingat. ∫ et Lauram post eximium amorẽ mutatã ∫ ceterum multa habet bona ∫ [título en el margen:] Esperientias de amor del Cuevas.

70. Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Casa de placer honesto*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1624.[38]

[pp. 279-280] 647 Casa de pazer honesto Auctor Alonso Geronimo de Salas Barladillos. Barcel. 1624. fingit aliquos iuuenes [p. 280] nobiles singulis mensibus diem festum elegisse ad sese oblectandum erudita ∫ Miscet multa carmina, describit uarios apparatus ∫ habet nonnullos diálogos, et aliquas fabulas breues, eas quidem non multę inuentionis. uarietate deletare nititur ∫ [título en el margen:] Casa de pazer del Salas.

71. Castro y Anaya, Pedro, *Auroras de Diana*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1634.

[p. 280] 648 Auroras de Diana per D. Pedro de Castro. Madr. 1634. nomen deducit quia Diana Manuę Princeps post breuem deambulationem mane habitam nonnulla audit carmina, discursusque iucundus ∫ sunt quinque in primis duobus narratur quędam fabula, quę completur deinde in ultimo; nec decorum tamen nec uerisimilitudinem plane seruat. In duobus sequentibus narratur alia et uenustior et implexior, quamuis et ipsa sua habet absurda. in carminibus et alibi sępe aculeus habet elegantes. ∫ [título en el margen:] Auroras de Diana del Castro.

72. Anónimo, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Amberes, Martín Nucio, 1554 (?).[39]

[p. 281] 652 Breuis opella cui nomen Lazarillo de Tormes. describit uitam Lazarilli et dominorum quibus seruiuit, loco sc. parrocho, aulico; tum uxorem ducit, et publicum pręconem agens, auaritiam pręcipue notat. ludicra sane opera. ∫ [título en el margen:] Lazarillo de Tormes.

73. Sanz del Castillo, Andrés, *La mojiganga del gusto en seis novelas*, Zaragoza, Pedro Lanaja Lamarca, 1641.

37. Francisco de las Cuevas es el seudónimo del autor.

38. Es la 2ª edición tras la prínceps: Madrid, Viuda de Cosme Delgado, a costa de Andrés de Carrasquillas, 1620.

39. Para la tradición textual de la obra, véase la entrada de Ruffinatto en Jauralde (2009: 558-567). Las ediciones y traducciones abundan en el siglo XVII.

[p. 281] 653 La Mogiganza del gusto en seis nouelas per D. Andres Sanz del Castillo. Saragoza 1641. Mogigáza es una introducion entretenida adonde se sacan uarias figuras de diferentes trages. hinc nomen fecit suis fabulis, quarum stylus elegans; initia habent meliora quam finem; neque. n. mala inuentione uel nodo gaudẽt. In 2ª. pietatem affectat minus feliciter ∫ [título en el margen:] La Mogiganza del gusto del Sanz.

74. Lucas Hidalgo, Gaspar, *Diálogos de apacible entretenimiento*, Barcelona, [sin identificar], 1603.[40]

[pp. 281-282] 654 Dialogos de apuntado entretenimiento, que contiene unas camarad. delectables de Castilla compuesta per Gaspar Lucas. Barcel. 1603. Sunt tres dialogi quos fingit habitos tribus postremis diebus Bacchanaliũ. distinguit in plura capita. habet nunnulla gratiose [p. 282] dicta, uel breuissimas fabellas ad risum captãdum. multa frigida, multa apte. ∫ [título en el margen:] Dialogos de apuntado del Barcel.

75. Vega Carpio, Lope de, *La Dorotea, acción en prosa*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Alonso Pérez, 1632.

[p. 282] 655 La Dorothea accion en prosa de Fray Lope Felix de Vega Carpio. Madrid 1632. prolixũ plane drama ubi multa miscentur carmina. nec tamen certo aliquo fine concluditur. aliqua habet lepida, prẹcipue initium, et ubi fingit ineptam pietatem uetulę amorum conciliatricis. ∫ [título en el margen:] La Dorotea del Vega.

76. Tirso de Molina, *Deleitar aprovechando*, Madrid, [sin identificar], 1639.[41]

[pp. 282-283] 657 Deleytar aprouechado p.ª parte per F. Gabriel Tellez del orden della Merced. idem M. Tirso de Molina. Madrid 1639. opus non paruum diuiditur in sex ueluti partes sc. quę mane, quęue uesperi acta sunt tribus diebus Bacchanalium. mane sc. narratur p.º uita S.te Teclę 2º. S.ti Clementis, eiusq~ parẽtum. 3º. S.ti Petri Amingol. P.º titulus la Patrona de las Musas 2 los triunfos de uerdad 3º el Vando[p. 283]lero. Miscet carmina, et digressiones plurimas. 3. placet quod elegantem habeat nodum ∫ reliquę duę parum mihi sapiunt. Vesperi habentur dialogi uel parua dramata sub personis abstractis de SS. Sacramento ∫ et plura alia habent.r carmina ∫ prolixitas multa, ac sępe tedium ∫ parenteses[42] frecuentissimas: suos tamen habet aculeos et carmina ingeniosa ∫ [título en el margen:] Deleytar aprouechado del Tellez p. 1.

77. Góngora y Argote, Luis de, *Todas las obras de Don Luis de Góngora en varios poemas recogidos por D. Gonzalo de Hoces y Córdoba*, Madrid, Imprenta real, a costa de la Hermandad de los mercaderes de libros, 1654 (?).

40. Como señalamos en la introducción, Matina parece remitir a la prínceps de la obra de Hidalgo hoy desaparecida.

41. Estamos ante otra edición sin localizar. Según los datos actuales, esta obra de Tirso se publica por primera vez en Madrid, Imprenta real, a costa de Domingo González, en 1635. Le siguen: Madrid, Juan García Infanzón, 1677; una suelta y otra edición del dieciocho (Madrid, Antonio Marín, 1765). Las historias, a veces irreconocibles en la transcripción de Matina, son: *La patrona de las Musas*, *i. e.*, Santa Tecla; *Los triunfos de la verdad*; *El bandolero*, *i. e.*, San Pedro Armengol.

42. La palabra se reescribe sobre otra ilegible.

[p. 288] 678 Obras de D. Luis de Gongora. Mad. 1653. Sunt sc. plura diuersi generis carmina; et aliquę etiam comędię non completę. Stylus uiuax, et aculeatus; osbscurus tamen, pręcipe minus uersatis in Hispania ∫ [título en el margen:] Obras del Gongora.

78. Castillo Solórzano, Alonso de, *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Domingo Sanz de Herran, 1642.

[pp. 288-289] 680 La Gardunna |alias rapax | de Seuilla y anzuelo de las bolsas por D. Alonso del Castillo Solorçano. [p. 289] Madrid 1642. sequitur las Auenturas del Trapoça, cuius filia est Rufina, cuius uarias artes post[43] obitum patris in decipiendis alÿs sub specie amoris narrantur ∫ stylus elegans et bonę inuentionis. inserit tres fabulas licet non ualde implexas nō iniucūdas ∫ [título en el margen:] La Garduña del Solorzano.

79. Enríquez de Zúñiga, Juan, *Amor con vista. Lleva una sumaria descripción del mundo, ansí de la parte elemental, como de la aetérea…*, Cartagena (?), sin identificar, 1634[44] (?).

[p. 289] 682 Amor con uista compuesto ꝑ D. Iuan Enriquez. est fabula erotica diuisa in tres partes. immiscentur plurimi uersus. 2ª. pars tota est in recēsendis ∫ quibusdam de cęlis est astris ∫ inuentio ualde modica. cur titulum fecerit Amor con uista non facile uiderim. Cartag. 1634 ∫ [título en el margen:] Amor con vista del Enriquez.

80. Rufo, Juan, *Las seiscientas apotegmas de Juan Rufo y otras obras en verso…*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1596 (?).

[pp. 302-303] 728 Los seyscientos Apotegmas de Iuuan Rufo. Sūt [p. 303] aculeatę quędam responsiones, ut plurimū petitę ex allusione ad uoces. multę bonę, plerūque mediocres, non paucę frigidusculę. habet etiam nonnulla carmina ∫ [título en el margen:] Los apotegmas del Rufo.

81. Altamirano y Portocarrero, Baltasar, *Firmeza en los imposibles y fineza en los desprecios*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1646.

[pp. 346-347] 912 La firmeza en los imposibles y fuerza de los desprecios entre Dionisio y Isabela. escreuialo D. Baltasar Altamirano. Sarag. 1646. Narratio elegans et elegantibus carminibus distincta. narrat euentus amatorios inter equitem [p. 347] Hierosol. et uiduam, qua potitur parum tamen feliciter propter Zelotypiam uixi, et mulieris inconstantiā. uir perÿit in bello. mulier nuptis. [título en el margen:] La firmeza en los impossibles del Altamirano.

82. Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de, *Estafeta del dios Momo*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627.

43. Corregido sobre «polt» (?).

44. Se trataría de la segunda edición, tras la prínceps: Juan Delgado, a costa de su autor, 1625. Sin embargo, tenemos noticias que en 1634 se publicó en Cuenca, en la casa de Julián de la Iglesia, y no en Cartagena (Cayuela 1993: 55).

[p. 349] 921 Estafeta del Dios Momo por Alonso Ger.mo de Salas. sunt plures epistolę satyricę contra homines curiosos ∫ habet nonnulla elegantia, sed plura frigidiuscula. [título en el margen:] Estafeta del dios Momos del Salas.

83. Vega Carpio, Félix Lope de, *El Fénix de España Lope de Vega Carpio… Octava parte de sus comedias con loas, entremeses y bailes…*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Miguel de Siles, 1617.

[p. 349] 922 Parte 8. delle Comed. Di Lope de Vega. stylus qui in reliquis. est mihi elegantior prima el desperar qui non duerme. 6 la prior sin culpa. 9 el Vaquen de Morana ∫ reliquę minus placent ∫ [título en el margen:] Comedias de Vega p. 8.

84. Castro, Guillén de, *Segunda parte de las Comedias de don…*, Valencia, Miguel Sorolla, 1625.[45]

[pp. 367-368] 1011 2ª parte de las Comed. di D. Guillemo de Castro. pª. el engannare engannando. elegantissimi nodi et noui ∫ 2ª. el meyor esposo, siue uita S. Josephi ∫ 3º los enemigos hermanos. elegans. Bona est 4 quãto se estima l'honor. 5ª. implexior et quę unico die haberi posset. el Narciso en su opinion. 6ª. La Verdad. ∫ 7ª si parum arridet. 8ª quia bona et ingeniosa implexio ualde placet ∫ 9ª. la fuerza de la costumbre noui aliquid habet in muliere uiriliter educata habẽte se ut uiro, et in uiro mulierbriter. 10ª. el uicio, o los estremos placet parum. 11ª. la fuerza del sangre nodus non malus, et qui unu terminatur die ∫ 12ª habet [p. 368] fabulam Didonis et Eneę ∫ [título en el margen:] Comedias del Castro p. 2.

85. Vega Carpio, Lope Félix de, *Doce comedias de Lope de Vega Carpio, Familiar del Santo Oficio, sacadas de sus originales. Cuarta parte…*, Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1614.[46]

[p. 368] 1012 Parte 4. de las Comed. de Lope ∫ Barcel. 1614. p.ª Laura perseguida. elegans nodus. 2ª. et 3ª. mere historia. 4ª. sine nodo ∫ 5ª. el Genoues liberal. aliquid nodi habet, sed parum placet. 6º. los torneos. nodus non malus, solutio frigidiuscula ∫ 7ª. aliquantulũ melioris nodi. 8ª. el amigo per fuerza. nodus est bonus et omnino multiplex. 9ª. bonum habet nodũ et intra diẽ concluditur sed humilis et parũ modesta. 10ª. melior nodus et reducibilis ad unum diem. 11ª. la fie tipida. implexa quidẽ, set parum uerisimilis. 12ª. el tiranni castigado. itidem ut pręcedens ∫ [título en el margen:] Comedias de Vega p. 4.

86. Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo, *El caballero perfecto,* Madrid, Juan Cuesta, 1620.

45. Las comedias contenidas en este volumen son: *El engañarse engañando*, *El mejor esposo*, *Los enemigos hermanos*, *Cuanto se estima el honor*, *El narciso en su opinión*, *La verdad averiguada y engañoso casamiento*, *La justicia en la piedad*, *El pretender con pobreza*, *La fuerza de la costumbre*, *El vicio en los extremos*, *La fuerza de la sangre*, *Dido y Eneas*.

46. Las comedias de esta parte son, en orden de aparición: *Laura perseguida*, *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, *El asalto de Mastrique por el príncipe de Parma*, *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, *El genovés liberal*, *Los torneos de Aragón*, *La boda entre dos maridos*, *El amigo por fuerza*, *El galán Castrucho*, *Los embustes de Celauro*, *La fe rota*, *El tirano castigado*.

[p. 371] 1028 El Caualliero perfetto per Alonso Geronimo de Salas Boadillo. breuis historia nec expleta, qua uitam describit equitis moraliter uirtuosi ∫ nihil habet insigne ∫ [título en el margen:] El Caualliero perfecto del Salas.

87. Medrano, Sebastián Francisco de, *Favores de las Musas hechos a don Sebastián Francisco de Medrano…*, Milano, Giovan Battista Malatesta, 1631. (?)[47]

[p. 377] 1067 Tomo primiero de las obras de Sebastian Francisco de Medrano. Mil. 1631. habet aliqua carmina et tres comedias. quarum p.ª tota ex fabulis Deorũ. 2ª. habet mortem S.ti Ioannis. 3ª. habet elegantem nodũ ∫ [título en el margen:] Obras de Medrano.

88. Vera y Figueroa, Juan de, *El Fernando o Sevilla restaurada. Poema heroico escrito con los versos de la Gerusalemme liberata del insigne Torcuato Tasso ofrecido alla Majestad de Filipo IV*, Milano, Enrico Stefano, 1632.

[p. 382] 1098 El Fernando o Seuilla restaurada poema heroico ꝑ D. Iuan Ant.º de Vera. Mil. 1632. carmen dimetrũ inuẽtio omnis ex Goffredo Tassi, ut et ipse profitetur mutata. n. tantum nomina prę̃terea nihil. [título en el margen:] El Fernando del Vera.

89. *Parte veinte y una verdadera de las comedias del Fénix de España frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, a costa de Diego Logroño, 1635.

[p. 394] 1132 Parte 21. de las Comed. de Fray Lopes Felix de Vega. stylo eleganti ut solito. ea quę inscribitur la Noche de S. Iuan. potest unica nocte complecti ∫ inuentione inter ceteras magis placet 2. 3. 4. 8. Madrid 1635 ∫ [título en el margen:] Comedias de Vega p. 21.

90. Castillo Solórzano, Alonso de, *Noches de placer*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1631.

[p. 404] 1150 Noches de plazer por D. Alonso de Castillo Solorçano. Barcel. 1631. sunt 12 fabulę, quarum binę singulis noctibus narrantur cum breui introductione et cantiuncula. stylus et inuentio et longitudo mediocris, uerisimilitudinem non enixe seruet, quamuis nec omnino aberret ∫ [título en el margen:] Noches de plazer del Solorzano.

47. En el índice general se lee: *Libros y comedias de las obras del señor Doctor don Sebastián Francisco de Medrano, que van en este primer tomo*. Las tres comedias insertas son *Las venganzas de Amor*, cuyos protagonistas son dioses de la Gentilidad, *Tragedia del lucero eclipsado*, sobre san Juan Bautista, y *Lealtad, amor y amistad*.

Bibliografía

Beccaria, Gian Luigi, *Spagnolo e spagnoli in Italia: riflessi ispanici sulla lingua italiana del Cinque e del Seicento*, Torino, Giappichelli, 1968.

Berbabé Pons, Luis F., «Estudio preliminar» a Miguel de Luna, *Historia verdadera del rey don Rodrigo*, Granada, Universidad, 2001, vii-lxx.

Bianchi, Carla, «Il teatro spagnolo nel *Satirico* di Anton Giulio Brignole Sale», en *La letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi*, a cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Suridich, Novi Ligure, Città del Silenzio editore, 2012 (En línea: <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Bianchi%20Carla_1.pdf>)

—, «*Il geloso non geloso* di Anton Giulio Brignole Sale», en *La «comedia nueva» e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di Fausta Antonucci – Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2016, 63-76.

Cayuela, Anne, «La prosa de ficción entre 1625 y 1634: Balance de diez años sin licencias para imprimir novelas en los Reinos de Castilla», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 29-2, Epoque moderne, 1993, 51-76.

Consoli Fiego, Giuseppe, *Itinera literaria. Ricerche sulle bibliotece napoletane del secolo XVII*, Napoli, Ricciardi, 1939.

Díez Borque, José María, *Literatura (novela, poesía, teatro) en Bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, Pamplona/Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana Vervuert, 2010.

Díez Borque, José María (dir.) y Bustos Táuler, Álvaro (ed.), *Literatura, bibliotecas y derechos de autor en el Siglo de Oro (1600-1700)*, Pamplona/Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana Vervuert, 2012.

Fulco, Giorgio, «Il diario personale di un consumatore barocco di letteratura a Napoli: Antonio Matina e lo spoglio critico della sua biblioteca», *Rendiconti della Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti*, Nuova serie, LI, 1976, 199-206. Ahora en Id., *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura ed arte*, Roma, Salerno editrice, 2001, 473-480.

Giuliani, Luigi, «La *Parte de comedias* como género editorial», *Criticón*, 108 (2010), 25-36.

Jauralde Pou, Pablo (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2009.

— (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 2010, I-II.

Lucas Hidalgo, Gaspar, *Diálogos de apacible entretenimiento*, ed. Julio Alonso Asenjo y Abrahám Madroñal, Valencia, PUV (Parnaseo, 11), 2010.

Maggi, Eugenio, «Le verità del falsificatore: storia, finzione e scontro di culture in Miguel de Luna», en *Oriente e Occidente nel Rinascimento*, Atti del XIX Convegno internazionale (Chianciano-Pienza, 16-19 luglio 2007), Firenze, Cesati, 2009, 611-623.

Praag, Jonas A. Van, «*Eustorgio y Clorilene, Historia Moscovica*», *Bulletin Hispanique*, 41(3) (1939), 236-265.
Profeti, Maria Grazia, *La collezione «Diferentes autores»*, Kassel, Reichenberger, 1988.
—, «La *Parte primera* di Lope», *Anuario de Lope de Vega*, I (1995), 137-188.
Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1996.
Rufo, Juan, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. Alberto Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
Vega Carpio, Lope de, *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2010.
Velázquez de Velasco, Diego Alfonso, *El celoso*, ed. crítica, introducción y notas de Jesús Sepúlveda, Roma, Bulzoni, 2000.
Ventura, Edoardo, «Acecamiento a la primera traducción italiana del *Guzmán de Alfarache*», en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro,* Venezia, Biblioteca de *Rassegna iberistica*, 5 (2017) 953-966.
Zayas y Sotomayor, María, *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 16 (2012), 352-372.

Notas

Damasio de Frías entre el Viejo y el Nuevo Mundo (con datos de un documento inédito)

Juan Montero
Universidad de Sevilla
jmontero@us.es

Recepción: 05/03/2018, Aceptación: 23/05/2018, Publicación: 11/12/2018

Resumen
Las sospechas sobre la presencia de Damasio de Frías y Balboa en el Nuevo Mundo quedan ahora confirmadas con el hallazgo de un documento inédito: una Real cédula, fechada en Valladolid el 21 de marzo de 1558, en la que se concede licencia de embarque a favor de *Damasio de Balboa*. El documento prueba que el escritor pasó a Perú con sus padres en torno a 1540 y que unos años después regresó a Castilla para estudiar en la Universidad de Salamanca, alojándose por entonces en el pupilaje de Francisco de Orihuela. Esta información abre una perspectiva nueva sobre la extracción social y la trayectoria personal del escritor.

Palabras clave
Damasio de Frías y Balboa; Perú; Andrés de Balboa; Universidad de Salamanca; Francisco de Orihuela

Abstract
Damasio de Frías between the Old and the New World (with new data from an unpublished document)
Suspicions of Damasio de Frías's presence in the New World have now been confirmed thanks to the finding of an unpublished document: a "Real cédula", dated in Valladolid 21 March 1558, in which he is granted a boarding license. This document proves that he went to Peru with his parents circa 1540, and that he came back to Castile a few years later to study at the University of Salamanca, where he stayed under Francisco de Orihuela's pupillage. This new information brings a new perspective on his social background and his personal career.

Keywords
Damasio de Frías y Balboa; Peru; Andrés de Balboa; University of Salamanca; Francisco de Orihuela

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.297

Damasio de Frías es conocido como uno de los ingenios más inquietos en la vida literaria española entre 1560 y 1590, más o menos. De ello dan testimonio, particularmente, los diálogos de diferentes materias que redactó[1] y sus escritos de polémica literaria, no todos conservados.[2] Esta producción, junto con cierto número de obras poéticas,[3] le dio bastante notoriedad en la época, aunque de ella solo llegó a la imprenta, que sepamos, el *Diálogo de amor intitulado Dórida* (Burgos, Felipe de Junta y Juan Bautista Varesio, 1593), «[e]n que se trata de las causas por donde puede justamente un amante (sin ser notado de inconstante), retirarse de su amor» —dice el subtítulo—, tratado que sin duda había escrito mucho antes.[4] Pero no es de su obra de lo que aquí vamos a tratar, sino de su biografía, todavía mal conocida,[5] y en concreto de los años de su niñez y mocedad, sirviéndonos para ello de un documento inédito que hemos localizado en el Archivo de Indias.

Buena parte de lo que a día de hoy se sabe de la vida de este autor son noticias que proceden de sus propias obras. Un ejemplo lo tenemos en un pasaje de la también inédita invectiva contra el Inventario de Villegas, trecho en el que se burla de la despedida que el medinense le dirige a su libro en el prólogo. Al hilo de esta cuestión, dice Frías:

1. Se conservan en el ms. 1172 de la Biblioteca Nacional con ese título de *Diálogos de diferentes materias*, en cuya portada figura la fecha de 1587. Son cuatro: *Diálogo de la discreción*, *Diálogo de las lenguas*, *Diálogo en alabanza de Valladolid* y *Diálogo de amor.* El tercero lo editó Alonso Cortés (1919?: 100-152); los otros tres los publicó García Soriano en 1929. El segundo también ha sido objeto de edición, pero con la supresión de algunos pasajes, por parte de Nougué (1976: 141-174). Ramos (1995) da cuenta de la existencia de otro manuscrito de *Dórida*: el 18258 de la Biblioteca Nacional.

2. Sabemos que Frías redactó una carta de sátira literaria contra las *Anotaciones* de Herrera a Garcilaso, pero el texto está perdido (Montero 1987: 189). Previamente, en el *Diálogo de las lenguas,* había atacado algunos italianismos del sevillano en su *Relación de la Guerra de Cipre* (Pensado 1982: 31-32; Montero 1984). De los escritos conservados en el ms. 570 de la Biblioteca Real se han ocupado Ponz Guillén (1991: 303-312) y, más por extenso, Salazar Ramírez (2002), que edita varios de ellos. En fin, Montero (2003) ha identificado y localizado el ataque de Frías contra el *Inventario* de Villegas, que se daba por perdido, y tiene ahora muy avanzada su edición.

3. La colección más completa es la recogida en el citado ms. 570 de la Biblioteca de Palacio (Ponz Guillén 1991). Es difícil conocer, en cambio, la difusión que pudo alcanzar su novela de caballerías inédita *Lidamarte de Armenia*, que hoy se custodia en la Bancroft Library de la Universidad de California (Berkeley) y que ha sido estudiada y anotada por Cozad (1975) en su tesis doctoral. Según la portada del ms., la obra fue compuesta en 1568 y la copia conservada se ejecutó en 1590. Sobre dicha copia tratan Hook (1975), Cozad (1977) y Bates (1978). La novela contiene, entre otras cosas, una de las primeras recreaciones de *Dafnis y Cloe*, de Longo, en las letras españolas (Cozad 2012; Simonatti 2014).

4. «*Dórida*, a mi ver, se encuentra a medio camino entre los escritos de juventud y los de 1579» (Asensio 1975: 232). Las obras de 1579 son el *Diálogo de la discreción* y el *de las lenguas*.

5. Los intentos más sólidos de establecer la biografía de Frías son los de Cozad (1975: I, x-xxv) y Ponz Guillén (1991: I, 7-103). En este periplo biográfico constituyen un capítulo fundamental, como se sabe, los años que pasó al servicio del almirante de Castilla don Luis Enríquez, duque de Rioseco, y que van desde c. 1559 hasta 1572, año en que falleció don Luis.

> … trayéndome a la memoria otras semejantes palabras que la señora mi madre me dijo habrá veinte años en las Indias, despidiéndome della para venir, no como su hijo de vuesa merced a la corte y casa real y a los regalos de su Majestad, sino aquella estéril y enfadosa de Salamanca y un malaventurado de pupilaje, adonde nunca me harté de brodio; y en fin de diez años de mucha sarna y frío, sale un gentil asno (como quieren decir algunos majaderos)…[6]

Que Frías había estudiado en Salamanca ya se sabía, pues él mismo lo dice en el *Diálogo de la discreción*[7] y lo ha corroborado documentalmente Mary Lee Cozad, como luego se dirá. Pero la novedad que aporta el pasaje citado estriba en que, según su propio testimonio, el futuro escritor había llegado a Salamanca procedente del Nuevo Mundo y que lo había hecho alrededor de 1546, año arriba o abajo («habrá veinte años en las Indias»), dado que la carta contra Villegas, cuyo *Inventario* tiene la licencia de impresión fechada en Madrid el 15 de junio de 1565, se escribió seguramente en el otoño de 1566 (Montero 2002: 83-84). La información dejaba la puerta abierta a algunas especulaciones que ahora pueden asentarse en parte, gracias a un documento inédito conservado en el Archivo General de Indias: una Real cédula, fechada en Valladolid el 21 de marzo de 1558, en la que se concede licencia de embarque a favor de «Damasio de Baluoa».[8] El documento dice así:

> El Rey / N[uest]ros officiales que residis en la cibdad de Seuj[lla]ª / en la casa de la contratacion de las yndias damasio / de baluoa hijo de andres de baluoa

6. Cita por Montero (2003: 84). La referencia americana reaparece en un pasaje del *Lidamarte de Armenia*: «Tales y tan espesas arboledas me acuerdo haber yo visto en los primeros años de mi edad en una isla de las del Nuevo Mundo…»; cita por Ponz Guillén (1991: I, 19).

7. Concretamente, cuando confiesa que, en sus primeros tiempos como criado cortesano, se metía en disputas con los señores «…como si entre mis iguales estuviese en las Escuelas de Salamanca» (Frías, ed. 1929: 161). «También recuerda un dicho de un bedel de las Escuelas llamado Joan Alonso (p. 140) y otro de Fr. Alonso Palomino (p. 151), catedrático del Estudio» (Pensado 1982: 10).

8. Archivo General de Indias, LIMA, 567, L.8, ff. 331r-331v (hay digitalización en la red: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=4&txt_accion_origen=2&txt_id_desc_ud=358758>, imágenes núm. 679-680. La identificación de Damasio de Balboa con Damasio de Frías viene dada por el ms. de los *Diálogos*, cuya portada atribuye la obra a «Damasio de Frías y Balboa» (Pensado 1982: 7); también figura como «Damasio de Balboa» en el registro de matrícula salmantino del curso 1546-1547, para pasar luego a «Damasio de Frías» en cursos posteriores (Cozad 1975: xi). A decir verdad, Frías había dejado la estela de haber surcado el Océano en un pasaje de *Discreción*, en el que parangona las destrezas necesarias en el criado cortesano con las del piloto en la mar: «…sino que como muy plático y diestro piloto llevando su nao, como yo algunas veces vi en el Océano, por entre algunos isleos y bajíos en un mismo tiempo y a un punto acude ya al timón, ya a la vela, ya con la sonda en mano camina braceando la mar, ya declina y se aparta de aquel peñasco, ya va huyendo de estotro, ya navega a orza, ya a popa, ya se recela de la tierra, ya contrasta con la mar, ya se deja llevar de este viento, ya camina con el otro» (Frías, ed. 1929: 118). Pensado (1982: 10) puso en relación el fragmento con unas posibles travesías del escritor como criado del Almirante de Castilla, hipótesis que, ciertamente, no es descartable.

> me ha hecho / relacion que puede auer diez y ocho años que / los d[ic]hos sus padres Pasaron al peru y le lleuaron / consigo y que estando el en aquella tiera y [331v] siendo de hedad de doze años le embiaron / a estos reinos para q[ue] estudiase en / salamanca con fran[cis]co de origuela vezino della / y que el a estado doze años estudiando e se / querria boluer agora a las d[ic]has Prouj[nci]as con / los d[ic]hos sus padres y me suplico le diese licen / çia para ello (o como la mi m[erce]d fuese) e yo helo / auido por bien por ende yo vos mando que dexeis / y consintais boluer a las d[ic]has prouincias del / peru al d[ic]ho damasio de baluoa donde los / d[ic]hos sus padres están sin q[ue] en ello les pon / gais embargo ni ympedimento alguno Fecha / en la Villa de Val[ladol]jd A tres de marco de mil / e qui[nient]os e cinq[uen]ta e ocho años La prinçesa R[efrenda]da / de Ledesma señalada de Viruj[esc]a don Juan / Vazquez Villagomez[9]

Combinando las informaciones que se desprenden de la invectiva contra Villegas y de la cédula con las que tenemos por otras vías, podemos llegar a hacernos una idea más precisa y verídica de las etapas que conformaron los años de la niñez y de la formación de Frías, con una cronología aproximada y sujeta a reservas, dado que él mismo como informante utiliza expresiones no siempre precisas y concordantes, fiadas en su memoria años después de los hechos. También podemos precisar el nombre de algunas personas importantes en ese periodo vital, como su padre o el regente del pupilaje donde se alojó en Salamanca. Resulta, así:

1. Que Damasio de Frías nació en la Península, probablemente en algún lugar de Castilla la Vieja (pero no en Valladolid),[10] y que su padre se llamaba, según él mismo declara, Andrés de Balboa.

9. Al margen pone: «Damasio de Baluoa / Liçencia». Para mejor entendimiento, doy ahora una versión modernizada del texto: «El Rey. Nuestros oficiales que residís en la cibdad de Sevilla en la Casa de la Contratación de las Indias: Damasio de Balboa, hijo de Andrés de Balboa, me ha hecho relación que puede haber diez y ocho años que los dichos sus padres pasaron al Perú y le llevaron consigo, y que estando él en aquella tierra y siendo de edad de doce años, le enviaron a estos reinos para que estudiase en Salamanca con Francisco de Orihuela, vecino della, y que él ha estado doce años estudiando e se querría volver agora a las dichas provincias con los dichos sus padres, y me suplicó le diese licencia para ello (o como la mi merced fuese), e yo helo habido por bien. Por ende, yo vos mando que dejéis y consintáis volver a las dichas provincias del Perú al dicho Damasio de Balboa, donde los dichos sus padres están, sin que en ello les pongáis embargo ni impedimento alguno. Fecha en la Villa de Valladolid a tres de marzo de mil e quinientos e cincuenta e ocho años. La Princesa. Refrendada de Ledesma. Señalada de Virviesca. Don Juan Vázquez Villagómez.»

10. Así se deduce de un pasaje del *Diálogo en alabanza de Valladolid*, en el que el personaje llamado «Ciudadano», que se tiene por representación del autor en el texto, declara ser muy aficionado a Valladolid «…sin ser mi patria» (Alonso Cortés 1919?: 113). Sobre el posible lugar de origen de Frías en Castilla la Vieja, Cozad (1975: xliii) apunta, entre otros, el pueblo de Valdenebro, cerca de Medina de Rioseco, señorío de los Almirantes de Castilla. Bates (1978) propone, por su parte, que el escritor podría estar emparentado con los Frías de Castilla la Nueva, a partir de la anotación manuscrita *Ex biblioteca Yelensi* que figura en la portada del *Lidamarte* y que puede remitir a Yeles, municipio de la actual provincia de Toledo.

2. Que la fecha de su nacimiento puede situarse hacia 1533-1534 (véase debajo punto 4).
3. Que en torno a 1540 («puede haber dieciocho años», dice la cédula) sus padres se trasladaron al Perú y él los acompañó. De momento, no ha aparecido constancia documental de esa travesía.
4. Que hacia 1545-1546, «siendo de edad de doce años» —precisa la cédula—, regresó a España para estudiar en Salamanca, ingresando en el pupilaje de Francisco de Orihuela.[11]
5. Que durante unos diez (según la invectiva) o doce (según la cédula) años estudió en Salamanca, en cuyos libros de matrícula consta, efectivamente, entre los cursos 1546-1547 y 1553-1554.[12] Por estos datos, cabe pensar que, al menos, obtuvo el título de bachiller en el curso 51-52, pero que quizá no pudo pagar los derechos o propinas correspondientes, ya que nunca llegó a utilizarlo (Ponz Guillén 1991: 14-15).
6. Que a primeros de 1558 solicitó y obtuvo licencia para regresar al Perú, aunque no hay constancia de que alguna vez llevase a cabo dicho propósito.

La permanencia, ahora ya corroborada, de Damasio de Frías en el Perú durante cinco o seis años de su infancia abre una perspectiva inédita sobre la extracción social y la trayectoria personal del escritor, que quizá pueda explorarse en el futuro con nueva documentación, tirando del hilo que da la cédula de 1558. Es asunto que requerirá tiempo y paciencia, seguramente. De momento, la única reflexión que se nos ocurre tiene que ver con Cervantes y con su grado de conocimiento de los avatares personales del escritor cuando le dedicó su conocido homenaje en el Canto de Calíope:

> Vos, Damasio de Frías, podéis solo
> loaros a vos mismo, pues no puede
> hacer, aunque os alabe el mesmo Apolo,
> que en tan justo loor corto no quede.
> Vos sois el cierto y el seguro polo
> por quien se guía aquel que le sucede
> en el mar de las ciencias buen pasaje,
> propicio viento y puerto en su viaje.[13]

11. No hemos podido conseguir noticias sobre este bachiller y regente de un pupilaje. Sobre esta institución en la Universidad de Salamanca trata Rodríguez-San Pedro Bezares (1983). Una animada estampa literaria de la vida estudiantil en los pupilajes salmantinos de la segunda mitad del XVI ofrece Arce de Otálora, *Coloquios*, I, 549-559.

12. Aunque podría haber empezado sus estudios algo antes, ya que no se conservan los registros anteriores al curso 46-47, como tampoco los de los cursos 48-49, 49-50 y 50-51. Cozad (1975: xi) consigna la presencia de Frías en los libros de matrícula correspondientes al curso 46-47, apartado «Estudiantes griegos e retóricos e gramáticos»; 51-52 («Estudiantes legistas y Bachilleres»); 52-53 y 53-54 («Estudiantes artistas, sumulistas, lógicos y filósofos»).

13. *La Galatea*, 394.

Seguramente Cervantes se refiera entre líneas a los vaivenes en el periplo cortesano del escritor,[14] apuntando que habría progresado más en la carrera de las letras y la erudición que en la de criado. Pero tampoco sería sorprendente que tuviese noticia de la travesía atlántica de Frías y le dedicase aquí un guiño cómplice. Que el discreto lector decida.

14. «Por más que su amo lo tratase con aprecio y gustase de su compañía, Damasio de mala gana sujetó el cuello al yugo de la servidumbre. Cuando en 1572 falleció el Almirante, Damasio supo lo que era la pobreza…» (Asensio 1975: 233). Del concepto de cortesanía en Frías trata Gómez (2007).

Bibliografía

Alonso Cortés, Narciso, *Miscelánea vallisoletana*, segunda serie, Valladolid, Imp. de E. Zapatero, ¿1919?

Arce De Otálora, Juan de, *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. José L. Ocasar Ariza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995.

Asensio, Eugenio, «Damasio de Frías y su *Dórida, Diálogo de amor*. El italianismo en Valladolid», *Nueva Revista de Filologia Hispánica*, 24 (1975), 219-234.

Bates, Margaret, «*Lidamarte de Armenia*, de Damasio de Frías. *Ex Biblioteca Yelensis*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 81 (1978), 835-836.

Cervantes, Miguel de (2014), *La Galatea*, ed. Juan Montero, con la colaboración de Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, RAE.

Cozad, Mary Lee, *An Annotated Edition of a Sixteenth Century Novel of Chivalry: Damasio de Frías y Balboa's* Lidamarte de Armenia*; with Introductory Study*, Berkeley, University of California at Berkeley, 1975. [Tesis Doctoral]

—, «Una curiosidad bibliográfica: la portada de *Lidamarte de Armenia* (1590), libro de caballerías», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79 (1976), 255-261.

—, «Rewriting Longus: A Naturalized *Daphnis and Chloe* in Renaissance Spain», *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, 39 (2012), 353-373.

Frías, Damasio de, *Diálogos de diferentes materias, inéditos hasta ahora*, ed. Justo Garcia Soriano, Madrid, Imp. de Hernández y Sáez, 1929.

Gómez, Jesús, «La 'conversación discreta' de Damasio de Frías y los estudios sobre el arte de conversar», *Hispanic Review*, 75.2 (2007), 95-112.

Hook, David, «Nota sobre la portada del manuscrito de *Lidamarte de Armenia* (1590)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 78 (1975), 873-874.

Montero, Juan, «Damasio de Frías y Herrera: Notas sobre unos roces literarios», *Archivo Hispalense*, 206 (1984), 115-121.

—, *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1987.

—, «Noticia de un texto recuperado: la invectiva de Damasio de Frías contra Antonio de Villegas y su *Inventario* (Bancroft Library, Fernán Núñez Collection, Vol. 183, Fols. 117-190v)», *Voz y Letra: Revista de Literatura*, 14 (2003), 79-98.

Nougué, André, «*El Diálogo de las lenguas* de Damasio de Frías y Balboa (Contribución al estudio de los problemas lingüísticos en la segunda

mitad de la España del siglo XVI)», *Revista de Archivos Bibliotecas y Museos*, 79 (1976), 131-174.

Pensado, José Luis, *Una crisis en la lengua del imperio. El* Diálogo de las lenguas *de Damasio de Frías*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

Ponz Guillén, Carmen, *El manuscrito 570 de la Biblioteca Real y la obra de Damasio de Frías*, Madrid, UNED, 1991. [Tesis doctoral en microfichas]

Ramos, Rafael, «Un nuevo manuscrito de *Dórida*, diálogo de amor», *Glosa*, 6 (1995), 261-274.

Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique, «Pupilajes, gobernaciones y casas de estudiantes en Salamanca (1590-1630)», *Studia historica. Historia moderna*, 1 (1983), 185-210.

Salazar Ramírez, María Soledad, *Damasio de Frías. Controversias literarias en la corte vallisoletana*, Valladolid, Diputación de Valladolid, 2002.

Simonatti, Selena, «Moralización y desengaño: el *Dafnis y Cloe* de Longo Sofista en el *Lidamarte de Armenia* de Damasio de Frías y Balboa», *Historias Fingidas*, 2 (2014), 137-157.

Artículos de revisión

Nuevas lecturas sobre la Reforma anglicana: la primera traducción inglesa de la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra* de Pedro de Ribadeneyra*

Javier Burguillo
Universidad de Salamanca
jburguillo@usal.es

Pedro de Ribadeneyra
Pedro de Ribadeneyra's Ecclesiastical History of the Schism of the Kingdom of England. A Spanish Jesuit's History of the English Reformation
Editado y traducido por Spencer J. Weinreich
Leiden/Boston, Brill, The Netherlands, 2017, xxvi + 839 p.
ISBN 978-90-04-32395-7

Una historia para un cisma

Este grueso volumen nos ofrece la primera traducción inglesa de una de las obras de historiografía religiosa más relevantes de la temprana Edad Moderna. La *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra,* del jesuita Pedro de Ribadeneyra (1526-1611), fue publicada por primera vez en los últimos días de la primavera de 1588, en seis de los centros de impresión más relevantes de la Monarquía Hispánica: Amberes, Barcelona, Valencia, Zaragoza, Lisboa y Madrid, ciudad donde se llegó a publicar dos veces entre junio y agosto de ese año. En sus páginas encontramos un relato de los sucesos políticos y religiosos relacionados con

* Este artículo de revisión se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación «Discursos y prácticas editoriales antianglicanas en Castilla» (FFI2014-61226-JIN), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.330

el cisma anglicano que se convirtió en una clave para establecer la interpretación hispánica (y católica) de estos acontecimientos. La obra narra, por tanto, el origen del cisma durante el reinado de Enrique VIII y Eduardo VI, el intento de restauración de la fe católica con María Tudor, y la vuelta al anglicanismo con Isabel I, que encarceló y finalmente decapitó a su prima María Estuardo, la reina católica de Escocia, en 1587.

La *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra* es, en primera instancia, una traducción al castellano del *De origine ac progressu Schismatis Anglicani libri tres*, una obra compuesta por Nicholas Sander y publicada de forma póstuma con las ampliaciones de Edward Rishton (1585) y de Robert Persons (1586), que Ribadeneyra trasladó, dividió en capítulos, simplificó o amplió según el contenido de los distintos pasajes y la mentalidad de sus lectores. Destaca así por ser el primer discurso sobre el cisma inglés que se ofrecía al gran público en lengua castellana, y por salir de las prensas en el último compás de la década de 1580, un momento clave de la crisis diplomática entre España e Inglaterra que cristalizó en un conflicto bélico a gran escala entre ambas potencias. El libro se distribuyó, de hecho, pocos meses antes de que zarpara la Gran Armada, y los últimos capítulos —que ya están escritos enteramente por nuestro jesuita— son un canto de guerra con el que Ribadeneyra pretende encender el ánimo de los españoles ante el desembarco inminente de la flota atlántica, en sintonía con el momento de exaltación antianglicana que se vivía en Castilla por aquellos meses.[1]

A partir del testimonio de Nicholas Sander, Ribadeneyra sostiene que el cisma no ha surgido por una discusión de orden teológico, sino como consecuencia de la incontinencia de Enrique VIII y de la desmedida ambición de Wolsey; subraya además el carácter *monstruoso* de la conducta del rey al afirmar, conforme al testimonio de Sander, que Ana Bolena no era simplemente la hermana de una de las preferidas del monarca (María Bolena), sino que era también su hija, ya que Ana era el fruto de los amores del rey con la mujer de Tomás Boleyn.[2] La demonización de los monarcas anglicanos se completa con abundantes descripciones de su aspecto y de su conducta, muy cargadas de tintes expresionistas.[3]

1. Una muestra de este sentimiento antianglicano, que capitalizó la vida social de los españoles de esa década, en preparación de la salida de la Gran Armada, puede encontrarse en la documentación que ofrece Gómez-Centurio (1988: 44-46), y Carro Carbajal, Sánchez Pérez y Cátedra (2008: 21-50 y 113-156), entre otros.

2. Esta cuestión es comentada de forma repetitiva en el texto, pero especialmente en el capítulo VIII.

3. Véanse, por ejemplo, los capítulos VIII-IX y XXXVI (156-160 y 220-223 o en español: Ribadeneyra 1945: 927-931 y 1002-1004). En la última década han proliferado en los estudios hispánicos las monografías que versan sobre la construcción y el desarrollo de la Leyenda Negra antiespañola, como los de Rodríguez Pérez, Sánchez Jiménez y Den Boer (2015), Sánchez Jiménez (2016) o Roca (2016). De forma paralela, aunque en menor cuantía, encontramos también estudios sobre la peculiar leyenda negra que las prensas españolas promovieron contra los protestantes. Para entender esta *Historia eclesiástica del cisma de Inglaterra* en los términos que aquí apunto, véase Usunáriz (2015: 58-62).

Después de la derrota de la Gran Armada, Ribadeneyra publicó una *Segunda parte de la historia eclesiástica de la cisma de Inglaterra* (1593), que se distribuyó de forma independiente hasta que a partir de 1595 comenzó a publicarse dentro del volumen de obras completas de su autor, precedida por la primera parte. En esta segunda parte, el texto es responsabilidad exclusiva de Ribadeneyra, que se centra en describir la persecución que sufrían los católicos en Inglaterra bajo el reinado de la Reina Virgen, y en narrar la historia de los seminarios ingleses en el exilio (Reims, Roma, Valladolid, Sevilla, etc.) y la vida de los jóvenes que, ordenados en el continente, volvían a Inglaterra de forma clandestina para sostener la fe de sus compatriotas. Si eran descubiertos, sufrían una durísima ejecución en plaza pública, acusados de alta traición. Y Ribadeneyra los celebra como los nuevos mártires de la cristiandad.

El desencadenante de esta nueva represión anticatólica fue el edicto isabelino de 1591, que criticaba la influencia de estos seminarios y la labor de la Compañía de Jesús, una legislación que Ribadeneyra refuta con firmeza en estas páginas.

En la segunda parte, por tanto, cambia el foco de interés del relato, que se centra más en los mártires y en los exiliados que en la historia de Inglaterra; y cambia también la finalidad del discurso: ya no se llama a la lucha armada contra la nación hereje (ya no se pide venganza), sino que se muestran los proyectos de la resistencia recusante en el extranjero, para los que se pide de forma implícita el auxilio de las potencias católicas.

Descripción del contenido

La edición inglesa que aquí comentamos ha sido preparada por Spencer J. Weinreich, un joven investigador de la Universidad de Princeton cuyos trabajos se han centrado hasta la fecha en el estudio del conflicto religioso en la primera Edad Moderna.[4] Con esta nueva edición de la *Historia eclesiástica* ha realizado una colosal labor de traducción que supondrá un hito para los estudios de la cultura recusante en el mundo académico anglosajón, entre otras razones porque es la primera vez que se traduce al inglés.[5] Y será relevante también para los intereses del hispanismo porque supera ampliamente, como veremos, la edición castellana al uso, esto es,

4. Se ha interesado por la conexión entre historia natural e iconografía religiosa (Weinreich 2015), y por Stephen Gardiner, un destacado católico inglés en los días de la Reforma anglicana (Weinreich 2016).

5. La calidad de dicha traducción y su relevancia para los *Recusant Studies* ha sido ya ponderada por varias reseñas publicadas en revistas del Reino Unido, como las de Hamilton (2017), Dominguez (2018), Forteza (2018), Manning (2018) o Mitjans (2018). El catolicismo inglés en la época Tudor gozó de un sorprendente dinamismo cultural —como se puede advertir en el catálogo de obras que editaron Allison y Roger (1989-1994)—, cuyo estudio se ha desarrollado notablemente en las dos últimas décadas, como ha quedado de manifiesto, por ejemplo, en los trabajos de revisión que editan Kelly y Royal (2016).

Figura 1
Tres momentos del martirio de Edmund Campion: en el potro (n. 31), camino del cadalso sobre unas esteras (n. 32) y siendo eviscerado después de haber sido colgado (n. 33). Giovanni Battista Cavalieri, *Ecclesiae Anglicanae trophaea.* Ejemplar de la Universidad de Salamanca BG/27624(1).

la preparada por Eusebio Rey para la Biblioteca de Autores Cristianos en 1945, dentro del volumen dedicado a la producción historiográfica de Ribadeneyra.[6]

En esta ocasión, Weinreich nos propone una lectura ideal de la obra al presentar el texto central del relato en color negro, y con tinta roja las adendas y las variantes que introduce el autor en las sucesivas reediciones. De esta forma advertimos que la primera parte fue ampliada notablemente en la reedición de 1595 (cuando las dos partes se funden en un solo volumen). La comparación entre ambas versiones es muy sugerente. Conviene citar al menos dos puntos de especial interés, cuyos detalles se aprecian con claridad gracias a los cambios de color del texto. Por ejemplo, en 1595 el autor añade un capítulo, el tercero, en el que explica el modo en que Enrique VIII obtuvo el título de *Defensor fidei*, un asunto que en 1588 no convenía mencionar, pero que años después sirve para subrayar la caída del monarca.

Más sorprendente aún es advertir cómo de una a otra versión se amplía el capítulo dedicado al martirio de Tomás Moro (cap. 29) y se añade un capítulo entero con más detalles sobre su tormento (cap. 30), con materiales que proceden de la primera biografía impresa sobre el canciller inglés, el *Thomas More* de Stapleton, que se publicó en 1588 y que por tanto no podía haber servido de fuente para la primera edición de nuestra *Historia.* Thomas Stapleton era un inglés desterrado en los Países Bajos que consiguió información de primera mano sobre el martirio de Moro y publicó en Douai un libro en latín titulado *Tres Thomae* (1588): un extenso volumen sobre el apóstol santo Tomás y sobre los dos mártires ingleses del mismo nombre, santo Tomás de Canterbury (1117-1170)[7] y Tomás Moro (1478-1535),[8] en una clara presentación de este último como un santo y como un referente del catolicismo recusante, en sintonía con los intereses establecidos por María Tudor y Reginald Pole durante los años de restauración católica de su reinado.[9] Estos detalles vienen a ser, por tanto, un índice de cómo iba cuajando en Europa el testimonio de Moro como bandera del catolicismo inglés y de la vinculación de nuestro jesuita a la causa de los recusantes.

6. Dicha obra se titula las *Historias de la Contrarreforma* y reúne las biografías de los primeros Generales de la Compañía de Jesús (san Ignacio, Laínez, Salmerón, san Francisco de Borja) y la *Historia eclesiástica del cisma de Inglaterra*. Fue reeditada por la BAC en 2009 casi como un facsímil de la edición de 1945.

7. Este famoso prelado es conocido en la tradición protestante como Tomás Becket, pero para los católicos recusantes era «santo Tomás, Arzobispo de Canterbury» o «Tomás de Canterbury», términos con los que se refiere a él Stapleton en su obra.

8. Todo apunta a que la obra de Stapleton interesó mucho a los españoles del momento. En la Biblioteca Nacional conservamos una traducción manuscrita del apartado dedicado a Moro, fechada en 1601 (Ms. 2773); y el ejemplar de la primera edición que custodia la Universidad de Salamanca (BG/20901) muestra la huella de un gran uso: una mano desconocida (con letra del siglo XVI o del XVII) ha dejado sobre el volumen multitud de anotaciones y de marcas de lectura.

9. Según ha propuesto, principalmente, Duffy (2009: 179-187). En las últimas décadas, el breve reinado de María Tudor ha dejado de ser, simplemente, el de los días de María la Sanguinaria (*Bloody Mary*) para ser la clave del rearme intelectual católico que fundamentará el proyecto político y cultural de los recusantes en los días de Ribadeneyra. Este reinado está siendo muy revisado en los últimos años, como expone Viso (2014) en su análisis de los principales hitos bibliográficos.

Las notas al pie iluminan el texto de forma muy pertinente. Detallan el modo en que Ribadeneyra se sirve de Sander, nos indican las fuentes principales del texto de Sander-Ribadeneyra, aclaran los pasajes más complejos, rescatan las anotaciones de los ladillos del impreso original que se habían perdido en las ediciones modernas, ofrecen información sobre los hechos históricos y sus protagonistas, etc.

El editor ha incluido también doce grabados que sirven para ilustrar tanto el contenido como el espíritu con el que se concibió esta *Historia eclesiástica del cisma de Inglaterra*. La mayoría son grabados procedentes de los *Ecclesiae anglicanae trophaea* (Roma, Bartholomaei Grassi, 1584) de Giovanni Battista Cavalieri, una colección que tiene mucho en común con nuestra *Historia*: ambas describen los mismos hechos, las dos nacieron al calor de la influencia y de los interesen de los recusantes en el exilio (Cavalieri está perpetuando el esquema iconográfico ideado por Richard Verstegan a instancias de Persons, y Ribadeneyra está influido por Sander y por Persons), las dos son narrativas y ambas pretenden presentarnos *ad vivum* los padecimientos que sufre Inglaterra por defender la vieja religión.

Después del texto de la *Historia*, Weinreich incluye cinco apéndices. En el primero nos ofrece una traducción de la «Exhortación a los soldados y oficiales que embarcan en esta Expedición a Inglaterra» del propio Ribadeneyra, que se repartió antes de la salida de la Armada: un texto bien conocido que refuerza la intención belicista de los últimos capítulos de la primera parte. Como segundo apéndice incorpora la «Carta de Ribadeneyra para un privado de Su Majestad sobre las causas de la pérdida de la Armada» (de finales de 1588), también en inglés, tantas veces publicada y tan debatida por la crítica moderna. Mientras que la «Exhortación a la Armada» cumplía la función de una arenga militar y estaba llena de un providencialismo basado en la creencia de que la Armada estaba cumpliendo la voluntad de Dios, esta carta es una llamada de atención a Felipe II para que enmiende los principales errores de su política y de la sociedad española, que pueden haber motivado la pérdida del favor divino; es un memorial que Ribadeneyra escribe con ánimo constructivo y con la conciencia de que la intención de Dios «no ha sido querérnosla negar [la victoria], sino dilatarla un poco de tiempo», porque «ha querido nuestro Señor probar nuestra fe, avivar nuestra esperanza, encender más nuestra oración, reformar nuestras costumbres, apurar nuestras intenciones, y alimpiarla del polvo de nuestro propio interés y quietud temporal, que muchos pretendían con este negocio, y por ventura con más ahínco que la exaltación de nuestra santa fe y el bien de las ánimas perdidas de los ingleses»,[10] una lectura en clave devota y penitente muy en sintonía con otra obra de Ribadeneyra de ese momento, el *Tratado de la tribulación* (1589).[11]

10. Estos dos primeros apéndices estaban ya incluidos en la edición de Rey (Ribadeneyra 1945: 1327-1355, citas en 1351-1352).

11. En Burguillo (2018) desarrollo las ideas expuestas en este párrafo. La edición al uso del

En el tercer apéndice se incluye la traducción de una carta que Fray Luis de Granada envió a Ribadeneyra después de leer la obra, que no me resisto a citar en su original castellano:

> Con esta *Historia de Inglaterra*, que la tengo por muy semejante a las historias sagradas, donde se da cuenta también como aquí los desafueros de los malos reyes […] Todo el libro pasé de tabla a tabla, y lloré muchas lágrimas en algunos pasajes de él […]. Tienen aquí grandísima doctrina los primados y consejeros de los reyes, donde verán cumplido lo que se dice: *malum consilium consultori pessimum*. Y verán cómo todas las pretensiones de subir a lo alto con artificios y medios humanos […] vienen a dar tan grandes caídas, que aquel malaventurado arzobispo Volseo, no contento con el lugar a que el mundo le había levantado del polvo de la tierra, aspiraba a ser Papa.[12]

Se confirma así, gracias al testimonio de un lector tan pertinente, que la obra conmovió el ánimo de los españoles del momento y que centró las causas —y la culpa— del cisma en la conducta del rey y del cardenal Wolsey.

En el cuarto apéndice incluye el fragmento de una carta en latín, perdida desde 1591, entre John Cecil, sacerdote inglés formado en España, y Joseph Cresswell (más conocido en Castilla como Cresuelo), que era la mano derecha de Persons, sobre la relevancia del texto. Y, en el último apéndice, el *Breve catálogo* que compuso Juan López de Manzano, rector del colegio inglés de Valladolid, con la nómina de los 93 alumnos de los colegios del exilio que fueron martirizados al volver a Inglaterra entre 1577 y 1590.

Esta magna traducción y edición viene precedida por un estudio de algo más de cien páginas que está dividido en varios apartados: un acercamiento a la biografía y a la época en la que vivió Pedro de Ribadeneyra, un estudio de la propia *Historia eclesiástica* —su dependencia inicial de Sander y su valor como traducción y como texto autónomo—, la historia política que motiva y condiciona el relato, su trayectoria compositiva y editorial, la implicación de la Compañía de Jesús en la Misión de Inglaterra y la recepción de la obra. Dedica también unas páginas a tratar sobre «Gender and Power in the *Historia*», con un análisis del tratamiento contradictorio que se muestra en la obra con respecto al ejercicio del gobierno por parte de las mujeres, que encuentro menos pertinente que los anteriores.

Tratado de la tribulación (Ribadeneyra 1988), con introducción de Tellechea Idígoras, merece sin duda una revisión, ya que es un facsímil de la de Miguel Mir de 1877.

12. «Carta de fray Luis de Granada a Pedro de Ribadeneyra», 13 de agosto de 1588. El editor británico la traduce desde las *Obras del Padre Pedro de Ribadeneyra* (Madrid, Luis Sánchez, 1605), que incluyeron esta epístola, pero aquí la ofrezco desde la magna edición de las obras completas de fray Luis de Granada que preparó Álvaro Huerga (Granada 1998: 178-179). Dicha carta se publicó también en la edición de las obras completas de 1595 (Madrid, Pedro de Madrigal, p. 447); allí figura el texto con adverbio también: «donde se cuentan también, como», pero quizá se podía contemplar una forma adverbial de sentido comparativo: «donde se da cuenta tan bien como aquí».

Interés hispánico de esta edición

Las páginas que se dedican al jesuita son relevantes también desde la óptica española. En ellas, Weinreich tiene en cuenta nuevas fuentes primarias y secundarias que amplían el horizonte crítico precedente[13] y nos aclara un punto clave de este texto: para Ribadeneyra, la causa de Inglaterra no era una más dentro de la pugna entre el catolicismo y el protestantismo, sino que se trataba de una causa muy vinculada a su historia personal. Ignacio de Loyola (1491-1556), casi al final de su vida, alimentó la esperanza de que la Compañía se estableciera en Inglaterra y colaborara con el proyecto de reconstrucción de la fe católica que estaba llevando a cabo María Tudor. En 1553 Ribadeneyra fue enviado a los Países Bajos para obtener el permiso de dicho establecimiento. Sus gestiones no fueron fructíferas, pero persistió en su intento, y en noviembre de 1558 viajó a Londres como capellán del duque de Feria, que era entonces el capitán de la guardia española, con el encargo de atender a María Tudor en sus últimos momentos. Pero unos días después de su llegada, para su desgracia, fallecieron tanto la reina como el cardenal Pole. Ribadeneyra lo explica en este texto, que Weinreich nos ofrece en castellano:

> Por el mes de noviembre pasé a Inglaterra a instancia del duque de Feria, que por estar mala la reina María, y el rey don Felipe muy ocupado en la guerra de Francia, iba por asistirla en su nombre en aquella enfermedad, y deseaba tener ocasión para introducir en aquel reino, donde no había entrado alguno de los nuestros, colegio de la Compañía. Pero Dios fue servido que la reina María muriese a los 17 del mismo mes de noviembre deste año de 1558, y que le sucediese Isabel su hermana, y se alterasen y trocasen las cosas de nuestra sancta religión, para castigo de aquel reino que hasta agora siente y llora su aflicción; y así no hubo lugar de tratar cosa de la Compañía. Estuve en Londres, y allí prediqué algunas veces al duque de Feria y a su familia, y tuve una enfermedad de pecho, grande, que me fatigó mucho […]; y así me partí de Londres para Flandes a los siete de marzo, día de Sto. Thomás de Aquino, del año de 1559. (*apud* Ribadeneyra 1969: I, 70-71)

Desde una perspectiva hispánica, otro de los aspectos relevantes de este estudio es el interés que muestra por los líderes católicos en el exilio —algunos de los cuales ya han sido citados aquí: Nicholas Sander (c. 1530-1581), William Allen (1532-1594), Thomas Stapleton (1535-1598), Edmund Campion (1540-1581), Robert Persons (1546-1610) o Edward Rishton (1550-85)—, y por la causa de la resistencia católica que operaba tanto desde dentro como desde fuera de las Islas Británicas, que están tan vinculados al contenido y a la propia redacción de la *Historia eclesiástica*. Desde finales del siglo xx, y a la zaga de un inmenso *background* bibliográfico, se ha desarrollado con renovado interés tanto

13. Ver por ejemplo a O'Neill (2001: 3345-3346) y Pego (2013).

Figura 2
Historia eclesiástica del cisma de Inglaterra (Madrid, Pedro de Madrigal, 1588, sign. B3v).
Ejemplar de la Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca (BG/18553).

el estudio del conflicto religioso en la Inglaterra Tudor[14] como el análisis de los modelos formales y de los discursos de orden religioso y político que adoptó el martirio en los años de las guerras de religión. Weinreich nos guía en este

14. Pienso en algunas de las aportaciones más destacadas de los últimos años, como el estudio de la destrucción del legado cristiano en la época Tudor (Duffy 1992), que provocó la fuerte reacción católica en el reinado de *Bloody Mary* (Duffy 2009), la firme resistencia de los *recusants* a partir del liderazgo de Robert Persons (Houliston 2007, reedit. 2016) o la magnífica biografía de Edmund Campion realizada por Kilroy (2015), entre otros.

camino y nos subraya las monografías más relevantes —las de Gregory (1999) y Dillon (2002, 2012), principalmente—, que han situado estas cuestiones en el centro del interés académico de nuestros días, aunque aún son aportaciones que no han calado con hondura en el panorama crítico español, a pesar de que la vinculación hispana de estos acontecimientos es muy destacada. Se echa en falta, sin embargo, en el volumen que aquí comentamos, el eco de la bibliografía española sobre los colegios ingleses e irlandeses de Castilla, cuyo conocimiento ha avanzado notablemente en los últimos años.[15]

En el apartado «A Textual History of the *Historia*», el editor explica con perspicacia su relación con el texto de Sander, los motivos por los que Ribadeneyra incluye cambios entre una versión y otra —he citado algunos detalles más arriba— y el uso de otras fuentes. Este apartado se debe completar con una relación de las ediciones del texto que figuran al final del volumen (767-768), que dan una idea de su extraordinaria difusión. En este sentido, me permito señalar —no sé hasta qué punto puede ser relevante— que el ejemplar del *De origine ac progressu Schismatis Anglicani* (1586) de Nicholas Sander que custodia la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (BH FLL 16258) fue el que utilizó Ribadeneyra para su traducción: en sus páginas encontramos numerosas huellas de su interés por esta crónica latina.[16] También se podría ampliar este estudio desde la perspectiva de la historia del libro y de la bibliografía material, por ejemplo investigando la vinculación de Ribadeneyra o de la Compañía con determinadas imprentas. Pienso, por ejemplo, en la de Pedro de Madrigal y de sus herederos, en la que se imprime la primera edición madrileña de la *Historia eclesiástica del cisma* (1588) y un número destacado de obras vinculadas a los intereses de los recusantes, como la *Relación de algunos martirios que de nuevo han hecho los herejes en Inglaterra* (1590), de Robert Persons, o la *Relación de un sacerdote inglés, escrita en Flandes, a un caballero de su tierra, desterrado por ser católico* (1592), en la que se nos informa de la venida de Felipe II al Colegio de los Ingleses de Valladolid, o la *Historia de la vida y martirio que padeció en Inglaterra, este año de 1595, el P. Henrique Valpolo* (1596), esto es, la historia del primer mártir del colegio vallisoletano,

15. Para una visión panorámica sobre estos colegios, véase Burrieza (2002); y, más en concreto, sobre los colegios de ingleses de Valladolid y Sevilla, centros clave para entender el exilio inglés en Castilla, véase Burrieza (2000) y Murphy (2012). Para conocer la realidad de los colegios irlandeses en España se deben consultar las monografías de Recio (1996 y 2002), O'Connell (2001), García Hernán (2006 y 2012) y Álvarez Rodríguez (2016), principalmente.

16. En la portada se conserva un *ex libris* manuscrito que localiza el libro como parte «De la Librería del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid», pero en la hoja de guarda precedente indica también que era un libro «Ad usu[m] P. Rib.». En un rápido análisis se pueden identificar varias marcas de lectura en la sección de Enrique VII (213, 215-216, 219-221) y en la de Isabel I (415). Nuestro jesuita hizo una lectura concienzuda del texto, porque, a la lista de veintiuna erratas del final, añade, escritas con su puño y letra, otras seis. Agradezco al profesor Fernando Bouza que llamara mi atención sobre este ejemplar.

escrita por Cresuelo. Como dato anecdótico, se puede indicar que la edición de Pedro de Madrigal de la *Historia eclesiástica del cisma* fue la única que incluyó en los preliminares un grabado devoto: la imagen del instante en que el apóstol Pedro salta desde la barca ante la aparición de Cristo glorioso en la ribera del lago de Tiberiades (*cfr*. Jn 21, 1-23), que incluye Weinreich como cubierta de su edición. La imagen evoca un momento cargado de sentido para un lector del Quinientos porque es la escena que precede al momento en que Cristo confirma la autoridad de San Pedro como cabeza de la Iglesia, después de las negaciones de la Pasión. Sin duda aparece en el original madrileño por indicación (o con la complicidad) del autor y puede que tuviera un protagonismo dentro del ámbito de las devociones de los alumnos de los colegios del exilio radicados en Castilla, que estaban dirigidos por la Compañía de Jesús.

Un cisma sobre las tablas

En el mes de marzo de 1627 se estrenó en Madrid, ante Felipe IV, una pieza titulada *La cisma de Ingalaterra*, compuesta por Calderón de la Barca (1600-1680). Aunque es una obra de juventud, encontramos ya en sus versos una muestra elocuente de los grandes temas del autor de *La vida es sueño*: los límites de la razón de Estado, el problema del gobernante que se deja arrastrar por las pasiones, la defensa del libre albedrío frente a cualquier determinismo, etc. Han pasado casi cien años desde que sucedieron los acontecimientos que dramatiza y cuarenta desde que se publicara la *Historia* de Ribadeneyra que le sirve de fuente. Sin embargo, Calderón sube a las tablas una lectura de la primera parte de la crónica donde se subraya la versión católica de los acontecimientos y el drama humano de los protagonistas.[17] Pero lo hace cuando el anglicanismo ya ha triunfado en Inglaterra sobre la vieja religión, o al menos cuando nadie se plantea ya la posibilidad de revertir el *statu quo* presente, como se pretendía a finales del siglo anterior. En este sentido, no me parece claro que Calderón tuviera la pretensión de querer influir en el monarca para minar la confianza del Rey Planeta sobre sus validos —como apunta Di Pinto 2017—, y tampoco entiendo que tuviera la intención directa de querer promover una suerte de partido español favorable a la causa antianglicana en la Castilla de Felipe IV, como se sugiere en el estudio de esta edición; aunque son lecturas que conviene revisar en futuras investigaciones. En cualquier caso, en sintonía con el tono de la segunda parte de la *Historia*, el joven Calderón estaría buscando las simpatías de la corte española para la causa de los recusantes en el exilio —cuyos colegios y empresas editoriales

17. En 2015, la Compañía Nacional de Teatro Clásico, con montaje de Ignacio García, estrenó una nueva versión del texto, obra de José Gabriel López Antuñano y titulada *Enrique VIII y la cisma de Inglaterra* (Calderón 2015), cuyo cambio de título pone de manifiesto cómo se ha subrayado aún más en esta nueva versión el drama existencial del monarca por encima del marco histórico.

demandaban mucho capital— más que una decidida campaña de intervención contra la antigua isla de los santos.

Balance final

En el último compás de la introducción, el propio editor propone una serie de líneas de investigación que, a su entender, se ven enriquecidas por este trabajo. En primer lugar, esta obra puede servir a la crítica hispánica para revisar los fundamentos teológicos de la derrota de la Armada y para volver de nuevo la mirada sobre la sangrienta persecución que sufrieron los católicos de Inglaterra. Como se ha dicho, Ribadeneyra plantea un uso innovador del género de la historiografía eclesiástica, por el cual nos muestra, junto a la narración de los hechos, las consecuencias emocionales de los cambios religiosos.

Una segunda área de estudio podría ser la de explorar la pertinencia de la escritura en lengua vernácula frente al latín en las disputas teológicas, sobre todo cuando —como en este caso— se trasciende la reflexión erudita con la intención de establecer un imaginario nuevo y de gran impacto social. Una tercera vía nos llevaría a utilizar la *Historia* como medio para explorar los movimientos del catolicismo inglés en su diáspora europea. En cuarto lugar, Weinreich entiende que esta obra facilita el estudio de las relaciones anglo-españolas de una forma más novedosa. Y, finalmente, la *Historia del cisma de Inglaterra* se nos presenta como un modelo para el estudio de los católicos ingleses dentro de un marco más amplio, el de los afanes de renovación de la Iglesia postridentina.

Junto a estas sugerencias, no cabe duda de que esta edición nos propone también una vuelta al estudio y a la discusión académica sobre la historia de los disidentes católicos ingleses, dentro y fuera de las Islas Británicas. Un ámbito de estudio que necesita ser completado desde perspectivas hispánicas y con fuentes castellanas para poder ofrecer un dibujo completo de dichos sucesos y de sus consecuencias políticas y culturales.

Esta traducción se convertirá además en un texto de referencia para los estudios sobre la Reforma en el mundo académico anglosajón, y confío en que sirva de acicate para que podamos ver en los próximos años una nueva edición española de la *Historia eclesiástica del cisma del reino de Inglaterra* que ofrezca un texto más depurado e incorpore las novedades críticas que se están desarrollando a uno y otro lado del Canal de la Mancha.

Bibliografía

Allison, A. F. y Rogers, D. M., *The contemporary printed literature of the English Counter-Reformation between 1558 and 1640. An annotated catalogue*, Aldershot, Scolar Press, 1989-1994, 2 vols: vol. I *Latin and other languages*; vol. II *English*.

Álvarez Rodríguez, Román, *El colegio de los irlandeses de Salamanca: un legado secular*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 2016.

Burguillo, Javier, «Pedro de Ribadeneyra y la inestabilidad del discurso histórico-literario en torno a la Empresa de Inglaterra», en *Saberes inestables. Estudios sobre expurgación y censura en la España de los siglos XVI y XVII,* ed. María José Vega, Víctor Lillo Castañ y Dámaris Montes, Madrid, Iberoamericana, 2018, 173-200.

Burrieza Sánchez, Javier, «Escuelas de sacerdotes y mártires: los Colegios del exilio católico», en *Irlanda y la Monarquía Hispánica. Kinsale 1601-2001: guerra, política, exilio y religión*, ed. Recio Morales, Óscar, Bernardo José García, Miguel Ángel de Bunes Ibarra y Enrique García Hernán, Madrid, Universidad de Alcalá/CSIC, 2002, 39-74.

—, *Virgen de los ingleses, entre Cádiz y Valladolid una devoción desde las guerras de religión*, Valladolid, Real Colegio de Ingleses, 2008.

Burrieza Sánchez, Javier y Harris, Peter, *La misión de Robert Persons un jesuita inglés en la antigua Corte de Valladolid = Robert Persons mission: an English jesuit in the old Court of Valladolid*, Valladolid, Ediciones Técnicas y Culturales, 2010.

Calderón de la Barca, Pedro, *La cisma de Ingalaterra*, ed. Juan Manuel Escudero, Kassel, Edition Reichenberger (ediciones críticas, n. 115), 2001.

—, *Enrique VIII y la cisma de Inglaterra*, versión de José Gabriel López Antuñano y dirección de Ignacio García, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte/Secretaría de Estado de Cultura/INAEM-CNTC, 2015, 2 vols: (1) Texto del drama histórico, versión de José Gabriel López Antuñano y edición de Mar Zubieta (Textos de Teatro Clásico, n. 73), 110. ISBN 978-84-9041-134-6; (2) Estudio-Análisis, al cuidado de Elena Di Pinto (Cuadernos Pedagógicos, n. 51), 90. ISBN 978-84-9041-135-3.

Carro Carbajal, Eva Belén, Sánchez, María y Cátedra, Pedro M. *Literatura popular impresa en la Rioja en el siglo XVI: un nuevo pliego suelto desconocido, impreso en Logroño por Matías Mares en 1588 y censurado por la Inquisición, ahora nuevamente publicado en facsímile, con la obra completa de su autor, Juan de Mesa,* estudiada y editada por Eva Belén Carro Carbajal y María Sánchez Pérez, bajo la dirección de Pedro M. Cátedra, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2008.

Dillon, Anne, *The construction of martyrdom in the English Catholic community, 1535-1603*, Aldershot, Ashgate, 2002.

—, *Michelangelo and the English martyrs*, Farnham, Ashgate, 2012.

Di Pinto, Elena, «Texto y puesta en escena de *La cisma de Inglaterra*: de la poesía a la historia», en *Teatro del Siglo de Oro: ¿historia o poesía? Cuadernos de teatro clásico* (n. 32), Madrid, CNTC, 2017.

Dominguez, Freddy C., reseña a *Pedro De Ribadeneyra's Ecclesiastical History of the Schism of the Kingdom of England: A Spanish Jesuit's History of the English Reformation* (trans. and ed. Spencer J. Weinreich, Leiden: Brill, 2017), *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 86 (2017), 219-220.

Duffy, Eamon, *The stripping of the altars: Traditional religion in England, c. 1400-c. 1580*, New Haven & London, Yale University Press, 1992.

—, *Fires of Faith. Catholic England under Mary Tudor*, New Haven and London, Yale University Press, 2009.

—, *Reformation Divided. Catholics, Protestants and the Conversion of England*, London, Bloomsbury, 2017.

Forteza, Deborah, reseña a, *Pedro de Ribadeneyra's Ecclesiastical History of the Schism of the Kingdom of England: A Spanish Jesuit's History of the English Reformation*, trans. and ed. Spencer J. Weinreich, Leiden: Brill, 2017, *British Catholic History*, 34.1 (2018), 175-177.

García Hernán, Enrique, «El colegio de San Patricio de los Irlandeses de Madrid (1621-1937)», *Madrid: Revista de arte, geografía e historia,* 8 (2006), 219-246.

—, «The Irish College at Valencia (1623-1680): Historical consequences», en *Redes de nación y espacios de poder: La comunidad irlandesa en España y la América española, 1600-1825: Power strategies Spain and Ireland 1600-1825*, ed. Óscar Recio Morales, Valencia, Albatros, 2012, 93-102.

Gómez-Centurión, Carlos, *La Invencible y la empresa de Inglaterra*, Madrid, Nerea, 1988.

Granada, Luis de, *Epistolario*, en *Obras completas*, ed. Álvaro Huerga, vol. XIX, Madrid, FUE/Dominicos de Andalucía, 1998.

Gregory, Brad S., *Salvation at stake. Christian martyrdom in early modern Europe*, Cambridge, Mass./London, Harvard University Press, 1999.

Hamilton, Alastair, reseña a «Pedro de Ribadeneyra's '*Ecclesiastical History of the Schism of the Kingdom of England'. A Spanish Jesuit's History of the English Reformation, written by Pedro de Ribadeneyra*, en *Church History and Religious Culture*, 97.3-4 (2017), 507-509.

Houliston, Victor, *Catholic resistance in Elizabethan England: Robert Person's Jesuit polemic, 1580-1610*, Aldershot, Ashgate, 2007.

Kelly, James E. y Royal, Susan (eds.), *Early Modern English Catholicism Identity, Memory and Counter-Reformation,* Leiden, Brill, 2016.

Kilroy, Gerard, *Edmund Campion: a scholarly life*, Farnham, Ashgate, 2015.

López Estrada, Francisco, *Tomás Moro y España: sus relaciones hasta el siglo XVIII*, Madrid, Editorial Complutense, 1980.

Manning, Patricia W., reseña a «Pedro de Ribadeneyra's '*Ecclesiastical History of the Schism of the Kingdom of England'. A Spanish Jesuit's History of the English*

Reformation, written by Pedro de Ribadeneyra», *Renaissance Quarterly*, 71.2 (2018), 755-756.

Mitjans, Frank, reseña a «Pedro de Ribadeneyra's '*Ecclesiastical History of the Schism of the Kingdom of England'. A Spanish Jesuit's History of the English Reformation, written by Pedro de Ribadeneyra*», *Moreana*, 55.1 (2018), 113-119.

Murphy, Martin, *Ingleses y Sevilla. El Colegio de san Gregorio, 1592-1767*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

O'Connell, P., «The Early-Modern Irish College Network in Iberia, 1590-1800», en *The Irish in Europe, 1589-1815*: 49-64, ed. T. O'Connor, Dublín, Four Courts Press, 2001.

O'Neill, Charles E. y Domínguez, Joaquín Mª (dirs.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático,* Madrid/Roma, Universidad Pontificia Comillas/IHSI, 2001.

Pego Puigbó, Armando, «Ribadeneyra, Pedro de», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico Español*, vol. 43, 2013, 276-277.

Recio Morales, Óscar, «The Irish College of Alcalá de Henares (1630-1785) from an european perspective. A guideline to the Irish Colleges on the Continent: a Counter-Reformation cultural consequence», *Indagación: revista de historia y arte,* 2 (2006), 197-228.

Recio Morales, Óscar, García, B. J., Bunes, M. Á. de y García Hernán, E. (eds.), *Irlanda y la Monarquía Hispánica: Kinsale 1601-2001: guerra, política, exilio y religión.* Madrid, Universidad de Alcalá – CSIC, 2001.

Ribadeneyra, Pedro de, *Patri Petri de Ribadeneira, Societatis Jesu sacerdotis: Confessiones, epistolae aliaque scripta inedita ex autographis, antiquissimis apographis et regestis deprompta,* en *Monumenta Historica Societatis Iesu*, nn. 58, 60, Roma, Monumenta Historica Societatis Iesu, 1969, 2 vols.

—, *Tratado de la tribulación*, ed. Ignacio Tellechea, Salamanca/Madrid, Universidad Pontificia de Salamanca/Fundación Universitaria Española, 1988.

—, *Historia eclesiástica del cisma de Inglaterra*, en *Historias de la Contrarreforma*, ed. Eusebio Rey, Madrid, BAC, 1945, 853-1326. Reeditada en 2009.

Roca Barea, María Elvira, *Imperiofobia y Leyenda negra. Roma, Rusia, Estados Unidos y el Imperio Español*, Madrid, Siruela (Biblioteca de Ensayo 87), 2016.

Rodríguez Pérez, Yolanda, Sánchez Jiménez, Antonio y Boer, Harm den, *España ante sus críticos: las claves de la leyenda negra*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2015.

Sánchez Jiménez, Antonio, *Leyenda negra: la batalla sobre la imagen de España en tiempos de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 2016.

Usunáriz, Jesús María, «"Envidia de la potencia del Rey Católico": respuestas españolas a las críticas de sus enemigos en los siglos XVI y XVII», en *España ante sus críticos: las claves de la leyenda negra*, ed. Yolanda Rodríguez Pérez, Antonio Sánchez Jiménez y Harm den Boer, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2015, 45-66.

Vega, Lope de, *Corona trágica*, ed. de Antonio Carreño-Rodríguez y Antonio Carreño, Madrid, Cátedra (Letras hispánicas, 744), 2014.

Viso, Alberto, «Historiografía reciente sobre el reinado de María Tudor», *Espacio, tiempo y forma*, 27 (2004), 327-351.

Weinreich, Spencer J., «Thinking with Crocodiles: An Iconic Animal at the Intersection of Early-Modern Religion and Natural Philosophy», *Early Science and Medicine*, 20.3 (2015), 209-240.

—, «Two Unpublished Letters of Stephen Gardiner, August–September 1547 (Bodleian Library, Oxford, ms Eng. th. b. 2)», *The Journal of Ecclesiastical History*, 67.4 (2016), 819-833.

Reseñas

Laura Mier Pérez
Motivos amorosos del teatro renacentista: la Égloga de Plácida y Vitoriano de Juan del Encina y la anónima Comedia Serafina
Vigo, Academia Editorial del Hispanismo, Biblioteca Canon, 2017, 240 p.
ISBN 978-84-16187-69-0

Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria
gsebastianr@unican.es

En los últimos años la importancia que críticos e historiadores de la literatura han dado al «Primer teatro clásico español», por usar la terminología acuñada por Julio Vélez-Sainz, ha ido en aumento. No solo han proliferado trabajos de investigación aislados, sino que se han articulado proyectos con financiación nacional, como el dirigido por el ya mencionado Julio Vélez-Sainz PTCE «Primer Teatro Clásico Español: Plataforma para la investigación textual y escénica del Teatro Español del XVI (1496-1542)», el grupo de trabajo de la Universidad de Valencia, o TESAL 16 (Teatro en Salamanca en el siglo XVI), dentro del cual se incluye el libro que reseñamos. Si bien estrictamente sus límites exceden el ámbito salmantino, que solo se corresponde con precisión en el capítulo dedicado a Encina, sí mantiene los límites cronológicos marcados por el proyecto institucional.

El interés, como decimos, creciente, en el teatro renacentista tuvo en cierta medida un arranque definitivo en la herramienta que facilitó Miguel Marón García-Bermejo Giner con su catálogo sobre los textos preservados, conocidos y mencionados del siglo XVI.[1] La labor necesaria de localización, identificación y catalogación de textos conservados que, por otro lado, aún no ha terminado —y probablemente siempre sea un paradigma en construcción si tenemos en

1. *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.294

cuenta las recientes adiciones al corpus que han supuesto la *Farsa de la Costanza,* de Cristóbal de Castillejo y el *Coloquio de Gila*, de Lope de Rueda, por reseñar algunas de las más sonadas— ha ido dejando paso poco a poco a estudios que se centran en el contenido de los textos. En este sentido cuentan con una especial vitalidad los trabajos que intentan desentrañar las pautas de la teatralidad y el lenguaje escénico en contraposición a la prevalencia del estudio del texto literario como único elemento significativo de épocas pasadas, a pesar de la dificultad intrínseca a este tipo de tarea. El trabajo que aquí reseñamos se sitúa, efectivamente, en el intento especulativo de esta última línea de investigación planteando el espectáculo como uno de los principales elementos de análisis del texto teatral, prestando especial atención a la propuesta amorosa que reside en las dos obras analizadas.

El libro está dividido en tres grandes capítulos. Se abre con una introducción en la que se explica y presenta la naturaleza del libro y las circunstancias especiales del mismo, ya que es fruto de una tesis doctoral, pero no se trata del trabajo entero, lo cual tiene su importancia, como señalaremos más abajo.

El primer capítulo denominado «El contexto cultural» proporciona las claves culturales en las que se inserta este Primer Teatro Clásico teniendo en cuenta la perspectiva filosófica, legal y moral. En la primera sección, la filosófica, Mier hace un recorrido rápido por la evolución de las principales corrientes: aristotelismo y platonismo para establecer cómo llegan a principios del XVI y qué importancia tienen en el entramado cultural que albergará estas producciones literarias. Resultan más interesantes, tal vez por lo menos habitual que resulta ver en estudios literarios este tipo de consideraciones, el resumen que proporciona en el apartado correspondiente al contexto legal y aún más las morales. Si bien todo este capítulo no deja de ser un resumen de trabajos previos, la detallada bibliografía, tal vez excesiva, y lo extensivo del estudio facilitan al lector las claves interpretativas que van a usarse a continuación y permiten comprender el Primer Teatro Clásico efectivamente como un producto de su tiempo.

El estudio propiamente original de Mier comienza con la lectura que sugiere de la Égloga de Plácida y Vitoriano de Juan del Encina en el segundo capítulo. Si bien su propuesta está también muy anclada a la bibliografía previa, se puede apreciar el esfuerzo por rescatar el carácter más espectacular de esta obra, especialmente en los apartados dedicados a la música. Mier ve la Égloga como un compendio escénico en el que se dan cuenta las diferentes tradiciones dramáticas. Para Mier en la Égloga confluyen tres influencias espectaculares diferentes: la proveniente del amor cortés, la originaria de Fernando de Rojas y la que el mismo Encina ha puesto en pie y ha consolidado en las obras previas a esta última de los pastores rústicos. La pieza de Encina supone una conjunción de estos tres lenguajes escénicos que ya dominaba el público para quien iba dirigida al que se añade la importancia fundamental en el espectáculo de la música. Tanto los villancicos y danzas que se suceden a lo largo del texto, cuyo sentido estructural justifica, como los motivos puramente musicales, como son

el «Eco» y la tan criticada «Vigilia por la enamorada muerta» son vistos como parte integral del espectáculo, tal y como concluye en el apartado «La Égloga, espectáculo teatral» (págs. 160-164). Es decir, Mier plantea una justificación de la Égloga de Plácida y Vitoriana como obra perfecta cuya factura solo es comprensible si se tienen en cuenta todos los elementos espectaculares, en respuesta a las críticas que la pieza ha recibido tradicionalmente por lo desequilibrado de su forma desde el análisis puramente textual que los historiadores de la literatura han ejercido sobre ella. Desde esta perspectiva se analiza igualmente la propuesta amorosa de Encina.

El último capítulo del libro se centra sobre la anónima *Comedia Serafina*. En este caso la investigación es completamente diferente a la llevada a cabo con el salmantino, ya que al tratarse de una obra en prosa su naturaleza teatral es también muy divergente. Dentro de la propuesta de Mier adquieren especial relevancia el estudio de cuatro motivos amorosos que se repetirán con frecuencia en otros textos del momento. De hecho, esa parece ser su intención, diseccionar estos para ver cómo funcionan en el entramado teatral. Resulta, pues, especialmente interesante la atención que dedica al disfraz como recurso escénico por la importancia que también va a tener en el teatro del XVII y por ser una fuente eficaz de comicidad, como ella misma plantea. En esta misma línea, resulta también muy interesante el estudio que hace del motivo de la carta y sus implicaciones culturales. Por último, tiene en cuenta motivos de hondo calado moral, cuya dimensión recalca, como son el del marido cornudo y la eroticidad de la *vetula*.

Creo que este trabajo supone una aportación fundamental a la comprensión del teatro del Primer Teatro Clásico en este esfuerzo por ir más allá de textos y dataciones del que hablábamos unos párrafos más arriba. En este sentido intenta dar una visión novedosa y necesaria que nos ayuda a profundizar en el significado de este teatro. No obstante, hay una serie de cuestiones que debería haber sido atendidas de forma más completa y precisa.

El principal problema de esta monografía reside en su propia naturaleza. Como la autora indica, se trata de una parte de su tesis doctoral y esto provoca que los capítulos eliminados resten coherencia al producto final. Por ejemplo, todo el apartado de contextualización moral y parte del legal resultan relevantes, aunque excesivos, para su estudio de la *Comedia Serafina*, sin embargo, el contexto filosófico no es utilizado en ninguno de los análisis posteriores, con lo que tendría que haber sido eliminado. Por otro lado, hubiera sido más útil embeber dentro del análisis de las dos obras los elementos exactos de la contextualización que tienen sentido para ese texto en concreto, ya que la distancia entre una información y el análisis, así como la existencia de elementos superfluos que ya hemos señalado dificultan la lectura considerablemente. Parece evidente que esta contextualización tendría sentido en el trabajo más amplio de la tesis, con un análisis de un número mayor de obras, pero no lo resulta en este momento.

Por otro lado, las dos obras seleccionadas no proporcionan el panorama que se pretende elaborar. De nuevo, parece ser que el proceso de eliminación de

materiales ha dejado fuera información relevante para el trazado que la propia autora declara querer llevar a cabo, resultando muy fragmentario. En este sentido, el formato de tesis doctoral es también aún demasiado evidente en el tratamiento de la bibliografía, que resulta ser demasiado extensa y poco selectiva, dificultando la labor del lector. Este aspecto es especialmente significativo en el primer capítulo, que resulta muy arduo de leer.

Por último, se echa de menos un contexto específicamente literario y más aún, teatral. Las obras son presentadas sin vinculación con el teatro inmediatamente anterior o contemporáneo, lo que dificulta sensiblemente la visión de conjunto que la autora parece querer perseguir.

A pesar de estas consideraciones, la obra supone una contribución interesante y acertada al estudio del Primer Teatro Clásico. Tanto la interpretación de Encina desde el punto de vista espectacular, como la comprensión de su teatro desde las tradiciones literarias de las que procede proporciona una lectura novedosa y pertinente que abre caminos de investigación a otras obras del periodo. Además, esta consideración del proyecto más ambicioso del salmantino lo devuelve en gran medida al papel de patriarca del teatro español por ser el primero en reflejar por escrito un engranaje espectacular tan sumamente sofisticado. El estudio de la *Comedia Serafina* supone un significativo avance en la comprensión de la comicidad teatral y, como la propia autora señala, «los límites de la risa» solo autorizados dentro de la legalidad y la moralidad vigente. De nuevo, lo único que verdaderamente tenemos que objetar a este estudio es la falta de los materiales que han sido eliminados desde el trabajo embrionario.

CC BY

Miriam Lay Brander
Espacio-tiempo en transformación. Las estructuras de narrar y mostrar en Sevilla a comienzos de la Edad Moderna
Traducción de C. A. Lemke Duque
Kassel, Edition Reichenberg, 2017, 252 p.
ISBN 978-3-8376-1759-7

Luis Bautista Boned
Yale University
luis.bautistaboned@yale.edu

El volumen de Miriam Lay Brander estudia los atisbos de transformación de las estructuras espaciotemporales en el paso de la Edad media a la Edad Moderna. Frente a las premisas del *Spatial Turn* de los estudios culturales recientes, y siguiendo a autores como Bajtin, Lotman o Soja, entiende necesariamente ligadas estas coordenadas. El cronotopo bajtiniano, interior al texto literario, supone la apropiación artística del cronotopo real, exterior a él. La autora añade una vuelta de tuerca apelando a lo imaginario, según Castoriadis y Ricoeur, que no remite ni al espacio-tiempo real ni al ficticio, sino a su relación.

Porque es precisamente a esa relación entre realidad y texto a la que apela el libro, centrado en la Sevilla de los Siglos de Oro de la literatura española, concretamente entre los años 1555 y 1665. El «descubrimiento» del Nuevo Mundo, del que Sevilla se configura como puerta europea, supone la desestabilización de no pocas concepciones sobre el espacio y el tiempo. La medida del mundo, como escribió Zumthor, al que la autora también alude, crece enormemente y modifica la idea y la percepción del espacio. En lo que respecta al tiempo, empieza a producirse la crisis de modelos ejemplares y traslacionales, cíclico-alegóricos, e irrumpe una concepción secular, «comercial», lineal y progresiva. La Casa de Contratación se había fundado en 1503 para regular el comercio con las Indias, recabar datos completos sobre los embarcados, ejercer la jurisdicción civil e incluso desarrollar la investigación náutica (con la creación de mapas, por ejemplo). La experiencia del Nuevo Mundo se introduce también en la esfera privada: proliferan los jardines botánicos o las colecciones de curiosidades, y es

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.320

fácil adivinar la importancia de las relaciones entre lo propio y lo ajeno; el viejo mundo y el nuevo. No desaparecen las fronteras, pero se hacen más confusas.

Este ambiente tan complejo obliga a estudiar documentos diversos para analizar los cambios en el «cronotopo imaginario» con el que trabaja la autora: literatura de ficción, historiografía, colecciones o teatro. Sevilla, y los libros de diversos géneros emplazados en Sevilla, como lugar en el que se perciben estos cambios, precisamente por su crecimiento demográfico, por las variaciones espaciales, por la presencia de un tiempo de comercio reglado, apegado a la realidad concreta, o por el debilitamiento de las fronteras sociales y raciales.

El libro se divide en tres partes. La primera presenta las bases teóricas del trabajo. La autora juega con varios pares conceptuales para estudiar los límites de la distinción entre espacio y tiempo, pero también de las propias concepciones de espacio y tiempo en el paso de la Edad Media a la Edad Moderna. Sobre todo en lo que atañe a su representación artística, que se traduce a menudo como sincronía y mostración (espacio) y diacronía y narración (tiempo), pero que no son necesariamente excluyentes, como demuestra el género de la écfrasis. La autora remite y ejemplifica las fronteras a menudo confusas entre *parcours* y *carte* (De Certeau) a la hora de fijar la representación del espacio, o del tiempo en el espacio. Recurre también a Lotman, y su definición de *sujet* (estructura de la narración). El espacio narrativo, podríamos decir, se configura como suma «cronológica» de elementos que ofrecen información sobre el punto de partida y el punto final de un relato, se haya producido o no una variación sustancial entre ambos puntos. De ahí que Lotman diferenciara entre acontecimiento y metaacontecimiento. Referidos a las microestructuras que componen un texto, el primero traspasa la frontera entre dos espacios semánticos sin alterar el sistema del mundo en que estos se integran. El segundo, en cambio, sí lo transforma. Si, pese a las variaciones, el momento inicial y el momento final del relato coinciden, se ha producido un acontecimiento; si se diferencian, estamos ante un metaacontecimiento que modifica el sistema de valores. En refuerzo de esta idea, la autora aduce a Castoriadis, que distingue entre *différence*, fenómeno espacial en el que las cosas existen de forma simultánea, y por eso deben ser diferenciadas por el lugar que ocupan, y *alterité*, de naturaleza temporal, que sirve como diferenciador, porque es la aparición de «figuras otras» como novedad lo que genera el tiempo. La aparición de algo nuevo en una línea de desarrollo nos permite diferenciar entre un antes y un después. En ambos casos, señala la autora, pensamos en una sucesión temporal. El acontecimiento se identificaría con la *différence* como secuencia de momentos que no produce una variación. El metaacontecimiento, como *alterité*, desembocaría en una transformación de la reglas de la semiósfera. Continuidad y cambio en un tiempo, el principio de la Edad Moderna, y un espacio, un enclave abierto, como la Sevilla de la época, que apunta a un salto epistemológico evidente, en palabras de Foucault, otro referente continuo en la obra, en la percepción de la realidad y sobre todo su representación, en este caso libresca.

Desde un marco teórico complejo y definido quizás algo confusamente, al que se añade la dificultad de capturar más el umbral que la consumación del cambio, la autora ejemplifica este momento liminar en dos partes centradas en el análisis de textos diversos. La propia naturaleza de estos, debido al debilitamiento de las fronteras genéricas, complica su empresa. La segunda parte del volumen, la más extensa, se centra fundamentalmente en historiografía, crónicas urbanas y diálogos filosóficos. La tercera, en tres obras de Lope de Vega ambientadas en Sevilla. En ambos casos, la finalidad es similar, detectar momentos, estrategias o tramas en los que el tiempo circular / alegórico, asociado a una concepción clausurada del espacio, típicamente medieval, parece cuestionarse en favor de una concepción lineal, asociada a espacios cambiantes, a realidades concretas, en la que ya no es posible la restitución completa o la simple traslación espaciotemporal sea de verdades constantes o eternas, sea de situaciones ejemplares estables. A un espacio cerrado, a nivel geográfico, pero también social, se correspondía un tiempo cíclico. A un espacio abierto, un tiempo lineal.

Los textos aducidos son variados. La autora insiste en señalar momentos en que percibimos o reconocemos una quiebra con respecto a las concepciones espaciotemporales de la Edad Media, aunque a menudo la voluntad de los autores, como ella misma aclara, estaba más en la línea de preservarlas. Remitiendo a Sprenger, la autora señala la importancia, en la época, de anclar lo histórico-particular en lo divino-general. El objetivo era integrar historia secular y hechos hagiográficos en un todo intemporal. Una de las claves que permite percibir los cambios es precisamente el sujeto que percibe y narra lo que ve, lo concreto, aunque trate de leerlo en clave eterna y perdurable. Es el paseo del historiador por el espacio concreto lo que empieza a despojarlo de su sentido alegórico. A este respecto, es muy valiosa la comparación entre el método cronológico de Pablo Espinosa de los Monteros en *Historia, Antigüedades y grandeza de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla* (1630) y el método topográfico practicado por Rodrigo Caro en sus *Antigüedades* (1634). El trabajo arqueológico de este último, que implica lectura y escritura, pero también la visita y el análisis *in situ* de los objetos y espacios que describe, le permite cuestionar opiniones recibidas de antemano.

Otra comparación muy valiosa se ofrece entre la obra de Alonso Morgado y la de Ortiz de Zúñiga. Morgado había publicado su *Historia de Sevilla* en 1587, y reunía las perspectivas cronológica o diacrónica (paso del tiempo) y topográfica o sincrónica (estado), en su pretensión de integrar la historia secular en la religiosa. La memoria colectiva anclada en el espacio de la ciudad. El texto de Morgado comienza con el reinado de Fernando III y termina, naturalmente, con Felipe II, todavía monarca. Mediante la descripción de Sevilla y sus lugares emblemáticos, y sobre todo silenciando el pasado musulmán de la ciudad, señala la estabilidad espacial, pero también sociopolítica, religiosa y cultural. Una especie de *Translatio imperii* local en la figura de diversos monarcas que establece una lógica de continuidad, por ejemplo, frente a la amenaza reformista. La *différence* prima sobre la *alterité* y la historia se presenta como una sucesión de aconteci-

mientos que no permiten la floración de metaacontecimientos que modifiquen la concepción de la realidad. Genealogía, ejemplaridad y simple traslación, continuidad, en definitiva, de poder entre diversos reyes, ejemplificada en el espacio sevillano. Los *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla* (1677), de Ortiz de Zúñiga, empiezan a desvirtuar seriamente la idea de la *Translatio,* ya que su análisis no trata de señalar la grandeza de Sevilla como heredera de Roma, sino de subrayar su grandeza actual y futura. Hay alusión al tiempo cíclico, pero de manera más compleja, más abierta. La desemantización alegórica del espacio, operada por la arqueología, da paso a la temporalización de la historia. El método topográfico no lee el espacio según contenidos supratemporales previamente inscritos, es decir, no busca significantes para un significado ya dado, sino que solo mediante un proceso de desciframiento detecta el significado histórico.

Otro ejemplo relevante, aunque diverso, es la *Historia medicinal* (1580) de Monardes, sobre todo en su parte farmacológica, a raíz de la llegada de plantas medicinales desde América. El tratado de Monardes incluye las tres fases del coleccionismo de comienzos de la Edad Moderna: (a) ejemplaridad y cosmología, (b) observación y descripción, y (c) clasificación. Monardes recurre a las autoridades, en su afán por presentar el nuevo saber conforme a los modos tradicionales de tratar la naturaleza. Como los dueños de las primeras cámaras de estudio y arte, ordena el saber cosmológicamente (dentro de una espacialidad estática), y procede a la observación y descripción, según el orden cronológico de descubrimiento de los fármacos americanos. A falta de conocimientos botánicos y zoológicos, no puede escapar al eclecticismo. Intenta, eso sí, establecer una clasificación de acuerdo con la historia, el uso, sus efectos (virtudes) y su constitución. Se erige así en precursor de la investigación naturalista clasificatoria que llega a imponerse completamente a finales del siglo xvii. Prepara el camino hacia el orden taxonómico; un espacio de progreso en el que el saber se produce continuamente.

La tercera parte del libro analiza tres comedias de Lope de Vega ambientadas en Sevilla: *El amante agradecido* (1602), *La Estrella de Sevilla* (¿anterior a 1617?) y *El arenal de Sevilla* (1603). La comedia urbana está protagonizada por personajes históricos, no anclados a órdenes supratemporales, sino a la lógica transformadora de la sociedad española de principios del siglo xvii. La comedia nueva, además, se desliga del modelo aristotélico-(neo)clásico y se convierte en un género propio y característico español. En Sevilla, el espacio extendido y dinamizado de una metrópoli que se expande social y geográficamente entra en oposición con el espacio alegórico de un teatro del mundo preestablecido. Porque, una vez más, la intención del Fénix habría sido ejemplar, a través del *sujet* de la restitución, pero los resultados no habrían sido del todo exitosos. Lo habría conseguido en *El amante agradecido*, pero no en las otras dos piezas. Elementos de carácter microestructural pondrían de manifiesto la crisis de la ejemplaridad al desenmascarar como ficción el restablecimiento del orden original. De este

modo se produciría un metaacontecimiento, por no corresponderse la situación inicial y la situación final de la acción. El antes y el después dejan de identificarse el uno con el otro. Así, *La Estrella de Sevilla* no consigue restablecer el orden original, y en *El arenal de Sevilla* se produciría la restitución en el sentido tradicional, pero la obra la desenmascara como una simple ilusión.

Es, el de Miriam Lay Brander, un libro denso, que abunda en la teoría y la ejemplificación (a veces de manera excesiva), y centrado en un cronotopo, la Sevilla del Siglo de Oro, de por sí complejo cambiante. La autora consigue, no obstante, trasladarnos una visión profunda y convincente de su argumento.

CC BY

Paola Volpini
Los Medici y España. Príncipes, embajadores y agentes en la edad moderna
Madrid, Sílex, 2017, 323 p.
ISBN 978-84-7737-616-3

Alexandra Merle
Normandie Université, UNICAEN
alexandra.merle@unicaen.fr

Paola Volpini, bien conocida por sus trabajos sobre la historia de la diplomacia en la época moderna, ofrece en este volumen un conjunto de ensayos sobre uno de sus temas predilectos: las relaciones entre la dinastía de los Medici y la monarquía española. A pesar de tratarse en su mayoría de trabajos ya publicados bajo forma de artículos de revistas científicas o de capítulos de obras colectivas en Italia, Francia y España entre 2005 y 2011, estos ensayos ahora traducidos al español y seleccionados con sumo cuidado han sido el objeto de una reelaboración que va de la simple revisión a la ampliación, con el fin de componer un libro coherente. En dos partes de importancia desigual, se abordan sucesivamente las relaciones diplomáticas entre los Medici y la corte española y la organización de las redes de información en tiempos del gran duque Fernando I (Primera parte, «La época de Fernando I de' Medici. Política e información en la corte de España», 5 ensayos) y la obra de Orazio Della Rena, agente mediceo en la corte española durante muchos años, autor de una obra extensa sobre el gobierno de la monarquía católica (Segunda parte, «Información e intercambios culturales en tiempos de Fernando I de' Medici. El papel de Orazio Della Rena», 3 ensayos).

La estructura misma del volumen ilustra la voluntad de la autora de insertarse en la corriente de renovación de la historia de la diplomacia que nació hace ya algunos años[1] y que ha producido hasta ahora notables resultados (de los cuales

1. Véase, por ejemplo, J. Watkins, «Towards a New Diplomatic History of Medieval and Early

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.322

ella misma ha sido partícipe[2]): en pocas palabras, se trata de desenclavar la historia de las relaciones diplomáticas, ahondando en sus prácticas y en la variedad de sus agentes, desde los más prestigiosos hasta los más humildes o secretos, y tomando en cuenta los intercambios culturales relacionados con ellas. Entendida de esta forma, la historia de la diplomacia es a la vez historia política e historia cultural.

El cuidado puesto en la coherencia del volumen se manifiesta por la presencia de un prefacio («Las relaciones entre Toscana y España en la edad moderna. Un acercamiento», pp. 11-17) y de una substanciosa introducción (pp. 19-42) que, además de ofrecer una excelente síntesis de las relaciones entre el ducado de Florencia, transformado en gran ducado de Toscana desde 1569, y la monarquía española, justifican a la vez la inclusión de estudios sobre los escritos que Orazio Della Rena dirigió a la corte medicea o al solo gran duque Fernando I y la concentración de la atención sobre el reinado de este último (1587-1609).

En primer lugar, el reinado del segundo hijo de Cosme I, convertido en tercer gran duque de Toscana a la muerte de su hermano Francisco tras haber sido cardenal en Roma durante muchos años, corresponde a un periodo de tensión con la poderosa monarquía española, protectora de los Medici desde los días de Cosme I. Rompiendo con las buenas relaciones que, si bien permitieron a una familia de orígenes mercantiles alcanzar una posición privilegiada en Italia, conllevaban una forma de dependencia (los Medici se comprometían a defender los intereses españoles en Italia y hasta solicitaban el beneplácito de la monarquía en la elección de sus esposas), el nuevo gran duque manifestó pronto sus deseos de autonomía. Así, insistió en casarse con Cristina de Lorena, nieta de Catalina de Medici, educada en la corte francesa, contra el parecer de Felipe II. Este primer acto de independencia fue seguido de otros que dejaban traslucir un acercamiento a Enrique IV y no sorprende que los monarcas españoles, Felipe II y su sucesor Felipe III, se hayan negado a conceder al gran duque la investidura sobre Siena, tanto más que la presencia en la corte española del turbulento hermano de Fernando I, Pedro de Medici, era fuente de nuevas complicaciones. La muerte de Pedro permitió suavizar unas relaciones que, a la muerte del mismo Fernando I en 1609, conocieron una notable mejora, volviendo sus sucesores a buscar la protección de la monarquía católica.

El interés del reinado de Fernando I radica también en la reorganización del sistema informativo-diplomático orquestada por el gran duque, convencido de la importancia que tenía el control de la información. Sin embargo, su obra y su persona no habían suscitado, hasta una época reciente, tanta curiosidad como las de su antecesor Cosme I, como lo revela el balance crítico de la historiografía

---

Modern Europe», *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 38, 1 (2008).

2. Es de señalar la reciente parución del volumen colectivo dirigido por Eleonora Plebani, Elena Valeri y Paola Volpini, *Diplomazie, Linguaggi, negoziati e ambasciatori fra XV e XVI secolo*, Milán, FrancoAngeli, 2017. Véase también *Ambasciatori «minori» nella Spagna di età moderna. Un sguardo europeo*, a cura de P. Volpini, en *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 1, 2014.

consagrada a los Medici y a sus relaciones con España que realiza la autora antes de presentar sus propias líneas de investigación. Tales son las razones, muy convincentes, que llevaron a reunir, bajo la forma concentrada y visible de un libro, varios de los estudios que Paola Volpini ha dedicado en los últimos años a la actividad diplomática de los agentes mediceos y a su producción escrita.

El primer ensayo de la primera parte, «Redes de información y relaciones políticas durante el gobierno de Fernando I de Toscana (1587-1609)» (pp. 45-82), describe de manera muy detallada los intercambios diplomáticos entre Toscana y España, siguiendo la evolución de las relaciones de Fernando I con Madrid a lo largo de los 22 años de su reinado. Sirve de preludio a un segundo capítulo que, como lo indica su título («Embajadores, agentes y secretarios de Fernando I. La reorganización de la embajada medicea en España», pp. 83-112), se acerca a los agentes de distintas categorías que sirvieron los intereses mediceos en dicho periodo. Este capítulo, uno de los mejores del libro, da cuenta de la complejidad de las relaciones entre el gran duque y los personajes que representaron sus intereses —a veces de modo simultáneo y sin mucha concertación— y arroja luz sobre el funcionamiento de un canal de información paralelo organizado en torno a personajes subalternos como Camillo Guido, secretario del embajador Alamanni, quien mantenía una correspondencia con el secretario del gran duque.

El ensayo «El silencio de los negocios y el rumor de las voces» (pp. 113-156), se concentra sobre la época de mayor tensión entre Fernando I y Felipe II, los años 1590. El manejo de fuentes diversas, en particular las instrucciones públicas y secretas del gran duque a los embajadores ordinarios o extraordinarios y a los secretarios, permite reconstruir la división de las tareas confiadas a estos emisarios, algunas de ellas poco acordes con las normas fijadas por la tratadística consagrada a la figura del embajador. El análisis demuestra la eficacia de la política de información llevada a cabo por el gran duque en años difíciles, pero también revela la complejidad de las redes de información organizadas por ciertos agentes que mantenían correspondencias por cuenta propia con el fin de conocer el efecto producido por sus informes en la corte florentina.

Para completar el panorama de la presencia medicea en España entre los últimos años del reinado de Felipe II y el principio del siglo XVII, es necesario dedicar un capítulo, «Pedro y sus hermanos. Los Medici entre política, fidelidad dinástica y corte española», pp. 157-200), a las estancias y actividades de Pedro de Medici en la corte española, desde su primer viaje a España en 1578 tras haber dado muerte a su primera esposa Eleonora de Toledo. Después de una fase de vaivenes entre España y Florencia, Pedro se instaló definitivamente en Madrid en 1589, en el reinado de Fernando I con quien mantenía malas relaciones; en palabras de Paola Volpini, intentó explotar el valor monetario de su lealtad y «jugó a dos bandas: española y toscana» (p. 199), pero su posición en la corte española, privilegiada en los primeros tiempos, fue decayendo en los últimos años de su vida.

El último ensayo de esta parte, «Una historia de espías entre Fernando I de Toscana y Felipe II de España» (pp. 210-229), basándose en un caso singular,

ahonda en el funcionamiento de las redes de espionaje a finales del siglo XVI. Se trata de dos personajes arrestados en 1594 y acusados de proporcionar información a Fernando I, desde Milán y Turín, sobre el ducado de Saboya —cuya importancia nueva, desde la unión del duque con la infanta Catalina, suscitaba inquietudes entre los príncipes italianos— y sobre la política de Felipe II. De hecho, uno de los espías, De La Torre, era un español que formaba parte del séquito de la infanta Catalina, siendo el otro un súbdito del gran duque de Toscana. La encuesta minuciosa de Paola Volpini muestra cómo estos hombres recogían y transmitían la información, y cuáles eran sus motivaciones. Así, fue De La Torre quien entró en contacto con el gran duque para ofrecer sus servicios, movido esencialmente por el afán de lucro, y existen pruebas de su entrevista con Fernando I para fijar los términos del acuerdo. También se desvelan los límites del sistema: cuando el gran duque manifestó su descontento ante la poca relevancia de las informaciones transmitidas por De la Torre, éste, al igual que el «sastre de Panamá» de la famosa novela de John Le Carré, empezó a inventarlas…

Los últimos capítulos de esta parte, llamando la atención sobre la importancia de los individuos y de lo humano en las relaciones diplomáticas, constituyen una transición idónea hacia una segunda parte centrada en el papel y en la producción literaria de otro personaje singular, Orazio Della Rena (1564-1630). Este, presente en la corte española en tanto que secretario de la embajada medicea de 1591 a 1605, conoció a una sucesión de embajadores ordinarios y extraordinarios y se reveló un excelente observador de la corte y de sus monarcas, Felipe II y Felipe III.

El primero de los tres ensayos reunidos bajo el título de «Información e intercambios culturales en tiempos de Fernando I de' Medici. El papel de Orazio Della Rena», consiste en una presentación de «Orazio Della Rena, diplomático mediceo en España» (pp. 233-256) y de sus escritos de información política (o a veces geográfica en el caso de la *Descrizione dell'America* compuesta en 1604) destinados a una circulación más o menos restringida. El ensayo se interesa particularmente por dos de estos escritos. El primero es la *Monarchia spagnola cioè Osservazioni della Spagna et della potenza et Stati del Re Cattolico et della sua Casa et Corte* (1602) que contiene, además de un examen de la monarquía española y de sus órganos de gobierno, unos capítulos exclusivamente reservados para el gran duque, en los cuales Della Rena analiza sin trabas el carácter de Felipe III, de la reina, del valido Lerma y de los principales consejeros. Sus observaciones sobre los cambios en el estilo de gobierno asociados al valimiento de Lerma no son menos acertadas que las muy conocidas páginas del enviado veneciano Contarini algunos años más tarde. El segundo texto, de naturaleza aún más confidencial, es la *Relatione ultima segreta della grandezza et potenza del re di Spagna*, redactada en 1604, donde Della Rena expone los mecanismos de poder en la corte, insistiendo sobre la crecida importancia de los regalos ofrecidos a los principales ministros y consejeros, en un momento en que el gran duque intentaba mejorar sus relaciones con la corte española.

El capítulo siguiente, «Noticias, estereotipos y perjuicios sobre el gobierno de la monarquía hispánica a través de la obra de Orazio Della Rena» (pp. 257-269), versa sobre el mismo tema, concentrándose de nuevo sobre la *Monarchia spagnola,* con la adición del *Compendio della Vita di Filippo II*, redactado poco tiempo después de la muerte del rey Prudente, para poner de realce la agudeza del estudio comparativo realizado por Della Rena entre el gobierno del rey difunto y el de su hijo.

Por fin, este último texto merece un estudio más detallado en el último ensayo, «Sobre la publicación manuscrita del *Compendio della vita di Filippo Secondo Re di Spagna* de Orazio Della Rena» (pp. 271-289). Tras situar el texto con respecto a la historiografía del reinado de Felipe II, apoyándose en los trabajos de los mejores especialistas en la materia, y tomando en consideración los ataques contra el rey Prudente al final de su reinado y sobre todo en tiempos de Felipe III (de estos últimos es buen ejemplo el *Ignorante y confuso gobierno* de Ibáñez de Santa Cruz, ampliamente difundido en la corte española), Paola Volpini se interroga sobre las razones que llevaron a Della Rena a ofrecer a su soberano, el gran duque Fernando I, una biografía del difunto monarca español, en la que, además, intentaba defender su reputación y la de sus consejeros. La autora estima que esta iniciativa respondía a la necesidad de mostrar su profundo conocimiento de la política y del carácter del rey Prudente, frente a las voces malévolas que le acusaban de ociosidad durante los años pasados en su corte. Sin embargo, Della Rena no podía ignorar que su defensa del gobierno anterior iba en contra de una corriente difamatoria secretamente sostenida por la camarilla de Lerma, en un momento en que el gran duque Fernando intentaba acercarse a los nuevos dirigentes para aliviar las tensiones. Si bien, en tales circunstancias, no resulta sorprendente el poco éxito que tuvo el manuscrito, Paola Volpini estima que las motivaciones de su autor merecerían mayor estudio, del mismo modo que convendría «buscar eventuales asonancias con otras biografías no autorizadas de Felipe II» (p. 289).

Esta sugerencia muy alentadora viene a clausurar un libro que, más allá de sus valiosas aportaciones a la historia de la diplomacia entre el gran ducado de Toscana y España —una historia concebida como la de las prácticas y de los agentes del sistema diplomático-informativo y de las producciones culturales que nacieron de sus experiencias—, esboza nuevas pistas y formula preguntas que abren amplias perspectivas de investigación: por ejemplo, ¿cuáles fueron las relaciones de los representantes de los Medici con los otros italianos presentes en la corte española ? ¿Transmitieron de la política española, de la monarquía y de sus reyes la misma imagen? No hay duda de que estas preguntas recibirán la mayor atención de parte de los historiadores en el futuro.

CC BY

Frances Luttikhuizen
Underground Protestantism in Sixteenth Century Spain. A Much Ignored Side of Spanish History
Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, 2017, 435 p.
ISBN 9783525551103 (E-Book: 9783647551104)

Ignacio J. García Pinilla
Universidad de Castilla-La Mancha
ignacio.gpinilla@uclm.es

Sin duda falta en el panorama académico una historia del protestantismo español en el siglo XVI que incorpore toda la investigación más reciente. Han sido muchos los avances en los últimos cincuenta años, tanto en el acopio de fuentes y edición de textos como en la prosopografía y en el análisis. El esfuerzo de los investigadores ha sacado a la luz múltiples aspectos antes desconocidos y ha permitido reevaluar la justeza de muchas afirmaciones previas. Desde su origen, la historiografía sobre el protestantismo español se vio fuertemente condicionada por las dos fuentes principales y contrapuestas en que se basó: la documentación inquisitorial y la hagiografía de los martirologios protestantes. La penuria documental, fuera de estas, ha sido un obstáculo a la hora de establecer un relato libre y coherente sobre el fenómeno del impacto de la Reforma en los reinos hispánicos.

En este sentido, la síntesis de Luttikhuizen (L.) parece cercana a esa tradición historiográfica protestante de la época del positivismo, y de hecho incorpora abundantes y extensas citas de M'Crie (1829), de Llorente (1843), de Adolfo de Castro (1851), del decimonónico *Calendar of State Papers*, etc., acompañando a otras de la bibliografía más reciente. El esquema de la obra, tras un breve preámbulo (capítulo 1) sobre la situación en los ámbitos social, político y religioso, entra en materia con un capítulo sobre Cisneros y la relevancia de sus obras (universidad, Biblia poliglota, primer erasmismo); el siguiente capítulo se dedica al alumbradismo y el tercero a Juan de Valdés. El capítulo 5 lleva el sorprendente título de «Charles V and the Protestant Revolt», pero tal revuelta no se refiere a España, sino a los territorios del Sacro Imperio; de hecho, el capítulo se centra en la actitud del

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.323

Emperador y de algunos miembros de su corte ante Lutero y otros reformadores (hubiera sido una ocasión magnífica para mencionar la sorprendente conversación que en 1520 sostuvieron Pellikan y el cardenal Quiñones en Basilea). El capítulo 6 se dedica al círculo evangélico de Valladolid y el 9 al de Sevilla. A cada uno de ellos acompañan sendos capítulos sobre las respectivas «voces femeninas». Entre estos dos círculos se sitúa el capítulo 8, dedicado a las *Artes de la Inquisición española*. A los protestantes españoles exiliados se dedica el capítulo 11, que se complementa con otro sobre la continuidad posterior de la represión. La última parte se dedica a la historia de la historiografía del protestantismo español, donde L. destaca las figuras de Moldenhawer, Llorente, Thorndike, Usoz, Wiffen y Boehmer. Menéndez Pelayo es desterrado de esta lista y del libro en general. Igualmente, en cuanto a las ausencias, llama la atención la escasísima presencia de los estudios de Kinder, Gilly, Vermaseren, Juan Gil, Nelson o Almenara, por citar a algunos cuyas aportaciones han supuesto grandes avances en el conocimiento sobre la Reforma en España. En este sentido, resulta asombroso que la única mención de Gilly (p. 71) sea para privarle del mérito de haber descubierto la presencia de Lutero en el *Diálogo de doctrina cristiana* de Juan de Valdés, que pasa a atribuirse a Nieto, quien precisamente se empecinó en negarla.

Como bien se expresa en el prólogo, el libro se dirige a un público de lengua inglesa, lo que conlleva algunos modos de actuar, como la preponderancia de la bibliografía disponible en esa lengua y la incorporación de muchos documentos (predominantemente inquisitoriales) traducidos al inglés por vez primera (mayoritariamente tomados de López Muñoz y de Ruiz de Pablos). Estas servidumbres implican una limitación, pues en ambos casos se podría haber remitido a la bibliografía más pertinente, que incluyen los documentos, de modo que hubiera más libertad para poder atender con más detalle al análisis.

Lógicamente, L. centra su atención en los aspectos que considera más adecuados para su objetivo, pero no se ofrece razón por la que ha decidido no ocuparse de Miguel Serveto ni de Juan Díaz ni de Francisco de San Román. Parece una decisión extraña, pues, aparte del enorme y prolongado impacto de Serveto en Europa, los tres son mártires y, cada uno en su ámbito, son ejemplos de la variedad de la repercusión de la Reforma entre los españoles. Tampoco es fácil de entender la atención tan residual prestada a las mentes intelectualmente más poderosas de entre los protestantes exiliados: Antonio del Corro y Casiodoro de Reina, cuyas obras se insertaron en el debate ideológico y religioso europeo contemporáneo, donde influyeron durante largo tiempo; frente a las dos y tres páginas que respectivamente se les dedican, vemos cinco sobre Francisca de Chaves, seis sobre Gaspar Zapata, diez sobre Juan de Valdés, doce sobre Constantino y veintidós sobre las *Artes*. Sin duda, la relevancia de Reina y Corro no está por debajo de la de estos últimos. Tampoco se habla de conspicuos calvinistas españoles como Pedro Galés, Pedro Luis Berga o Pedro Martínez de Morentin.

La represión del protestantismo castellano supuso su defunción en la Península y su traslado al exilio. Allí los españoles siguieron vías diversas, pues

unos se incorporaron a las iglesias reformadas locales, otros conformaron iglesias de refugiados (en Ginebra y Londres) y otros, a la vista del proceso de confesionalización que se agudizaba, no encontraron acomodo en las comunidades establecidas (como Pedro de Sosa, de quien L. no menciona que fue ahogado por anabaptista en Amberes). A este fenómeno, sin embargo, no se dedica sino una atención fugaz, que algún día merecería ser estudiado en detalle: cómo los exiliados españoles se separaban, organizaban y apoyaban, estableciendo redes de noticias y caridad; de hecho, hasta el punto de promover la publicación de libros para enviar a España. Entre estos, sin duda el episodio más llamativo es el abortado intento de publicar en París un Nuevo Testamento entre 1567-1568, sobre el que tampoco se dice nada en el libro.

Así como se dedican amplios capítulos a las comunidades de Sevilla y Valladolid, podía pensarse que un libro como este era la ocasión perfecta para trazar un panorama claro sobre otros puntos donde hubo focos de protestantismo; en el libro se mencionan de paso Salamanca, Toro, Zamora, Palencia y Logroño, pero sin reunir los datos que corresponden a cada uno de estos sitios. Algo parecido puede decirse del foco luterano de Zaragoza, desvelado por Kinder y matizado por Boeglin, y del de Pedralba, bajo el patronazgo de Gaspar Centelles, conocido gracias a los trabajos de Ardit y Almenara. Otro capítulo interesante serían los grupos de españoles protestantes en Roma, París, Montpellier, Lovaina, Nápoles, Amberes, etc., que solo han sido estudiados de modo parcial o indirecto.

Es singular el capítulo sobre las *Inquisitionis Hispanicae artes aliquot* por la cantidad de hipótesis que acumula, frente al tono predominantemente descriptivo del resto del libro. La primera hipótesis es la de postular una *editio princeps* inglesa, pero, aparte de que no hay ejemplar ninguno de tal edición, la argumentación no aporta ninguna evidencia a favor y va contra los testimonios externos al respecto. Tampoco se observa una fundamentación mayor en la hipótesis de que pudo mediar un traductor de lengua nativa inglesa para pasar del castellano al latín, acción que además se atribuye al patrocinio de Lord Burghley. En cuanto a la autoría de las *Artes*, L. es capaz de lanzar no una, sino varias candidaturas nuevas para ser considerado su autor. En concreto, considera plausible que la obra surgiera de la pluma de fray Domingo de Baltanás o de fray Domingo de Guzmán, dominicos, o de Domingo de Azpeitia, notario del secreto del tribunal inquisitorial sevillano. Sin embargo, los tres son difícilmente aceptables, por motivos diversos. Baltanás y Guzmán estaban bajo condena de la Inquisición cuando se escribió el libro (cuya redacción, por argumentos internos, se puede fechar entre 1564 y 1566); aunque la reclusión fuera en conventos de su orden, no por ello cesaba la vigilancia sobre ellos, de modo que es inverosímil que pudieran escribir en secreto una obra tan voluminosa, pues una de las medidas cautelares era no proporcionarles recado de escribir. En el caso de Baltanás puede añadirse que no consta por el momento su relación con los grupos evangélicos sevillanos. Domingo de Azpeitia ya estaba muerto en 1561, de modo que no pudo narrar sucesos de 1562 (y quizá hasta 1564) contenidos en la obra.

Es preciso matizar algunas confusiones. En las páginas 266-268 se dedica una sección al inexistente protestante español Pedro Alejandro, por confundir al catedrático de Alcalá así llamado, fallecido en 1534, con Pierre Alexandre, excarmelita y teólogo protestante, natural de Arrás. En la página 33 se afirma que, cuando en el *Diálogo de doctrina cristiana* de Valdés se mencionan las vidas de santos y los milagros de nuestra Señora, se trata de una referencia a Gonzalo de Berceo, pero faltaban más de dos siglos para que su obra se publicara por vez primera. La traducción de la Biblia completa encargada por Fadrique Henríquez de Ribera en 1518 a tres alumnos del colegio de San Clemente de Bolonia (uno de ellos, Ginés de Sepúlveda) no es, ni mucho menos, la primera versión castellana (p. 65-66): para demostrarlo basta recordar la maravillosa Biblia de Alba (o de Moshe Arragel) o cualquiera de las numerosas medievales romances cuidadosamente estudiadas por Avenoza. Tampoco es exacta la afirmación, en la página 45, de que la primera traducción de Erasmo impresa en castellano fue la del *Enchiridion militis Christiani* por el Arcediano del Alcor, que se fecha erróneamente en 1524 (pues es de 1526); antecedieron al *Enquiridio* dos impresiones: la traducción de *Concio de puero Iesu*, de Diego de Alcocer, en 1516, y la de *Querela pacis*, a cargo de Diego López de Cortegana, en 1520. García Arias, el maestro Blanco, no fue prior del convento de San Isidro del Campo (como se afirma en la página 91), sino miembro del clero secular. Hay otras inexactitudes, pero no cabe detenerse en ellas.

Más allá de detalles particulares, la historia del primer protestantismo español requiere un trabajo de matización sutil que permita distinguirlo del erasmismo, de la espiritualidad de la protorreforma católica y de las tendencias alumbradas, todo ello sin perder de vista el influjo del elemento converso. Igualmente, cada vez se percibe más claramente la necesidad de evitar categorizaciones colectivas, tal como magníficamente han hecho Boeglin y López Muñoz al describir varios grupos dentro del entramado evangélico sevillano. También es preciso establecer con mucho más detalle la relación entre Castilla y el exterior para comprender más cabalmente los flujos de ideas; así como atender a la circulación abundante no solo de mercaderes, cuyas redes comerciales eran la mejor vía de difusión, sino también de clérigos (especialmente, en Roma), de estudiantes (París, Bolonia, Lovaina y Montpellier por encima de otras) y de diplomáticos. Por último, existen muchas zonas en penumbra, en las que se hallan muchas figuras de extraordinario interés difícilmente calificables como fieles modélicos de ninguna ortodoxia; así, Mateo Pascual, Diego Hurtado de Mendoza, Juan Páez de Castro, Pedro Ximénez, Fadrique Furio Ceriol (que permanecieron católicos) o Pedro Núñez Vela, Marcos Pérez, Casiodoro de Reina, Antonio del Corro (afiliados oficialmente a diversas confesiones protestantes), etc. En todos ellos (y en muchos más) se debe intentar descubrir los velos y cautelas con que se expresaban, y así entender mejor qué creían los españoles del Quinientos. El libro de L. supone un acicate para afrontar esa tarea.

CC BY

Gareth D. Williams
Pietro Bembo On Etna. The Ascent of a Venetian Humanist
Nueva York, Oxford University Press, 2017, 416 p.
ISBN 978-0-19-027229-6

Raffaele Girardi
Università di Bari
raffaele.girardi@uniba.it

Al *De Aetna,* la prima, impegnativa prova in latino del giovane Pietro Bembo, che nella forma del moderno dialogo umanistico (di stampo classico) concentrava lo spirito nuovo e vivace del confronto fra sodali dell'ambiente letterario veneziano, è ora dedicato questo corposo studio (corredato da una vastissima bibliografia) per i tipi della Oxford University Press, nel quale il suo autore, Gareth D. Williams, inserisce un'accurata edizione in traduzione inglese dell'operetta bembiana, avendo come base la *princeps* del 1496, che Carlo Dionisotti rivide per l'edizione dell'Officina Bodoni di Verona (1969), curata da G. Mardersteig.

L'«Etna Idea», che Williams fissa come tema conduttore del suo libro, secondo il chiarimento offerto in apertura del cap. I, più che una definizione categorica, è un «principio dinamico», che nel *De Aetna* Bembo avrebbe sviluppato sulla base di un'ampia conoscenza delle numerose rappresentazioni dell'Etna che la tradizione letteraria greco-romana, da Pindaro fino al poema in esametri latini di anonimo, *Aetna*, aveva lasciato in eredità ai moderni. La complessità di quelle rappresentazioni, che l'autore compulsa spingendosi, sia pure solo per cenni, anche oltre l'epoca dell'anonimo (cap. 1.4), mostra, secondo Williams, la tendenza a differenziare per raddoppio le visioni del paesaggio vulcanico siciliano. Una tale «doubleness», che affiora decisamente, in particolare, nei testimoni della letteratura latina, in qualche modo ritorna come fattore caratterizzante nel dialogo bembiano, che in effetti si affida a diverse prospettive di rappresentazione del paesaggio simbolico e naturale percepito nel suggestivo viaggio siciliano dall'umanista Bembo.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.324

Pindaro è il primo testimone della tradizione letteraria greca preso in considerazione da Williams (cap. I), il quale esamina la prima delle sue odi *Pitiche,* composta in occasione della vittoria conseguita da Gerone I, tiranno di Siracusa, in una corsa di carri nei giochi Pitici organizzati a Delfi nel 470 a.C, dove il tiranno si era fatto proclamare signore della città di Etna, da lui stesso fondata nei pressi del vulcano e data in governatorato a suo figlio Deinomene. L'ode offre infatti un discorso sull'Etna che è da considerare a tutti gli effetti, come già sostiene H. M. Hine (2002), il primo, organico resoconto di un'eruzione vulcanica. Essa indugia sul mito della punizione comminata da Zeus al riottoso Tifeo, condannato a vivere confinato sotto l'Etna. Chiara l'analogia che il racconto pindarico suggerisce fra questo episodio e il grande mito della resistenza greca contro i barbari (p. 30).

I temi della *Pitica* I riecheggiano il racconto mitico già presente nella *Teogonia* di Esiodo, dove si dettagliavano le vicende originarie del conflitto fra Zeus e i Titani, la mostruosa genesi di Tifeo e il decisivo epilogo del conflitto, segnato dal fulmine di Zeus che annienta Tifeo facendolo finire sotto l'Etna. Elementi narrativi, questi ultimi, che Bembo fa risuonare nel *De Aetna* quando il dialogo è portato dal padre Bernardo sul tema del 'flusso' dei materiali lavici dell'Etna (§ 39).

Ma è sui modelli latini (capp. 1.1-1.4) che più in dettaglio Williams concentra l'analisi fenomenica della «doubleness», per cercare le matrici di un motivo tipico di tensione interna che affiora nel dialogo bembiano *De Aetna*: il dualismo fra il piano razionale e scientifico della materia 'naturale' costituita dal fenomeno vulcanico e quello più connesso all'invenzione, ossia all'Etna come tema mitico. Virgilio per primo sembrava recuperare in toni iperbolici e in chiave di *aemulatio,* secondo Williams, la rappresentazione del'Etna proposta da Pindaro, con un eccesso di enfasi sugli elementi 'mostruosi' della scena vulcanica che in *Aen.* III, 570-582 si presenta allo sguardo di Enea, appena approdato all'isola dei Ciclopi. E i mostruosi orrori del vulcano dovevano in realtà prefigurare un altro orrore, che è quello dell'incontro con Polifemo.

Nel *De rerum natura,* rileva Williams, Lucrezio personifica l'Etna, come farà del resto Virgilio, ma a partire da presupposti materialistici riconducibili ad Epicuro, dal quale è desunta una ben terrestre dottrina dell'assalto al cielo, una *ratio* naturale che, dice Williams, associando Empedocle ad Epicuro, finisce per definire un fronte comune contro la tradizionale credulità religiosa e una capacità nuova di razionalizzare i fenomeni della natura con una visione che Epicuro raccomandava come lungimirante e profonda, ossia capace di giudicare i fenomeni stessi con un nuovo senso delle proporzioni e dunque atta a considerare anche gli elementi terrificanti di un'eruzione vulcanica come un fenomeno minuto e irrilevante rispetto alla grandezza dell'universo.

Nel cap. I, 3, i, con l'esame di alcune *Lettere* di Seneca all'amico Lucilio e di alcuni passi delle senechiane *Questioni naturali,* Williams riprende gli spunti offerti da Seneca al suo discepolo sulla questione dell'Etna, ricordando che il

loro vero intento era quello di ricevere dal suo giovane corrispondente elementi descrittivi certi dei fenomeni naturali siciliani, con i quali poter comprendere come la realtà fisica di quei fenomeni si conciliasse con la loro rappresentazione mitologica e, ad esempio, come potesse l'Etna mantenere intatta la sua forza di base pur subendo nel tempo cambiamenti di forma e misura (*Lett.* 79. 10).

Quanto ad Ovidio (cap. I, 3, ii), nei versi delle *Metamorfosi* che più direttamente riguardano la genesi e le qualità dell'Etna, ossia in 5, 346-56, dove è ripreso il mito della punizione divina del temerario Tifeo, costretto a vivere nel sottosuolo dell'Etna, che per lui ribolle, è da riscontrare un'enfatizzazione dell'elemento mitologico, in evidente e anti-razionale opposizione (rileva Williams) al punto di vista del lucreziano *De rerum natura.*

Nel l. XV delle ovidiane *Metamorfosi,* un'apparente difformità di visione (vv. 340-355) sembra orientare la rappresentazione dell'attività dell'Etna in una direzione più fisica e fenomenica, costruita su presupposti di matrice empedoclea e lucreziana, in accordo con l'impostazione filosofica dell'intero libro, che si apre con un lungo discorso di Pitagora sui cattivi sistemi di nutrizione animale e sui principi generali della mutabilità del cosmo, ai quali si connette anche un nuovo discorso sulle trasformazioni del 'respiro' (*spirandi vias)* dell'Etna: il loro presupposto generale essendo il principio della trasmigrazione delle anime. In realtà, la dicotomia fra scienza e mitologia, ossia la distanza fra il l. V e il XV delle *Metamorfosi*, all'altezza dei due distinti discorsi sull'Etna, è molto meno accentuata di quanto non si creda, se si esaminano, come fa Willams, i passaggi del discorso di Pitagora che nella lezione di Ovidio più sembrano sensibili, anch'essi, al fascino dei fenomeni 'meravigliosi': è in essi che lo stile discorsivo delle *Metamorfosi* sembra recuperare una sua omogeneità. Sono insomma essi che ridimensionano decisamente la presunta dicotomia fra i due ritratti dell'Etna, quello mitico e quello scientifico.

La memoria stratificata della rappresentazione dell'Etna emergente dalla tradizione greco-romana riaffiora per intero, rielaborata, nelle pagine del dialogo bembiano *De Aetna.* Williams sottopone a verifica, nel cap. 2, i modi con i quali la pratica classica della topografia memoriale si riflette nel percorso conoscitivo del *De Aetna*, puntando a delineare i caratteri originali del rapporto istituito da Bembo, all'interno del suo *reportage* dall'Etna, fra movimento fisico del viaggio e attivazione della memoria classica (cap. 2.1), rapporto inteso come vissuta concretizzazione del legame fra una peculiare esperienza conoscitiva codificata dal passato classico e la sua riproposizione nel tempo del viaggio moderno.

Le esperienze del viaggio 'antiquario' consumate prima di Bembo sono compulsate da Williams partendo dall'ineludibile esemplarità dei *memoranda* epistolari di Petrarca, come quello che in una missiva al cardinale Giovanni Colonna rievoca le passeggiate fra le rovine della Roma antica: un esempio, prima che per Bembo, per i primi umanisti italiani avvezzi alla pratica del viaggio antiquario come Cristoforo Buodelmonti, un iniziatore dei nuovi metodi

d'indagine umanistica applicata alle *antiquitates* elleniche, o come Ciriaco di Ancona, un colto viaggiatore incline all'inchiesta sulle antiche iscrizioni e sui monumenti dell'antica Grecia, che egli conduceva portando con sé lungo gli itinerari dell'Egeo, come *vademecum,* il *Liber insularum Archipelaghi* di Cristoforo Buondelmonti. Bembo lo chiama in causa nel dialogo con Bernardo, indicandolo come un punto di riferimento e una guida esperta per la sua stessa missione di studio intorno alle caratteristiche morfologiche dell'Etna. Non mancherà, del resto, nel dialogo bembiano sull'ascesa all'Etna anche un riferimento all'universale funzione di esempio svolta dal Petrarca scalatore del Mont Ventoux (cf. cap. 2.5), col quale Bembo si misura e dialoga avendo di certo in memoria la descrizione che di quella simbolica ascesa Petrarca aveva fatto in una lettera *Familiare* (4.1) a Dionigi di Borgo San Sepolcro. La nuova visione che nel *De Aetna* si profila del moderno 'scalatore', mosso dalla viva curiosità della realtà naturale, deve qualcosa anche al nuovo modo concepito da Petrarca di vivere, con spirito individuale, il piacere tutto umano della scoperta all'interno del paesaggio naturale.

Si allineano così, nella ricognizione di Williams, le figure di un'esperienza conversativa che esalta anche il luogo dell'incontro fra padre e figlio, ossia la villa Bozza, di proprietà dei Bembo, detta il Noniano (cf. cap. 2.4): è la componente essenziale di un paesaggio anch'esso legato alla memoria letteraria e allo spazio di una *collocutio* collegabile al modello del dialogo classico di marca ciceroniana.

Ma è nella concreta trattazione dell'attività vulcanica come fenomeno finalmente 'naturale' che il dialogo fra Bernardo e Pietro Bembo sull'Etna assume i caratteri di una svolta metodica, rivolta a riscattare i contenuti reali dell'esperienza osservativa condotta sul paesaggio vulcanico siciliano dalle vecchie ipoteche teocentriche e dalla spiegazione 'mitica' dell'attività eruttiva dell'Etna. Alle loro spalle, lungo un ricco itinerario, ripercorso velocemente da Williams nel cap. 2.6, scorrono, fra Medioevo e Rinascimento, le esperienze di tanti viaggiatori, primi cultori di avventure propriamente alpinistiche, con un culmine nelle curiosità naturali di un artista-scienziato come Leonardo da Vinci, protagonista di una spedizione alpina sul cosiddetto Monboso (probabilmente il Monte Rosa, secondo Williams, sulla scorta di numerosi altri studiosi: cf. p. 107).

Nella scrupolosa ricostruzione della formazione greca di Bembo, Williams ripercorre le tappe di un impegnativo apprendistato veneziano, che vede in campo un apprezzato maestro di greco come Costantino Lascaris, già autore di un'*Epitome delle otto parti della lingua* (*ed. princ.* Milano*,* 1476), approdato a Milano nel 1458 e, dopo varie soste in numerose città italiane, a Messina. Alla felice esperienza della scuola messinese di Lascaris così come all'idea di un più esauriente viaggio di conoscenza della realtà siciliana, congettura Williams, Bembo potette probabilmente approdare dietro consiglio dell'umanista Giorgio Valla (cap. 3.3), allo scopo di perfezionare una competenza linguistica e filologica già cospicua. Ma le radici di una inclinazione umanistica di nuo-

vo conio, fortemente connotata in senso scientifico ed enciclopedico, sono da identificare nell'innovativa lezione di un maestro come Poliziano, venuto nel 1491 a Venezia per collazionare un suo esemplare a stampa delle commedie di Terenzio con un prezioso testimone posseduto dalla famiglia Bembo (un codice che sarebbe diventato il *Vat. Lat.* 3226). Williams dedica a Poliziano pagine impegnative, che lasciano intendere, come suggeriva Carlo Dionisotti, quanto a lui debba la stessa predisposizione di Bembo ad una missione turistico-culturale come quella siciliana del 1492 e ad un *reportage* di tipo naturalistico, a base di erudizione classica, come il *De Aetna,* che resta pur sempre una prova d'impegno in deroga agli obblighi più strettamente politici di un giovane rampollo della classe dirigente veneziana come Bembo. A questo contesto lagunare e alla più generale vicenda quattrocentesca dell'umanesimo veneziano Williams dedica un'attenta ricognizione (cap. 4), che fa emergere, accanto ad una figura centrale come quella di Ermolao Barbaro (un esempio sintomatico, il suo, anche rispetto alle scelte del giovane Bembo, di divorzio di un umanista dalla vita della repubblica), l'importante sodalizio di Bembo con Trifone e Angelo Gabriele, (grande amico, quest'ultimo, e dedicatario del *De Aetna*),

Alle sperimentali novità dell'impresa editoriale di Aldo Manuzio a Venezia, che nel 1496 produceva la prima stampa del *De Aetna,* è dedicato il cap. 5, dove un'attenta ricognizione di Williams spazia nella densa stagione che va dai primi incunaboli aldini fino all'introduzione del modello in ottavo dei *libelli portatiles,* applicato al Virgilio stampato nel 1501, passando per la prima opera in latino stampata dall'editore veneziano, che è appunto il bembiano *De Aetna,* un'edizione eseguita su un manoscritto recante correzioni dell'autore e consegnato all'editore subito dopo il ritorno di Bembo dal viaggio in Sicilia: uno straordinario esempio, quest'ultimo, di sintesi e di relazione simbolica fra contenuto e forma testuale, fra parola e carattere tipografico. Francesco Griffo da Bologna, artefice dell'elegante carattere *romano* usato per la stampa del *De Aetna* è non a caso anche il creatore dei caratteri greci impiegati un anno prima per la stampa della grammatica greca di Costantino Lascaris.

Sulle due diverse prospettive dalle quali Bernardo e Pietro Bembo percepiscono il paesaggio simbolico dell'Etna si sofferma analiticamente il cap. 6, sottolineando la distanza che separa i moderati entusiasmi e la *gravitas* dell'uomo di stato (Bernardo) dall'eccitato accostamento del 'letterato' (Pietro) alle suggestioni di un paesaggio - l'Etna - percepito come spazio della meraviglia, aperto all'attività dell'immaginazione. Mentre Bernardo si appaga con una spiegazione dei caratteri del fenomeno vulcanico tutta ripiegata sulla voce delle autorità classiche, Pietro invece, durante la scalata, punta a cogliere l'originale rilevanza figurale di quel paesaggio simbolico in termini dinamici, sostenuto da un personalissimo tratteggio dei suoi elementi morfologici e dei suoi colori (che continuano a distinguerlo, nella sua configurazione dura e selvaggia, dalle linee composte e curate della scena naturale del Noniano), in continuo ma non inerte, anzi contrastivo, paragone con le immagini accostabili dei classici greci

(Omero, Esiodo, etc.). Insomma, secondo Williams, due ben distinti paesaggi etnei scorrono sotto lo sguardo dei lettori del *De Aetna:* il primo è quello razionale e meccanico percepito da Bernardo in pacifica convivenza con le testimonianze dei classici; l'altro è quello più carico di inappagate curiosità (le curiosità dell'accanito collezionista, tipico del Rinascimento, quale fu Bembo), di domande e di mistero che la fervida immaginazione del letterato Pietro, attraverso una più intensa interrogazione degli stessi *auctores,* da Esiodo a Virgilio, prova a formalizzare nei toni affabili ma insieme imperiosi di una diversa e nuova forma di conoscenza, che è, a suo modo, come ipotizza Williams, una proiezione del sé e una violazione, vale a dire una personalizzazione, della stessa natura oggettiva, di ciò che è già noto e codificato dalla tradizione del sapere classico.

CC BY

Luis Gómez Canseco
Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dichos, escritos y una vida en verso
Huelva, Universidad de Huelva, 2017, 600 p.
ISBN 978-84-17066-21-5

Antonio Sánchez Jiménez
Université de Neuchâtel
antonio.sanchez@unine.ch

Un fenómeno archiconocido y recurrente en la historia de la crítica literaria es que las diversas escuelas o modas tienden a corregir más o menos piadosamente los excesos de las tendencias previas. Un ejemplo flagrante y reciente es el afán de toda la crítica romántica, y en particular de la biográfico-positivista, por emplear la vida de los escritores como una clave para interpretar su obra. Esta inclinación provocó numerosas exageraciones y desvíos, y ha sido concienzudamente anatematizada a partir del triunfo del estructuralismo, hasta el punto de que hasta hace muy poco el referirse a la biografía de los autores se considerara poco menos que escandaloso, y que los críticos que recurrían a información biográfica para interpretar un texto lo tuvieran que hacer entre disculpas compungidas. Sin embargo, la costumbre de referirse a la vida del escritor en los *accessus ad auctores* se ha mantenido viva en la tradición escolar y, afortunadamente, está experimentando un esperanzador renacer, privada ya de las ingenuidades de algunos críticos decimonónicos. Pruebas de este renacer son dos proyectos de investigación actualmente en curso, uno dedicado a la formación del sujeto moderno («Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna», dirigido por Pedro Ruiz Pérez y Ángel Estévez) y otro centrado en la biografía en la Edad Moderna («Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna», dirigido por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera).

Fruto destacado de este último proyecto es el volumen que nos toca reseñar, *Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Dichos, escritos y una vida en verso*, obra de Luis Gómez Canseco. Se trata de una propuesta original que estudia la figura

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.321

de don Bernardo, tan poderoso durante el valimiento de Lerma, mediante un estudio biográfico, un análisis de los escritos del prócer y una serie de ediciones críticas y anotadas de textos clave para comprender al personaje. Es decir, estamos ante un libro que puede entenderse como una biografía construida de un modo alternativo o como una monografía sobre don Bernardo en la que la parte biográfica funge de introducción al volumen. Preferimos la primera opción, por considerar que el trabajo de Gómez Canseco funciona como una narración de la vida del personaje (especialmente en los tres primeros capítulos) y una descripción de su carácter y hazañas (en el resto del volumen, y desde distintos ángulos), que son las funciones clásicas del género biográfico. En cualquier caso, y dejando ya de lado la adscripción genérica del libro, lo cierto es que pocos personajes merecen como don Bernardo un trabajo como el de Gómez Canseco. En efecto, los conocedores de nuestras letras áureas se encuentran con este influyente prelado por doquier, en relación con escritores de primera fila como Cervantes, Góngora, Valdivielso, Lope de Vega o Tirso de Molina, y además lo han encontrado auspiciando uno de los saraos literarios más sonados del reinado de Felipe III: las fiestas por la traslación de la capilla del Sagrario, en 1616.

Tras una utilísima tabla cronológica («Don Bernardo de Sandoval y Rojas. Una cronología»), en el capítulo II del volumen Gómez Canseco relata la muerte del prelado y las reacciones de algunos contemporáneos a la misma, tras lo que narra en analepsis la vida del personaje. En esta biografía destacan, en primer lugar, dos factores relacionados: su cercanía con su sobrino, don Francisco de Sandoval y Rojas, a partir de 1599 duque de Lerma, y el meteórico ascenso por la jerarquía eclesiástica de don Bernardo, ascenso motivado tanto por las conexiones familiares como por las indudables dotes intelectuales del personaje. En efecto, don Bernardo se educó con doña Isabel de Borja, madre del futuro privado de Felipe III, y tuvo desde este momento una relación privilegiada con su sobrino que le llevó, de hecho, a cambiar el orden de sus apellidos en muestra de reconocimiento por los favores que le debía. Extrayendo información de los textos que comentaremos a continuación, y de una encomiable labor de archivo que le ha llevado desde el Archivo Secreto Vaticano a diversos archivos españoles, Gómez Canseco nos pinta a un joven de carácter fuerte y perpetuos problemas de salud (su miopía hizo que se le conmutara la obligación de rezar el oficio divino) que tiene, pese a ellos, una carrera fulgurante. Esta había comenzado antes de la privanza de Lerma, pues don Bernardo era desde 1586 obispo de Ciudad Rodrigo, y tras solo dos años en el cargo, titular de la sede de Pamplona (1588), y luego de la diócesis de Jaén (desde 1596). Sin embargo, el proceso se acelera meteóricamente desde la subida al trono de Felipe III en 1598: en 1599, don Bernardo alcanza el cardenalato y el obispado de Toledo, y en 1608 obtendría el cargo de Inquisidor General. Además, sería miembro del Consejo de Estado (era habitual en los arzobispos toledanos) y Chanciller Mayor de Castilla.

Estamos, pues, ante uno de los personajes más influyentes del momento, merced sobre todo al apoyo célebremente nepotista de su sobrino, el duque de

Lerma. Sin embargo, Gómez Canseco muestra que don Bernardo no fue tan solo una hechura de Lerma, y da fe de los enfrentamientos del personaje con el todopoderoso valido. Estos se dieron, en primer lugar, al rechazar en numerosas ocasiones el cargo de Inquisidor General (ya hemos dicho que lo acabaría aceptando), pero también, y en segundo lugar, al criticar el traslado de la corte a Valladolid y al moverse en el entorno de la reina Margarita, que aglutinó a los opositores del privado. Ahora bien, lo cierto es que don Bernardo tampoco traicionó a su clan, pues pese a estos altibajos mantuvo una relación muy cercana con su sobrino hasta el final. Así, le encontramos bautizando a los hijos de don Francisco, contribuyendo a la hacienda real, cediendo derechos del arzobispado toledano en pro de su sobrino y finalmente consiguiéndole el capelo cardenalicio en 1618.

Estamos, por lo tanto, ante un personaje complejo. Por una parte, es fácil achacarle el nepotismo típico de Lerma (y de casi cualquier noble del periodo, añadimos); por otra, es imposible no reconocerle excelentes intenciones, e incluso habilidad y talento. Así, el volumen de Gómez Canseco nos lo presenta como un hombre que, pese a su mala salud, estuvo muy atento a la administración de su diócesis y que ejerció siempre la áurea virtud de la limosna, tan admirada por sus contemporáneos. De hecho, una de las características del trabajo de Gómez Canseco es el énfasis en las diversas maneras de ver a don Bernardo en la época, que incluyen las de amigos y panegiristas como Tamayo de Vargas o las de enemigos como los siempre vitriólicos embajadores venecianos. En este sentido podemos subrayar, por ejemplo, el trabajo que lleva a cabo Gómez Canseco al estudiar los retratos de don Bernardo —la mayoría obra de Luis Tristán— y la juiciosa puesta en duda de la identificación con don Bernardo del retratado en la representación del cardenal Niño de Guevara, del Greco (p. 61).

Otra de las virtudes del trabajo de Gómez Canseco es la atención que le presta a la relación de don Bernardo con la literatura. Y es que Gómez Canseco subraya en diversos lugares que el prelado estuvo vinculado con el mundo editorial desde que ascendiera a la cátedra toledana. En efecto, don Bernardo fue objeto del interés de numerosos escritores que querían gozar de alguna de las prebendas que emanaban de la sede de la *dives toletana*. A su vez, el magnate gozaba reuniéndolos en su cigarral de Buenavista y rodeándose de una pequeña corte de intelectuales de élite en los que Gómez Canseco hace notar hasta qué punto iban unidos poder y letras en la España del Siglo de Oro.

Como avanzamos arriba, Gómez Canseco no se limita a proporcionarnos esta semblanza del interesante personaje en los dos primeros capítulos del libro. Además, prepara cuidadosamente diversos textos relacionados con él, ya porque son obra suya, directa o indirecta, ya porque tratan de su vida y costumbres. Hacemos hincapié en este cuidado porque resulta notable cómo Gómez Canseco lleva a cabo ediciones críticas de todos estos textos, incluso los editados modernamente, y cómo mejora estas ediciones completando el aparato de variantes y, sobre todo, anotando juiciosamente los lugares necesarios. El primer texto que

nos ofrece está en el capítulo III y es el libro XXIV del *Sagrario de Toledo* (1616). En él el célebre José de Valdivielso —Gómez Canseco prefiere siempre el «Josef» con que firmaba el capellán de don Bernardo— encomia a Felipe III y a Lerma, pero, sobre todo, narra en detalle la biografía del prelado. Esta es, pues, la «vida en verso» (octavas) que promete el título de Gómez Canseco, a la que el libro añade otra serie de textos.

Así, el capítulo IV estudia el ambiente ideológico y literario en torno a don Bernardo centrándose en los intereses principales del prelado, que oscilaban desde la pobreza y la brujería a la limpieza de sangre o la censura. Destaca aquí la obra de un hombre del entorno de don Bernardo como Pedro de Valencia, cuyas ideas sobre brujería coinciden, como ha resaltado correctamente la crítica, con las que expresó otro intelectual que orbitó en torno al prelado: Miguel de Cervantes. Sin embargo, Valencia no siguió la opinión de don Bernardo en lo relativo a la cuestión morisca, en la que el magnate representaba la línea dura del régimen de Lerma. Aquí, la actuación de don Bernardo fue decisiva, y particularmente interesante dada su intervención en el célebre episodio de los plomos del Sacromonte, que Gómez Canseco relata con pericia y proponiendo, por cierto, una lectura irónica del denuesto a la «morisca canalla» del «Coloquio de los perros» (p. 142). En otros ámbitos, sin embargo, la obra de Valencia sigue siendo clave para entender a don Bernardo. Es el caso de su opinión acerca de la agricultura como base del imperio (una utopía muy romana, y muy del gusto del prelado) o de su posición acerca de cuáles deberían ser las prioridades geopolíticas de la Monarquía (el Mediterráneo, no Flandes). Por último, el capítulo sobre los intereses de su círculo literario explica el protagonismo de don Bernardo en la creación de su famoso Índice, que Gómez Canseco relaciona con el trabajo de otro intelectual que conoce muy bien: Benito Arias Montano.

A continuación, Gómez Canseco se centra en la obra del propio don Bernardo, personaje que presenta como muy vinculado a la Compañía de Jesús y muy bien formado, como testifican sus intereses teatrales y su mecenazgo de autores como Espinel o Cervantes. En la faceta de oratoria sagrada, tenemos dos sermones de don Bernardo, uno completo, de 1598, e impreso, y otro que versificó e incluyó en las *Rimas sacras* Lope de Vega, en un alarde de memoria, talento literario y, como no, afán por ganarse el favor de los grandes. Como hemos avanzado, Gómez Canseco presenta ediciones críticas de estos textos, que en el caso del lopesco acompaña de reflexiones acerca de las ambiciones literarias del Fénix y de los vínculos entre este sermón versificado y el género de la epístola. Además, Gómez Canseco da fe de una de las facetas más destacadas de don Bernardo: su ingenio, que era muy celebrado por el propio Lope de Vega, quien gustaba de citar una frase del prelado sobre los autos de fe. De hecho, uno de los muchos méritos del libro de Gómez Canseco es recoger las *Proposiciones apotegmas o sentencias del cardenal de Toledo, don Bernardo de Sandoval y Rojas, mi señor, que está en el cielo*, que quedaron manuscritas en el Ms. 6590 de la Biblioteca Nacional de España. Se trata de uno de los textos más divertidos del

libro, y también de uno de los más reveladores acerca de la personalidad de don Bernardo, cuya inteligencia, profundidad y humor revelan estos dichos. Por último, destaquemos que el libro de Gómez Canseco recoge otros varios textos con los que completar esta excelente y multifacética visión de don Bernardo: diversos pareceres sobre política estatal y religiosa, unas advertencias a su sobrino, el marqués de Casarrubios, unas cartas con don Pedro de Castro y Quiñones, una serie de textos de administración eclesiástica (destaca la provisión para el *Index*) y un codicilo y testamento, a los que hay que añadir dos documentos posteriores a la muerte del prelado, como son las semblanzas de don Bernardo en el *Teatro eclesiástico* de Gil González Dávila y la *Primacía de la Santa Iglesia de Toledo* de Diego de Castejón y Fonseca.

En suma, el volumen de Gómez Canseco es erudito y muy útil. Es el fruto de investigación de archivo, de un trabajo textual minuciosísimo y de una capacidad de organización de materiales poco comunes. Sin duda, será origen de otros estudios, que podrían examinar, por ejemplo, la actuación y círculo de don Bernardo en relación con otros arzobispos toledanos del momento, o que se centrarían en la relación del prelado con unos u otros escritores. En lo que nos concierne, nos parece especialmente curiosa la dinámica con Valdivielso, pues el capellán mozárabe era, por una parte, incondicional de Lope de Vega, pero por otra debió de participar en las fiestas a la traslación de la capilla del Sagrario, que supusieron un humillante triunfo de la nueva poesía en pleno territorio lopesco. Igualmente estimulante es examinar el papel en esta corte literaria de otro personaje del círculo de Lope, Tamayo de Vargas, que llegaría a ser cronista real en detrimento de su amigo. Son solamente algunas de las cuestiones que sugiere este gran libro, uno más que agradecer a su autor.

CC BY

Miguel Martínez
Front Lines. Soldier's Writing in the Early Modern Hispanic World
Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2016, 309 p.
ISBN 978-0-8122-4842-5

Lara Vilà
Universitat de Girona
laravt@gmail.com

En su *History and Warfare in Renaissance Epic*, publicado en 1994, Michael Murrin acuñó una expresión que ha hecho fortuna entre los estudiosos de la épica, en especial de la escrita en España a partir de mediados del siglo XVI. Al hablar de una «poética de la pólvora» (*gunpowder poetics*), el estudioso norteamericano sanciona el vínculo de la escritura épica con la práctica contemporánea de la guerra, cuyas batallas más célebres fueron ganadas no por los nobles miembros de la caballería pesada sino por unos modestos infantes que luchaban a pie armados con picas y arcabuces. Se perfila así una nueva realidad bélica, más descarnada y real, que contrasta con la efigie idealizada de la caballería, cuya representación más conspicua en las letras áureas encontramos en los *romanzi* y los libros de caballerías. Siguiendo la perspectiva expuesta por Murrin, los estudios de la poesía épica de los últimos decenios han enfatizado la voluntad de los poetas españoles, especialmente a partir de 1560, de mostrar la cotidianeidad de la guerra y de ceñirse a la veracidad histórica, algo que en gran parte se explica, como afirman Elizabeth B. Davis (2005) y María José Vega (2010), porque muchos de ellos eran soldados.[1] La

1. Elizabeth B. Davis, «Épica y configuración del canon en la poesía española del Siglo de Oro», en Begoña López Bueno, ed., *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, 317-332. María José Vega, «Idea de la épica en la España del Quinientos», en M. J. Vega y L. Vilà, eds., *La teoría de la épica en el siglo XVI (España, Francia, Italia y Portugal)*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010, 103-135.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.325

guerra y la lectura historiográfica son, en suma, los dos elementos fundantes de la épica moderna. El libro de Miguel Martínez es una de las últimas contribuciones que resitúan el estudio del género en sus coordenadas culturales e históricas, pero va más allá. Desde la centralidad de la épica, *Front Lines* analiza los textos escritos por soldados y aborda un estudio histórico de las formas que adopta el relato de sus vivencias personales entre los siglos XVI y XVII. A lo largo de estas décadas cruciales, los guerreros escritores, de la mano de un imperio que camina hacia su decadencia, se apartan de la nueva «épica de la pólvora», que encumbra al soldado de humilde cuna, y cultivan géneros como la lírica, que da voz a una visión más sombría y dolida de la guerra, y la autobiografía, que posee tintes más cercanos a la picaresca y que sitúa al milite en los bajos fondos, los mentideros y la ilegalidad. La guerra se configura pues como el ámbito privilegiado de la épica, del heroísmo y del imperio victorioso, pero también de la miseria, el sufrimiento y la violencia gratuita, que no tienen cabida en la poesía heroica. Así pues, *Front Lines* desarrolla de qué modo la llamada «Revolución militar» afectó a la práctica de algunos géneros clásicos, como la épica y, por otro, de qué forma su reinvención supuso en determinados casos el cuestionamiento de los valores e ideas asociados a la guerra y al imperio.

Todo ello descansa en una idea de fondo que recorre las páginas del libro de principio a fin, como es la existencia de una *Soldierly Republic of Letters*, de una república de soldados «pláticos» a la vez que «curiosos», que conciben la escritura como una prolongación de su tarea militar, como un signo de su profesionalidad pero también de sus ansias de reconocimiento. No estamos, empero, ante la imagen acrisolada del garcilasiano guerrero que empuña «ora la espada, ora la pluma». El libro de Martínez problematiza de hecho la quijotesca estampa del soldado español, construida en parte en la interesante monografía *Il soldato gentiluomo* de Raffaele Puddu (1982), y busca enfatizar la voluntad de ennoblecimiento y medro inherentes a la práctica de las armas así como la frustración de dichas expectativas y los límites impuestos por las mismas estructuras militares y sociales que las habían alentado, en un fenómeno que daría pie a fenómenos de subversión y cuestionamiento de las políticas imperiales.

Para desarrollar esta tesis, Martínez adopta una perspectiva histórica además de genérica. La obra plantea la idea central de la «república soldadesca de las letras» entendida como una «comunidad de intereses, de un público para los «asuntos de guerra», que devino la base de nuevas formas de lectura y escritura, de nuevos géneros y de nuevas formas materiales de distribución y apropiación» (p. 3; la traducción es mía). Asimismo, anuncia su voluntad de responder a la historiografía que ha asumido una relación armónica entre la espada y la pluma, es decir, entre la escritura de estos soldados y el estado por el que combatían. A partir de aquí, el primer capítulo se ocupa largamente de la descripción de esta república de soldados escritores y de las estructuras que favorecieron su existencia, para tratar en los siguientes de los distintos focos bélicos que cimentaron una nueva forma de escritura épica y su progresivo abandono por otros registros

más aptos para retratar los aspectos menos heroicos de la vida castrense. Así, en el capítulo segundo se centra en la tensión entre dos modelos heroicos coetáneos, tales como la nueva épica de la verdad y el *romanzo*. El tercero, articulado sobre el conflicto en el Mediterráneo, se aleja de la recensión de sonadas victorias, como Lepanto, para ocuparse de los relatos sobre guarniciones sediciosas y supervivientes del cautiverio en los que la épica de la conquista deriva hacia autobiografías de tono más doliente. El cuarto capítulo, por su parte, desarrolla el vínculo entre el conflicto español en Chile y la guerra de Flandes, símbolos, en el Nuevo y el Viejo Mundo, de la derrota y el caos del imperio en sus fronteras, que en última instancia obliga a replantear el discurso de la diferencia colonial. El quinto trata, finalmente, del regreso del guerrero a la patria, roto y pobre, relegado a una marginalidad que traslada en baladas y autobiografías en las que el tono épico ha sido postergado.

«The Soldier's Republic of Letters», el primer capítulo, aborda cuatro grandes temas. El primero plantea la milicia como un asunto de clase y opone el mundo de la infantería, humilde y plebeya, a la imagen aristocrática de la guerra. La milicia se perfila pues como un instrumento para el progreso social de unos hombres que, pese a su oscuro origen, no carecían de educación, como demuestra el conocidísimo caso de Diego García de Paredes. Este, además de una modesta biblioteca, legó al morir uno de los textos autobiográficos más célebres de la soldadesca hispana, la *Breve suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes*, descubierta entre sus documentos. Esta obrita demuestra la familiaridad de los de su clase con la cultura escrita, posiblemente gracias a los precios asequibles de algunos impresos sencillos, como los pliegos sueltos, y a los avances sociales en materia de alfabetización. Otro de los aspectos aducidos por Martínez en beneficio de esta idea es la presencia cotidiana de la escritura en la vida militar, en especial en los períodos de paz en presidios y cuarteles, en los que los soldados compartirían charlas y lecturas de asunto bélico. Este hecho contribuiría a la creación de un entramado social en el que las historias de la guerra se percibirían como instrumento de reconocimiento y muestra de fraternidad hacia los pares. Se ocupa también este capítulo de indagar el carácter veraz de estos escritos y su naturaleza de fuente histórica. Martínez señala el importante número de soldados escritores en los ejércitos carolinos, algunos de cuyos manuscritos pudieron servir, por ejemplo, a autores de la talla de Luis de Ávila y Zúñiga y Prudencio de Sandoval en su relato de la Guerra de Esmalcalda, como reconocía el segundo. Con este gesto, Sandoval legitima la autoridad de estos textos, muchos de ellos anónimos, escritos por soldados de a pie que se erigen en testimonios autorizados de los hechos que describen. El capítulo se ocupa también del consumo extendido de estos textos gracias a la existencia de las estructuras militares de la monarquía hispánica, cuya movilidad en Europa y el Nuevo Mundo convirtió a los soldados en agentes activos de la difusión de esta literatura, lo que, a su vez, propició que estas instituciones contribuyeran al desarrollo de su identidad colectiva. En última instancia, plantea la compleja

dependencia entre las prácticas discursivas escritas y orales sobre la guerra, y cómo estas podían mover a alzamientos, en lo que constituye una reflexión interesante sobre el poder de la escritura y la cultura política de los soldados de los ejércitos imperiales.

El segundo capítulo, «The Truth about War», se ocupa del conflicto de clase fruto de las novedades de la Revolución militar y las consecuencias que tuvo en la literatura sobre la guerra, en particular en la épica. La presencia de las armas de fuego portátiles desplazaría a la caballería pesada, de modo que la guerra, que había sido patrimonio de la clase nobiliaria, era ahora el signo de identidad de la humilde pero victoriosa infantería, como atestiguaba simbólicamente la batalla de Pavía (1525). Esta nueva realidad acabaría alterando la representación del hecho bélico tal como se plasmaba en el *romanzo* caballeresco, y supuso el surgimiento de una forma de escritura épica más cercana a la realidad del campo de batalla. El núcleo de este interesante capítulo se dedica pues al estudio de la «épica de la pólvora» producida a partir de la década de 1560 y propone su estudio desde la oposición del caballero y el soldado, de la cortesanía y la guerra auténtica: «soldierly culture is shaped after and in confrontation and competition with aristocratic literary forms» (66). Martínez responde, desde las reflexiones de Murrin, a la imagen nobiliaria del soldado español para explicar la escritura épica desde una retórica de la verdad, si bien se echan en falta otras aportaciones más recientes, como las de Davis y Vega arriba señaladas, entre otras, muy pertinentes para el tema aquí tratado. La novedad del capítulo descansa en el hecho de que esta épica ibérica no solo se vio influida por la literatura caballeresca sino también por el género de las «guerre in ottava rima», con las que comparte diversos aspectos significativos. Así, los poemas de Jerónimo Sempere, Baltasar del Hierro o Alonso de Ercilla se definen como un discurso específico de los soldados profesionales opuesto a la literatura aristocrática, que convierte a la épica en terreno privilegiado para el estudio de las tensiones de clase en el seno de la milicia. Un ejemplo de la distancia entre estos dos modelos heroicos lo encontramos en la comparación, que cierra el capítulo, del *Carlo famoso* de Luis Zapata (1566), donde la verdad de la historia se funde con las ficciones caballerescas, y *El victorioso Carlos V* (ca. 1570) de Jerónimo de Urrea, que busca glorificar a los héroes reales de la guerra contra la Liga de Esmalcalda.

El tercer capítulo, «Rebellion, Captivity, and Survival» desplaza el foco bélico de Italia al Mediterráneo, porque en este, además de dar voz a una nueva clase de héroes de guerra, la épica servirá también, paradójicamente, para cuestionar los principios y valores del imperio al que sirven los soldados escritores. Para ello, Martínez analiza los textos que relatan derrotas y crisis, como el levantamiento que siguió a la conquista de Mahdia, en la década de 1550, y la pérdida de Túnez y La Goleta, en 1574. De los hechos sucedidos tras la toma de Mahdia y del motín de su guarnición se ocupa *La destruición de África* de Baltasar del Hierro (1560), un poema que despacha con rapidez la conquista para tratar con más detalle la codicia de la soldadesca y los aspectos logísticos y financie-

ros que motivaron el levantamiento. Hierro no busca pues presentar la lucha por Mahdia como un momento de gloria, adoptando la retórica de la cruzada, sino que narra hechos del presente que hablan a sus lectores, en realidad, de la inestabilidad del imperio por causa de quienes lo sostienen: los soldados. Es a estos a quien Hierro dirige su texto, como explicita él mismo y se deduce de la imprenta donde la obra vio la luz, la sevillana de Sebastián Trujillo, especializada en literatura popular. La épica de Hierro, en definitiva, no pretende en verdad ensalzar al imperio sino que contribuye a la construcción de la identidad social de quienes viven profesionalmente de las armas. Parecida lectura podemos hacer del segundo texto estudiado en este capítulo, el anónimo manuscrito titulado *Libro de los casos impensados*, que trata de la derrota de los españoles en La Goleta y Túnez. Fue este duro revés militar, y no la victoria de Lepanto, el momento crucial que, al consolidar la hegemonía turca en el Magreb, estabilizaría la situación en la zona (hecho que explica, quizá, la escasez de obras contemporáneas al respecto). Lo interesante del texto radica en cómo el tono épico, que sirve aquí al relato de una derrota, cede al registro lírico y autobiográfico cuando el poeta describe su cautiverio. En otras palabras, sostiene Martínez, cuando el empuje épico no tiene sentido, el soldado se decanta por la escritura en primera persona como forma de supervivencia, lo que explica el desplazamiento de la escritura de los soldados de la épica a la autobiografía.

Antes, sin embargo, de entrar de lleno en el estudio de las vidas de soldados, Martínez ahonda un poco más en la reflexión sobre el discurso épico de la derrota. El siguiente e interesantísimo capítulo, «New World War», se ocupa de la precariedad de la conquista y cómo esta conducirá a un «powerful refashioning of the genre» (161) en manos de Alonso de Ercilla, el poeta en torno al cual gravita todo el capítulo. En él se refiere el interés que el conflicto chileno despertó en la época, y cómo supuso un punto de inflexión en la imagen que hasta aquel momento se tenía en la metrópoli de la diferencia colonial. A su vez, la popularidad de *La Araucana* daría pie, por medio de la mímesis poética, a una imagen «americanizada» de otra empresa bélica de dudoso éxito como la guerra de Flandes. El hilo conductor de esta tesis es la afortunada expresión de Diego de Rosales (1674), que califica el caso de Chile como un «Flandes indiano», que Martínez interpreta en ambas direcciones. La guerra con los mapuches colisionaba con el conocimiento atesorado por los españoles durante la conquista del Nuevo Mundo, que había sustentado un discurso de la diferencia. En *La Araucana*, en cambio, Ercilla suscribe un problemático elogio de los araucanos que descansa en la semejanza de estos con los europeos, por lo que sus prácticas, su tecnología y su sociedad son descritos de forma que los araucanos resultan «hispanizados». Estos, en definitiva, se organizan y combaten como los occidentales, sumiendo al imperio español en el caos y el desconcierto. En este punto, Martínez establece un diálogo con la tesis de David Quint sobre «la épica de los vencidos» a raíz de la lectura de la amenaza proferida por Caupolicán antes de ser ajusticiado por los españoles. Las subsiguientes insurrecciones mapuches,

que cuestionan la estabilidad del proyecto colonial, parecerían confirmar el vaticinio del caudillo indiano. El discurso triunfalista resulta pues injustificado, por lo que los españoles, acostumbrados a la épica de la victoria, se vieron obligados a elaborar, dice Martínez, una épica de los vencidos (152-153). En parecidos términos puede leerse el conflicto español en Flandes, como demuestra, entre otros textos, *La inquieta Flandes* de Cristóbal Rodríguez Alva (1594), que sigue de cerca el poema de Ercilla. La dependencia no es casual y explica la relación entre la presencia masiva de los ejércitos del Duque de Alba en Flandes y la frenética actividad de las prensas bruselenses para satisfacer la consecuente y súbita demanda de libros de temática militar. Las numerosas ediciones de *La Araucana* en pequeño formato nos hablan de la difusión extraordinaria del texto de Ercilla en los Países Bajos, que leerían tanto los españoles como los flamencos. Lo interesante del caso es que Ercilla servía tanto al relato de las experiencias de los españoles que combatían en Flandes como al que los flamencos construirían a partir de él, como en el *Historiale* publicado en Rotterdam por Isaac Janszonius en 1619, que deviene una épica de la resistencia.

Finalmente, rotos y desastrados, los soldados vuelven al hogar, en el que la miseria y el sufrimiento físico decanta su escritura por registros más adecuados, que son los que analiza el último capítulo, «Home from War». Tras este largo camino que ha conducido al lector de los campos de batalla de la Lombardía al lodazal del combate en Flandes, pasando por el Mediterráneo y América, llegamos a la metrópoli, a Madrid, donde los soldados componen ahora quejosas y sentidas baladas que nos hablan de dolor y pobreza, como la «Carta que un soldado envió del castillo de Amberes» o «Mirando estaba un retrato», en el que el yo lírico se queja de las políticas militares del imperio. Estas piezas líricas se suman a la ingente producción de autobiografías de soldados que beben tanto del modelo cesáreo como de la picaresca y retratan, por medio del tipo narrativo del soldado bizarro y pendenciero, la ruina y decadencia del imperio. Estas vidas de soldados hablan así de la marginalidad de los bajos fondos en los que se mueven estos rotos veteranos, del mísero estado en que sobreviven en la urbe, de los conflictos con los funcionarios del estado al que han servido y de una brutalidad y violencia poco legítimas. Todo ello perfila una estampa nada heroica y poco halagüeña de la carrera castrense. Así pues, no es extraño, señala Martínez, que estos textos apenas conocieran vida en letras de molde, lo que contrasta, por ejemplo, con la fructífera vida editorial de *La Araucana*. Las baladas de soldados rotos y las autobiografías acaban en definitiva construyéndose frente al discurso épico que había sido la vía privilegiada de narrar la guerra: «If epic was a (problematic) celebration of the heroism of comrades-in-arms, the professionalism and efficiency of their practice, the esprit de corps of the proletarians of warfare, lyric and autobiographical modes of writing would clearly engage with "the darker side of soldierly life"» (177).

Para concluir, el libro de Martínez plantea una lúcida reflexión sobre la escritura de soldados y esboza una idea de la épica pero, sobre todo, de sus cambios y reelaboraciones a lo largo del período moderno. La idea de la escritura de materia

bélica desde presuposiciones de clase y de género resulta a mi juicio pertinente y acertada en tanto que plantea los límites del discurso épico desde una perspectiva histórica, social y cultural. Es destacable el interés que presta a una miríada de textos diversos, impresos y manuscritos, cuyo estudio replantea la estampa nobiliaria del soldado ensalzada por una parte de la historiografía. Quizá cabría acusar, pero no entienda el lector que se apunta como demérito, la preterición de textos que sí reflejan cierta nostalgia por esa idea cortesana de la milicia, que apuntalarían también, a mi juicio, la problemática relación de los soldados con el estado. Pienso, por ejemplo, en algunos pasajes de los *Diálogos* de Núñez Alba, que Martínez aduce como ejemplo de la triste vida del soldado que vuelve del frente, pero en el que se vislumbra también una idea de una milicia heroica, recompensada por el rey, que ya no existe y cuya consideración cerraría mejor la idea de la vida castrense retratada en estos textos, aunque fuera a modo de contrapunto. La idea de la nobleza de la tarea militar, más próxima sin duda a la literatura caballeresca pero presente de un modo u otro en este y otros textos, se diluye en el énfasis concedido a la oposición de modelos heroicos como ejemplo de un conflicto de clase, que podría quizá considerarse de una forma más ambivalente, como demuestra el caso, también citado por Martínez, de Jerónimo de Urrea. Son matices simplemente de detalle que no restan en absoluto interés a la inteligente y metódica lectura que Miguel Martínez hace de la literatura sobre la guerra del período moderno, con la épica a la cabeza. En suma, una monografía excelente y de lectura amenísima que constituye una contribución destacable a un capítulo tan fecundo y a veces tan olvidado de nuestras letras áureas.

CC BY

Miguel de Cervantes
La tía fingida
Edición de Adrián J. Sáez
Madrid, Cátedra, 2018, 154 p.
ISBN 9788437637679

Jorge García López
Universitat de Girona
jorge.garcia@udg.edu

Acaso la cuestión de la paternidad cervantina de *La tía fingida* sea de las más discutidas del corpus del alcalaíno por la carga ideológica y moral que contiene. De ahí que la solución más lógica, sencilla y aceptable —al aparecer junto a *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño* en un códice de principios del siglo XVII— era suponer la paternidad cervantina de la novelita, solución que fue aparcada cuidadosamente por el pensamiento conservador de otros tiempos o por la pacata idea de que el Príncipe de los Ingenios no podía haber escrito *aquello*. Y esta postura se defendió con argumentos tan peregrinos como la presencia de Aretino en *La tía fingida*, lo que suponía que tal hecho desautorizaba su paternidad literaria (Icaza); por no citar el malicioso y falaz argumento de comparar la novelita y la aparición del tema prostibulario en Cervantes con los problemas de las mujeres de su familia, aspecto este último solo parcialmente documentado por nosotros y por lo general interpretado al margen de una visión equilibrada y objetiva de aquellos días. Pero si algo sabemos de Cervantes es que no era ningún mojigato. Hombre de mundo que había viajado por Italia, que había vivido en Roma sirviendo a cardenales: ¿iba a desconocer quién era Pietro Aretino o Francisco Delicado? Era además buen conocedor de los problemas sociales de su tiempo: le interesó el rol de la mujer en la sociedad de igual forma que —por poner un par de ejemplos o tres— se interesó por las diferentes formas de la corrupción pública o privada, por el sufrimiento de los cristianos en Argel, por las opciones de la política exterior de Felipe II (invasión de Argel, La Goleta, etc.), así como el amplio abanico de vivencias religiosas o las posibilida-

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.326

des de la ficción narrativa para describir y explorar esos mundos. Pero hay más: el cúmulo de paralelismos entre *La tía fingida* y el resto de la obra cervantina es de tal calibre, es tal la miríada de ejemplos, es tan generalizado y sistemático el corpus de convergencias de todo tipo y calaña —selección del mismo léxico, estructuras paralelas casi calcadas, escenas que diríase han sido pensadas al mismo tiempo, etc.— que el estudio riguroso de la novelita convierte en progresivamente inverosímil negar esa relación.

Por todo ello es de agradecer la valentía de Adrián J. Sáez al haber publicado la obra a nombre de Cervantes y a Editorial Cátedra haberla aceptado en su colección de clásicos. La edición está bien pensada, planteada con rigor, y el despliegue de bibliografía y paralelismos literarios entre nuestra novelita y el resto de la obra cervantina zanja la cuestión de una forma bastante evidente, recogiendo los frutos de la mejor tradición editorial cervantina. No es menor el rigor en la disposición de los dos testimonios de la obra, como también su anotación rigurosa.

La «Introducción» comienza con un recuento de las alternativas que se han dado para solucionar el problema («Padre y padrastro», p. 13-23), recogiendo desde las alternativas clásicas para «salvar» a Cervantes de la autoría, a saber, obra del canónigo Porras de la Cámara o bien un imitador temprano de Cervantes (p. 18-19), hasta los posicionamientos a favor de la autoría cervantina. Ciertamente, el mismo Porras aduce que se trata de textos ajenos, y buscar un «imitador» temprano de un Cervantes apenas conocido en círculos minoritarios como escritor y que además hacía cerca de veinte años que no publicaba nada, se nos antoja una salida difícil de aceptar. Por lo demás, en ese momento la *novella* italiana es un género moralmente desprestigiado y poco conocido en España. Solo un escritor de talla y fuerte carácter se atrevería por esos senderos: Cervantes lo era en ambos casos. En mi opinión, además, tal solución queda descartada por el similar comportamiento de las variantes de autor entre *La tía fingida* y los textos cervantinos que la tradición considera canónicos.

Más fuerza tienen los argumentos a favor, comenzando por la muchedumbre de paralelismos, la presencia del tema prostibulario en Cervantes o la evidencia de los mismos patrones de reescritura (p. 21). Por lo que respecta a los paralelismos, son evidentes desde hace mucho, pero Adrián J. Sáez nos presenta una rigurosa sistematización de escenas y giros similares, muy en especial en las *Novelas ejemplares*, que convierten prácticamente en incontestable la autoría cervantina. Aquí es de destacar la buena dosificación de los ejemplos, acumulando docenas y docenas con tino y rigor en el comentario literario del argumento («Una historia picante», p. 23-51). Por lo que respecta al tema prostibulario, Cervantes es simplemente un «escritor social», por así decirlo, a quien le interesan los temas sociales y la forma en que la ficción puede describir y proponer alternativas a esos problemas: eso es la novela moderna cuando es novela. De ahí que pueda describirse un auténtico catálogo de prostitutas en la obra de Cervantes («Las putas cervantinas», p. 51-58). El tema es anexo a la ficción renacentista,

si bien la literatura erótica, e incluso prostibularia, existe en todos los tiempos y lugares, pero resurge con fuerza cuando los autores describen sin hipocresía determinadas condiciones sociales. Pensemos en Roberto Arlt, en Juan Carlos Onetti o en Mario Benedetti y comprobaremos que Cervantes es simplemente un pionero. No le acusemos de forma arbitraria de aspectos que entendemos y/o perdonamos al resto de la humanidad. Ahí paga Cervantes con creces el peaje de la idolatría y de la divinización.

Pero un aspecto central de la cuestión es que *La tía fingida* refleja claramente los usos de reescritura de la ficción cervantina (p. 21-22). Aquí no se trata de que haya dos redacciones de la novelita, al igual que sucede en *Rinconete* y en *El celoso extremeño*, lo cual de por sí no deja de ser llamativo. El centro del problema es el estilo de las dos reescrituras. En efecto, el texto del Códice Porras de *La tía fingida* es respecto del texto de la Colombina lo que el texto de 1613 del *Rinconete* respecto del contenido en el famoso códice. Es decir, las variantes de autor del texto de 1613 acogen la misma poética, la misma elección de formas léxicas, las mismas opciones estilísticas que el texto de *La tía fingida* del Códice respecto del de la Colombina. A saber, la *amplificatio* a partir del uso de formas populares, refranes, comparaciones con elementos de la vida cotidiana, léxico y descripciones cuasi cómicas de forma muy paralela a la reescritura del *Rinconete*. Es más, quien trasladó el texto de *La tía fingida* contenido en el Códice Porras, no entendió algunas de esas comparaciones populares, como demuestra algún ejemplo que casi ningún editor ha podido desentrañar («una taza malagana por sorda que fuese», Sáez 2016: 102), texto seguramente deturpado, pero que nos muestra que en ese momento la obra estaba fuera del control de Cervantes o que este se había desentendido de ella. La expresión no aparece en la versión Colombina porque esta es anterior a la pieza del Códice, y el encuentro posterior de paralelismos en obras de madurez es un elemento añadido para versar sobre su autoría en el uso continuado en el tiempo de expresiones y formas sintácticas familiares. Sin embargo, los paralelismos de autor no solo implican la autoría cervantina por el lado de la crítica del texto, sino que inclinan la balanza decididamente por la datación propuesta por Adrián J. Sáez (p. 22), haciendo de la versión Porras de la Cámara una pieza anterior al primer *Quijote*, contemporánea de *Rinconete y Cortadillo* (citado en I, 47), con quien mantiene extraordinarios paralelismos estructurales, o de la escritura de *El curioso impertinente*, que reproduce escenas muy paralelas. Por lo demás, el estudio del léxico de la novelita apunta en esa dirección.

Pero quizá una de las mejores aportaciones de la edición es el comentario literario del argumento (p. 23-50). Ahí subraya Adrián J. Sáez con rigor aspectos descuidados en el estudio del texto, tal como el rol social de las matracas (p. 29 y ss.) y el comentario de numerosos lugares poniéndolos en relación con obras cervantinas, en especial de los entremeses y las novelas, dosificando muy oportunamente los ejemplos y culminando en el problema espinoso de la ejemplaridad (p. 43 y ss.). La novela es ejemplar, sin duda, puesto que nos muestra cómo una joven

raptada en su juventud intuye que otra vida es posible y lucha dentro de sus posibilidades por conseguirlo. Estamos, pues, ante una reflexión moral sobre las posibilidades de superar la prostitución infantil o lo que hoy denominaríamos «el tráfico de personas», y la atribución al alcalaíno matiza de forma admirable el problema de la *ejemplaridad*. Claro está que junto a esta reflexión moral la tradición crítica nunca le ha perdonado la cuidadosa y detallada descripción de la *restitutio virginitatis*, quizá un tema tan cómico para Cervantes en sus mismos detalles, seguramente irónicos (¡Leía la obra el Arzobispo de Sevilla!), como el curioso zoo de amantes masculinos que atesora doña Claudia. Lo realmente admirable del caso es que sin duda intuyó algún tipo de contradicción —ausente en otros escritores renacentistas— y se desentendió muy pronto del texto («obra al parecer diví- / si escondiera más lo humá-», como recuerda acertadamente Adrián J. Sáez, p. 22), optando por el tratamiento irónico del tema, tal como aparece ya en algunos momentos del primer *Quijote*. Lo cual implica que no le interesaba tanto una descripción alegre de la *restitutio virginitatis* cuanto el tratamiento moral del tema prostibulario. Ahí debía haber incidido la tradición crítica.

La introducción culmina con un detenido estudio de los diversos pilares literarios de la novelita. Por un lado, Pietro Aretino, con cuyos textos «hay un contacto directo» (p. 62), por otro lado *La Celestina*, intuida ya en el mismo título, puesto que *tía* es como se le llama a la vieja hechicera. De forma que el título es redundante dentro de la tradición celestinesca, de igual forma que otros títulos cervantinos, tal como por ejemplo *El celoso extremeño* (p. 65). En fin, un último referente literario sería asimismo la obra de Delicado, que Cervantes sin duda conoció (p. 66). Pero lo interesante del caso aquí son «las desviaciones que distinguen al genio» (p. 63) y que nos muestran —otra vez— un autor que no describe con alegría el mundo prostibulario, sino la fuerza de voluntad de una cría raptada en su niñez para abrazar otra vida.

La edición, pues, resulta un acierto pleno. Restituye a esta hija suya, hasta ahora solo oficialmente *adoptada*, los apellidos de su verdadero padre y abre un nuevo capítulo de la tradición crítica de la novelita, enriqueciendo la reflexión sobre la evolución estética e intelectual de Cervantes. Bienvenida sea.

CC BY

José Miguel Martínez Torrejón (ed.)
Miscelânea Pereira de Foios
Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017, 846 p.
ISBN 978-972-27-2406-7

Aude Plagnard
Université Paul-Valéry
aude.plagnard@gmail.com

La *Miscelánea Pereira de Foios* es, sin lugar a dudas, un objeto bibliográfico singular. Publicada a principios del 2017 por el profesor José Miguel Martínez Torrejón (CUNY) en colaboración con la Imprensa Nacional-Casa da Moeda, es el resultado de unos dieciséis años de trabajo intenso por las bibliotecas de la península Ibérica y de una hipótesis audaz. Leer el códice 8920 de la Biblioteca Nacional de Portugal como una recopilación coherente y significativa de textos, de parte de un copista intencionado, no era, en principio, nada evidente.[1] En el momento en que escribo estas líneas, el catálogo de la BNP lo intitula, con una significativa acumulación de plurales, «Textos literários, históricos e políticos em prosa e em verso relacionados com o reinado [de] D. Sebastião, e com D. Catarina de Áustria»; precisa, incluso, que «Os vários textos de carácter político (cartas na sua maioria) e as obras em prosa e em verso sucedem-se na miscelânea sem aparente ordenação cronológica ou temática».[2] De hecho, este códice, de 403 folios, no presenta ningún título; reúne textos dispares en prosa y versos sin ningún tipo de numeración o clasificación; mezcla temas tan distintos como la poesía amorosa de arte menor y las copias de papeles de gobierno. Frente a este objeto escurridizo, la propuesta editorial de José Miguel Martínez Torrejón

1. <http://purl.pt/24950>, consultado el 02/07/2018.
2. <http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?profile=bn&uri=full=3100024~!1869110~!0>, entrada bibliográfica consultada el 02/07/2018.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.327

constituye una aportación decisiva. No solo edita el conjunto de las piezas del códice;[3] también las identifica en el maremágnum documentario de la época y propone estudiarlas como fruto de un proyecto de recopilación coherente. El «Pereira de Foios» citado en el título, único poseidor conocido del manuscrito, es por tanto metonimia del anónimo autor que recogió, transcribió y organizó este conjunto y se manifiesta, en el códice que nos llegó, a través de «quase […] uma só mão» y de un «propósito o fio condutor determinado» (p. 12).

El estudio material del códice (p. 33-36 de la introducción) demuestra que se fabricó a partir de mediados del siglo XVI, remontándose la compilación textual a los años 1570-1577 si juzgamos por los acontecimientos de actualidad política allí referidos. Propiedad a principios del siglo XVIII de un caballero de la casa real y de la orden de Cristo, el ya mencionado António Pereira de Foios, llegó a los fondos de la BNP mediante una compra en 1914. Aunque sí consta que este códice sirvió de base a otras fuentes manuscritas, solo recibió escasa atención por parte de la crítica (p. 31-33), de forma que todavía no se puede documentar dónde se conservó entre tanto ni, sobre todo, quién pudo llegar a componerlo o hacer encargo de él. Nos quedamos por tanto ante la anónima y misteriosa figura que podemos deducir de los textos que decidió agrupar, quizás la misma que dibujara, en el margen del folio 323, la figura geométrica que ornamenta la portada de la edición.

La primera tarea del editor consistió por tanto en una transcripción del conjunto según criterios de modernización adaptados para cada idioma,[4] castellano o portugués, y pensados para conservar las grafías originales y los usos topolectales o idiolectales del copista (p. 36-41). A partir de esta transcripción José Miguel Martínez Torrejón distingue dos tipos de textos: algunos, que no pudieron ser localizados en otras fuentes de la época, parecen inéditos y vienen a completar el amplio corpus de la poesía (más raramente de la prosa) moderna en lengua castellana, portuguesa o neolatina. Para la mayoría de las piezas, en cambio, el editor rastreó con erudición y paciencia los demás testimonios conocidos, tanto en impresos como en otras fuentes manuscritas portuguesas y españolas con las que la *Miscelânea de Foios* dialoga. Es de encomiar la titánica labor que ha llevado a cabo de José Miguel Martínez Torrejón, uno de los mejores conocedores de estos fondos, que permitirá ahora a los investigadores ampliar y completar este trabajo inicial.

3. Con la excepción notable de dos textos en prosa latina coherentes entre sí pues son relativos a la creación del duque de Florencia como Gran-Duque de Toscana por el Papa y las protestas del Emperado Maxiliano entre 1569 y 1576 ([201] «Protestação que os embaixadores do emperador Maximilaino Segundo fizeram ao papa Pio Quinto quando fez ao duque de Florença grão-duque de Toscana no ano de 1570», f. 192r-196r del códice, p. 440 de la edición; [252] «Diploma Caesarum continens erectionem magni ducatus Etruriae 'datum in civitate nostra Vienna die XXVI mensis januarii anno domini MDLXXVI», f. 267v-271r del códice, p. 573 de la edición).

4. Para esto destaca la distinguida colaboración de António Cirurgião, Isabel de Sena, Leonor Santa Bárbara y Margarida Cândido de la Universidade Nova de Lisboa (p. 7-8).

Varias directrices de trabajo se abren a partir de esta fuente. La *Miscelânea de Foios* se presenta como un campo de exploración apasionante para quienes estudian la lírica áurea y su transmisión bajo la forma de cancioneros. Se trata, como bien mostró el editor, de «un cancionero más», con 213 poemas en castellano, portugués, latín y uno en italiano, con una interesante proporción de composiciones anónimas y una representación de los poetas de la época sorprendente en comparación con el canon que hemos heredado. Destacan por su presencia más que discreta autores como Diogo Bernardes y Luís de Camões, ineludibles en la década de 1570 (p. 27-31), cuando al contrario sorprendre la abundante representación de otro, como Manuel de Portugal. Otro aspecto misceláneo del códice radica en la mezcla de lenguas que alberga, tanto por el trilingüismo identificable en las lenguas manejadas por el copista, como por su lectura del español «desde una perspectiva portuguesa», con las consecuentes características gráficas, fonológicas e morfosintácticas que de allí resultan.[5] La *Miscelánea* será, allí también, una fuente clave para los estudiosos del plurilingüismo luso-castellano en la época moderna. Esta pluralidad lingüística es perfectamente consonante con los intereses del compilador del códice, quien demuestra su curiosidad por cuestiones políticas y actualidades tanto portuguesas como castellanas en un decenio clave para el destino común de las dos monarquías ibéricas.

Ambos fenómenos están en el origen de la hipótesis formulada por José Miguel Martínez Torrejón para postular la lógica orgánica del códice, en torno a una cronología y a unos intereses bien definidos. Destacan así una serie de temas transversales a las 344 piezas, que el editor evidencia en su estudio introductorio. La vida de la corte portuguesa gira en torno a sus principales protagonistas: D. Sebastião, protagonista de la miscelánea (p. 15), los hermanos Câmara, sus confidentes y validos antes de tiempo (p. 16), el rey João III y sobre todo su esposa, abuela del joven rey, Catarina de Habsburgo (p. 18). Dentro de la delicada política de D. Sebastião destacan, además de alusiones satíricas a sus controvertidos comportamiento y sexualidad (p. 25),[6] las campañas de Marruecos y, más en general, la política de presencia portuguesa en el norte del continente africano (p. 17).[7] Muy ligada con este último punto, se encuentra una serie de documentos sobre Felipe II, la política matrimonial de los Habsburgos, tan in-

5. Todas las composiciones latinas están traducidas en nota con la ayuda de Inês de Ornellas e Castro y Maria do Rosário Laureano Santos (p. 7), contribuyendo así a la buena inteligencia y perfecta accesibilidad del conjunto del volumen.

6. Sobre este tema, anticipó conclusiones el editor en publicaciones previas, en especial en artículos de 2001 y 2016.

7. Destaca al respecto una interesantísima pieza poética: unas «Trovas feitas à deixada d'Arzila» (n. 213, p. 467-480). Cuando la mayoría de los poemas de la miscelánea referidos a este tema defienden la política de desmilitarización del norte de África llevada por João III, y que contrasta con el belicismo de su nieto D. Sebastião, esta deplora el abandono de la plaza fuerte a la manera de un *planctus*. Se organiza bajo la forma de diecinueve glosas en portugués, en octavas de arte mayor, a diecinueve citas bíblicas en latín.

quietante para Portugal, y la mala salud financiera de las arcas españolas (p. 20). Finalmente, tenemos que contar con la evidente proximidad del compilador con la familia de los Silva, señores de Vagos, que habitan el códice a través de doce de sus miembros (véase la lista de la p. 23, n. 6) mencionados en cartas o en poemas a propósito de su actuación militar, o a raíz de algún que otro acontecimiento en la corte. Su omnipresencia lleva al editor a formular la hipótesis según la cual se habría compilado la miscelánea en el entorno de esta familia (p. 22).[8] Interesantísima también es la presencia de una serie de poetas relacionados entre sí, quizás también con la familia Silva, y que adoptaron posiciones bien distintas en la negociación que entabló Felipe II con las élites portuguesas antes de hacerse con el trono vecino: Manuel de Portugal, Jerónimo Corte-Real y Luís Franco.[9] Para toda esta ineludible lectura histórica del códice, el editor procede a la identificación de los personajes, acontecimientos y lugares referidos algunas veces de forma sólo alusiva, abriendo la vía para futuros estudios.

La identificación de estos hilos de reflexión sobre la política ibérica determina otras de las propuestas metodológicas de José Miguel Martínez Torrejón, esta vez relativas a la ordenación microtextual del códice: consiste en leer algunos poemas de tema más general a la luz de los textos que los rodean y que se refieren, por su parte, a cuestiones claramente identificables. Así, las dos primeras piezas del códice —unos consejos en tercetos poéticos de António Ferreira a D. Sebastião a punto de asumir el gobierno y otros (en redondillas de pie quebrado) de Francisco de Farão a su hija sobre el comportamiento de las damas— cobran sentido en una serie inicial de documentos dedicados al joven rey y a su llegada a la mayoría de edad, en 1568, como consejos a los dos miembros de la pareja que D. Sebastião nunca llegaría a formar. Una lectura similar de algunas piezas poéticas se propone en varios lugares del códice: la cortísima composición latina de cuatro versos «*Ad insignia Regis Portugaliae*», heroica descripción del litoral oriental y de la tierra persa, viene a glosar y apoyar la carta anterior en la que Jorge de Silva llamaba la atención del rey sobre los territorios de la India, en detrimento de los de África del norte (n. 89-90, p. 203-207). De esta forma, el editor justifica el delicado ejercicio de encontrar una lógica estructural en el códice, a nivel micro y macrotextual; una lógica subterránea, no sistemática, sugerida más que explícita en la mayoría de los casos, y que el editor supo no ignorar ni sistematizar.

Para los estudiosos que quisieren seguir con esta tarea y lanzarse en este difícil juego interpretativo, se ofrece, por tanto, este texto singular en una edición cuidada, acompañada, como debía ser, por un índice general de las piezas recopiladas (p. 797-811), un índice de primeros versos para las composiciones

8. Véase también Martínez Torrejón (2012).
9. Para quienes se interesen en ellos, serán de indudable interés las piezas 38, 42-44, 116-137, 148, 174, 231, 235, 248-249 y 326.

poéticas (p. 831-836) y un índice onomástico que, a pesar de incompleto, recopila las figuras más importantes, así como los autores y destinatarios de las cartas (p. 837-843). Tal vez hubiera podido completarse con un índice de textos que aparecen en otras fuentes. Estos tres instrumentos son buen reflejo de la pluralidad genérica del códice y de las metodologías varias que es preciso convocar para futuros estudios, que esperamos fecundos. Tanto el códice como su publicación son fuentes y métodos decisivos para los estudios luso-castellanos que tanto se han desarrollado en el último decenio.[10]

10. Martínez Torrejón (2017).

Bibliografía

Martínez Torrejón, José Miguel, «Secretos a voces en un códice secreto: la *Miscelánea Pereira de Foyos* y sus ocultos motivos», *Leituras. Revista de la Biblioteca Nacional*, 8 (2001), 164-166.

—, «Una selva de silvas. Prosa y verso para un matrimonio político», *Românica*, 21 (2012), 173-190.

—, «Los secretos a voces del rey don Sebastián», *Secreto y género literario. La cultyra del secreto en el Siglo de Oro*, ed. F. Rodríguez Gallego, Monográfico de *Memoria y Civilización. Anuario de Historia*, 19 (2016), 9-27.

—, «Primos nefandos, parientes pobres, vecinos sospechosos: tres lanzas por los estudios ibéricos», *Literatura áurea ibérica*, ed. de Aude Plagnard y Jaime Galbarro, Monográfico de *e-Spania*, 27 (2017).

Francesco Sacchini
Exhortación y Preceptiva para los maestros de las escuelas inferiores de la Compañía de Jesús
Edición bilingüe preparada por Javier Laspalas Pérez y Alejandro Martínez Sobrino
Madrid, UNED, BAC, 2017, 537 + LXX p.
ISBN 978-84-362-6473-9; 978-84-220-1944-2

David Martín López
Universidad de Castilla-La Mancha,
Grupo de Investigación «DeReHis (De Re Hispanica)»
david.mlopez@uclm.es

Habitualmente, las ediciones críticas no suelen tenerse demasiado en cuenta, siendo concebidas como un producto secundario de la labor del investigador. Esto resulta claro desde el ámbito burocrático que rodea al mundo de la investigación. De hecho, si tomamos en consideración los criterios oficiales de evaluación de las actividades científicas, la preparación de ediciones de textos no suele equipararse a la realización de monografías o de artículos. Sin embargo, eso no quiere decir que no sean elementos importantes para la investigación ni que tengan su relevancia práctica en el mundo académico. Para los profesionales de la historia, la lengua, la filosofía, etcétera, textos como el que se presenta en estas páginas resultan de lo más útil por todo lo que significa su contenido y por las aportaciones de sus páginas, aparte del reconocimiento que se le concede al esfuerzo de buscar, localizar y estudiar un manuscrito u obra impresa. Como demuestra el ejemplo de los profesores Laspalas Pérez y Martínez Sobrino, las ediciones de textos son trabajos que van más allá de la mera transcripción y se adentran en el conocimiento del autor, sus intenciones y los medios empleados para la transmisión de conocimientos. Además, lo más importante es que en la mayoría de las ocasiones dan a conocer textos perdidos, abandonados o que en su momento no recibieron la atención suficiente y merecen ser recuperados. El caso que presentamos en estas páginas responde perfectamente a estas circunstancias. Los manuales didácticos del jesuita Francesco Sacchini han pasado inadvertidos tanto en el conjunto de su obra frente a la Historia General de la Compañía iniciada por su compañero Orlandini, como en la literatura jesuita de corte educativo.

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.328

Como acabamos de referir, una de las contribuciones de Laspalas y Martínez, profesores de las universidades de Navarra y País Vasco, respectivamente, es recuperar la figura de Francesco Sacchini. El jesuita de Paciano (Perugia, Italia) es bien conocido por los que conocemos y estudiamos la Compañía de Jesús, pues se trata del religioso que culminó el primer proyecto historiográfico de la Orden. Él firmó como autor los volúmenes de la Historia General jesuita dedicados a los gobiernos de Laínez, Borja, Mercuriano y Acquaviva. También es conocido que murió siendo el secretario del general Vitelleschi, cuando las obras editadas todavía no habían salido camino de la imprenta. Los editores exponen que a la muerte del jesuita en 1625 ambos textos no se habían terminado y permanecían en los últimos estadios de la revisión y los últimos retoques. En este punto radicaría otro de los factores destacados de la edición, el de analizar un texto póstumo y sin concluir, a pesar de las diferentes ediciones que tuvieron ambas obras a lo largo del siglo XVII y del influjo a lo largo del siglo XIX, incluso después de la supresión de 1773. Porque la edición en el mismo volumen de ambos tratados, la Exhortación (*Protrepticon*) y la Preceptiva (*Paraenesis*), no es casual, ya que responde a la forma en que fueron impresos originalmente en Roma (1625), así como en las posteriores de Dillingen, Lyon, Lovaina y Praga, entre los años 1625 y 1677. Solo se separaron en la edición de Douai de 1667, en la que solo se imprimió la Preceptiva.

El gran valor de la publicación reside en dar a conocer unos tratados que estaban dirigidos expresamente a los miembros de la Compañía de Jesús, por lo que rara vez traspasarían las fronteras de la Orden. Solo los religiosos ignacianos y posteriormente los investigadores dedicados al ámbito de la acción educativa han accedido a las palabras de Sacchini o se han interesado por ellas. Aparte de eso, hay que reconocer que el uso del latín ha sido otro de los obstáculos para su consulta. Gracias a esta edición bilingüe, los manuales de Sacchini para los maestros de primeras letras llegan a un público más amplio y podrán utilizarse con mayor facilidad por parte de los investigadores de la educación y la didáctica social jesuitas de época moderna. Este aspecto viene favorecido por el propio formato material de la edición, puesto que, a pesar de constar de 540 páginas, aproximadamente, es un libro de fácil manejo.

La edición de Laspalas y Martínez se basa en la publicada en Gante (1874). Que esta sea las más reciente, justifica claramente lo necesaria que era su publicación. A pesar de que el texto traducido responde a una actualización de determinadas expresiones en desuso, en todo momento han tratado de respetar la riqueza y variedad del léxico que caracterizó la obra de Sacchini. No obstante, el texto está acompañado de una serie de anotaciones a pie de página en las que se explican esas expresiones anticuadas. Junto a ello, la edición refleja formalmente un considerable esfuerzo por parte de Laspalas y Martínez por señalar las fuentes empleadas en cada momento por parte del jesuita, tanto las que aparecen en los originales impresos, como las que no.

Los textos de Sacchini que se presentan en estas páginas son una muestra de la labor didáctica que trataron de desarrollar los jesuitas en la sociedad. Re-

sulta simple pensar que la Compañía de Jesús fue una orden educativa por el simple hecho de que fundaron infinidad de colegios por todo el orbe. También porque desarrollaron métodos/programas de enseñanza tan efectivos como la *Ratio Studiorum* y el resto de documentos que ocupan el *Monumenta Paedagogica*. Es innegable que ese moderno plan de estudio y su implementación en las aulas jesuitas fueron la principal representación de ese carácter, pero su didactismo iba más allá de ellas, como demuestran los tratados de Sacchini, entre otros. Sus enseñanzas no se limitaban a la adquisición de conocimientos, sino que se hacía hincapié en que, además, fueran útiles para el individuo y la sociedad. No se trataba de una utilidad como la de hoy en día en la formación de profesionales y empleados que se integran en el mundo laboral. En la Edad Moderna, la utilidad de los estudios para los jesuitas estaba relacionada con la formación integral del individuo que también había defendido el Humanismo a principios y mediados del siglo XVI. El conocimiento era beneficioso para el ser humano en tanto en cuanto formaba parte de su ser y le preparaba para convertirse en buen ciudadano (católico) que llevara a cabo un comportamiento virtuoso en su vida cotidiana. En ambos tratados, pero sobre todo en la *Paraenesis*, Sacchini le daba importancia al *decorum* ciceroniano con la intención de, en palabras de los editores, «cristianizar y moralizar un código de conducta». Por otra parte, el jesuita italiano se sitúa en la misma línea que otros *socios* contemporáneos, al señalar que todo acto diario, por profano e insignificante que pudiera ser, era una ocasión para llevar una vida virtuosa y ejemplar, digna de la santidad y la salvación eterna. De este modo, los jesuitas observaban todo acto que se llevara a cabo en sociedad como una ocasión para desplegar su proyecto didáctico y llegar a todos los estratos e individuos posibles. En este sentido, los tratados de Sacchini se presentan como fundamentales porque iban dirigidos a aquellos miembros de la Compañía ocupados en formar y dirigir las mentes infantiles, que se presentaban como las más proclives al pecado. Esa debilidad concedía a los maestros de primeras letras un papel trascendental en el ámbito educativo.

Tal y como reconocen Laspalas y Martínez en su introducción, la cuestión de fondo que se encontraba en las páginas de Sacchini y del resto de jesuitas relacionados con el mundo docente era desentrañar «cuál era la meta última que perseguían al fundar colegios y cómo se integraba la formación intelectual que proporcionaban en el conjunto de su labor formativa». De este modo, tanto la Exhortación, como la Preceptiva, eran manuales dirigidos a presentar a los maestros jesuitas cuál era el modelo a desarrollar en las aulas. No se habla en sus páginas de los contenidos exactos que debían impartir, salvo el caso de la Gramática (latina y griega) y los relativos a religión católica. Para eso ya se había aprobado (e impreso) en 1599 la *Ratio Studiorum*. Las páginas de Sacchini iban dirigidas al maestro, al que se mostraba de qué manera debía desenvolverse en el aula. No solo era necesario que estuviera bien preparado y tuviera amplios conocimientos sobre la materia de su docencia, sino que también debía conocer los «entresijos

didácticos y también los principios teológicos, antropológicos y educativos» que la sostenían.

Las obras del jesuita que podemos consultar en esta edición tenían como principal objetivo proporcionar nociones de didáctica que facilitarían las cosas al maestro en su día a día como docente. Así, vemos capítulos que tratan, por ejemplo, «sobre el oficio del maestro», «con qué recursos despertará el interés de los niños», «de qué modo promoverá el progreso en las letras», «de qué modo se ha de fomentar el progreso de los discípulos» (Preceptiva, capítulos 2, 6, 7 y 19, respectivamente). En relación a este último aspecto, también se dedican diferentes capítulos a mostrar al maestro la importancia de la interrelación entre los diversos agentes educativos para una correcta educación: el niño no solo aprende en el aula, sino que también entran en juego los conocimientos, comportamientos, actitudes que adquiere fuera de ella, como se presenta fundamentalmente en la segunda parte de la Exhortación, sobre todo en los capítulos 6 y 7 («La utilidad que recae en los padres y los familiares de los niños» y «la utilidad que se extiende a la vecindad y al conjunto de la ciudad»).

El didactismo de Sacchini parte del propio sujeto educativo, puesto que si no se conocen las características del discente al que se va a dirigir el maestro, difícilmente este conseguirá su objetivo. En este sentido, no solo hace referencia a la debilidad ya mencionada, que viene acompañada de la docilidad y la curiosidad, características que pueden desembocar en adolescentes y adultos pecadores si no se corregían desde el principio. De la misma forma, se aportaba el contrapunto que le concede a la niñez la virtud de la inocencia, que le servía a Sacchini para establecer similitudes al maestro con oficios como el de agricultor, pastor, pintor, grabador, escultor…, aunque en un nivel inferior: «los artistas dan forma a la vulgar materia inerte, mientras que el educador trabaja con los cuerpos y con las almas, cuyo valor es infinito». Ante todo, sin embargo, en esta labor de creación no podían imponer y transformar la propia naturaleza del niño, sino que se planteaba la necesidad de reconducir su especificidad y carácter por el buen camino, de un modo «apropiado a su naturaleza», favoreciendo el despliegue de su propio ser, de sus intereses innatos, «siendo la meta última despertar la conciencia personal de cada niño y colocarlo en situación de formarse mediante sus propias acciones y experiencias».

Habiéndose presentado quién se encontraba al otro lado del aula, el jesuita situaba la educación en una posición preponderante de la constitución del ser humano, ya que lo liberaba y salvaba de sus carencias, «de las asechanzas de un mundo hostil y de la pérdida de la vida eterna». Siempre considerando el factor religioso como el aspecto culminante de la vida humana, presentaba tres procedimientos que debía llevar a cabo el maestro con sus alumnos: la adquisición de la cultura, la asunción de los principios religiosos y morales, y la iniciación en la práctica de las virtudes. Para desarrollar estos procesos, Sacchini da una serie de claves al docente, empezando por la efectividad que supone la imitación, por lo que debe presentarse en todo momento como un dechado de virtudes, un

espejo en el que los alumnos puedan mirarse y aprender correctamente, no solo los contenidos, sino, sobre todo, un modelo de conducta. Junto a ello, el trabajo continuo, aprovechar el tiempo y esquivar las distracciones para luchar contra la ociosidad, la cual desembocaría en la falta de preparación de las clases y, en última instancia supondría el deterioro de las enseñanzas y el desvío de sus pupilos.

Como vemos, estas breves pinceladas sobre el contenido de los tratados educativos de Francesco Sacchini ponen de manifiesto lo que exponíamos al principio de estas líneas, resaltando la idoneidad de la edición realizada por Laspalas y Martínez. La publicación no solo pone a disposición de los investigadores unos destacados textos sobre la forma en la que se producía el proceso de adquisición/enseñanza de conocimientos primarios en la Edad Moderna. Muestra la modernidad que hubo en los procedimientos desarrollados por los jesuitas desde el siglo XVI, que, salvando las distancias, todavía hoy día siguen teniéndose en consideración y están de actualidad en el ámbito de la didáctica.

Rodney Lokaj
Two Renaissance Friends. Baldassarre Castiglione, Domizio Falcone and their Neo-Latin Poetry
Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, [Medieval and Renaissance Texts and Studies 466], xii, 2015, 372 p.
ISBN 978-0-86698-519-2

Juan Francisco Alcina Rovira
Universitat Rovira i Virgili
jalcinarovira@gmail.com

Rodney Lokaj, profesor de la Universidad Enna «Kore» en Sicilia, es entre otras cosas un especialista en Renacimiento italiano conocido por sus trabajos sobre Dante y sobre todo Petrarca. En los últimos años se ha dedicado a B. Castiglione y D. Falcone sobre los que ha publicado complementariamente al libro que reseñamos: «Ghostly and Polemical: Castiglione's *Prosopopeia Ludovici Pici Mirandulani*», *Lingüística e Letteratura* 40 (2015), 157-184) y el interesante Domizio Falcone («*Falco Mantuanus de pictura*» *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 20 (2015), 577-587 [Studi e Testi 484].

El libro consta de una *Introduction* 1-42, dos secciones sobre los manuscritos y ediciones de ambos humanistas 43-50, y una lista de «Primary Sources» a la que sigue la edición propiamente dicha con traducción inglesa de los Castiglione's *Carmina* 43-235, y de los Falcone's *Carmina*, 237-339, que es, como dice el editor, una *editio princeps*. Cada una de las recopilaciones poéticas incluye al final una sección de anotaciones útiles de fuentes y de construcción, *loci paralleli* y usos léxicos latinos peculiares tanto para los poemas de Castiglione 165-235, como para los de Falcone, 313-339. Cierra el volumen la bibliografía y un detallado «Place and Name Index».

En la edición, cada poema va precedido de su delantal o presentación, siempre generosa, intentando una datación e identificando personajes con pericia y precisando otros *Realia* pertinentes. Menos claras son algunas notas de variantes al final del texto latino, como las variantes gráficas de Castiglione en p. 89, 96, 120, etc. Si no se ha intentado reconstruir el *usus scribendi* del autor yo las obvia-

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.329

ría. Otras son auténticas variantes de crítica textual, enmiendas y correcciones que son adecuadas y sirven para indicarnos, entre otras cosas, que en ese punto hay un problema.[1]

El Conde Baldassarre Castiglione, militar y diplomático nacido en Casatico cerca de Mantua, que muere en Toledo (1529) como embajador del Papa Clemente VII, y su coterráneo D. Falcone (m. 1505), de humilde cuna, fueron compañeros de estudios en Milán donde tuvieron excelentes profesores del humanismo lombardo: G. Merula y el griego D. Chalcondylas. Ambos estuvieron relacionados con la corte del Marqués de Mantua y su humanismo. Falcone se encargó de la educación de Girolamo, hermano de Baldassarre, mientras este último desde 1503 seguía una brillante carrera cortesana que le llevaría después a Roma y la diplomacia papal en donde Castiglione intentaba encontrar un hueco para su amigo cuando la muerte los separó definitivamente. Fueron vidas entrelazadas que el libro de Lokaj intenta volver a unir.

Se trata de un libro apasionante que el autor enmarca en un juego de apariencias visibles frente a velos y ocultamientos en la literatura italiana (extensible a todas las literaturas europeas): por un lado la producción en lengua nacional italiana y por otra la escritura en el delicado latín de las capas aristocráticas como lengua oculta. Subraya el bilingüismo, la *diglossia*, y la interrelación entre las dos formas de escritura en un mismo autor como Castiglione. La investigación moderna ha dado la espalda a este fenómeno, aunque en Italia hay una antigua tradición de no olvidar el latín renacentista encarado al romance, por ejemplo, entre los petrarquistas. No me puedo imaginar lo que diría el autor de casos semejantes en otras literaturas en las que la norma es el velo y el ocultamiento, sin excepción, por ejemplo en la francesa y no digamos en las lenguas de la península Ibérica.

La recopilación de poemas de Domizio Falcone por parte del profesor Lokaj ha sido exhaustiva y notable. Tanto es así que ha descubierto un poema de Domizio entre los del valenciano Jaime Juan Falcó. Se trata del poema «Ad Aloysium Gonçagam» inc. *Aloysi, rogo per comellae ocellos*, (y es el único de Domizio entre los libros I-II [*Epigrammata* y *Versus Lyrici*] de J.J. Falcó según he comprobado). Fue editado por Daniel López-Cañete en Jaime Juan Falcó, *Obras completas I. Obra Poética*, Universidad de León, 1996, p. 140-141 [libros I-II],[2] quien mantiene en la edición la forma *comellae* pero intuye en nota 147 la po-

1. Advierto que en el aparato del poema Castiglione 9 «Ad puellam in litore ambulantem», p. 110, en v. 44 pone «omnes mss. *sic* sed Aldina 1528 Protinus in nostro lux mea te abde sinu», pero el ms. Vat. lat. 2836 de Angelo Colocci (cf Lokaj, *Two Renaissance Friends*, p. 37-38), f. 118r trae también ese mismo verso final de la ed. Aldina y no la que Lokaj edita.

2. A pesar de su cuidada edición no llega a sospechar el origen italiano del poema, como tampoco lo hace la edición de José Pons Mulet, *Jaime Juan Falcó: su entorno cultural y sus Epigrammata*, Universitat de València, 1998 [Tesis en Microfichas]. El poema de Falcone se edita en p. 397-398 (nº LXXXI) y comentario en p. 779 y ss. con interesantes comparaciones temáticas con la poesía castellana del Siglo de Oro.

sibilidad de que «sea corrupción del nombre *Camilla*». La poesía de Jaime Juan Falcó nunca se editó en vida del poeta. Los fue recogiendo su amigo y admirador Manuel Sousa Coutinho (m. 1632),[3] principalmente en la edición de Madrid, 1600. En la segunda edición de 1624 que realizó en Barcelona el Maestro en Teología Tomás Roca del poderoso convento dominico de Sta. Catalina y el librero Joan Simó (especializado en libros y pliegos de cordel de uso religioso) volvieron a publicar la colección de Sousa «Nova editio.. locupletata»[4] y ese enriquecimiento consistió en añadir 34 epigramas, una elegía y una sátira. Entre estos epigramas añadidos está el poema de Falcone y algunos más que tampoco son de J.J. Falcó (ed. López-Cañete I. 80 = *CIL* VI 5, 24*; I.54, atribuido a Guido Silvestri de Pesaro). Hay que suponer que Roca o Simó tuvieron acceso a alguna antología italiana con este poema de Falcone. De cualquier manera la identificación de Falcone y de su obra no es tarea fácil. Incluso el *Dizionario Biografico degli Italiani* 44 (1994) en la correspondiente entrada elaborada por M.G. Marotta se confunde y hace equivalente al poeta con el protonotario Falcone dei Sinibaldi como señala el propio Rodney Lokaj en el artículo «*Falco Mantuanus de pictura*».[5]

Leer los poemas de Castiglione y Falcone juntos es un lujo y un placer. No tienen la riqueza lingüística de un Poliziano o un Pontano, pero son poemas ingeniosos y de lenguaje limpio y flexible de lectura agradable. El más famoso es naturalmente Castiglione, el embajador que crea un modelo de refinado diplomático, *orator et poeta*, desde su viaje a Inglaterra al servicio de Guidobaldo duque de Urbino como apunta Lokaj. Pero Falcone adquiere también fama en Italia y aparece en múltiples antologías de la época. Esta fama se reafirma con el famoso epicedio virgiliano «Alcon» que le dedica su amoroso amigo Castiglione a su muerte, donde el embajador se presenta como tórtola viuda privada de su marido, «…qualis socia viduatus compare turtur» (v. 9).[6] Castiglione cultiva géneros variados, muchos de ellos ya conocidos por las ediciones parciales modernas de M. Scorsone (1995) y G. Parenti (2000): la égloga elegíaca en *Alcon*, la realista Heroida puesta en boca de su propia esposa, epigramas de circunstancias en buena parte funerarios (al pintor Rafael, a Ippolita Taurelli [su esposa], *Epitaphium Gratiae*) o la *ekphrasis* sobre diversas estatuas y objetos antiguos (Cleopatra, *In Cupidinem Praxitelis*, *Vetus urna*), pero también cultiva la poesía amorosa

3. Cf. el esbozo biográfico de D. López-Cañete en la edición citada.

4. En la censura preliminar de T. Roca dice que los amantes de las buenas letras reclamaron la reedición y que se añadieron otros poemas dispersos en poder de algunos *periti* «super additis non paucis eiusdem auctoris operibus, quae apud peritos dispersa contigit reperiri». También incluye una llamada a los lectores que posean poemas de Falcó para que se los envíen (López-Cañete, p. CLXXIV).

5. Y también en Lokaj, *Two Renaissance Friends*, p. 27-29.

6. Sobre la posible relación homosexual de Castiglione y su compañero de estudios Falcone cf. Lokaj, p. 19 nota 50.

catuliana, por llamarla así, a diversas *amicae* y al *splendidus puer* Nearchus que comparte con Falcone. La producción de 79 poemas breves de D. Falcone, son poesía menor, pero en cambio tiene más variedad, empezando por la métrica y acabando por los temas. El propio editor los ha dividido en tres secciones temáticas: 1. *De amore sive de Paula*; 2. *De variis*; 3. *Priapeia*. Su poesía amorosa es una mezcla de tradición catuliana y elegíaca con el habitual platonismo petrarquista (como en Marullo) dirigida a una desconocida Paula (pequeña?). Y en conjunto, la poesía de Falcone es *lasciviens,* sin pomposidad, en la que se mezcla la poesía amorosa con la gracia de Marcial o la obscenidad de la Priapea. Ch. Fantazzi en su excelente reseña de este libro [*Renaissance and Reformation* 40 (2017) 207-209] señala algún fallo en la traducción (pero creo que no se puede generalizar). Exige también que se elimine el poema 3 de Castiglione sobre la joven defensora de Pisa herida por las armas enemigas cuyo contenido y estilo es «too vile and crude to have been written by the Mantovan nobleman», refiriéndose al último verso del epigrama «telo fueras trajicienda alio!» [¡habrías merecido ser penetrada por otro tipo de arma!]. Pero hay que tener en cuenta que desde el cardenal Pietro Bembo hasta estudiantes renacentistas de la religiosa Sevilla [cf. J. Pascual Barea, «Imitación del poema noveno del *Corpus Priapeorum* en un epigrama latino de R. Morgante a Santa Helena», *Humanistica Lovaniensia* 66, (2017), 251-269] cultivan y tienen familiaridad con el género de Príapo y la metáfora de *telum* sin que por ello decaiga su virtud.

Es en suma un libro valiente y valioso, muy trabajado y rico en información, que proporciona por primera vez la producción poética completa de dos interesantes creadores relacionados. Es cierto que quizá algunas cosas se podrían haber hecho mejor, *sed non aliter fit liber*. Al final sólo me hubiera gustado encontrar un índice de primeros versos, especialmente de Falcone. Ya sé que no es habitual, pero facilita las búsquedas e identificaciones en otras recopilaciones poéticas.

CC BY

Shulamit Furstenberg-Levi
The Accademia Pontaniana. A Model of a Humanist Network
Leiden-Boston, Brill, 2016, 223 p.
ISBN 978-90-04-30593-9

Claudia Corfiati
Università degli studi di Bari
claudia.corfiati@uniba.it

Nel 1761 Roberto De Sarno pubblicò a Napoli sotto gli auspici dell'allora primo ministro Bernardo Tanucci una *Joannis Joviani Pontani Vita* (Napoli, Fr.lli Simoni), che rappresenta il primo documento edito di un rinnovato interesse nei confronti del Rinascimento meridionale, inteso come momento esemplare di confronto (anche da un punto di vista politico), da parte degli intellettuali del Settecento. All'interno del profilo pontaniano De Sarno ritiene inevitabile dedicare alcune pagine alla *Accademia*, «cuius ingens rumor orbem afflavit» (p. 19), pagine nelle quali compila uno dei primi regesti dei nomi degli affiliati, in ordine rigorosamente alfabetico, che dichiara di aver ricavato per lo più dalle opere dello stesso Pontano, ma anche da alcuni testi di autori contemporanei o immediatamente a lui successivi (Sannazaro, Giovio, Giraldi, ma anche Bernardo De Cristofaro, padre del più celebre matematico Giacinto, la cui poderosa opera sugli accademici pare sia andata perduta, e Pietro Giannone) e promette una *Historia* dedicata all'argomento (mai scritta e mai portata a termine). Da questa data il numero degli scrittori, che si dichiararono pronti a pubblicare un saggio dedicato a questi personaggi e alla gloria del secol d'oro della cultura partenopea, si moltiplica. Lorenzo Giustiniani nel curare *I tre rarissimi opuscoli di Simone Porzio, di Girolamo Borgia e di Marcantonio Delli Falconi, Scritti in occasione della celebre eruzione avvenuta in Pozzuoli nell'anno 1538* (Napoli, Luca Marotta, 1817) ricorda che Pietro Lasena, alla sua morte nel 1636, aveva lasciato inedita, ma conclusa, una *Accademia Pontani, sive clarorum virorum, qui in litteris cum Jo. Joviano Pontano Neapolim illustrarunt, elogia*. Nel 1798

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.331

Ramon Diosdado Caballero, nelle sue *Ricerche critiche appartenenti all'Accademia del Pontano* (Roma, per Salvatore Bombelli) afferma di aver rinunciato a scrivere un'opera dedicata agli illustri intellettuali napoletani perché consapevole che fosse già impegnato in tale fatica il giurista Gian Vincenzo Meola, erudito con la fama di essere poco affidabile e falsificatore, ma editore del *De illustribus scriptoribus* di Bartolomeo Chioccarello (Neapoli, ex officina Vincentii Ursini, 1780). Nel 1826 Francesco Colangelo, «vescovo di Castellammare e presidente della pubblica Istruzione», pubblica una nuova biografia del Pontano indirizzata a re Francesco I e dedica un capitoletto, il X, alla Accademia, rimandando per una analisi più approfondita e una trattazione più ricca alla sua monografia sul Panormita pubblicata sei anni prima, nella quale poi il lettore non trova che un rimando a quella del Pontano, rimanendo giustamente deluso. In seguito è Carlo Maria Tallarigo nel suo volume *Giovanni Pontano e i suoi tempi* (Napoli, Morano, 1874), a destinare il giusto spazio agli accademici amici del Pontano, intesi quasi esclusivamente, ma non solo, come i personaggi dei *Dialoghi*.

Questa rassegna, veloce e non puntuale (altri testi più o meno importanti sono citati e utilizzati nel volume in oggetto), serve a delimitare un percorso di studi oramai datato, ma dal quale non si può prescindere qualora si voglia continuare nella medesima direzione: le ricerche erudite che fin dal Seicento hanno sostanziato queste raccolte di testimonianze e documenti sull'Accademia pontaniana rimangono per molti aspetti l'unico possibile punto di partenza per chi voglia affrontare nuovamente, anche con spirito critico e con l'ausilio di nuove prospettive metodologiche, la questione. Il volume di Fusternberg nasce proprio con questo intento: verificare la tenuta di una linea interpretativa imposta dalla tradizione, superando due limiti della bibliografia contemporanea, individuati dalla studiosa nell'attenzione esclusiva che si dà comunemente alla singola opera o al singolo autore da una parte, e dall'altra nel fatto di concepire in maniera localistica e spesso campanilistica l'intero sistema Umanesimo, inteso ancora oggi come fondato e distinto in centri e periferie. Lo scarso interesse mostrato nei confronti dei legami, della rete di rapporti tra i luoghi della cultura, proviene insomma non tanto dalla mancanza di studi sugli attori di queste interferenze e contatti, ma dalla complessità e ricchezza del sistema, che sembra ostacolare una visione prospettica e d'insieme delle strutture profonde che lo regolano. Nella introduzione la studiosa esprime chiaramente la sua posizione, dichiarando anche le tipologie di fonti, in senso storico, da lei utilizzate per cercare di ricostruire questa interattività tra intellettuali e tra centri, nel tentativo di definire il profilo dell'Accademia o delle accademie italiane del Quattrocento: documenti letterari o epistolari che raccontano di questi incontri, ricostruzioni delle conversazioni avvenute presso questi cenacoli, liste di accademici contenute in opere di carattere per lo più encomiastico. Nella piena consapevolezza dei limiti di affidabilità di questo tipo di fonti (e in mancanza di altre forme di documentazione storica), Furstenberg organizza il suo discorso partendo da un ritratto di Giovanni Pontano, un ritratto molto veloce, che è anche fisico, e nel

quale si fa riferimento, attraverso la citazione delle sue opere e di alcuni testi più o meno coevi, ad un aspetto particolare del carattere dell'uomo Pontano, ovvero alla sua *comitas*, alla capacità di intrattenere legami di amicizia (intesa anche in senso ciceroniano) con figure intellettuali molto diverse. La celerità di queste pennellate si giustifica con l'intento di dare maggiore spazio al gruppo piuttosto che all'individuo; il risultato però sono pagine compilative, che offrono una prospettiva assolutamente parziale rispetto alla complessa personalità di scrittore, ma anche di uomo politico, che il Pontano sta assumendo nella più recente bibliografia critica.

Il capitolo dedicato alla definizione dell'Accademia pone fin da subito i termini della questione da un punto di vista più sociologico: verifica della *membership*, individuazione di un *place*, di un luogo dedicato alle riunioni, ipotesi sulla frequenza degli incontri e infine indagine su possibili regole o rituali condivisi dai membri del gruppo. Per il primo punto la studiosa non può che far affidamento sulla bibliografia precedente e su fonti assolutamente indirette e imprecise, che però vengono vagliate in modo da arrivare ad un elenco di nomi molto più ridotto rispetto a quello che si potrebbe pensare (p. 52, ma si veda il dettagliato *Glossary of Humanists Mentioned in the Book*, in appendice al volume). Interessanti sono le osservazioni sul lessico usato dagli umanisti per auto-definirsi come comunità accademica, anche se non particolarmente proficue, semplicemente perché i risultati non sono caratterizzanti. Una domanda resta inevasa: siamo sicuri che si tratti di una cerchia, di una comunità chiusa, come le più moderne (anche solo cinquecentesche) accademie? Non è forse più plausibile - come lo stesso autore sembra accennare ad un punto - che essa abbia guadagnato, nel tempo e in maniera forte proprio negli ultimi anni di vita del Pontano, una fisionomia diversa, a causa delle vicende biografiche del suo *leader*, per non dire delle vicende storiche dell'Italia tutta? Le osservazioni fatte sui luoghi delle riunioni, la notazione in merito ad una evoluzione o passaggio da una ambientazione esterna ad una chiusa all'interno di una casa o una villa, che porta con sé anche una mutazione di interessi, corroborano questa interpretazione, ma impongono nello stesso tempo di leggere nella storia della cultura accademica napoletana del Quattrocento una continuità che probabilmente non c'è, non in questi termini. La disquisizione sull'uso delle parole *porticus* o *accademia* nelle fonti coeve rafforza l'idea che ci siano due diversi livelli di consapevolezza da parte dei contemporanei: una di tipo storico e un'altra di tipo esclusivamente letterario (intendo propositivo, ideale, progettuale, ma non materialmente documentabile). In due occasioni l'autrice allude scherzando ad una possibile analogia con i moderni *Network*: credo che le forme sociali di oggi siano lontane da quella che fu la rete di *amicitia* tra gli intellettuali nel Quattrocento (non soltanto napoletani). Essi costruivano i loro contatti su una condivisione di interessi (letture, progetti educativi, progetti politici) che esprimevano per lo più per lettera (come aveva insegnato il Petrarca): i momenti di incontro *face to face* erano molto più rari e probabilmente molto diversi da come poi loro

stessi ce li raccontano. Le tracce di questi scambi, di queste lezioni (la studiosa giustamente individua il ruolo formativo del Pontano dentro l'Accademia) non vanno cercate soltanto nella letteratura che ne parla in maniera esplicita: questo è un dato metodologico importantissimo. Le opere di Tristano Caracciolo ad esempio, scrittore autodidatta presso l'Accademia, rappresentano il luogo in cui si depositano molti degli argomenti che si trattavano oralmente con i *sodales*, certo poi da lui declinati in maniera originale ed autonoma. Questo vuol dire che per riscrivere una storia dell'Accademia pontaniana come rete di contatti e scambi tra gli intellettuali amici del Pontano bisogna ripartire da una lettura e quindi *in primis* dalla pubblicazione delle opere di questi personaggi, che altrimenti rischiano di restare solo *personae* di un dramma mai scritto. Si scoprirebbe così che non è accettabile l'ipotesi che ci si riunisse in giorni festivi, come in occasione dei compleanni dei *sodales*. Ad una simile abitudine allude, è vero, Alessandro d'Alessandro, ma in un'opera che si chiama *Giorni di festa*. I momenti di ozio potevano essere pochi o tanti, a seconda degli impegni, dei *negotia*, sia di Gioviano, sia dei suoi *sodales*. Anche l'uso dei soprannomi latini non è necessariamente legato al cerimoniale dell'Accademia, dal momento che è abitudine abbastanza diffusa in tutta Italia in quel periodo.

Il terzo capitolo è dedicato ai legami con le due altre accademie più famose del tempo, quella romana guidata da Pomponio Leto e quella fiorentina fondata da Marsilio Ficino. Il discorso è interessante soprattutto per il taglio diacronico che Furstenberg dà alla sua narrazione, spostandosi ben oltre la data di morte del Pontano e individuando i personaggi che, nella loro funzione di intermediari tra l'uno e l'altro centro, resero materialmente possibile l'osmosi di idee, scritti, metodi, ben oltre i tempi dell'esperienza delle accademie succitate. Uno di questi fu Angelo Colocci, l'altro Bernardo Ruccellai, da una parte gli *Orti colocciani*, dall'altra gli *Orti oricellari*: in entrambi i casi sono stati gli studi dedicati alla tradizione manoscritta e alla fortuna delle opere del Pontano a far materializzare i collegamenti tra queste realtà e quella dell'Accademia napoletana dopo il 1503.

Su ciò che successe a Napoli dopo la morte del maestro poco si è scritto e le pagine di questo volume saggiamente cercano di mettere insieme i dati più certi: non è un caso che in questo capitolo restino aperte alcune domande. Chi prese veramente il posto del Pontano? Il fatto che le riunioni si tenessero a casa di uno degli intellettuali, piuttosto che di un altro, implica la presenza di una *leadership* definita e riconosciuta? Fatto certo è che i suoi amici si dedicarono ad una intensa attività editoriale, guidata dall'infaticabile Pietro Summonte, fatto certo è che nei primi anni del Cinquecento abbiamo più di una testimonianza di liste di intellettuali napoletani legati a quella tradizione 'accademica'. E' nostalgia o necessità di mantenere vivo un progetto di cui si vedono scomparire le tracce nella quotidianità di una vita culturale oramai profondamente modificata? Il circolo d'Ischia, dominato dalle figure femminili di Costanza d'Avalos e Vittoria Colonna, così ben descritto da Paolo Giovio, ha un legame di discendenza con l'Accademia pontaniana? O era qualcosa di profondamente diverso, e in che

termini? Furstenberg dedica alcuni brevi passaggi anche ad altre esperienze di circoli culturali, su cui la documentazione è ancor più vaga: la *Academia Lupiensis* (fondata e guidata dal Galateo), l'*Accademia del Lauro* (a Nardò, presso gli Acquaviva), e infine quella istituita a Cosenza da Aulo Giano Parrasio. La sensazione è che si tratti di qualcosa di profondamente diverso e difficilmente accostabile all'esperienza pontaniana: ma è pur vero che sono i suoi *sodales* a farsi promotori di altri luoghi di incontro e anche di nuove formule di conversazione. In conclusione il volume non ha forse raggiunto i risultati ambiziosi dichiarati nella premessa, ma restituisce comunque in maniera aggiornata e moderna, con un taglio in alcuni casi storico, in altri tendenzialmente sociologico, il quadro delle attuali conoscenze sulla cultura napoletana tra Quattrocento e Cinquecento dal punto di vista dell'Accademia pontaniana e dei suoi legami (di alcuni dei suoi legami) con altri centri culturali in Italia. Non è un quadro completo, è ovvio, e alcuni tratti sono decisamente offuscati dalla mancanza di una bibliografia adeguata (la rassegna posta in coda al volume, senza la pretesa di essere esaustiva, riesce a dare un'idea dello *status quaestionis*), ma può rappresentare un buon punto di partenza per chi oggi voglia intraprendere un percorso in questa direzione, o meglio nelle direzioni possibili individuate da Furstenberg: *recensio* dei luoghi pontaniani dedicati ai suoi *amici* (prosa e poesia), ma anche recupero del suo profilo di docente, analisi comparativa di altre esperienze di *societates litteratorum* italiane coeve o di poco successive, recupero di autori e testi del primo Cinquecento napoletano (attraverso edizioni moderne e scavo negli archivi e nelle biblioteche) al fine di ricostruire gli esiti del magistero pontaniano.

CC BY

Francisco López de Villalobos
Epistolario de Villalobos
Edición y estudio de Consolación Baranda
Salamanca, SEMYR & IEMYR, 2017, 400 p.
ISBN 978-84-946724-4-6

Pedro Martín Baños
Universidad de Huelva
pmartinbanos@corpusnebrissense.com

Quizá no sea muy ortodoxo comenzar la reseña de un libro deteniéndose en su apariencia física, material, pero con los volúmenes que integran el catálogo de publicaciones del SEMYR (y aledaños) es casi obligado pagar este peaje. Pocas iniciativas de nuestro panorama editorial académico aúnan el rigor y la calidad del contenido con el refinamiento formal más exquisito, como lo hacen los libros salmantinos del SEMYR. No distraerá de nuestros propósitos, pues, elogiar la belleza estética de este *Epistolario de Villalobos*, que esperamos que los lectores tengan la fortuna de paladear, no en un frío y aséptico PDF de trabajo, sino en su gozosa versión impresa, analógica.

De la necesidad de este *Epistolario*, que reúne las cartas castellanas del doctor Francisco López de Villalobos, habla a las claras el hecho de que hasta ahora los investigadores disponíamos únicamente de la edición realizada por Antonio María Fabié en 1886, en un (asimismo) hermoso tomo de la Sociedad de Bibliófilos Españoles que albergaba buena parte de la obra conocida, impresa y manuscrita, de nuestro médico converso. Fabié incluía en su trabajo una edición y traducción de las *Epistolae quaedam familiares* de Villalobos, impresas en 1514 como apéndice de unas doctas *Congressiones* de tema médico, pues lo cierto es que las cartas castellanas no fueron dispuestas para la imprenta, y ni siquiera reunidas por su autor para una eventual publicación. El *Epistolario* castellano de Villalobos comprende 47 piezas escritas entre 1512 y 1549, que han sobrevivido en distintas copias dispersas (*ma non troppo*, como veremos). El complemento natural de este corpus castellano es el correspondiente latino,

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.332

objeto de una edición reciente del profesor Ángel Alcalá, tristemente fallecido, de la que la responsable de este *Epistolario de Villalobos* que reseñamos solo pudo disponer a última hora. Contamos ya, por tanto, con poca distancia una de otra, con ediciones modernas de la totalidad de la producción epistolar de López de Villalobos, que tal vez, y este es el único pero que podemos poner a este volumen del SEMYR, hubiera sido oportuno reunir bajo el paraguas de un proyecto conjunto. Latín y castellano eran, en los siglos xv y xvi, dos caras de la misma moneda, y somos de la opinión de que debiéramos seguir redoblando esfuerzos para integrar ambas perspectivas —artificialmente disociadas en las facultades de Filología— en nuestros estudios sobre el Renacimiento.

Dicho esto, uno de los aciertos de la edición de la profesora Consolación Baranda del *Epistolario* de Villalobos, amén del cotejo de todos los testimonios disponibles y del establecimiento de un texto fiable, es ofrecer una presentación individual para cada una de las cartas: un breve resumen inicial que compendia información sobre la fecha, el destinatario, el argumento y las fuentes manuscritas. A diferencia de la edición de Fabié, que reproduce las epístolas prácticamente desnudas de aclaraciones, los textos llegan aquí anotados con profusión, lo que permite una lectura verdaderamente provechosa de los mismos. Una anotación que en absoluto ha debido de resultar fácil, habida cuenta de que, en demasiados casos, el remitente no explicita del todo un contexto que comparte con el destinatario, pero que sin embargo resulta opaco para los lectores modernos (recuérdese, además, que estas cartas castellanas, aun en su mayor parte plenamente literarias, no fueron publicadas, ni por tanto retocadas o adaptadas a posteriori, como solía ocurrir). El orden que se sigue en la edición es, como en la de 1886, cronológico, aunque el estudio detenido de cada una de las epístolas proporciona nuevos elementos de juicio y altera algunas de las dataciones propuestas por Fabié. Todo ello —dos tercios del volumen— conforma un material enormemente rentable, puesto con generosidad a disposición de los estudiosos, que en adelante habremos de citar estas cartas de Villalobos por la que será ya edición de referencia.

El estudio preliminar se divide en tres grandes apartados: I (Francisco López de Villalobos), II (Entorno de la correspondencia) y III (Las epístolas). El primer apartado hace un repaso de la trayectoria de López de Villalobos que se apoya, sobre todo, en las investigaciones precedentes de Caro Baroja, Arrizabalaga y Jiménez Muñoz (y en el propio trabajo que Baranda ha dedicado entre 2010 y 2015 a los *Diálogos* y las cartas del autor). No hay novedades documentales, pero sí una consistente presentación biográfica que huye en la medida de lo posible de la visión tópica y simplista de Villalobos como médico converso e ingenioso. El interés de estas páginas es subrayar, de un lado, la amplitud del currículum de nuestro epistológrafo, que conjugó el ejercicio y la teoría de la medicina con la literatura, y que hasta pretendió hacerse un hueco con alguno de sus libros en el panorama del humanismo latino coetáneo; y de otro, deslindar adecuadamente la persona del personaje. Porque la visión que ha llegado hasta nosotros de López de Villalobos es ante todo una construcción literaria. Decíamos arriba que

nos hubiera parecido conveniente tener acceso en el mismo volumen también a la correspondencia latina del autor, pero aunque no es así, la introducción de la profesora Baranda se detiene en el examen de estas *Epistolae familiares* que constituyen un ejemplo acabadísimo de colección orgánica, cerrada, escrita con un propósito: erigir el itinerario biográfico, entre jocoso y serio, de un médico de origen converso que asciende desde una modesta posición en Zamora a nada menos que los honores de la Corte regia. El título completo del epistolario latino es *Epistolae quaedam familiares de vita eius et fortuna*, y no es de extrañar que, desde Lázaro Carreter, se haya querido ver en él «el modelo fundamental, tan ardientemente buscado del *Lazarillo*».

Por lo que respecta a las cartas vernáculas, objeto de la edición, la profesora Baranda las sitúa a medio camino entre la tradición humanística (con el modelo ciceroniano o petrarquista como puntos de partida destacados) y la voluntad de encontrar una voz propia, original. Sin perder de vista los ascendientes literarios (era casi inevitable el influjo del difundido epistolario de Hernando de Pulgar, también socarrón y también converso), en sus cartas en castellano, Villalobos superpone al yo real «un yo textual, literaturizado, el personaje cómico del médico, popular y conocido, que justifica de manera verosímil también el gusto por el ingenio y el humor del propio Villalobos» (p. 32). Las páginas que se dedican en el estudio al análisis del personaje ambivalente del médico en la literatura y la cultura popular son especialmente adecuadas para entender al Villalobos epistolar, que se complace en presentarse bajo una máscara humorística «que le sirve como mecanismo de defensa ante las hipotéticas burlas ajenas y, a cambio, autoriza también mayores dosis de franqueza» (p. 35).

En el segundo apartado se nos propone una contextualización fundamentalmente social del epistolario de Villalobos, en la creencia de que las cartas no se explican únicamente desde el punto de vista del emisor, y que trascienden incluso la figura del destinatario: las cartas de la época moderna eran, más que mensajes estrictamente bilaterales, una suerte de sociotextos llamados a alcanzar una circulación más amplia, a integrarse en lo que Gary Schneider [*The Culture of Epistolarity*, Newark, 2005] denominó muy atinadamente «comunidad epistolar». Los destinatarios de las cartas de Villalobos son en su mayor mayor parte miembros de la alta nobleza o poderosos funcionarios, lo que nos ubica en el espacio reconocible de una sociedad clientelar. La profesora Baranda destaca en especial la presencia en el epistolario de la familia Enríquez, que de una u otra manera se halla detrás de casi todos los tramos biográficos de Villalobos, así como la del arzobispo Alonso de Fonseca y la del II Duque de Nájera. La importancia de este último vínculo nobiliario enlaza con el hecho mismo de la pervivencia material de la mayoría de las cartas en un manuscrito (British Library, Add. 8219) que al parecer fue compilado por Pedro de Gante, secretario del tercer Duque de Nájera.

El ingenio verbal que Villalobos emplea en sus cartas vernáculas responde en buena medida al código que gobernaba las relaciones cortesanas: allí, en la Corte, se practicaba un «arte de motejar» que se nos describe como «fenómeno

característico de una época concreta, la de Fernando el Católico y primera parte del reinado de Carlos V» (p. 55); pero la risa, el ingenio, la agudeza entroncan igualmente con la tradición médica a la que el autor pertenece por su profesión. El resto de este segundo apartado de la introducción se consume en repasar los recursos verbales de que Villalobos se sirve para desplegar un humor siempre contenido, que huye de los excesos (como el *apodo*, por ejemplo, típicamente cortesano, al límite siempre de lo hiriente y lo vejatorio) y se sustenta, sobre todo, en un léxico polivalente (a menudo medicinal), en el equívoco, la hipérbole o la ironía.

El tercer apartado se ocupa primordialmente del epistolario propiamente dicho, estilística y temáticamente. En los últimos tiempos se ha avanzado mucho en la comprensión del género epistolar y sus coordenadas teóricas. Probablemente haya pocos géneros literarios tan reglamentados como la carta: literalmente fueron cientos los tratados teóricos y los repertorios de cartas modelo que en los siglos medievales y renacentistas se compusieron en toda Europa para instruir en la redacción de epístolas. En un primer subapartado, que se titula «Transgresión y fronteras del género», la profesora Baranda realiza una presentación de las cartas de Villalobos como artefactos retóricos, sujetos a las reglas compositivas coetáneas, para llegar a la conclusión de que el autor se complace en retorcer tales reglas con plena libertad: ora desdibujando o destruyendo la estructura epistolar, ora manipulando las fórmulas habituales (del saludo o el exordio, verbigracia), ora incluyendo anécdotas, ora contaminando el texto de las cartas con otros géneros como la comedia o el diálogo.

Para Baranda, esta última contaminación se produce en una dirección que podría ser de estirpe lucianesca. Consecuentemente, la estudiosa dedica un buen número de páginas iluminadoras a la posible influencia de Luciano en las cartas de Villalobos. El asunto ha sido muy poco frecuentado en la bibliografía moderna. Conocemos bien el sustento teórico del *De elocutione* de Demetrio, que describía la carta como «una de las mitades de un diálogo», pero sería interesante tirar de este hilo que aquí se brinda y explorar en un estudio más amplio la cercanía de epístola y diálogo en el Renacimiento.

El último subapartado se ocupa de las epístolas serias y graves, contrapunto de las jocosas, más abundantes y, por así decir, más reconocibles o representativas de Villalobos. Al intercambio polémico con Hernán Núñez dedicó la profesora Baranda un artículo en 2015 (publicado en la muy accesible revista *eHumanista*), que convendrá tener a mano para su consulta, complementaria de estas últimas páginas de la Introducción, que se demoran en explicar una epístola a la Marquesa de Denia en que Villalobos comunica la muerte de su esposa; una carta sobre la Guerra de las Comunidades, virulentamente puesta al servicio de la causa realista; la correspondencia con el almirante Fadrique Enríquez; y sobre todo una pieza de extraordinario interés para las relaciones entre conversos y cristianos viejos —y apenas utilizada en la bibliografía histórico-literaria al uso, como oportunamente se nos recuerda—: la *Carta al General de*

la Orden de San Francisco, extenso alegato contra la publicación de un estatuto de limpieza de sangre que impedía a los 'tornadizos' y sus descendientes tomar el hábito franciscano.

Solo este último texto, que Fabié no ubicó correctamente, y que viene a ser «la pieza final de los escritos en defensa de los conversos redactados a lo largo del siglo xv» (p. 91), justificaría con creces el elegante tomito rojo del SEMYR cuya lectura encarecemos vivamente en papel, y cuya consulta, sea cual sea el soporte, será en adelante necesaria para todos los interesados en la literatura y la sociedad de la primera mitad del siglo xvi.

CC BY

Doris Moreno
Casiodoro de Reina. Libertad y tolerancia en la Europa del siglo XVI
Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2017, 262 p.
ISBN 978-84-944564-5-9

José Antonio Ollero Pina
Universidad de Sevilla
jaollero@us.es

Aunque solo fuera porque ha habido que esperar a la aparición de este libro para que dispongamos de una biografía en español de Casiodoro de Reina, habría que agradecer a Doris Moreno que se haya decidido a ofrecérnosla. No es casual que sea precisamente esta autora quien haya llevado a cabo esta empresa porque es una consumada y reconocida especialista, entre otras cosas, en historia inquisitorial y cultural, particularmente en cuestiones que versan sobre historia religiosa e ideológica del siglo XVI hispánico y, por ende, europeo. Casiodoro, como bien subraya la autora, protagonizó, muy a su pesar, una peripecia vital marcada por sucesivas huidas, por el paso continuo de fronteras culturales, lingüísticas, religiosas y también políticas, en una Europa dividida y convulsa por los enfrentamientos religiosos. Quien se preocupe por su persona y su obra se obliga a viajar desde la Sevilla americana a Ginebra, y desde la ciudad de Calvino al Londres isabelino, el Estrasburgo de la Reforma, Basilea, Amberes o Fráncfort. Le exige, en consecuencia, la historia europea. Doris Moreno ha reconstruido la vida del antiguo monje del monasterio sevillano de San Isidoro del Campo recorriendo los surcos abiertos por Edward Boehmer en el siglo XIX y roturados posteriormente por Paul J. Hauben, Gordon A. Kinder, responsable de una biografía fundamental e imprescindible del personaje, y Carlos Gilly. No han sido los únicos, pero sí los autores que más han contribuido al conocimiento de Casiodoro y a la interpretación de su intrigante posición religiosa. También porque no la han abordado de manera aislada, sino inserta en su medio o en los diversos medios en que se desenvolvió su vida, enriqueciendo su entendimiento desde diferentes acercamientos y perspectivas que se han revelado

ISSN 2462-6813 (papel), ISSN 1988-1088 (en línea)
https://doi.org/10.5565/rev/studiaaurea.333

compatibles. Uno de los méritos de la autora, tal como se manifiesta en la obra que nos ocupa, consiste en el reconocimiento y la asunción de esta historiografía específica que se ha centrado en su biografiado otorgándole un sentido que abraza todas sus posibilidades. A ello se añade la utilización de la bibliografía temática más pertinente para construir una imagen completa de la persona y de su mundo histórico. Nada de esto es fácil, y más si se considera que ha pretendido crear una obra cuya lectura sea asequible y del gusto del lector culto, y en la que el lector y el investigador interesado especialmente por el individuo y los problemas históricos que vivió se halle reconocido.

Tras una introducción, el libro se divide en cinco capítulos que se coronan con un epílogo a modo de conclusión. Además, acompaña un útil diccionario que comprende una selección de una serie de personajes que figuran mencionados en el texto. La autora ha escogido un título para cada capítulo, en una palabra o en una expresión, que aspira a encerrar en la más sucinta brevedad el significado de lo que a continuación se desarrolla. Esta intención retórica se muestra asimismo en los cortos relatos que los preceden. Se trata de ficción. De recreación ideal de la atmósfera que respira el periodo histórico que se avecina cuando se entra en la historia. Como advierte la misma autora, estas evocaciones carecen de pretensión de veracidad y figuran como un tributo a la verosimilitud. El eje del libro, no haría falta recordarlo, es el protagonista al que vamos a acompañar en el trayecto de su azarosa vida. Bastaría pensar en que Casiodoro de Reina es el autor de la edición de la conocida como *Biblia del Oso*, la traducción completa de la Biblia al castellano —«trasladada en español», como él mismo quiso que apareciera— para justificar el interés de su biografía. A Casiodoro, no obstante, habríamos tenido que observarlo entre los españoles del XVI que se vieron abocados al destierro por motivos religiosos en búsqueda de una libertad que en su patria se les negaba, muchos de los cuales salieron de Sevilla a mediados del siglo en su compañía o unos años antes que él se exiliara. Lógicamente, tal como ocurrieron las cosas, la huida, el abandono de la patria, comprendió para todos ellos una cesura radical.

Los dos primeros capítulos están dedicados a la presentación del Casiodoro anterior a su fuga en 1557. En realidad, se sabe muy poco de él en este periodo. Por ahora, no hay más en este aspecto de lo que la autora ha expuesto y de lo que la historiografía ha venido diciendo en cuanto a sus orígenes geográficos y familiares. El mismo Casiodoro es responsable en parte de este desconocimiento, al igual que les cabe una responsabilidad semejante a Antonio del Corro y Cipriano de Valera, dos de sus compañeros de claustro que le acompañaron en la huida y que más tarde llevarían sus propias obras a la imprenta. Los tres sugirieron y dejaron adivinar, pero fueron muy parcos a la hora de hablar de sí mismos. Consecuentemente, si queremos entender el porqué y cómo experimentaron procesos de conversión religiosa es necesario explicar, como se hace en estos capítulos, el ámbito concreto del monasterio jerónimo, de la rama olmedista, donde estuvieron y del que salieron, por un lado, y «el entorno sevillano», es decir, el mundo sociocultural y religioso de la Sevilla de la primera mitad del

Quinientos, por otro. Pero también, si es posible detectar la importancia real del erasmismo y el humanismo cristiano en la formación de una espiritualidad concreta y si se encuentran las huellas de otras formas procedentes del franciscanismo e incluso del alumbradismo, sabiendo que, antes que se revelara, en la ciudad se leía literatura protestante introducida de manera clandestina. Se aborda entonces la conexión entre las dos esferas, la interior claustral y la exterior, el surgimiento y la relación en una historia paralela con las corrientes heterodoxas de la ciudad en la que sobresalen, además del misterioso Rodrigo de Valer, dos personajes señeros, el doctor Juan Gil y Constantino de la Fuente. En este sentido, la autora no evita plantear una cuestión irresuelta que ha venido preocupando a la historiografía, a causa sobre todo de la insuficiencia de las fuentes primarias, como es la de la determinación precisa de las posiciones religiosas en relación a la Reforma de los condenados y los huidos de Sevilla y de los heterodoxos españoles del XVI. La Inquisición tuvo menos problemas a la hora de establecer una definición porque reprimió el movimiento herético sevillano entre 1557-1562 hasta su aniquilación.

No hay duda de que a la altura de 1557 tanto Casiodoro de Reina y sus compañeros de coro y claustro como sus correligionarios urbanos, por llamarlos de alguna forma, que cayeron en las redes del Santo Oficio poseían ya una clara conciencia de ruptura con el catolicismo. Cada uno de los monjes de San Isidoro del Campo que sobrevivió a la fuga recorrería después su propio camino de adaptación a un medio que les era profundamente extraño. Procediendo desde el conocimiento de la propia evolución espiritual de Casiodoro y de los accidentes de su extraordinaria vida de peregrinaje posterior, la autora explica la decepción que experimentaría su personaje en su primera etapa ginebrina del exilio europeo. Se presenta un Casiodoro calvinista que no compartió desde el principio la deriva hacia el dogmatismo y al que repugnaba la dureza de los debates teológicos en el seno de las iglesias reformadas que, en ocasiones, desembocaban en la descalificación del adversario hasta el límite de su eliminación. La relación con Sebastián Castellio, la lectura de Servet, la curiosidad por las obras de teólogos reformados disidentes, independientemente de la adscripción eclesiástica que se les atribuyera, y la amistad con los heterodoxos italianos emigrados estaría presente en Casiodoro desde su estancia en Ginebra entre 1557-1558. Tal como ha querido Doris Moreno que lo veamos, redundando en las interpretaciones de Kinder y Gilly, Casiodoro pensó y se comportó como un hombre que se sentía incómodo dentro de un marco dogmático cerrado, y esta sería una actitud que, al mantenerla durante toda su vida, ayuda a entender sus dificultades de adaptación. Pero son varias las causas que explican que así ocurriera; no sólo intervienen los motivos personales o el dictado de su conciencia. Con acierto, la autora ha procurado que el lector comprenda las vicisitudes de la vida de su protagonista en el entorno en el que se movió en cada momento. Al explicarlas, es posible aprender cómo las condiciones cambiantes en el juego de la política europea y de las relaciones interconfesionales afectaron dramáticamente a un hombre del siglo XVI que se pasó toda su vida

buscando una ubicación religiosa. Esta exigencia se mantiene en todo el libro y resulta particularmente interesante cuando se inicia el estudio del periodo en que Casiodoro vivió en Londres, a donde había marchado en 1558 desde Ginebra y donde permanecería hasta fines de 1563. El relieve de este periodo se encuentra en la trama que aquí se desarrolla, con la introducción de Casiodoro en un círculo de nuevas amistades, la pugna por la institucionalización de una iglesia española, el papel de los espías y de los soplones al servicio de la embajada española y, sobre todo, el enfrentamiento con el rígido calvinismo de las iglesias francesa y flamenca, que le costó un proceso en que se vio acusado de adulterio y sodomía y se puso en duda su ortodoxia. También fue entonces cuando Casiodoro contrajo matrimonio con una mujer que pertenecía a una familia de financieros de origen converso. Pero es asimismo la primera vez que lo observamos escribiendo. De la *Confessión de Fe christiana, hecha por ciertos fieles españoles*, la autora nos brinda un análisis que debe añadirse al que hiciera Kinder. Su texto permite, pese a su ambigüedad intrínseca, la intelección de los principios teológicos que sostenía Casiodoro y, si se une el contenido de la llamada carta teobonesa que Antonio del Corro envió a su amigo cuando este ya no estaba en Londres, se entiende aún mejor que para ambos, autor y destinatario, era más importante la libertad de interpretación de las Escrituras que la afirmación dogmática.

Ya se hablaba en esta carta de la traducción de la Biblia, y es esta obra el motivo nuclear del cuarto capítulo del libro. Cronológicamente, comprende un periodo en la vida de Casiodoro de unos cinco años, desde fines de 1563 a 1569, poco más que el londinense, pero intensísimo, en un constante movimiento de un lugar a otro; una circunstancia que, no obstante, no fue un hecho excepcional en la vida de sus coetáneos que vivieron circunstancias similares. Fueron esos años realmente de peregrinaje, como los denomina Doris Moreno, en los que adquirió para Casiodoro de Reina una importancia singular Marcos Pérez, el riquísimo comerciante de Amberes originario de una familia conversa sevillana que empeñó su fortuna en el triunfo de la causa calvinista y en la exportación de su credo hacia España. Al paso de los desplazamientos de su personaje, de Amberes a Fráncfort, de aquí a la antigua Aquitania francesa y a las tierras hugonotes del sudoeste para volver a Fráncfort y, por fin, a Estrasburgo, donde conseguiría establecerse durante tres años, la autora describe su inserción en una red extensa de relaciones cruzadas. Así, en Bergerac y Montardis, en la corte de Renata de Francia, la duquesa de Ferrara, Casiodoro se reencontraría con Antonio del Corro y con Juan Pérez de Pineda, quien huyera de Sevilla hacia 1550 durante el proceso inquisitorial de Egidio y que tan importante papel había asumido en la impresión y contrabando de obras heréticas hacia el interior de los reinos españoles. Por este medio reforzaría sus lazos con el hugonotismo francés, pero también haría crecer las suspicacias que suscitaba entre sectores de ese mismo calvinismo porque las sombras de las acusaciones que sufrió en Londres le seguirían persiguiendo. La explicación de esta cuestión, el ataque de Olevianus y la evidente desconfianza que Beza, desde Ginebra, siempre prevenido ante italianos y españoles, mantuvo hacia su persona

ha resultado ineludible para entender los obstáculos que hicieron imposible que Casiodoro llegara a ejercer el ministerio en Estrasburgo, ciudad a la que había sido llamado y en la que, no obstante, contando con el apoyo de Johannes Sturm, residiría y ampliaría su círculo de relaciones. Los años transcurridos en la ciudad alsaciana constituyeron el puente que le llevaría a Basilea, Rin arriba. Se accede entonces a la exposición de la obra literaria fundamental de Casiodoro. Siguiendo el orden de publicación, la autora se detiene primero en las *Artes de la Inquisición española* y en su primera edición, en latín, por supuesto, de Heidelberg en 1567 porque se adhiere a la tesis que defiende su atribución a Casiodoro, tal como ha argumentado Carlos Gilly con fundamentos difícilmente controvertibles. Con todo, sin que olvide la descripción y el análisis de este libro, desde la intención con que fue escrito y la manera en que fue leído, llamando la atención sobre su repercusión ideológica, Doris Moreno matiza esta conclusión abriendo la posibilidad de que hubiese sido el producto de una labor colaborativa a la que el mismo Casiodoro, en efecto, diera su forma final.

No hace falta advertir que el interrogante que pesa sobre la autoría de las *Artes* no afecta a la *Biblia del Oso*, a la que, como es lógico, se le dedican en este libro un buen número de páginas. Para explicar esta obra, importantísima por tantos conceptos y, no sólo por lo que supone en la historia cultural y religiosa, sino también por lo que significa en cuanto a la posición teológica que sostenía Casiodoro de Reina en su madurez, la autora describe al lector el medio en que este se movió en los años previos a su publicación en la ciudad suiza, alojado, al parecer, en la casa de Marcos Pérez, y su relación con personalidades como Hubert Languet, Petrus Ramus y Theodor Zwinger, entre otros. Sobre la *Biblia del Oso* habrá siempre que volver porque, dado que puede abordarse desde perspectivas diferentes, continuará presentando materia suficiente para que sea objeto de investigación de los estudiosos. Cabe asimismo lamentarse porque quizás no se le haya concedido el lugar que merece, por ejemplo, en la historia de la lengua y la literatura española de los siglos áureos, pero cuenta con una bibliografía detrás que no es despreciable. Incluida la más reciente, la autora ha sabido aprovecharla para ubicar la obra en la historia específica de las traducciones de los textos bíblicos al castellano anteriores y coetáneas a las aportaciones de los autores protestantes como Francisco de Enzinas y Juan Pérez de Pineda. Además, el mismo Casiodoro rindió, en cierto modo, un homenaje a la versión judía de la Biblia de Ferrara, de la que se sirvió para la suya propia. El lector aprende, por otro lado, que en la Europa del conflicto religioso la traducción de las Escrituras suponía mucho más que un ejercicio filológico y que hasta los detalles que parecerían nimios poseían un significado y representaban una declaración de compromiso. Por esta razón, la introducción en el análisis de la *Biblia del Oso*, como ha propuesto nuestra autora, exige preguntarse por los motivos que llevaron al traductor a seguir el canon alejandrino de la ordenación del corpus bíblico propio de las Biblias católicas. Igualmente, se inquiere sobre la intención del autor, que concebía la edición bíblica en lengua vulgar como un arma en el combate con el catolicismo, y se presta especial atención a la dedicatoria y al

fundamental prefacio latino en el que Casiodoro, recogiendo un texto de su amigo Johannes Sturm, expone una interpretación de la visión de Ezequiel, para la que recurrió a su ilustración con dos grabados, que implicaba una eclesiología concreta dependiente del príncipe. Este carácter apologético impregna la «Amonestación del intérprete» que sigue al prefacio, lo que lo convierte en un texto fundamental para entender las posiciones exegéticas, en la que integra la descripción de sus fuentes, teológicas y religiosas, que Casiodoro extiende, sin solución de continuidad ideológica, después en los sumarios y notas marginales que apostillan el mismo texto bíblico traducido. Para él, según insiste Doris Moreno, la traducción constituye un momento esencial en la batalla cósmica que libran Dios y el diablo, el bien y el mal, que es identificado inexorablemente como el anticristo que es la Iglesia católica. Dictado profético, desde este planteamiento resulta fácil entender que adujera versículos paulinos para convencer al lector en su fe y en el rechazo de la perdición que desemboca en la condena. La autora continúa con la explicación de la *Biblia del Oso* describiendo los pasos que culminaron con su impresión por el impresor Thomas Guarin y volviendo sobre la interpretación de la marca tipográfica que se empleó y que acabaría dando nombre a su edición, para terminar con un excurso sobre la circulación de la obra y las características editoriales de las generaciones de ejemplares. Esta cuestión, que no es secundaria, enlaza finalmente con la valoración literaria que el castellano de Casiodoro ha merecido desde el famoso elogio que recibiera de Menéndez Pelayo.

Desde la fuga del monasterio a la publicación de la *Biblia del Oso* solo transcurrieron doce años. El último cuarto de siglo de la biografía de Casiodoro de Reina es el objeto del quinto y último capítulo de este libro. Si la autora lo ha titulado «Sólo lo que importa» es porque encuentra un hilo conductor en la evolución religiosa de su protagonista, desde ese calvinismo en que, pese a la incomprensión y el acoso de sus propios correligionarios, estuvo situado hasta la adopción del luteranismo en la etapa final de su vida. A este exiliado por motivos de fe se le negó, como a tantos otros, esa estabilidad, en forma de concordia, que se creía otear en el horizonte pero que nunca se alcanzaba. En Fráncfort, ciudad de la que obtuvo la ciudadanía en 1571, un año después de que se instalara en ella, permaneció hasta 1578 sin que lograra, como subraya la autora, ningún oficio eclesiástico. Los medios de los que se valió para sobrevivir y sostener su matrimonio y sus hijos, la enseñanza, el comercio de sedas y de libros, hasta su trabajo como editor, conforman también un aspecto no desdeñable de su vida, que no le impidieron continuar ampliando sus contactos religiosos y políticos. Doris Moreno explica todo esto y permite que nos asomemos al Fráncfort de sus famosas ferias del libro en la segunda mitad del siglo XVI y a la corte del landgrave de Hesse-Kassel Guillermo IV, a cuyo servicio parece que estuvo Casiodoro formando parte, como ya mostrara Kinder, de una red de informantes y participando políticamente, aunque fuera marginalmente, en la causa protestante. Su presencia en el encuentro de iglesias calvinistas que tuvo lugar en Fráncfort en 1577 es suficiente indicio de su implicación en esta actividad. En este sentido,

los textos que llevó entonces a la imprenta, un comentario al Evangelio de San Juan y una *Exposición de la primera parte del capítulo cuarto de San Mateo sobre las tentaciones de Cristo*, ambos en un solo volumen en 1573, y su *Confesión de fe española* de Londres en 1577, también tuvieron, si se sigue la exposición que hace de ellos la autora, este sentido. Desde luego, el primero, que consiste, como se lee en su título, en una apología de la divinidad de Cristo, de reafirmación trinitaria, contiene algo semejante a desahogo autobiográfico con su lamento por no haber sacado a luz las otras obras que conservaba, escritas a lo largo de tantos años. La autora llama «prudencia pragmática» a estas prevenciones en un contexto de conflictos entre calvinistas y luteranos y de estos últimos entre ellos mismos para los que Casiodoro proponía la moderación. Según anunciaba su título, el segundo de estos escritos trataba en realidad sobre la ética de los pastores de la Iglesia dentro de una crítica, de nuevo, al catolicismo romano y a las disensiones en el seno del protestantismo. Así expuestos, junto con lo que publicó en la *Confesión* que antes aludíamos, estos textos iluminan las razones por las que Casiodoro aceptó en 1578 la llamada de la comunidad luterana en lengua francesa de Amberes. Sin duda, es este episodio de su vida el más difícil de entender, y más cuando antes de incorporarse a su nueva tarea compareció en Londres ante Grindal, el arzobispo de Canterbury, el mismo obispo de Londres que lo apoyó en su primera estancia en la capital inglesa para defender su inocencia de las acusaciones que recayeron sobre él en el pasado y firmar su adhesión a los principios dogmáticos del calvinismo y el credo de la Iglesia de Inglaterra. Era un paso contradictorio, pero suponía la oportunidad del cumplimiento de su vocación. Pastor luterano en Amberes desde fines de 1579, Casiodoro se vio en medio de los ataques del ultraluteranismo y del calvinismo. Esta situación limítrofe no cesó siquiera cuando, tras la caída de Amberes en manos de Alejandro Farnesio, se vio obligado a emprender en 1585 «la última huida» para regresar a Fráncfort. Su vida, como este libro, acabaría en esta ciudad en 1594. La autora sitúa a su personaje solicitando infructuosamente la licencia para predicar, hasta el momento en que accede al nombramiento de pastor adjunto de la congregación valona, firma la *Fórmula de Concordia* de la Iglesia evangélica y asegura que «he actuado con toda buena fe, ante todo, no he sido calvinista». Como ya no tuvo tiempo para argumentar ese cambio, Casiodoro de Reina ha dejado como herencia la necesidad de su explicación a aquellos que pretendan interpretarlo. Aceptando este reto, sobre los pasos de Carlos Gilly, Doris Moreno ha afrontado esa explicación. Al hacerlo así ha cumplido con creces con una de las obligaciones del biógrafo en relación con su biografiado, la inmersión en su conciencia desde el conocimiento de su tiempo histórico.

CC BY

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Universitat
de Girona