

Studia Aurea

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

15

Hibridismo y poesía
en el Siglo de Oro



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
Antonio Cortijo-Ocaña, University of California, Santa Barbara
Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla
Folke Gernert, Universität Trier;
Ines Ravasini, Università di Bari
Luis Gómez Canseco, Universidad de Huelva
Paloma Díaz-Mas, CSIC y Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibersitatea
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

Secretaria de redacción

Laura Fernández

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/
La Letra, Realización Editorial, S.L.

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 atomodernas 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
- SCOPUS

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

Hibridismo y poesía en el Siglo de Oro

JESÚS PONCE CÁRDENAS

Introducción 9-14

JESÚS PONCE CÁRDENAS

Abrevia su hermosura virgen rosa: en torno a un símil de la Soledad primera 15-50

DANIEL MATEO BENITO

Niobe inmortal la admire el mundo: hibridismo y exemplum en el epitalamio de la Soledad primera 51-78

JUAN MATAS CABALLERO

Naturaleza y jardín en las *Soledades* (II, 222-229) de Luis de Góngora: la hibridación como horizonte creativo en el símil de la burla hidráulica 79-118

J. IGNACIO DÍEZ

Hibridismo y amores como autodefensa: la “Epístola de Amarilis a Belardo” y la afilada respuesta de Lope. 119-144

ISABEL COLÓN CALDERÓN

Jardín contemplado y jardín leído: las *Octavas* de Gabriel de Henao sobre el palomar de los condes de Monterrey. 145-168

ALBERTO FADÓN DUARTE

La verde pompa y la generosa cetrería: Claves gongorinas en la segunda Selva dánica 169-198

Artículos

DANIEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Las pullas de Isabel(a) entre Lope y Góngora: modelos, versos y paratextos de *Virtud, pobreza y mujer*. 201-226

EUGENIA FOSALBA	
La <i>sodalitas</i> como fuente de inspiración en la poesía de Garcilaso .. .	227-254
CATALINA GARCÍA-POSADA	
El cambio de autoridad en la <i>Nueva filosofía de la naturaleza del hombre</i> (1587): la plasmación literaria de un afán reformador .. .	255-294
ALEJO PERINO	
Polémicas en los inicios del <i>Quattrocento</i> : los <i>Diálogos a Pier Paolo Vergerio</i> de Leonardo Bruni como manifiesto del humanismo.	295-320
ESPERANZA RIVERA SALMERÓN	
Tradición literaria en el imaginario poético de Felipe Godínez: dos <i>topos</i> recurrentes en su teatro.	321-344
RAQUEL SÁNCHEZ JIMÉNEZ	
<i>El renegado de Jerusalén</i> : la lucha contra el infiel y las relaciones hispano-francesas de comienzos del siglo XVII	345-392
KATARZYNA SETKOWICZ	
Sobre la <i>Crónica do Príncipe Agesilao e da Raynha Sidonia</i> , un curioso manuscrito de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra	393-410
GINÉS TORRES SALINAS	
Pervivencias del neoplatonismo en la poesía de Luis de Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte	411-448
TOBIA R. TOSCANO	
Errori o varianti d'autore? Un'ipotesi sulla tradizione manoscritta del sonetto 35 di Garcilaso de la Vega	449-472

Notas

JAY REED	
Textual Notes on the Latin Odes of Garcilaso de la Vega	475-484
ANTONIO SÁNCHEZ JIMÉNEZ	
Lope de Vega, el tabaco y los cuernos: dos notas sobre polémica y burla en las <i>Rimas de Tomé de Burguillos</i> (1634)	485-498

Documentos

PABLO ACOSTA-GARCÍA	
El cancionero revelado de la abadesa franciscana Juana de la Cruz (1481-1534). Edición y comentario	501-532
ADALID NIEVAS ROJAS	
“Para seguir cortes y servir a los reyes de la tierra”. Las vidas cruzadas de Aldana y Arias Montano a raíz de un nuevo documento	533-610

Reseñas

ROBERTA ALVITI

Comedias de Lope de Vega. Parte XIX. 613-628

JOAN BELLSOLELL MARTÍNEZ

Manuel Parada López de Corselas y Laura María Palacios Méndez,
*Pedro Dávila y Zúñiga I marqués de las Navas. Patrocinio artístico
y coleccionismo anticuario en las cortes de Carlos V y Felipe II* 629-634

MARIA DO CÉU FRAGA

Valentín Núñez Rivera, *Escrituras del yo y carrera literaria.*
Las biografías de Faria y Sousa 635-642

IGNACIO J. DÍEZ

Fray Melchor de la Serna, *Cómo han de ser amadas las mujeres /*
Fray Melchor de la Serna – Ovidio, *Remedios de amor* 643-648

JORGE GARCÍA LÓPEZ

Enrique García Santo-Tomás, *Signos vitales. Procreación e imagen
en la narrativa áurea* 649-652

ARTURO LÓPEZ MARTÍNEZ

Benito Rial Costas ed., *Aldo Manuzio en la España del Renacimiento* 653-656

PEDRO MARTÍN BAÑOS

Clara Marías, *Conversaciones en verso. La epístola ética del Renacimiento
y la construcción del yo poético* 657-662

MARCO PRESOTTO

Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, ed. Daniele Crivellari 663-668

VÍCTOR SILVA GUAPO

Luis Gómez Canseco, *Don Juan Enríquez de Zúñiga y su perrita* 669-674

JUAN SOLANA

Johann Arnold aus Marktbergel, *Elogio de imprenta (1541)* 675-679

Monográfico

Introducción: Hibridismo y Poesía en el Siglo de Oro

Jesús Ponce Cárdenas

Universidad Complutense de Madrid
jmponce@ucm.es

La consolidación de la teoría de los géneros literarios en la Europa de la Edad Moderna constituyó, sin duda, una de las principales aportaciones del Humanismo italiano. Durante las décadas centrales del Quinientos, la interpretación de la *Poética* del Estagirita y de la horaciana *Epistula ad Pisones* sirvió para esclarecer la codificación de los antiguos *genera*, al tiempo que asentaba los cimientos para plantear un sistema comprensivo de clasificación que fuera más allá de la epopeya y la tragedia.¹ En aquellos tiempos de fervor taxonómico brillaron eruditos de la talla de Robortello (*Explicationes in librum Aristotelis qui inscribitur De Poetica*, 1548), Trissino (*Poetica*, h. 1549), Minturno (*Arte Poetica*, 1564) o Torquato Tasso (*Discorsi dell'arte poetica*, h. 1566). Ahora bien, en el panteón de tratadistas ilustres que abordaron tal materia merecen una mención especial un humanista y una obra de singular calado: Giulio Cesare Scaligero y sus *Poetices libri septem* (1561).

En aquel volumen destinado a tener un influjo duradero, el conocido *poeta doctus* y notorio polemista abordaba el estudio de los géneros tanto en el libro I o *Historicus* (caps. 3-12 y 44-46) como en el libro tercero o *Idea* (caps. 95-101 y 123-125). El plantel genérico que emergía de aquellas páginas desplegaba ante los interesados en las *litterae humaniores* una variedad apabullante, ya que allí se diferenciaban categorías de todo tipo: *poemata heroica*, *satyra*, *pastoralia*, *sylva*, *epithalamium*, *genethliacum*, *soteria*, *propempticon*, *epibaterion*, *apobaterion*, *pa-*

1. Javitch (1991 y 1998). Para el ámbito hispánico, véase Rivers (1992).

negyricon, laus, hymni, epitaphium, epicedium, monodia, threni, neniae, consolatio, elegia, epigramma. Scaligero planteaba en cada uno de los apartados una interesante presentación de cada espécimen, atendiendo a una suerte de esquema: definición del género, materia habitual de ese tipo de composiciones, repertorio de los lugares comunes más apropiados para el *genus*, catálogo de autores antiguos que pueden servir como modelos aptos para la imitación. Atendiendo a tal presentación, un escritor neófito que deseara componer sus versos al modo de los vates antiguos podía emplear como guía esa suerte de plantilla, en la que se evidenciaba cómo cada género tiene una estructura característica, un tema principal, una serie de tópicos que le son propios, un tono que lo caracteriza y —desde el punto de vista de la *imitatio*— un conjunto de modelos griegos y latinos que ofrecen posibles patrones de seguimiento.

Toda vez que el doble principio rector de la creación poética era la imitación y la emulación de los mejores dechados, la determinación del género resultaba crucial en varios aspectos. Sobre ese particular Rodrigo Cacho, en una reciente monografía, subrayaba cómo

El estudio de los géneros cumple necesariamente una tarea muy importante dentro de la crítica literaria sobre el Renacimiento y el Barroco, [ya que] a través de los géneros los escritores del Siglo de Oro aprendían a componer, desarrollaban su identidad creadora, diversificaban sus voces e intentaban construirse un propio espacio, un centro en el que perdurar y ser parte de la gran tradición del canon occidental (Cacho 2013: 7).²

Las citadas líneas del investigador cantabrigense evidencian de algún modo que la clasificación de textos poéticos mediante el casillero de los géneros resulta útil y necesaria, ya que permite catalogar gran número de piezas y poner orden en un panorama creativo muy rico, respetando siempre los parámetros estéticos del momento.³ Con todo, dicha tarea no estará exenta de dificultades, ya que algunas obras son especialmente refractarias a la clasificación, puesto que se mueven dentro de unos contornos inciertos y participan de los rasgos de una multiplicidad de líneas genéricas. En ese punto conviene recordar el concepto de *hibridación*, que el *Diccionario de la Real Academia* define como la “fusión de dos células de distinta estirpe para dar lugar a otra de características mixtas”. Al igual que sucede en el campo de la biología, el estudio de la Poesía del Siglo de Oro necesita dilucidar paulatinamente cómo se verifican los procesos de “fusión” de dos o más géneros para dar lugar a una obra “de características mixtas”.

2. Sobre las implicaciones de la *imitatio* y los géneros puede verse asimismo Ponce Cárdenas (2016: 97-103).

3. Justo es apuntar el gran impulso que cobró el estudio de los géneros de la poesía áurea gracias al esfuerzo colectivo del grupo PASO, que a lo largo de varias décadas ha dedicado diferentes volúmenes a la silva, la oda, la elegía, la epístola y la égloga.

En este monográfico no nos interesan aquellos textos áureos que se atienen con escrupuloso detalle a los patrones de un género dado, sino el tipo de composiciones híbridas que presentan perfiles huidizos y que resultan, por ello, difíciles de encajar en un molde claro. Más allá de las muestras iniciales de fusión genérica del Quinientos (con la *Égloga segunda* de Garcilaso en destacadísimo primer plano), la literatura del siglo XVII ofrece una serie de ejemplos de composiciones en las que se entremezclan dos o más modalidades poéticas mediante la práctica de la *contaminatio*: la canción petrarquista y el *kateunastikòs lógos* (o ‘discurso del lecho nupcial’), el panegírico y la égloga, la silva y el epinicio, la poesía descriptiva de espacios aristocráticos y el *basilikòs lógos* (o ‘discurso regio’)... Tales procesos de hibridación afectan a menudo a poemas de primer rango, en los que no solo se fusionan varios géneros sino que también se da acogida en los versos a diferentes estilos.

Haciendo un rápido balance, podría afirmarse que la atención que algunos estudios han dedicado a las prácticas de hibridación literaria durante la Edad Moderna ha arrojado luz sobre algunos casos notables, sobre todo en el ámbito de la prosa y el teatro. Baste aducir aquí tres testimonios relevantes: el monográfico coordinado por Soledad Arredondo sobre “Géneros híbridos y libros mixtos” (2013), el artículo de I. D. Arellano sobre la hibridación en la novela bizantina (2017) y el monográfico “En los márgenes del canon: hibridismo literario y cultura áurea” (2021), dirigido por Inmaculada Osuna y Elena Martínez. Por otro lado, si se dirige la atención a otros períodos, la cuestión del hibridismo también ha suscitado el interés de los especialistas en las letras contemporáneas, tal como prueba la colectánea en torno al “Mash-up. Forme e valenze dell’ibridazione nella creazione letteraria” coordinada por Pietro Taravacci en la Universidad de Trento (2016). El presente monográfico aspira a cubrir una ausencia importante en el ámbito de los estudios sobre poesía áurea, ya que si bien hasta la fecha se han publicado trabajos de indudable interés sobre un fenómeno creativo de singular valor, sin embargo, no se ha dedicado en exclusiva un conjunto de artículos en torno a la hibridación o *contaminatio* en un monográfico de una revista especializada.

La práctica de la fusión de géneros no puede considerarse un fenómeno aislado en la poesía española del período, sino que debe ponerse en relación con estrategias afines empleadas por los vates neolatinos y los poetas italianos desde el Quattrocento. Algunos nombres mayores de la lírica redactada en latín humanístico (baste recordar la colección de diez *pompae* que integran la *Lepidina* de Pontano o el conjunto de las *Siluae* de Poliziano) así como varios poemas de relieve en lengua vernácula (citaremos tan solo las *Stanze per la giostra di Giuliano di Medici* del mismo Poliziano o el ambicioso poema de Giovan Vincenzo Imperiale dedicado a *Lo stato rustico*) pudieron espolear a los escritores del Siglo de Oro a recorrer las sendas de la contaminación de géneros y modelos.

La trascendencia de la obra maestra de Góngora como ejemplo máximo de *contaminatio* en la literatura barroca justifica por sí sola la inclusión de tres artí-

culos que sondean el funcionamiento de algunos mecanismos de la hibridación en las *Soledades*. En primer lugar, Jesús Ponce Cárdenas aborda el estudio de la comparación de la novia aldeana con una rosa a punto de eclosionar (*Soledad primera*, vv. 722-731), analizando en detalle los diferentes hipotextos que vertebran el pasaje. La articulación de una figura de dicción de rancio abolengo y próspera fortuna remitía sin ambages a los lectores de la época a la esfera sublime del *paragone* épico (Homero, Estacio, Claudiano, Tasso). Con todo, tal como pone de manifiesto el ensayo, la naturaleza elegante y estilizada del término de comparación en realidad se inspira en el *stile venusto* de un soneto de elogio cortesano compuesto por Torquato Tasso en honor de la duquesa de Urbino (*Negli anni acerbi tuoi purpurea rosa*).

El trabajo de Daniel Mateo Benito se centra en un aspecto llamativo de la sección epitalámica de la *Soledad primera*: la presencia de Níobe como arquetipo de fecundidad femenina y el ejemplar castigo que sufrió por su jactancia. Desde el punto de vista de la articulación de la figura mítica, Góngora pudo tener en cuenta la aparición de la prolífica heroína griega en numerosos epigramas, desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro. El artículo revela asimismo un aspecto funcional interesante en la inclusión de la hija de Tántalo y su luctuosa historia en el poema, puesto que cabe considerarla a todos los efectos una muestra singular de *exemplum a contrario*, por cuanto se refiere a los riesgos que entraña la soberbia.

El estudio de Juan Matas Caballero pone el foco en un detalle altamente sugestivo de la *Soledad segunda*: el símil de la burla hidráulica (vv. 222-229). La presencia de un elemento suntuario propio de los jardines palaciegos del Siglo de Oro permite conectar el pasaje gongorino con la tradición de las *poesie di ville* o poemas descriptivos de villas, palacios y jardines. Resultan así de gran interés los paralelos que plantea este fragmento con unos versos de *Lo stato rustico* de Imperiale y con una octava de Lope de Vega, perteneciente al encomio cortesano de la famosa *Descripción de Abadía, jardín del duque de Alba*.

Junto a Góngora, otro gran adalid de la mezcla de géneros en la literatura del siglo XVII fue sin duda Lope de Vega, que llevó la *contaminatio* a cimas insospechadas en varios lugares de su obra. El artículo de J. Ignacio Díez Fernández fija su atención en la escritura epistolar del Fénix para reflexionar sobre los perfiles del hibridismo, la materia amorosa y la autodefensa en un díptico de composiciones tan enigmático como la *Epístola de Amarilis* y la respuesta a la misma del prolífico autor madrileño.

De la mano de Isabel Colón Calderón pasamos de los grandes nombres de la literatura barroca al entorno reservado y umbrío propio de las numerosas figuras secundarias de la poesía del siglo XVII. La investigadora complutense acomete el examen de una curiosa composición, no muy conocida hoy, del vallisoletano Gabriel de Henao: las octavas descriptivo-encomiásticas dedicadas al palomar del conde de Monterrey.

El monográfico se cierra con un artículo de Alberto Fadón Duarte consagrado a la composición más ambiciosa del escritor y diplomático Bernardino de

Rebolledo: las *Selvas dánicas*. En la segunda parte de las mismas, el encomiasta se centra en la evocación del palacio danés de Hirscholme y da cuenta de los parajes naturales que lo rodean, los exquisitos jardines que lo circundan y las pinturas que lo adornan. El artículo pone de relieve cómo el conde de Rebolledo siguió de cerca el modelo estilístico de Góngora para cantar en estilo sublime la elegancia de una residencia real que hoy ya no existe.

Estas seis calas en el estudio de algunos procesos de hibridación reconocibles en la poesía áurea constituyen el resultado de un primer trabajo en equipo. En tanto fruto de un esfuerzo común destinado a dilucidar un fenómeno complejo en la creación lírica de la Edad Moderna, el presente conjunto de artículos se inserta en una de las líneas del Proyecto “Hibridismo y Elogio en la España Áurea” (HELEA PGC2018-095206-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER.

Bibliografía

- ARELLANO TORRES, Ignacio D., “Hibridación en el género bizantino: los viajes en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, en *Viajeros, crónicas de Indias y épica colonial*, ed. Mariela Insúa y Jesús Menéndez Peláez, Nueva York, IDEA, 2017, pp. 227-242.
- ARREDONDO, Soledad (dir.), *Géneros híbridos y libros mixtos en el Siglo de Oro*, número monográfico de *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLIII, 2 (2013).
- CACHO, Rodrigo, “Introducción: Géneros, centros, periferias”, en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro. Centros y periferias*, ed. Rodrigo Cacho y Anne Holloway, Londres, Tamesis, 2013, pp. 1-9.
- JAVITCH, Daniel, “La politica dei generi letterari nel tardo Cinquecento”, *Studi italiani*, III, 2 (1991), pp. 5-22.
- , “The Emergence of Poetic Genre Theory in the Sixteenth Century”, *Modern Language Quarterly*, LIX, 2 (1998), pp. 139-169.
- OSUNA, Inmaculada, y MARTÍNEZ CARRO, Elena (coord.), *En los márgenes del canon. Hibridismo literario y cultura áurea*, número monográfico de *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, IX, 1 (2021).
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *La imitación áurea. Cervantes, Quevedo, Góngora*, París, Éditions Hispaniques, 2016.
- RIVERS, Elias L., “Géneros poéticos en el Siglo de Oro”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LX, 1 (1992), pp. 251-264.
- TARAVACCI, Pietro (dir.), *Mash-up. Forme e valenze dell'ibridazione nella creazione letteraria*, número monográfico de *Ticontre. Teoria, testo, traduzione*, núm. 5 (2016), en línea, <<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/issue/view/7>>.



Abrevia su hermosura virgen rosa:
En torno a un símil de la *Soledad primera*

Jesús Ponce Cárdenas*
Universidad Complutense de Madrid
jponce@ucm.es

Recepción: 23/02/2021, Aceptación: 23/03/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

El presente estudio examina un pasaje de la *Soledad primera* a la luz de las prácticas de la *imitatio*. En el análisis del símil de la rosa se identifica el modelo subyacente (una comparación engastada en un soneto laudatorio de Torquato Tasso) así como algunos procedimientos de ocultamiento y potenciación expresiva característicos de la praxis gongorina.

Palabras clave

Góngora; *Soledad primera*; símil; rosa; Torquato Tasso; imitación; agudeza; epitalamio.

Abstract

English Title. *Abrevia su hermosura virgen rosa:* Considerations on a Simile in Góngora's *Soledad primera*.

Focusing on the practice of poetic imitation, this study examines a fragment of Góngora's *Soledad primera*. Through the analysis of the rose-simile we will identify the hidden model (a comparison set in a laudatory sonnet by Torquato Tasso) as well as some procedures of concealment and stylistic enhancement used by the Cordoban writer.

Keywords

Góngora; *Soledad primera*; simile; rose; Torquato Tasso; imitation; wit; epithalamium.

* El presente artículo se inscribe en el marco del Proyecto “Hibridismo y Elogio en la España Áurea” (HELEA PGC2018-095206-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER. Agradezco a mis compañeros de proyecto Mercedes Blanco, Pedro Conde Parrado y Juan Matas Caballero la atenta lectura del

Las *Soledades* ofrecen uno de los ejemplos más refinados y complejos de hibridismo en la historia de la literatura española. Sobre este particular, varios estudios recientes han puesto de relieve cómo en la hermética obra confluyeron géneros tan dispares como la epopeya didáctica y el epitalmio, la poesía piscatoria y el epinicio, la égloga y el epilio.¹ Bajo la enseña de la imitación ecléctica, Góngora compuso el ambicioso poema narrativo engastando a lo largo de sus dos partes infinidad de teselas provenientes de todo tipo de modelos.² A zaga de los comentaristas antiguos, algunos especialistas contemporáneos han estudiado con atención la pléyade de autores que sirvieron como dechado al poeta cordobés, tanto clásicos (Virgilio, Horacio, Ovidio, Estacio, Claudiano, Opiano, Nono de Pannópolis...) como modernos (Pontano, Garcilaso de la Vega, Ariosto, Bernardo Tasso, Luigi Tansillo, Torquato Tasso, Gabriello Chiabrera, Giovan Vincenzo Imperiale...). Las reminiscencias de autores grecolatinos, neolatinos e italianos estaban vinculadas bien a la lectura directa de sus obras poéticas y al personal trabajo de conformación del *codex excerptorius* o cartapacio, bien a la consulta de repertorios que brindaban un acceso inmediato a esa misma información erudita, pero ya cribada y sistematizada. Por ejemplo, en el campo de la *elocutio* gongorina, se ha demostrado en un brillante estudio cómo Góngora accedió a un ingente caudal de calificativos y de *iuncturae* latinas y neolatinas a través de una compilación enciclopédica: los *Epitheta* del humanista francés Ravisio Textor (Conde Parrado 2019b). Conviene recordar que también desde el terreno de las letras vernáculas existían obras de consulta similares, como el *Tesoro di concetti poetici* de Giovanni Cisano, cuyo posible manejo por parte de los escritores áureos no se ha sondeado todavía.³

original de este trabajo, así como los consejos y anotaciones que me han brindado. Mi gratitud se hace extensiva a los dos atentos revisores del artículo.

1. Espigo a continuación algunos trabajos recientes sobre tales aspectos genológicos: Blanco (2012, 2014, 2016, 2020), Tanabe (2011), Ponce Cárdenas (2013, 2014a, 2020).

2. Como generosamente me apunta Mercedes Blanco, resultaría conveniente prescindir de la identificación reductiva de las *Soledades* como una composición meramente descriptiva, pues “aunque contenga descripciones, su propósito es contar algo. Un poema descriptivo es la *Descripción de La Tapada* de Lope de Vega o ciertas silvas de Estacio cuyo propósito es describir un lugar o una cosa reales (o que se hacen pasar por reales). La dimensión temporal de las *Soledades* cuenta mucho: el tiempo pasa y hay diversas acciones, se producen encuentros, se llevan a cabo ritos, se perciben movimientos. Otra cosa es que el ritmo del poema, su *tempo*, sea lento y que lo que cuenta carezca de dramatismo”.

3. El largo título de la obra clarifica la índole compilatoria sin ambages: *Tesoro di concetti poetici scelti da' più illustri Poeti Toscani e ridotti sotto capi per ordine d'alfabeto da Giovanni Cisano. Con annotationi in molti luoghi di diversi, nelle quali si mostrano i colori et ornamenti poetici, i lumi delle dottrine e dell'arti sparsi per entro i detti concetti et i luoghi tolti da' Poeti Greci et Latini et felicemente imitati da' nostri. Oltre di ciò sotto i medesimi capi sono ridotti i concetti espressi nelle Imprese raccolte in diversi volumi da diversi autori, con le loro dichiarazioni e discorsi* (1610). Los dos volúmenes del *Tesoro de conceptos poéticos* de Cisano no solo ofrecían una selección de pasajes de los grandes maestros de la poesía italiana sino que además incorporaban comentarios a dichos fragmentos y anotaciones sobre las fuentes antiguas en las que se inspiraban tales versos.

Siguiendo esa estela comparatista, el propósito de este artículo es examinar en profundidad un símil inserto en la sección epitalámica de la *Soledad primera*: la comparación de la novia aldeana con una rosa que comienza a entreabrirse. Para atender a todos los posibles matices de esta figura y su engaste en la obra, el presente estudio se dividirá en cinco apartados. En primer lugar se determina el contexto narrativo que rodea a la incorporación de dicho símil. Seguidamente se pasa revista a la aportación de los comentaristas áureos y la visión que dan de la imagen floral. En el tercer apartado se propone un nuevo hipotexto: un fragmento de Torquato Tasso que es la fuente probable del pasaje, aunque pasó desapercibido a los eruditos del siglo XVII. La sección cuarta se centra en el comentario de varios rasgos elocutivos, en especial de la llamativa selección léxica, que genera una ruptura en el horizonte de expectativas, dado que no responde plenamente a los criterios estéticos más extendidos a inicios de la centuria. El sello de la agudeza, perceptible en el entero ejercicio de rescritura, constituye el asunto del último apartado.

Veteris vestigia pudoris: rubor épico y recato epitalámico

Al inicio mismo del fragmento nupcial de la *Soledad primera*, Góngora disponía en el escenario arcádico y sencillo de las bodas aldeanas a varios personajes, aportando diferentes notas sobre los mismos. Mediante la adjetivación se caracteriza en el relato a cada una de las tres figuras que concurrían ante el innominado protagonista. Acompañado por su montaraz guía, el peregrino acude ante los anfitriones del festejo nupcial y con toda cortesía es presentado: primero al futuro esposo, del que se pondera con una rápida pincelada el porte y bazarria (“galán novio”); después al padre de la joven, que destaca por su distinción y respetabilidad (“venerable padre”); por último, a la novia (“bella”, “dulce”, “afable”), en la que el recato y la hermosura juvenil corren parejas.⁴ La escena se describe en los siguientes términos (vv. 722-731):

Al galán novio el montañés presenta
su forastero, luego al venerable
padre de la que en sí bella se esconde
con ceño dulce y, con silencio afable,

4. De hecho, Manuel Serrano de Paz establece una suerte de jerarquía en el grupo de personajes y precisa que en el orden de presentación se ha seguido una segura etiqueta: “En el matrimonio hay personas principales y hay adjuntas: aquellas son los novios, estas los suegros y los parientes. Entre aquellas tiene lugar primero el esposo y así ante él presenta lo primero el montañés al peregrino y luego ante el suegro. Llama *galán* al novio, en quien incluye las gracias de mozo, bizarro y bien dispuesto” (f. 494v). Prosigue después la anotación sobre el sentido del mismo epíteto ponderativo: “*Galán* le llama también, que es lo mismo que bien proporcionado y fuerte de miembros, grande don en los varones, como dijo Bión: ‘*Forma mulieres ornat, uirum autem robur*’” (f. 495r).

beldad parlera, gracia muda ostenta,
 cual del rizado verde botón, donde
 abrevia su hermosura virgen rosa,
 las cisuras cairela
 un color que la púrpura que cела
 por brújula concede vergonzosa.

(Góngora, *Soledades*, ed. R. Jammes, pp. 343-345)

Una vez dispuestos los personajes en el escenario nupcial, puede verse cómo dentro del relato el novio y el padre no suscitan mayor atención, en tanto que la muchacha a punto de desposarse se erige en objeto de especial interés por su timidez y belleza. Se introduce entonces un símil extendido que Góngora va a dilatar de manera notable a lo largo de ocho versos: los tres primeros endecasílabos se reservan para el elemento real o término base (la novia pudorosa que permanece en silencio) en tanto que los cinco versos siguientes los ocupa el término de comparación (la rosa que comienza a despuntar y no deja contemplar del todo el esplendor de sus pétalos carmesíes, encerrados aún en el verde botón).⁵ Como indicaba Robert Jammes, “la finalidad primera de esta comparación es, según la lógica de la retórica tradicional, ponderar el pudor juvenil, la hermosura todavía en ciernes de la novia. Pero finalmente lo que queda en la memoria del lector es un elemento más de su visión poética de la naturaleza” (Jammes 1991: 217).

Antes de acometer el análisis detallado del parangón floral y la tradición poética en el que se inscribe, conviene reflexionar brevemente sobre las notas acerca de la actitud, el carácter y el físico de la figura femenina que sutilmente moldea el relato. El primer comentarista que atendió a algunos detalles significativos en el pasaje fue Pedro Díaz de Rivas (1587-1653) en sus conocidas *Anotaciones y defensas a la Primera Soledad* (BNM, Ms. 3726, f. 154r-v):

152. *En sí bella se esconde*. Con increíble venustidad y elegancia significa la modestia virginal y el vergonzoso encogimiento de la novia; el cual parece ocultaba su belleza y como por brújula la mostraba. Ella, pues, debajo de un ceño dulce y un silencio afable mostraba una belleza o beldad parlera y una gracia muda. Es la modestia y vergüenza un don muy grande en las mujeres. Especialmente se suele hallar en las doncellas desposadas.⁶ Así dijo Homero, libro VI *Odisea* hablando de la hija de Alcínoo, rey de los Feacios: “*Urecundata est nouas nuptias nominare*”.⁷ Virgilio, li-

5. Sobre el símil en la *Fábula de Polifemo y Galatea* puede consultarse Ponce Cárdenas (2009: 241-369).

6. Tanto Pedro Conde Parrado como yo estimamos que esta frase es una cuasi-traducción del fragmento que introduce el pasaje de Tiraqueau que luego se va a citar. Ello supondría de por sí un indicio bastante claro de que tal era su fuente.

7. El breve pasaje de la *Odisea* citado en versión latina se localiza en el libro VI, vv. 66-67: “ὡς ἔφατ' : αἰδέτο γὰρ θαλερὸν γάμον ἔξονομήναι / πατρὶ φίλω” (‘Así dijo; reparo le dio al nombrar ante su padre la sazón de sus bodas’). En la difundida traducción latina de Raffaele di

bro XII, *Aeneis* introduciendo a Latino y Amata, que trataban del casamiento de Lavinia, finge que Lavinia calla y se avergüenza: “*Acceptit uocem lacrymis Lavinia matris, / flagrantes perfusa genas, cui plurimus ignem / subiecit rubor*”.⁸ Tibulo libro [III] “*Ut iuueni primum uirgo deducta marito, / inficitur teneras ore rubente genas*”.⁹

Como han mostrado varios estudios recientes (Conde Parrado 2017, 2018, 2019^a, 2019^b, 2020), en el Siglo de Oro, los repertorios de información que permitían acceder a una selección de *excerpta* antiguos eran de muy varia índole. Para el caso específico de esta glosa de Pedro Díaz de Rivas, se puede plantear la posibilidad de que no estuviera manejando directamente una de las varias traducciones latinas de la *Odisea* que circulaban por Europa desde el Quinientos y que tampoco hubiera ojeado en esta ocasión precisa cualquiera de las múltiples ediciones de la epopeya virgiliana.

A la luz de la versión en latín de los hexámetros griegos que se citan en el pasaje, cabría sospechar que el comentarista gongorino pudo tener acceso a los mismos y al fragmento virgiliano mediante la consulta de un tratado sobre derecho matrimonial del humanista y jurisperito francés André Tiraqueau (1488-1558): *De legibus connubialibus et iure maritali*.¹⁰

Volterra el fragmento rezaba así: (libro VI) “*Sic ait erubuit enim matrimonium manifeste nominare apud patrem*”. *Odisea Homeri per Raphaellem Volaterranum in latinum conuersa*, Romae, Per Iacobum Mazochium, 1510, s. f. Cabe sospechar, por otro lado, que la versión latina del pasaje homérico parece deberse al propio jurista francés.

8. Virgilio, *Eneida*, ‘Escucha Lavinia las palabras de su madre con las ardientes mejillas llenas de lágrimas, pues un rubor intenso abrasa y se difunde al punto por su encendido semblante’.

9. Tibulo, *Elegía* III, 4, vv. 31-32 ‘como cuando una muchacha, conducida por vez primera ante su joven esposo, tiñe con el rubor en su semblante las tiernas mejillas’.

10. Desde su publicación en las prensas de Lyon en 1546 la obra tuvo una aceptación notable, lo que se tradujo en varias reimpressiones (1554, 1560, 1574, 1575) que gozaron de bastante difusión por toda Europa. Por ejemplo, sobre la distribución de la misma en España, téngase en cuenta que el mismo tratado se cita en la *Soledad primera ilustrada y defendida* como fuente de información para todo tipo de asuntos relacionados con las bodas en el mundo clásico: “De manera que según esta sentencia (que en parte la tengo por más verdadera) sería la novia de quince años, edad competente para el matrimonio, como lo trata Tiraquello *in lege VI Connubialibus*, nº 40 *et lege VII*, nº 39”; “Así llamaron a Diana *uerecunda*, como lo prueba Tiraquello *in lege IX Connubialibus*, por ser en las doncellas muy ordinaria, particularmente cuando se trata de casarlas”; “Y así para el casamiento era mal agüero el mes de mayo [...]. La causa de ello dan Tiraquello, libro VI *Connubialibus*, nº 14; Brisonio, *De ritu nuptiarum*, IV, capítulo 2 *et* libro II, capítulo 5 y otros”; “Aristóteles en su *Política*, capítulo 17, prohíbe toda suerte de pintura deshonesto y así lo da por precepto Tiraquello, libro XVI *Connubialibus*” (*Góngora vindicado. Soledad primera ilustrada y defendida*, pp. 328, 334, 340, 354). Por otro lado, como me recuerda generosamente Pedro Conde Parrado, también cita varias veces a Tiraquello Salazar Mardones en la *Ilustración y defensa de la fábula de Piramo y Tisbe* (ff. 42r, 111r, 119r, 157v, 160v, 178v), aunque no siempre se refiera allí a su obra sobre el matrimonio. En el f. 42r por ejemplo sí se refiere a esta obra sobre las leyes matrimoniales y, curiosamente, da también un ejemplo procedente de Homero extraído de la misma (aunque Salazar Mardones sí lo admite abiertamente, no como Díaz de Rivas).

qui naturalem pudorem assignat mulieribus. Et l. in coniunctione, in illis verbis, & si puella cultu verecundiae, &c. C. de nup. vbi no. Bal. quòd naturale est mulieri, propter verecundiam tacere. Et ea quidem l. loquitur de puella, quae prae verecundia de nuptiis suis interrogata subticet. Quam & puellarum naturam mirè expressit Homerus lib. Odysseæ 6. loquens de Nauficaa Alcinoi Phæacum regis filia:

Ἰδὲ γὰρ θαλίῃν γάμῳ θρονιάσκει. Id est,
Verecundata est nouas nuptias nominare.

Et Euripides in Iphigenia in Aulide, loquens de puellis:

Ἦσι τὸν ἰμπίφρακῃ ἀδελῆς φίλος
 Καυρὸς ἔρῃσι, κὶ γὰρ κῶς μνησθῆναι.
*Omnibus hoc insitum est, ut pudore capiantur, amicos
 Nouos videntes, & nuptiarum recordantes.*

¶ Quos secutus Virgilius, paulò post principium l. 12. Aeneidos, Latinum, & Amatam uxorem cum Turno colloquentes facit de coniugio ipsius cum Lavinia eorum filia: at Laviniam ipsam interim loquentem non facit, sed tantùm dat ei lacrymas, & pudorem:

Accipit vocem lacrymis Lavinia matris
 Flagrantes perfusa genas, cui plurimus ignem
 Subiecit rubor, & cætera.

Quo in loco Christophorus Landinus interpres, id non inscitè annotauit. Augustinus autem de Verbis domini, sermone 46. Uxorem (inquit) refrænat infirmitatis

Figura 1

De legibus connubialibus et iure maritali,
 Lugduni, Apud Gullielmum Rovilium, 1560, f. 153r.

El apartado de la obra que pudo llamar la atención del erudito cordobés se abría con las ideas siguientes: “*Naturale est mulieri propter verecundiam tacere. Et ea quidem lex loquitur de puella, quae prae verecundia de nuptiis suis interrogata subticet*” (“Es algo natural en las mujeres guardar silencio a causa de la vergüenza. Y esa ley, ciertamente, habla de la doncella que, al ser preguntada por sus bodas, calla por pudor”). Poco después, el estudio de Tiraqueau recogía puntualmente las dos citas aducidas por Díaz de Rivas en la nota 152, precisamente en un apartado en el que la entera reflexión se iba a centrar en “la verecundia” o el “recato de las muchachas cuando se habla de sus matrimonios”.¹¹ El humanista

11. Nótese también la proximidad en algunas expresiones: “*Uerecundia puellarum cum tractatur de nuptiis earum*” / “Es la modestia y vergüenza un don muy grande en las mujeres. Especialmente se suele hallar en las doncellas desposadas”. Por otra parte, conviene recordar asimismo que Pedro Díaz de Rivas a menudo consultó con provecho los comentarios a Virgilio del padre Juan Luis de la Cerda, tal como demostraron ejemplarmente Melchora Romanos y Patricia Festini en la reciente edición electrónica de las glosas del erudito cordobés a la *Soledad segunda*. Puede consultarse en red en <https://obvill.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_soledadsegunda-diaz>.

galo pondera además la certera visión que daba Homero sobre el asunto: “*et puellarum naturam mire expressit Homerus*” (‘y Homero expresó de manera admirable la naturaleza de las doncellas’).

Más allá de la procedencia de estos retazos eruditos, considero que el contenido de la nota 152 presenta algunos relieves interesantes, no tanto porque acierte o falle al proponer la cercanía de los versos gongorinos a un modelo clásico concreto, sino más bien por lo que sus glosas revelan acerca de la estimativa en torno a los géneros antiguos y, sobre todo, por la actitud y gestos que son propios de una tipología concreta de personaje en un contexto determinado.¹²

A todas luces, el erudito cordobés creyó identificar en el pasaje gongorino una situación específica: en un contexto de hospitalidad arcaica, una bella joven es presentada a un invitado extranjero, hallándose junto a ambos el padre de la doncella. Como describe la silva, la actitud de la muchacha es inequívoca: por timidez y recato la novia no profiere palabra alguna y se sonroja. De entre todos los posibles paralelos de la historia de la literatura universal que podría haber elegido, Díaz de Rivas se fija, ante todo, en dos cimas de la poesía de Occidente y trata de establecer así un vínculo silencioso entre la inconclusa obra maestra de Góngora y los venerables modelos de la épica grecolatina. Del tratado humanístico sobre derecho nupcial pudo quizá haber extraído dos pasajes de la *Odisea* y la *Eneida*, en los que Nausícaa y Lavinia, respectivamente, se ruborizan cuando se saca a colación el argumento de las bodas, al tiempo que desecha la cita de Eurípides. Al lado de los pasajes de ambas epopeyas Díaz de Rivas también evocará un ejemplo del entorno amorio-elegíaco (Tíbulo) que no figura en la obra de Tiraqueau.

A la luz del intento de vinculación del pasaje con la épica por parte de Díaz de Rivas, conviene prestar similar atención al hipotexto que algunos años más tarde propusiera don García de Salcedo Coronel (*Soledades comentadas*, f. 153r-v):

Presentó el montañés su huésped al galán novio y luego le llevó al venerable padre de la desposada, que hermosa se escondía en su virginal recato con dulce ceño y ostentaba con afable silencio una belleza elocuente y una gracia muda. Imitó nuestro poeta esta hermosa descripción de Estacio, libro II *Tebaida*, donde hablando de

12. Puede verse también la información recogida por Cisano en el *Tesoro di concetti poetici* bajo las entradas “Vergine” (II, pp. 983-986) y “Vergogna” (II, pp. 986-992). Entre los pasajes poéticos allí aducidos se localizan el símil de la rosa incluido por Ariosto en el canto primero del *Orlando furioso*, la comparación con la flor del epitalamio de Catulo, el mismo parangón catuliano imitado por Battista Guarini en *Il pastor Fido* (acto I, escena cuarta) y los cuartetos del soneto *Negli anni acerbi tuoi purpurea rosa* (con las variantes propias de su segundo estadio de redacción). Téngase en cuenta que la primera versión de estos últimos endecasílabos ya la había recogido Giovanni Cisano en la primera parte del *Tesoro*, bajo la voz “Gioventù” (I, p. 998). Por otro lado, el largo símil de la rosa engastado por Tasso en una canción dialogada se reproducía en el tomo primero, en la entrada que dedica a la acción de “Innamorarsi” (I, 1089). Igualmente cabe constatar que el parangón tassesco de la rosa “modesta e verginella” que figura en el canto XVI de la *Gerusalemme liberata* también se reproduce en la entrada que dedica a “Persuadere ad amare” (I, p. 140).

Argia y Deífle dice: “*Ibant insignes uultuque habituque uerendo, / candida purpureum fusae super ora pudorem / delectaeque genas; tacite subit ille supremus / uirginitatis amor, primaque modestia culpae / confundit uultus*”.¹³

El fragmento aducido por el caballero hispalense forma parte de uno de los mejores poemas épicos de la Edad de Plata latina: la *Tebaida*. En un pasaje del libro segundo se describe el inicio de la ceremonia de las dobles nupcias de Argia y Deífle con Polinices y Tideo. Como muestran los hexámetros, la belleza y el rubor, el silencio y el decoro identifican a las dos figuras femeninas.

Por último, conviene traer a la memoria el testimonio de Manuel Serrano de Paz. Entre sus interesantes comentarios manuscritos, conservados en dos gruesos volúmenes, la glosa consagrada a este pasaje se distancia algo de las apostillas firmadas por sus predecesores. En efecto, el erudito radicado en Oviedo no quiso remitir a pasaje épico alguno y se inclinó por otro tipo de escritura celebrativa, proponiendo otra posible reminiscencia estaciana:

Parece que imitó esta vergüenza bella y ceño dulce en Estacio libro I *Silvas in Epithalamio*: “*Ipsa manu nuptam genetrix Aeneia duxit / lumine demissam et dulci probitate rubentem*”.¹⁴ Estaba la serrana con los ojos bajos, pero no era el ceño torcido, ni feo, sino *dulce ceño*, que no espantaba, antes atraía (f. 496r).

La anotación de Serrano de Paz no pone de relieve ningún paralelo con el género sublime por excelencia, sino que centra toda su atención en la actitud de una tímida novia en el marco laudatorio del epitalamio.¹⁵ La beldad aldeana de las *Soledades* y la hermosura de Violentila ostentan, a sus ojos, una gracia y un pudor afines. Con suma finura, aprecia Mercedes Blanco que la *unctura* estacia-

13. *Tebaida*, II, vv. 230-234 (ed. G. Faranda Villa, pp. 138-140). En la traducción secentista de Juan de Arjona dice así el pasaje: “Las dos, entre casadas y doncellas, / venerables de rostro y de vestido, / callando están y sus mejillas bellas / de un rosado color se habían teñido, / que aumenta más la hermosura de ellas, / aunque es color de su temor nacido; / fe cierta, último amor, secreta nube / de su virginidad, que al rostro sube” (I, p. 79).

14. *Silva* I, 2, vv. 11-12 (ed. R. Shackleton Bailey, p. 40). ‘La madre de Eneas en persona ha traído de la mano a la novia, que baja los ojos y se ruboriza con dulce candidez’.

15. Martín Vázquez Siruela -como generosamente me recuerda Pedro Conde Parrado- también remitiría a Estacio (en concreto a los dos versos de la silva I, 2 recogidos en la nota precedente) a propósito del sintagma *ceño dulce*. Pellicer, por su parte, se limitó a realizar una mera paráfrasis de los versos gongorinos: “Llegó el anciano a presentar el forastero al bizarro novio, luego al padre de la desposada, que con ceño apacible y con silencio afable se escondía, como no hablaba vergonzosa, dentro de su mismo empacho. Estaba graciosamente muda, pero con hermosura muy elocuente, del modo mismo que la virgen rosa en el capullo rizado en el botón verde, donde encoge su resplandor, descubriendo un breve cairel de púrpura, por donde comienza a abrirse, de modo que ofrece por brújula la púrpura misma que cela, así la desposada encogía dentro de su vergüenza lo más hermoso de sus gracias concediendo escasamente un rasguño de lo que encubría” (Pellicer, *Lecciones solemnes*, col. 492). Frente a la aportación de los demás comentaristas, que intentan identificar con acribia una o varias fuentes posibles de la comparación, el cronista real no dedicó esfuerzo alguno a la dilucidación de los hipotextos del pasaje.

na “*dulci probitate*” podría hacer gala, en términos horacianos, de una cierta *calliditas*, pues el epíteto forma con el núcleo nominal una combinación algo sorprendente. El sustantivo latino *probitas* se refiere a la ‘rectitud’, la ‘honradez’, la ‘lealtad’, la ‘integridad’ o las ‘buenas costumbres’ y por tanto hace pensar en “una cierta severidad” o un exigente rigor, elementos que no resultan del todo “acordes con la dulzura”. A la luz de tal detalle, sería plausible identificar como origen (bastante verosímil) del sintagma gongorino “dulce ceño” la juntura de Estacio “*dulci probitate*”: en primer lugar, por la equivalencia verbal del mismo epíteto, localizado en ambas troquelaciones; en segundo término, por el efecto afín de extrañamiento que estas *callidae iuncturae* ponen en juego. De hecho, Góngora intensificaría la sugestión estaciana, dado que convierte el sintagma en un verdadero oxímoron. Un lector atento percibe cierto extrañamiento en la aplicación del adjetivo “dulce” a un vocablo tan marcado como “ceño”, ya que este designa “un modo de mirar severo y desabrido, abajando las cejas”, propio de “los mal contentos y los envidiosos” y de todos “aquellos que no les da gusto aquello que miran” (Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, p. 406).

En verdad, los textos que Díaz de Rivas, Salcedo Coronel y Serrano de Paz esgrimieron como posibles paralelos antiguos para el término real de la comparación no plantean ninguna equivalencia verbal obvia. Parece dudoso (o cuanto menos indemostrable) que Góngora tuviera que acudir forzosamente a las fuentes allí señaladas o a otras similares. Sin embargo, la información que proporcionan los tres eruditos no debe descartarse como algo inútil o superficial, pues de alguna manera nos pone sobre aviso: la escena pergeñada por Góngora se repite poéticamente desde el alba de los tiempos manifestando siempre una misma gestualidad, una actitud concordante, pues nos hallamos ante un estereotipo, es decir, ante una “imagen o idea aceptada por un grupo o sociedad con carácter inmutable” (RAE). El interés de tales anotaciones se revela así crucial desde el plano de las ideas o del contenido.

El testimonio de los comentaristas no solo sirve para dar noticia de teselas concretas que fueron sometidas a rescritura por Góngora según las pautas imitativas de la época, sino que también resulta muy útil para identificar estereotipos, lugares comunes, situaciones tópicas...¹⁶ Desde la Grecia antigua hasta la España barroca, pasando por la Roma clásica, la imagen de una doncella a punto de contraer matrimonio se asocia, de una forma casi atávica, con las ideas de la belleza juvenil y la virginidad, con las virtudes de la timidez y el pudor que acrecientan su gracia y atractivo.¹⁷

16. Baste pensar en el caudal de motivos y tópicos que identificó Antonio Vilanova (1992) en su magistral estudio sobre las fuentes y los temas del epilio gongorino, sumando a los datos extraídos de los comentaristas las novedades que afloraron a partir de sus propios descubrimientos.

17. Sobre la *uerecundia* como un valor principal en una joven esposa disertó largamente Manuel Serrano de Paz en sus *Commentarios a las Soledades*, con apabullante acopio de citas (Musonio, Cicerón, San Bernardo, Valerio Máximo, Quinto Curcio, Aristóteles...) no forzosamente de na-

Al evocar en el poema a una hermosa joven a punto de casarse, de algún modo Góngora se vería compelido a caracterizarla siguiendo las normas de un decoro vigente desde el mundo antiguo. La bella adolescente que se encontraba en los “incierto crepúsculos de su edad segunda” tenía que estar adornada con los dones de la hermosura y el recato, de acuerdo con esa suerte de *unwritten rule*. Góngora se pliega ante ese imperativo con toda naturalidad y, al actuar así, se inscribe en una larga cadena literaria que cuenta con diversos eslabones en la épica grecolatina, la elegía amorosa romana y el epitalmio de época flavia. Parece indudable que el autor de las *Soledades* no imita aquí expresamente ni a Homero, ni a Virgilio, ni a Tibulo, ni a Estacio. Las troquelaciones verbales de los cuatro maestros antiguos no parecen dejar una huella nítida en el término real de la comparación, según lo modela Góngora. Ahora bien, desde el plano de la *res* o la *inuentio*, los cuatro vates grecolatinos y el escritor barroco participan unánimemente de una misma visión, nos hablan de un único estereotipo, a la manera de un signo cultural inmutable.

La rosa en los comentaristas antiguos

La reflexión más notable sobre el símil de la rosa entre los comentaristas de Góngora fue la de Pedro Díaz de Rivas, ya que en una extensa glosa de sus *Anotaciones* fue desgranando todo un abanico de parangones de hermosura vinculados a aquella flor. En dicho elenco el erudito cordobés proponía hasta seis posibles *loci paralleli*, fijando su atención en un modelo tardo-antiguo (Claudiano), un dechado neolatino (Pontano), tres hipotextos italianos (Ariosto, Tasso, Marino) y uno español (Bartolomé Leonardo de Argensola):

153. *Cual del rizado verde botón*. Porque era virgen de pocos años y parece que ocultaba su hermosura con la modestia, la compara a una rosa que del todo no ha salido del capullo. Quizá es imitación de Claudiano *In nuptiis Honorii et Mariae*, hablando de una madre e hija: “*uel flore sub uno / ceu geminae Paestana rosae per iugera regnant: / haec largo matura die saturataque uernis / roribus indulget spatium; latet altera nodo / nec teneris audet foliismittere soles*”.¹⁸ Joviano Pontano, elegán-

tura poética. Comenzaba así su reflexión: “Tres cosas alababa Sócrates en la juventud: prudencia en el entendimiento, silencio en la lengua y vergüenza en la cara. Con estas dos últimas adorna el Poeta a esta novia y ambas nacían de su vergüenza, adorno mayor en las mujeres y más natural en ellas que en los hombres. Así dice que se esconde en sí misma, que estaba llena de vergüenza, y por eso escondida y recogida en sí misma [...]. Grande ha de ser en ellas la vergüenza, pues es la guarda de todas las virtudes, la que deshace cualquier infamia, la que acarrea todas las alabanzas. Sin ella nada hay bueno, nada honesto, nada loable” (f. 495r).

18. Claudiano, *Epithalamium de nuptiis Honorii Augusti*, vv. 246-250 (ed. J. L. Charlet, p. 75), ‘o como en un mismo tallo dos rosas reinan entre los campos de Paestum: una ya madura a plena luz del día, empapada por el rocío primaveral, intenta abrirse; la otra se oculta en el botón y no se

tísimo poeta, en sus *Endecasílabos Ad Ariadnam uxorem*: “*Qualis floridulo nitens in horto / nondum puniceas comas reclusit, / et iam puniceas comas recludit / ac rarum decus explicare quaerit / quae laeto rosa ramulo refulget; / talis purpureis genis et ore, / ut quae non tenerum cupit maritum, / sed iam iam tenerum cupit maritum, / cui prima oscula dedicet suumque / florem uirginei dicet pudoris / suspirans uiduo puella lecto, / fulgebas mihi primulosque amores / spirabas oculis [sinuque blando / afflabas Arabum suos odores, / fundebas Charitum suos honores, / et laetum Cnidiae deae nitorem]*”.¹⁹ El Ariosto, canto X: “La damigella non passava ancora / quatordecim anni et era bella e fresca / come rosa che spunti all’ora allegra / fuor della buccia e col sol novo cresca”.²⁰ El Tasso, canto XVI de su *Hierusalem*, alude mucho al pensamiento de nuestro poeta: “Deh, mira —egli cantó— spuntar la rosa / del verde suo modesta e verginella / che mezzo aperta ancora et mezzo ascosa / quanto si mostra men, tanto è più bella”.²¹ Y el Marino en aquella dulcísima canción de la rosa: “Mira, mira, poi questa / ch’aperto apenna ha l’uscio, / verginella modesta / trar non osi la testa, / pur de purpurei lampi / quasi stella terrena illustra i campi”.²² Los cuales imitó Bartolomé de Argensola en una canción: “Las rosas, cuando de ellas más compuesta / su abril adorna la nativa espina, / que una sus hojas en belleza inculta / confiada dilata, otra se inclina / dentro en sí misma, tímida y modesta / con virginal modestia medio oculta”.²³

Podría afirmarse que en este sucinto comentario Díaz de Rivas traza el recorrido de una imagen floral desde la poesía latina de época imperial tardía hasta la lírica barroca europea, haciendo algunas calas esenciales en la pervivencia del motivo (Ponce Cárdenas 2021). Nuevamente conviene notar cómo el erudito cordobés no solo atiende a posibles modelos líricos recientes (Marino, Argensola) sino que se fija también en la escritura nupcial tardo-antigua y humanística (el *Epithalamium Honorii et Mariae* de Claudiano, los *Hendecasyllaborum Libri Duo* de Pontano) y en la tradición épica *in volgare* (Ariosto, Tasso). De entre los distintos escritores que selecciona, parece poner especial énfasis en dos autores y dos géneros: el Claudiano epitalámico (“Quizá es imitación de Claudiano”) y el Tasso épico (“el Tasso alude mucho al pensamiento de nuestro poeta”).

atreve a recibir los rayos solares en sus tiernos pétalos’. Puede leerse otra traducción castellana moderna de Castillo Bejarano (p. 251).

19. Pontano, *carmen XIII (Ad Ariadnam uxorem)* de *Baiae siue Hendecasyllaborum Libri Duo*, vv. 11-26 (ed. R. G. Dennis, p. 38).

20. Ariosto, *Orlando furioso*, canto X, octava 11, vv. 1-4 (ed. L. Caretti, I, p. 227). En la traducción quinientista de Jerónimo de Urrea rezan así estos endecasílabos: “Sabed que no pasaba la señora / de catorce años, tierna, fresca y bella / como rosa que apunta así a la hora / y con el nuevo sol crece y destella” (ed. F. J. Alcántara, p. 125).

21. Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, canto XVI, octava 14, vv. 1-4 (ed. L. Caretti, p. 357).

22. Marino (*Rime*, pp. 60-61). ‘Mira, mira después esta, que apenas se ha entreabierto, modesta y pequeña virgen, no osa alzar la cabeza y, sin embargo, con resplandores purpúreos, como una estrella terrenal, ilumina los campos’

23. Bartolomé Leonardo de Argensola, *Canción a la primavera*, vv. 43-48 (*Rimas*, ed. J. M. Blecua, I, pp. 12-13).

Atendiendo a algunos rasgos específicos de la misma, no interesa aquí tanto la visión (más o menos cristalizada) de la comparación general de la belleza femenina con la reina de las flores, sino cómo la figura poética se asigna a un tipo específico dentro de un conjunto amplio y variado. Dentro del tenor general, el símil de Claudiano se aplicaba a dos figuras femeninas de edad dispar: Serena y María, madre e hija. Tal circunstancia posibilita la distinción en dos clases determinadas y la constitución de una suerte de escala, pues establece un contraste sutil entre la hermosura en plena sazón (Serena) y la belleza que despunta (María), la mujer madura como una rosa que muestra ya sus pétalos abiertos y la doncella a punto de desposarse, como una flor que esconde aún sus pétalos en el botón vegetal (“*latet nodo*”). Por otro lado, dentro del conjunto de parangones esgrimido por Díaz de Rivas, en esa línea que subraya la temprana eclosión de la hermosura de la joven alabada, es interesante apreciar cómo Ariosto insistía en el detalle de la tierna edad: “La dama no excedía los catorce años”.

De los modelos propuestos por Díaz de Rivas, el único que consideró atendible Salcedo Coronel algunos años más tarde en su edición de las *Soledades comentadas* (1636) fue Torquato Tasso:

Esta comparación la tomó nuestro poeta de Torquato Tasso en el canto XVI de su *Jerusalén*: “Deh, mira (egli cantò) spuntar la rosa / dal verde suo modesta e verginella / che mezzo aperta ancora, e mezzo ascosa / quanto si mostra men tanto è piú bella”. Yo, imitándole en mi *Anaxarte* dije: “Mira la rosa, que del seno rudo / libra modesta su beldad lozana, / hermosa más cuanto en el verde nudo / menos descubre la purpúrea grana” (f. 153v).

Salcedo no solo recoge en su comentario el mismo símil de la *Gerusalemme liberata* aducido años atrás por su predecesor, sino que asevera de forma taxativa que Góngora “tomó” la “comparación” de la admirada epopeya tassesca. Los cuatro elementos coincidentes que pudo percibir son: “bella” / “beldad”, “verde” / “verde”, “verginella” / “virgen”, “mezzo ascosa” / “se esconde”. De hecho, para abonar su opinión recurrirá a su propia experiencia como creador, indicando que él mismo había tratado de emular el parangón floral en el epilio que había consagrado a la trágica historia de Ifis y Anaxárete (García Jiménez 2013: 248).²⁴ Efectivamente, los calcos no dejan lugar a duda sobre la derivación. Salcedo calca la exhortación inicial (“Mira” > “Mira”), el sentido ejemplar que se pretende dar a la flor (en la línea del *carpe diem* horaciano o el *collige, uirgo, rosas* de Ausonio) y la estructura comparativa de aparente signo paradójico que sirve de cierre ingenioso (“quanto si mostra men tanto è piú bella” > “hermosa más cuanto menos descubre”). Por otro lado, podría afirmarse que la fórmula de los versos italianos referida a la eclosión de la flor (“spuntar la rosa [...] modesta”) pudo someterse a una variación libre en el giro “libra modesta su beldad”.

24. Se trata de los versos 289-292 del poema mítico-narrativo.

Tras la exhaustiva monografía que Mercedes Blanco consagró hace poco a la materia, no es necesario insistir en la idea de que Góngora fue un lector atento y sensible de la *Gerusalemme liberata*, alguno de cuyos rasgos trató de emular en las *Soledades* (Blanco 2012). Sin embargo, al rastrear el posible modelo literario del símil de la rosa creo que no conviene centrarse tanto en la imagen de la flor que Tasso adscribe al canto de un ruiseñor y ensalza en un pasaje del jardín de Armida, tal como apuntaran Díaz de Rivas y Salcedo Coronel. De hecho, si nos fijamos en varios detalles relevantes, la rosa aparecía allí como cifra de lo efímero o signo admonitorio, al modo de un *exemplum* que antecede a la llamada voluptuosa, no bajo la forma de un símil. En verdad resulta necesario atender a otra posible fuente tassessa, cuya modulación resulta bastante más cercana a la troquelación gongorina: se trata de una comparación laudatoria que pudo haber pasado desapercibida a los comentaristas antiguos.

Un hipotexto oculto: la rosa virginal entre Tasso y Góngora

Como intentará mostrarse en los siguientes párrafos, el modelo que tuvo presente Góngora no habría que buscarlo en el sublime estilo de la *Gerusalemme*, sino entre los ejemplos de “vaghezza” y “florito ornamento” del estilo “venusto” o lírico (Tasso, *Prose*, ed. Ettore Mazzali, p. 657). En efecto, la vasta colección de las *Rime* ofrecía infinidad de teselas caracterizadas por la elegancia en el concepto y el refinamiento en la forma. De hecho, la admiración inequívoca que el escritor cordobés sentía por los sonetos, canciones y madrigales de Torquato Tasso se trasluce de las numerosas imitaciones de los versos del ferrarés que acometió a lo largo de su trayectoria, tanto en su juventud como en su madurez. Por ejemplo, los pliegues melancólicos y sensuales de la canción *¡Qué de invidiosos montes levantados!* no podrían entenderse cabalmente sin la identificación del hipotexto de la *canzone* XLI de las juveniles *Rime per Lucrezia Bendidio* (*Rime eteree*, ed. R. Pestarino, pp. 272-292).²⁵ En el campo de los sonetos, desde las glosas de Salcedo Coronel, numerosos estudios han aclarado cómo Góngora trató de emular diferentes composiciones de las *Rime d'occasione o d'encomio* tassescas (Alonso 1982: 352-361, 370-372, 376-379, 381-382, 385-386): el soneto “Poi che scarso m'è Apollo e che non spira” sirvió de modelo para la composición del elogio a Luis Gaytán de Ayala (“Ya que con más regalo el campo mira”); la alabanza del “labro di sotto della signora Leonora Sanvitale, il quale è alquanto ritondetto e si sporge fuori con mirabil grazia” que Tasso trazara en el soneto “Quel labbro che le rose han colorito” se refleja en la sensual composición que principia “La dulce boca que a gustar convida”. Dentro del grupo de las *rime amorose*, la ensoñación erótica de “Varia imaginación que en

25. Para un estudio en profundidad de dicho hipotexto, permítase remitir a Ponce Cárdenas 2006.

mil intentos” dialoga con la pieza tassesca “Pensier, che mentre di formarmi tenti”; los recelos ante el mar de amor que el melancólico ferrarés modelaba en “Ben veggio avvinta al lido ornata nave” sustentan la redacción del soneto “Aunque a rocas de fe ligada vea” (Góngora, *Sonetos*, ed. J. Matas caballero, pp. 355-360, 404-411, 420-424, 471-475)... Del rico venero de las rimas de Torquato Tasso tomó Góngora materiales a manos llenas y, según las prácticas del tiempo, trató de borrar algunas huellas del ejercicio imitativo introduciendo modificaciones en el texto original según convenía a sus intereses.

Para entender la matriz originaria de la que surgió el símil de la rosa engastado en la *Soledad primera*, habría que atender quizá al arranque de un exquisito soneto cortesano de Torquato Taso. La pieza lleva por rúbrica *Loda la bellezza della signora Lucrezia d'Este, duchessa d'Urbino, la quale non scema perché cresca l'età*. (‘Alaba la belleza de la señora Lucrezia d’Este, duquesa consorte de Urbino, cuya hermosura no decrece porque aumente su edad’):

Negli anni acerbi tuoi purpurea rosa
sembravi tu, ch’ai rai tepidi, a l’òra
non apre’l sen, ma nel suo verde ancora
verginella s’asconde e vergognosa;

o piú tosto parei, ché mortal cosa
non s’assomiglia a te, celeste Aurora
che le campagne imperla e i monti indora
lucida in ciel sereno e rugiadosa.

Or la men verde età nulla a te toglie;
né te, benché negletta, in manto adorno
giovinetta beltà vince o pareggia.

Cosí piú vago è’l fior poi che le foglie
spiega odorate, e’l sol nel mezzo giorno
via piú che nel mattin luce e fiammeggia.²⁶

(Tasso, *Rime*, ed. B. Basile, I, p. 570)

Como indicaba uno de los mayores especialistas en las *rime* tassianas, la redacción original del soneto se puede datar bien hacia los primeros meses de 1570, bien en torno a 1575. La primera fecha podría conectarse al momento

26. ‘En tus años inmaduros purpúrea rosa / parecías, que a los tibios rayos, al aura / no abría el seno, sino en su verde botón / pequeña y virgen se esconde vergonzosa. / O más bien serías igual, pues una cosa mortal / no se parece a ti, a la celeste Aurora / que los campos rocía y los montes dora, / luciente en el cielo sereno y aljofarada. / Ahora la edad menos verde nada te arrebató / ni a ti, incluso sin adornos, en ornado manto / una joven beldad te vence o te iguala. / Así más atractiva es la flor cuando los pétalos / despliega perfumados y el sol al mediodía / mucho más que en la mañana luce y calienta’.

capital de las nupcias de Lucrezia d'Este con Francesco Maria della Rovere, el heredero del ducado de Urbino (18-II-1570). La novia contaba entonces con una edad bastante avanzada para tratarse de un primer matrimonio (treinta y cinco años), en tanto que su flamante esposo era considerablemente más joven que ella (pues acababa de cumplir veintiuno). La galantería de la pieza laudatoria podría, pues, girar en torno a la idea de que una rosa en el ápice de su hermosura es más bella que la misma flor cuando empieza a despuntar, al igual que la aristócrata ferraresa, cuya beldad madura es superior a la hermosura que lucía en la ya lejana adolescencia. La segunda fecha posible de redacción del soneto se vincularía a la estancia de Torquato Tasso en el ducado de Urbino, en 1575, cuando gozó nuevamente del mecenazgo de la aristocrática dama, que pasaba entonces por un período de convalecencia. Sea como fuere, los delicados versos encomiásticos se cuentan por derecho propio “fra le più riuscite celebrazioni tassiane della bellezza femminile, ma d'una bellezza che è tutt'uno con la stagione e il paesaggio della memoria poetica, con la suggestione profonda dello scoprirsi in assoluta armonia con l'universo. Dalle dolci e tenere parvenze della rosa celata a quelle ariose e fervide del fiore aperto nel suo pieno rigoglio”. Con toda justicia se ha sostenido que la pieza de Tasso constituye “un esempio ragguardevole” de escritura lírica “quanto mai sottile e raffinata” (Caretti 1950: 211).

Hasta donde se me alcanza, la crítica tassiana se ha ocupado con sumo interés de los diferentes estadios redaccionales y del conjunto de las variantes de esta pieza (Caretti 1950, Montagnani 1985), mas no ha insistido demasiado en el posible magisterio de algún modelo clásico latente. Cabría estimar, sin embargo, que bajo la superficie de aquella alabanza áulica subyacía otro refinado encomio de signo imperial o tardo-antiguo. Con las debidas cautelas, quizá podría postularse un influjo directo del parangón con el que Claudiano elogió la belleza madura de Serena y la beldad juvenil de María en el *Epithalamium de nuptiis Honorii et Mariae* (Visentini 2018: 118). La comparación doble de madre e hija con dos rosas de Paestum en un momento de eclosión diverso se aplicaría ahora, de forma bastante original, a una sola figura femenina (la aristocrática Lucrezia d'Este) en dos momentos diferentes de su vida.²⁷

27. El epitalmio que Tasso compuso en 1578 en honor de las bodas de Alfonsino d'Este il Giovane y su pariente Marfisa d'Este incorporaba varios ecos directos del *Fescenninum* IV de Claudiano. Este detalle prueba sin margen de dudas que el poeta de Ferrara tenía bastante familiaridad con los poemas nupciales del autor tardo-antiguo. Dicha cuestión invita a sospechar que varios años antes, Tasso podría manejar ya los mismos modelos epitalmicos. Podría plantearse igualmente como hipótesis que la fecha de redacción del soneto podría ser 1570, estableciendo una relación directa con el momento de las bodas de la dama ferraresa con el heredero del ducado de Urbino. En dicho contexto cobraría pleno sentido que Tasso hubiera consultado con provecho los *carmina nuptialia* de Claudiano para encontrar alguna fuente de inspiración. Por otro lado, refuerza la tesis del hipotexto claudiano otro particular interesante. Entre el segundo cuarteto y los versos finales del segundo terceto, Tasso introducía un segundo símil para ponderar que la belleza madura supera a la hermosura juvenil: el Sol al mediodía fulge con más esplendor que la Aurora

A la luz de estos nuevos datos, en la memoria poética de Góngora podrían, pues, convivir tanto el dechado claudiano como la imitación tassesca del mismo. De hecho, en el marco epitalámico de la *Soledad primera* afloran otros ejemplos de rescritura aplicados al hipotexto del *Epithalamium de nuptiis Honorii et Mariae*, tal como advirtiera tempranamente Pedro Díaz de Rivas (Góngora, *Soledades*, ed. R. Jammes, pp. 358-361). Sea como fuere, el genial racionero debió de sentirse especialmente atraído por la acuñación floral que Tasso modelaba en el primer cuarteto, cuyos versos va a someter a un intenso ejercicio de rescritura.

Si se disponen ambas comparaciones una detrás de otra, puede evidenciarse en negrita el conjunto de paralelos o elementos coincidentes, que deberán comentarse con posterioridad.

Negli anni acerbi tuoi **purpurea rosa**
sembravi tu, ch' ai rai tepidi, a l'òra
 non apre'l sen, ma **nel suo verde** ancora
verginella s'asconde e vergognosa;

la que **en sí bella se esconde**
 con ceño dulce y con silencio afable
 beldad parlera, gracia muda ostenta,
cual del rizado verde botón, donde
 abrevia su hermosura **virgen rosa**
 las cisuras cairela
 un color que la **púrpura** que cela
 por brújula concede **vergonzosa**

De los siete elementos que Góngora extrae del parangón de Torquato Tasso tan solo tres van a permanecer intactos. Sirven estos así de firme guía en la identificación del hipotexto: “rosa” > “rosa”, “s’asconde” > “se esconde”, “vergognosa” > “vergonzosa”. En el ejercicio de rescritura se mantienen, a modo de ancla, las palabras-rima del modelo: “rosa”, “vergonzosa”.²⁸ Otro concepto central que per-

en las primeras luces del alba. Podría tratarse de una acertada variación sobre otra comparación empleada por el vate alejandrino en el *Epithalamium de nuptiis Honorii et Mariae* (v. 243). El segundo parangón claudiano se sustentaba en la otra gran luminaria celeste con el fin de contrastar la beldad madura de Serena y el juvenil encanto de María: “*Haec modo crescenti, plene par altera lunae*” (‘una es igual que la luna creciente, la otra como la luna llena’).

28. El uso del mismo rimema (-OSA) y de idénticas palabras-rima (*rosa-vergognosa*) se localiza en otras muestras más extensas del símil en la obra tassiana. Pienso en la comparación inserta en la canción-diálogo *Arezia ninfa*, donde el apasionado Tirinto cuenta sus penas de amor a la compasiva Arezia (vv. 73-89), que trata de animarlo valiéndose del parangón floral: “che, qual tenera rosa / a la rugiada, a l’òra / de la nascente Aurora / non apre vergognosa / il suo vermiglio ed odorato seno: / ma, poi che più vicino il caldo sente / de’l gran pianeta ardente, / apre languendo le purpuree spoglie / e’l bel raggio de’l sole in grembo accoglie: / così la verginella / ai pianti ed ai sospiri / di novello amator che lunge miri, / chiude il ritroso petto; / ma, poi che s’avvicina il vivo ardore / d’un amoroso aspetto, / languendo apre la via per gli occhi al core / e nel vergineo sen riceve Amore” (Tasso, *Teatro*, ed. A. Solerti, pp. 412-413).

manece inalterado es la acción de ocultamiento: “s’asconde” > “se esconde”. De hecho, la elección de este verbo remite a su vez al modelo tardo-antiguo de Claudiano, que había fijado ya la misma idea: “*latet nodo*” (‘se esconde en el botón’ / ‘se esconde en el nudo vegetal’ / ‘se esconde en el capullo’).²⁹ La huella de la *iunctura* claudiana se identifica en la troquelación tassessa “nel suo verde s’asconde”, que a su vez genera la acuñación gongorina “en sí bella se esconde”, que reproduce —alterando la adjetivación— la andadura rítmica del modelo italiano.³⁰

Atendiendo a este tipo de reflexiones, conviene recalcar que durante todo el Siglo de Oro la praxis de la imitación poética es en esencia transformativa, puesto que invita a los autores a recoger lo más granado de los poetas que les han precedido y a reelaborarlo con otro aire, dotando así de un sello personal a los materiales seleccionados. El ejercicio imitativo había de modularse, pues, conforme a un proceso de asimilación y cambio.³¹ Como era común en la época, el fragmento imitado se modificaba conforme a cuatro procedimientos esenciales: adición, detracción, inversión e inmutación o, en la terminología de Quintiliano, *adiectio*, *detractio*, *transmutatio* e *inmutatio*. Según definiera tales operaciones Baltasar de Céspedes en el diálogo *El humanista*, la adición “es cuando para nuestro propósito hemos de añadir algo a lo que el autor escribió”; la detracción “es cuando quitamos del lugar que queremos imitar alguna cosa que no hace a nuestro propósito [y ha de] tener cuenta que no parezca que se ha destrozado y cortado aquello con fealdad, sino que queda cabal nuestra composición”; la inversión “es cuando las palabras del autor se trastuecan y mudan de lugar para que no parezcan las mismas”; la inmutación “es

29. Pueden evocarse aquí algunas de las traducciones de la *iunctura* “*latet nodo*” a diferentes lenguas modernas, como la de Jean-Louis Charlet (“se cache en bouton”), la de Edoardo Bianchini (“è chiusa in boccio”) o la de Miguel Castillo Bejarano (“está oculta en su capullo”).

30. Bajo el signo de una compleja cadena imitativa, la conexión “Claudiano > Tasso > Góngora” se percibiría igualmente en otro símil de la *Soledad primera* referido a la novia aldeana, pues se la compara posteriormente con el ave Fénix. Sobre esa nueva muestra de *imitatio* arqueológica o imitación por estratos, permítase remitir a Ponce Cárdenas (2014b).

31. La necesidad de introducir modificaciones de distinto tipo para enmascarar el ejercicio imitativo no afecta solo al plano de la lexis. Si se atiende, por ejemplo, al terreno de la *inuentio*, una y otra vez se percibe entre los poetas y eruditos del tiempo el eco de un celeberrimo fragmento de la *Epistula ad Pisones* de Horacio (v. 128): “*difficile est proprie communia dicere*” (‘Es difícil decir como algo propio lo que es de todos’: Horacio, *Arte poética*, trad. y ed. Juan Antonio González Iglesias, pp. 66-67). Así Johannes Sturm afirmaba a zaga del venusino: “*oportet nos imitatione ex alieno facere proprium*” (‘conviene que hagamos propio lo ajeno a través de la imitación’) (Sturm, *De imitatione oratoria*, s.f.). En los *Discorsi dell’arte poetica*, Torquato Tasso recalca que por muy trillado que sea un argumento, los excelsos creadores “variamente tessendolo, di commune proprio e di vecchio novo il facevano” (‘tejiéndolo con variedad, lo hacían de algo que era común, propio y de viejo’: (Tasso, *Prose*, ed. Ettore Mazzali, p. 352). En ámbito propiamente gongorino, en las *Anotaciones al Polifemo*, Pedro Díaz de Rivas apuntaba esa misma idea a zaga de Horacio: “Licencia es frecuentísima en los poetas el variar las fábulas [...] y es cierto género de gala el hacer esto disponiéndolo con nuevos colores de invención, con que la fábula común se hace como propia” (BNE, Ms. 3906, f. 127r). Sobre la teoría y la praxis imitativa en España e Italia, pueden verse dos recientes monografías: Ponce Cárdenas 2016 y Carminati 2020.

cuando en lugar de un vocablo se pone otro, o para variar la oración, o para mudar la significación de nuestro propósito” (ed. M. Comellas, pp. 32-33).

Dentro del campo de la adición amplificativa, en el símil de la *Soledad primera* se añaden otras teselas que no pertenecen al “mosaico” original italiano. Se trata del contenido de los versos 725-726: “con ceño dulce y con silencio afable / beldad parlera, gracia muda ostenta”. El apartado de la detracción resulta igualmente fácil de identificar, ya que Góngora elimina la referencia temporal a la edad de la figura femenina (“Negli anni acerbi tuoi” ‘En tus años inmaduros’ / ‘En tus verdes años’) así como todo lo referido a los rayos del sol y la templada brisa (“ai rai tepidi, a l’ôra non apre il sen” ‘a los templados rayos, al aura no abre el seno’).

Bajo el signo del tercer procedimiento, la *transmutatio* o ‘inversión de posiciones’ dentro del pasaje, la praxis imitativa lleva a Góngora a enmascarar el ejercicio de rescritura mediante una notable alteración en el orden de presentación de los elementos del modelo:

Tasso	Góngora
1. purpurea	6. en sí bella se esconde
2. rosa	3. cual
3. sembravi	4. verde botón
4. nel suo verde	5. virgen
5. verginella	2. rosa
6. s’asconde	1. púrpura
7. vergognosa	7. vergonzosa

La *dispositio* de los pequeños constituyentes del símil arroja así un orden masivamente modificado, en el que tan solo se ha mantenido en la posición original el último elemento: 6-3-4-5-2-1-7.

Finalmente, a través de la *inmutatio*, Góngora “en lugar de un vocablo” va a colocar algún que “otro” término impulsado por la voluntad de “mudar la significación” conforme a sus designios personales” o con el “propósito” de “variar la oración”. Dentro de dicha modalidad transformativa figura, por ejemplo, la modificación de algunas categorías de palabras: el calificativo que proporciona la nota de intenso colorido en el hipotexto se convierte en un sustantivo análogo (“purpurea” > “púrpura”). En el terreno de la modificación verbal se aprecia asimismo cómo el epíteto referido a la flor en Tasso viene modulado por el uso del diminutivo, tan común por otra parte en la poesía italiana de la época (“verginella”), mientras que Góngora prescinde de dicha nota afectiva, quizá en exceso amanerada o sentimental (“virgen”). Igualmente destacable es el cambio en el nexa que sirve para introducir el símil: el hipotexto italiano recurre a una acuñación verbal cristalizada en las comparaciones de igualdad o semejanza (“sembravi” / ‘parecías’) en tanto que Góngora recurre a un nexa de sabor levemente latino (“cual”), que evoca lejanamente el clásico *qualis*.

La inmutación que promovía los distintos cambios en el plano léxico no sólo se circunscribe a los tres ejemplos citados sino que puede identificarse también en la llamativa incorporación de un pequeño caudal de términos interrelacionados que van a componer una curiosa isotopía. En efecto, la incorporación de varios vocablos relacionados con el orbe de los tejidos resulta tan novedosa y llamativa que merece examinarse en un apartado específico.³²

Relieves del *parlare ardito*: entre la glosa y la reprobación

Al poner el foco en el plano de la *elocutio* referida al símil de la rosa, no escapó a la percepción de algunos receptores del siglo XVII la innovadora selección léxica que Góngora había aplicado a la misma. Ya desde el orbe de la invectiva, ya desde la esfera de la anotación minuciosa, contamos hoy con el testimonio de cuatro lecturas que arrojan desde ángulos afines bastante luz sobre la llamativa opción gongorina. A lo largo de las siguientes líneas nos servirán, pues, de guía para la reflexión los escritos de Manuel Serrano de Paz, Juan de Jáuregui, Pedro Díaz de Rivas y Francisco de Quevedo.

Al compararlas con las glosas -impresas o manuscritas- de otros comentaristas, puede percibirse cómo las anotaciones que ofrecía Manuel Serrano de Paz presentan en este punto mayor interés, precisamente por la atención que dedicaba al léxico. El erudito ovetense incorporaba aquí tres notas referidas al participio “rizado”, a la frase “las cisuras cairela” y al modismo “por brújula”. En primer lugar, así reflexionaba sobre el primer epíteto del sintagma “rizado verde botón” (f. 497v): “Llámale el Poeta rizado por causa de aquel vello y espinas menudicas que le hacen crespo y áspero, que esto es rizado”. Con mayor detenimiento aún se ocupó de aclarar el significado de la frase “las cisuras cairela” (f. 498r):

El Poeta las llama cisuras porque en ellas se divide el botón, como en jirones suyos, y así las llaman algunos latinos *lacinia*. A éstas dice *cairela el color de la rosa*. Llámase *cairel*, como es notorio, una trenza, guarnición, pasamano o bordadura con que se guarnecen los remates y bordes de cualquier cosa de lana o seda y suelen ir labrando el *cairel* con la aguja sobre la misma estofa que se guarnece. Así *cairela el color de la rosa sus cisuras* porque se muestra entre una y otra, como nacido o pegado a sus extremos y así los guarnece.

Parece evidente que si el comentarista se tomó la molestia de aclarar el sentido del sustantivo “cisuras” y el verbo “cairelar” fue porque pretendía mostrar la propiedad de la metáfora, desarrollando la imagen.³³ La dificultad de tales

32. Sobre la “especificidad del lenguaje gongorino”, véase la importante reflexión de Carreira (2021: 19-40).

33. Con generosidad suma, me apunta Mercedes Blanco la siguiente precisión: Manuel Serrano

voces obedecía a razones distintas: la primera era un préstamo directo del latín (“*scissura*”), la segunda introducía una referencia un campo léxico tan inusitado como el de las labores de aguja (“*cairela*”).

Siguiendo el hilo conductor que proporciona Serrano de Paz quizá sea lícito ahondar en ese último aspecto, ya que la evocación plástica del capullo de la flor, que a través de algunas leves líneas o sutiles aberturas deja entrever los nacientes pétalos de un rojo encendido, podría erigirse conceptualmente sobre un novedoso haz de isotopía relacionado con el campo semántico de la costura y el tejido. En verdad la configuración del eje isotópico podría ramificarse a través de cuatro términos: “rizado”, “botón”, “cisuras”, “cairela”. Más allá de lo apuntado por el comentarista, sospechamos que la selección del participio del verbo “rizar” no fue del todo inocente, ya que si bien el vocablo remite en su acepción más extendida a la acción de “formar en el pelo artificialmente anillos o sortijas, bucles, tirabuzones”, también solía emplearse con un matiz técnico, como el de “hacer en la tela dobleces menudos que forman diversas figuras” (RAE) y era bastante común para designar algunos tipos de tejidos, como el “brocado rizado” (con el que se hacían las capas pluviales, planetas y tunicelas) o la “felpa rizada”. Por otro lado, la voz “botón” designa sin ambages la “flor cerrada y cubierta de las hojas que unidas la defienden, hasta que se abre y extiende”, pero también puede referirse a la “labor a modo de anillo formado por bolas o medias bolas con que se adornan balaustres, llaves y otras piezas de piedra, metal u otra materia” (RAE). El sustantivo “cisuras” (del latín *scissura*) se refiere a la “rotura o abertura sutil que se hace en cualquier cosa”. Por último, el verbo “cairelar” acota con un grado llamativo de precisión otro tipo de actividad relacionado con el ámbito de la pasamanería y los ornamentos del vestido, puesto que

[El cairel es] un entretejido que se echa en las extremidades de las guarniciones, a modo de pasamanillo, salvo que el pasamano se teje en el telar y el cairel en la misma ropa dividiendo la aguja lo que había de hacer la trama en la lanzadera y los hilos de los lizos traen los dedos de las manos trocándose [...]. Cairelar [es] echar caireles. Cairelado, la obra que los lleva (Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, pp. 262-263).

De resultar plausible la hipótesis sobre el haz de isotopía formado por los cuatro términos (“rizado” / “botón” / “cisuras” / “cairela”) en el símil imitado del soneto tassesco se hallaría una novedad curiosa, ya que a través de esas voces

de Paz afirma que “las *cisuras* son los ‘jirones’, esto es, las partes del capullo (los sépalos), cuando son en realidad los intersticios entre ellos por donde asoman los pétalos (con su color púrpura), como si los sépalos fueran el resultado de un corte. De ese modo, la rosa no solo se describe con valores plásticos sino que se exalta casi como un objeto artificial, una diminuta obra de arte o un exquisito objeto de elaborada artesanía”.

dilógicas se encapsula un recóndito juego de ingenio. La *copia uerborum* sirve así para ostentar agudeza, dado que a través de la misma el autor hace gala de un virtuosismo singular en el dominio de la semántica.³⁴

Otro elemento léxico que sirve de sello personal gongorino a esta rescritura es la utilización de un giro tan llamativo como “por brújula concede”, una expresión ausente del modelo tassesco y que, por tanto, cabe computarla como ejemplo de *inmutatio* en el proceso imitativo. No estará de más recordar cómo el uso de la voz “brújula” en el castellano áureo remitía ante todo al ámbito de la caza, pues designa —como atestiguaba Covarrubias en 1611— “el agujerito de la puntería de la escopeta” (Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, p. 239). El mismo lexicógrafo aclaraba que “es menester mucho tiento y flema para encarar con él y lo mismo tienen algunos instrumentos matemáticos, como el astrolabio, la ballestilla y el báculo astronómico y otros” (*ibidem*). Ahora bien, desde un segundo plano, se vincula expresivamente al ámbito del juego de cartas, ya que “los jugadores de naipes —que muy despacio van descubriendo las cartas y por sola la raya antes que pinte el naipe discurre la que puede ser— dicen que “miran por brújula” y que “brujulean” (*ibidem*).

Lejos de escandalizarse o considerar impertinente la utilización del modismo “por brújula”, Manuel Serrano de Paz disertaba con gran tino sobre el acierto que conlleva el peculiar uso de este giro en otro párrafo de sus comentarios:

Llámase brújula la mira o visera del arcabuz o del astrolabio, por donde se guía el rayo visual al blanco para tirar derecho y no errar; y como por la brújula se da a los ojos muy corto espacio, que es aquel solo donde se hace el tiro o por un pequeño agujero se mira una estrella entera. Así cuando la rosa apunta con su color por entre las cisuras del botón, solamente muestra un punto de la púrpura que tiene y en este representa toda su hermosura y así parece que la da por brújula a los ojos, que por las cisuras hacen puntería a su hermosura (Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, f. 498r-v).

La incorporación de este uso léxico podría suponer una ligera sacudida estética para los lectores más atentos y receptivos, que apreciarían cómo el símil se ‘actualizaba’ y se ‘transformaba’ gracias al empleo de una materia verbal inusitada.

Con un término inesperado —entreverado de resonancias cinéticas y lúdicas a un tiempo— el ingenioso Góngora daba forma a la sorpresa y delei-

34. Pocos años antes que Góngora, ya había hecho uso del vocabulario textil aplicado a una flor Giovan Vincenzo Imperiale en *Lo stato rustico* (parte XV, vv. 981-986): “Qui tra’l morello e tra’l vermiglio imbianca / al capo verdeggiante il crin lascivo / ligure gelsomino e verginello: / che, con sue dita candide e minute, / del verno ancor sul gelido telaro / fila odor, pompa ordisce e grazia tesse” (Imperiale, impr. G. Pavoni, en 1611, pp. 728-729). No he tenido acceso a un ejemplar de la edición príncipe de 1607, por ello he tomado como referencia el texto de la segunda impresión del poema. Ahora puede consultarse también la magnífica edición moderna (ed. O. Besomi, A. López-Bernasocchi y G. Sopranzi, I, p. 532).

te que el peregrino experimenta al observar por vez primera a la bella novia aldeana. Ahora bien, haciendo algo de memoria, no fue esta la única ocasión en la que el poeta andaluz se valió de este vocablo en un contexto semejante. De hecho, debía de resultarle especialmente feliz el hallazgo verbal, puesto que lo insertó en diferentes poemas que comparten un mismo rasgo: en todos ellos se esbozan escenas que aluden a cierta contemplación o regodeo sensual. Entre 1582 y 1612 pueden identificarse hasta cuatro ocurrencias significativas del término. Siguiendo el orden cronológico, la primera aparece en la canción juvenil *Corcilla temerosa* (vv. 18-22): “a luchar baja un poco con la falda, / donde no sin decoro / —por brújula, aunque breve— / muestra la blanca nieve / entre los lazos del coturno de oro” (Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. J. M. Micó, p. 55). El giro “por brújula” nuevamente hace acto de presencia en un romance datado en 1590: *Dejad los libros ahora* (Góngora, *Romances*, ed. A. Carreira, I, pp. 515-517). El pasaje que nos interesa reza así (vv. 41-52): “Lo demás, letrado amigo, / que yo os pudiera decir, / por mi fe que me ha rogado / que lo calle, el faldellín; / aunque, por brújula, quiero, / si estamos solos aquí, / como a la sota de bastos, / descubriros el botín: / cinco puntos calza, estrechos, / y esto, señor, baste; al fin, / si hay serafines trigueños, / la moza es un serafín”. En otro famoso romance, fechado en 1603, *En los pinares del Júcar*, daba cabida a una serie de elementos similares, entre los cuartetos que describen el encanto oculto de las serranas que danzan (vv. 27-30): “El pie, cuando lo permite / la brújula de la falda, / lazos calza y mirar deja / pedazos de nieve y nácar” (Góngora, *Romances*, ed. A. Carreira, II, p. 113). Por último, cabría recordar la utilización del mismo vocablo en la octava XXXVII del *Polifemo*, precisamente en la escena en la que Acis con los ojos entornados contempla con arrobamiento cómo Galatea se va aproximando a su persona, pues la inocente nereida le creía dormido: “Acis aun más de aquello que dispensa / la brújula del sueño vigilante, / alterada la ninfa esté o suspensa, / Argos es siempre atento a su semblante” (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, p. 173).

Una canción, dos romances y el epilio proporcionan una gavilla de lugares paralelos que prueban cómo en la estimativa gongorina el giro podía usarse en una canción petrarquista, en un romance jocososerio, en una composición octosilábica de sabor rústico y en un relato mitológico en octavas. El giro no se asociaría del todo ni a un estilo alto, ni a un estilo bajo, sino que podía moldearse a voluntad y adaptarse a diferentes fines. En suma, si se observa con atención un conjunto de escenas vinculadas temáticamente por la observación de la hermosura femenina (contemplada a veces mediante alguna astucia o estratagema o, simplemente, valiéndose de una ocasión favorecedora) el uso reiterado de la voz “brújula” o el modismo “por brújula” nos sitúa ante una suerte de cliché o rasgo estilístico. Gracias a tal detalle podríamos advertir cómo, a veces, Góngora no parece sentir gran aversión por la rescritura: cuando encuentra una fórmula o una acuñación verbal que por un motivo u otro le satisface especialmente, el

poeta cordobés no duda en reutilizarla en varias composiciones, convirtiéndola así en una marca de estilo personal.³⁵

Si en la primera recepción de la poesía gongorina los comentaristas áureos ofrecen la cara de la moneda, sin duda, la cruz nos la proporcionan los formidables émulos del poeta. Como integrante de este segundo colectivo, no parece exagerado afirmar que Juan de Jáuregui merece figurar en un lugar de honor entre sus más ingeniosos detractores. Fueron muchos los errores que el Aristarco sevillano achacaba al oscuro poema en su divertido *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, aunque ahora nos interesa centrarnos únicamente en los reparos que allí planteaba a propósito del léxico y la desigualdad de estilo.

En la lista de vocablos inapropiados que aparecen en el texto gongorino, no sin sorna, el escritor sevillano dispuso algunas palabras y giros bajo la etiqueta despectiva de “domésticos modos”, ya que según su refinado criterio tales voces no deberían integrarse en una composición de estilo sublime. El autor del *Orfeo* también hizo blanco de sus críticas algunos vocablos gongorinos que se excedían, precisamente, por lo opuesto: a causa de su condición de préstamos demasiado obvios del latín. Parece significativo que en ambos listados figuren nada menos que cuatro de los términos más llamativos identificados en el símil de la rosa: entre las palabras demasiado humildes Juan de Jáuregui reprodujo el sustantivo “botón”, el verbo “cairelar” y el modismo “por brújula” (Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. J. M. Rico García, pp. 53-54); entre los latinismos censurados aparecía —junto a “compulsar”, “venatorio”, “adolescente” o “formidable”— el sustantivo “cisuras”.³⁶

En el mismo pasaje de la vitriólica invectiva se resalta otro error de bulto. Jáuregui ataca entonces un rasgo muy personal del estilo gongorino, ya que censura la “ensalada y mezcla tan disonante de estilos, de voces y sentencias”, la unión de “lo humilde y vulgar con lo terrible y remoto”, la mala costumbre de ir “empa-

35. El término también aparecía en otras poesías gongorinas de signo marcadamente cómico. En el romance de 1597 que principia *¿Quién es aquel caballero?* se usa, por ejemplo, para ponderar la maliciosa vista de los gitanos, capaces de identificar el punto débil de sus víctimas y someterlas a robos con astucia: “La Necesidad (que tiene / el ánima de un gentil, / la brújula de un gitano, / la conciencia de un neblí) / en el real de don Sancho / me libraba algún cuatrín” (Góngora, *Obras completas*, ed. A. Carreira, I, p. 175). Como giro naipesco se incluye igualmente en una expresión figurada de la comedia *El doctor Carlino* (vv. 293-295): “Muy poco importa que mienta / la brújula de la pinta / a los que han hecho setenta” (Góngora, *Teatro completo*, ed. L. Dolfi, p. 282). En las décimas de 1606 *Musas, si la pluma mía*, donde satiriza el espacio de la corte y sus desmanes amorosos, pergeña la estampa de un hipócrita que asiste a una danza en la que gracias a los movimientos airosos de los participantes podría contemplar alguna parte oculta (el pie o el tobillo) de las damas: “El más rígido Catón / brujulea una chacona” (Góngora, *Décimas*, ed. S. Pezzini, p. 76). En este último caso recurría a la variante verbal: “brujulear”.

36. El sustantivo “botón” no aparece en la edición del *Antídoto* cuidada por José Manuel Rico García, pero sí en la versión del opúsculo que cuidó varias décadas antes Eunice Joiner Gates (Gates 1960: 121). Para las réplicas del abad de Rute a los dardos lanzados por Juan de Jáuregui, es obligada la consulta de la nueva edición del *Examen del antídoto* (ed. Mancinelli, 2019)

nando una voz muy ilustre entre dos soeces” (*ibidem*). Llegado a este punto en la diatriba, no parece baladí que el polemista hispalense se explayara un tanto en la condena del modismo “por brújula”, puesto que se toma la molestia de insertar todo un paréntesis con ánimo de escarnio: “esto podía quedarse para el botín de la sota de bastos” (Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. J. M. Rico García, p. 53).³⁷ Ciertamente, el tiro del polemista no iba del todo descaaminado. Si una expresión hecha del tenor de “por brújula” remitía —según el testimonio autorizado del más conocido lexicógrafo de inicios del siglo XVII— a los usos jergales del vocabulario naipesco, no parece muy decoroso su uso en un poema que aspira a convertirse en paradigma del nuevo estilo sublime.³⁸

Como acaba de verse, el símil de la rosa que articula Góngora no sólo incluía términos demasiado humildes (“cairela”) y giros coloquiales en exceso (“por brújula”) sino que además tenía la audacia de combinar esos “domésticos modos” con un vocabulario exquisito y remoto, de signo totalmente opuesto, como el cultismo de signo latinizante “cisura”.³⁹ De hecho, nunca antes había utilizado Góngora esa palabra referida a un corte limpio, ni posteriormente en los versos que escribió hasta su muerte volvería a emplearla.

El escarnio al que fue sometida la obra de Góngora en el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* generó poco tiempo después una serie de escritos en respuesta firmados por algunos de sus admiradores más destacados. Entre tales defensas, pueden recordarse ahora los *Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades*, donde Pedro Díaz de Rivas respondía a las objeciones planteadas por los enemigos del escritor cordobés. Una de las críticas más extendidas era la de haber introducido “numerosas voces peregrinas” que atentaban contra la pureza del castellano. El apologista en su argumentación tratará de quitarle hierro al asunto, afirmando que no son tantas como sostienen las malas lenguas. Se fija para ello en la obra maestra inacabada y, al tiempo que defiende que el latín puede prestar a nuestro idioma “voces elegantes, sonoras, venustas y modos graciosos valientes”, afirma que “en la *Primera Soledad* solas dedujo estas nueve voces” identificables como latinismos: “*semicapro, mentido, pululante, arrogante, delicioso, cisura, triplicado, bipartida*” (Díaz de Rivas, *Discursos apologéticos por el estilo del Polifemo y Soledades*, ff. 81v-82r).⁴⁰

37. El picotazo de Jáuregui incorporaba una alusión nítida al fragmento del romance gongorino *Dejad los libros ahora*, que se ha citado anteriormente. Por tanto, podría leerse entre líneas otro consejo malicioso o advertencia: reservad esas cosas chuscas para la poesía jocosera, pues no son de recibo en un poema que quiere elevarse al estilo heroico.

38. Para el léxico naipesco, véase la detalladísima monografía de Étienvre (1990) (sobre Góngora y su pasión por el juego de cartas cabe remitir a las páginas 26-29).

39. El término constituye un ejemplo más de hápax en la obra gongorina. Sobre el *hápax legómeno* es de obligada consulta un trabajo recogido por Nadine Ly en una monografía magistral (Ly 2020: 274-301).

40. La numeración se corresponde a la incluida a lápiz modernamente en el manuscrito BNE 3726. Por otro lado, en el mismo párrafo Díaz de Rivas añadía que esas mismas palabras “quizá”

La rareza del término latinizante *cisuras* debió de resultar sumamente llamativa a ojos de sus detractores, ya que tampoco escapó al finísimo olfato del otro gran azote del poeta cordobés: Francisco de Quevedo. Quiso hacer irrisión de la misma el genial satírico al incorporarla en el primer terceto de su malévola *Receta para hacer Soledades en un día* (Quevedo, *Obras festivas*, ed. P. Jauralde Pou, p. 127):

Quien quisiere ser culto en solo un día,
la jeri (aprenderá) gonza siguiente:
fulgores, arrojar, joven, presiente,
candor, construye, métrica, armonía;

poco, mucho, si no, purpuracía.
Neutralidad, conculca, erige, mente,
pulsas, ostenta, librar, adolescente,
señas, traslada, pira, frustra, harpía;

cede, impide, *cisuras*, petulante,
palestra, liba, meta, argento, alterna,
si bien, disuelve, émulo, canoro.

Use mucho de líquido y de errante,
su poco de nocturno y de caverna,
anden listos livor, adunco y poro.

En definitiva, los testimonios de Serrano de Paz, Jáuregui, Díaz de Rivas y Quevedo configuran las huellas primigenias de una “lectura activa” que hoy se antoja valiosa en grado sumo, en la medida que da información de primera mano sobre los valores de una época y nos orienta sobre el estado del lenguaje poético en un momento dado. Sus aseveraciones pueden servir, además, para tomarle el pulso a la praxis imitativa gongorina a partir de un ejemplo concreto y reflexionar desde ese ángulo sobre algunas cuestiones estilísticas y las innovaciones introducidas por el cabeza de la *nueva poesía*.

Por mucho que pudiera sorprender a algunos y generar algún que otro espaviento, en verdad, al insertar dentro de la imitación de un símil tassesco una serie de palabras y modismos llamativos (“botón”, “*cisuras*”, “por brújula”, “cairela”), Góngora no hacía sino seguir alguno de los consejos reiterados en los tratados sobre cómo llevar a cabo el ejercicio imitativo. Una y otra vez insisten los preceptistas en la misma recomendación: conviene ocultar las huellas de la *imitatio*, no es del todo lícito reproducir palabra por palabra los ele-

las “han usado otros”. De hecho, no le faltaba razón en ello, ya que el latinismo *cisura* aparece también en *La Dorotea* de Lope de Vega: “¡Ay, Julio, que tengo a Dorotea de suerte en las medullas de los huesos después que adolecí de su contacto, que creo que si me sangrasen de la vena del corazón, saldría como azogue por la *cisura*” (*La Dorotea*, ed. E. S. Morby, p. 257).

mentos del modelo. A ese propósito puede recordarse el testimonio del humanista Bernardino Partenio: “No menos alabaría que se tomara de otros de forma tal que la imitación permaneciera escondida [...]. Me parecería que esto está bien hecho cuando las palabras ajenas y las formas de expresión y las sentencias reciben otro grado, de manera que no llegan a reconocerse como tales. Y esta es la forma de imitar que me satisfaría más allá de toda medida” (Partenio, *Della imitatione poetica*, p. 108).⁴¹

La praxis imitativa que distinguimos en el pasaje gongorino viene modulada también por una suerte de densidad semántica, por una mayor tensión expresiva, ya que se sustenta en términos y conceptos no empleados por el modelo. Las palabras reciben así “otro grado” y las figuras de ornato se refuerzan.

A la luz de tales opciones sería oportuno, quizá, ampliar la reflexión al ámbito del *nuevo estilo* acuñado por el genial racionero conectándolo con otros intentos similares. De hecho, es probable que Góngora hubiera observado con creciente interés lo que estaba ocurriendo por los mismos años en la poesía italiana más innovadora, fijándose especialmente en el “parlare ardito” del aristocrático poeta genovés Giovan Vincenzo Imperiale. Algunas voces autorizadas han señalado cómo los elementos característicos de *Lo stato rustico* se repiten en bastantes detalles de las *Soledades* (Cabani-Poggi 2013). Publicado por vez primera en 1607 y reimpresso en 1611 y 1613, el ambicioso poema descriptivo se extendía a lo largo de casi diecinueve mil versos, a la manera de un viaje en el que un “pellegrino errante” llamado Clizio descubre las maravillas del mundo campestre (cultivo y ganadería, pesca y caza) guiado por Euterpe.

Más allá de las coincidencias temáticas, interesa subrayar ahora la cuestión central de la novedad de estilo, ya que la abundancia de figuras y la modulación de la agudeza fascinaron a un amplio grupo de poetas y lectores. En las páginas liminares de la segunda edición del poema, que Imperiale dedicaba al “Gracioso lector”, puede localizarse una valiosa reflexión sobre la elocución y las prácticas imitativas:

Aquel poeta en el que no se admiren con la pureza de la lengua, con el encanto de los conceptos y con la riqueza del número, las agudezas sutiles y chispeantes, las contraposiciones bizarras y las soberbias notas vivaces; aquel poeta que no enriquezca sus versos con palabras o frases tomadas ya del griego, ya del latín, innovadas o renovadas por él mismo con proporcionada forma apenas consideraría que fuera capaz de salirse de las filas del vulgo (Imperiale, *Lo stato rustico*, ed. O. Besomi, A. López-Bernasocchi y G. Soprani, II, p. 19).⁴²

41. Traduzco el párrafo siguiente: “Non di meno loderei che talmente si pigliasse d'altri che si nascondesse l'imitatione [...]. Questo mi parrebbe sendo ben fatto che et le altrui parole, et le forme di dire, et le sentenze ricevessero un altro grado che non si riconoscerbbono per quelle. Et questa è quella via che oltra modo mi sodisfarebbe”.

42. Traduzco libremente el siguiente párrafo: “Quel poeta in cui no si ammirino, con la purità del dire, con la vaghezza dei concetti e con la ricchezza del numero, le arguzie frizzanti, i contrapposti leggiadri e le vivacità superbe; et il quale o di parole o di frasi, o dal greco o dal latino idioma

La “audaz elocución” (o “parlare arditto”) que defendía Imperiale como la mejor manera de escribir en los nuevos tiempos se apoya en un conjunto de “licencias” que afectan a las “metáforas”, los “traslados” y los “asuntos”. Ese conjunto de “atrevimientos” en todos los órdenes (conceptual y verbal) configuran los elementos que “sirven con más fuerza para elevar la nobleza del poeta con su manera soberbia” y consiguen alejarlo de los trillados senderos del vulgo (Imperiale, *Lo stato rustico*, ed. O. Besomi, A. López-Bernasocchi y G. Soprانzi, II, p. 19). Especialmente significativa resulta la ponderación de las “arguzie frizzanti” engastadas en el poema, ya que en esta troquelación acompaña a las “agudezas” del núcleo nominal un adjetivo que relaciona plásticamente una experiencia física con otra mental. Lo *frizzante* apunta en el plano material a lo ‘efervescente’ y ‘burbujeante’, a lo ‘chispeante’ como un buen vino espumoso, a aquello que en general ‘provoca una sensación de sutiles pinchazos’, mas desde el plano intelectual también apela a lo ‘sutil’, a lo ‘vivaz’, a cuanto es capaz de estimular la imaginación y cosquillar el espíritu.

Imperiale propugnaba asimismo la imitación de los grandes maestros griegos y latinos, que proporcionan una cantera inmensa de “palabras” y “fórmulas” que cada poeta moderno con su gusto personal y su perspicacia deberá “innovar” o “renovar” valiéndose de oportunas modificaciones. Ahora bien, la tradición vernácula tiene igualmente cabida entre las fuentes, ya que se reconocerá pocas líneas después que entre los maestros modernos de la poesía “toscana” excedía a todos los demás Torquato Tasso y que en *Lo stato rustico* tuvo a gala “seguir” sus pasos “imitando” su limado estilo, que toma como firme base o punto de partida para alcanzar el novedoso “parlare arditto” a través de la sobrebundancia de figuras de ornato y la acumulación de conceptos.⁴³

El símil de la rosa que Góngora incluye en las *Soledades* probablemente merezca con justicia los dos apelativos que Imperiale usara como valores dignos

tratte, o da lui con proporzionata forma, innovate o rinovate, non arricchisca le sue poesie, a pena giudicherei che dal volgo uscir potesse”.

43. En 1647 Girolamo Ghilini acotaba en términos muy positivos el papel que había desempeñado Imperiale en la gestación del nuevo estilo secentista, ya que en su poema heroico había hallado “un nuovo modo di poetare spiritoso e tutto di metaforici ornamenti ripieno e dalla vaghezza dello stile e dalle invenzioni di bellissimi concetti accompagnato”. Gracias a su “eminentissimo ingegno”, con *Lo Stato rustico*, Imperiale había dado a luz un “parto” poético “del quale in simil genere il nostro secolo non è per goder cosa che all’ecellenza sua uguagliar si possa; ammirandosi in esso una grandissima copia di sentenze, di concetti, di colori, di lumi, di artifici a segno tale che devesi piu tosto chiamare una scuola di poeti che un poema” (Imperiale, *Lo stato rustico*, ed. O. Besomi, A. López-Bernasocchi y G. Soprانzi, I, p. 16). Ese mismo año, otro ingenio asociado a la veneciana Accademia degli Incogniti exaltaba sin tasa las innovaciones y bizarrías del ambicioso texto: “È certo che il suo eroico poema dello *Stato rustico* è opera per ogni rispetto così compiuta, che pochi libri ha l’antica età, non che la moderna, che le si possano anteporre. S’ammirano in questo divino poema la bellezza de’ concetti, la vaghezza degli artifici, i lumi delle sentenze, la purità dello stile, la nobiltà delle invenzioni; et insomma epilagate tutte le eccellenze poetiche con tanta felicità” (*ibidem*).

de elogio en un poeta moderno que conoce la tradición y la renueva desde dentro: *ardito* y *frizzante*. De hecho, se conserva una prueba elocuente de que el poeta cordobés se erigió en maestro aventajado, puesto que una vez puso en circulación una troquelación llamativa en las letras hispánicas, el testimonio de su éxito vendría dado por las imitaciones que a su vez generó. Otra de las cumbres de la poesía barroca en lengua española acogía una huella de la imagen floral inserta en el marco epitalámico, ya que sor Juana Inés de la Cruz quiso rendir homenaje al fragmento gongorino a través de la exaltación de la rosa engastada entre los versos 730-759 del *Primero sueño*. En un verdadero alarde de virtuosismo léxico, la décima musa novohispana empleó el mismo haz de isotopía que Góngora, reforzando en sus versos el conjunto de referentes asociados a la vestimenta y los tejidos:

Quien de la breve flor aun no sabía
 por qué ebúrnea figura
 circunscribe su frágil hermosura;
 mixtos, por qué, colores
 confundiendo la grana en los albores
 fragante le son gala;
 ámbar por qué exhala
 y el leve si más bello
 ropaje al viento explica,
 que en una y otra fresca multiplica
 hoja, formando pompa escarolada
 de dorados perfiles cairelada,
 que, roto del capillo el blanco sello,
 de dulce herida de la cipria diosa
 los despojos ostenta jactanciosa,
 si ya el que la colora,
 candor al alba, púrpura a la aurora,
 no le usurpó y, mezclado,
 purpúreo es ampo, rosicler nevado,
 tornasol que concita
 los que del prado aplausos solicita.

(Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero Sueño*,
 ed. Antonio Alatorre, pp. 184-185)

Frente a los cuatro elementos empleados por el cabeza de la escuela culta (“botón”, “rizado”, “cisuras”, “cairela”), la aventajada discípula novohispana, amplía el listado hasta seis voces, llevando así a cabo un ejercicio de *imitatio* amplificativa (“grana”, “gala”, “ropaje”, “escarolada”, “cairelada”, “capillo”).

Un símil bajo el signo de la agudeza: la rosa como cifra simbólica

Tal como ha podido constatarse en los apartados precedentes, la imagen de la rosa virginal que comienza a entreabrirse se vincula en los versos gongorinos a la exaltación de una hermosura femenina de tierna edad que comienza a dar sus primeros pasos por la estación de los amores. El símil de la *Soledad primera* formula esa identificación de manera palmaria y, posteriormente, la misma volverá a aparecer bajo forma de metáfora en otras composiciones gongorinas.⁴⁴ También hemos tenido ocasión de apreciar cómo la actitud misma que caracteriza a la novia aldeana y el haz de rasgos que se le atribuye responden a un estereotipo cristalizado en la poesía de Occidente. De hecho, algunos comentaristas vinculaban difusamente los mismos al ámbito de la escritura epitalámica. Ciertamente, a la luz de tales datos podría pensarse que la motivación profunda que condujo a Góngora a la elección de la rosa en el símil referido a la novia aldeana no fue una cuestión azarosa, ni baladí. En efecto, la imagen del *flos intactus* o la *rosa pudoris* se inscribía en la milenaria tradición de la poesía nupcial, donde brillan los nombres de Safo y Catulo, de Estacio y Claudiano, de Pontano y Salmon Macrin, de Ariosto y Tasso, autores que en sus versos identificaban ya la flor con la novia, mas también con la virginidad propia de una doncella pudorosa que protege su virtud.⁴⁵

44. Bastaría con espigar dos ejemplos ligeramente más tardíos, datados en 1618 y 1620. Entre los versos de la *Fábula de Píramo y Tisbe* (vv. 273-278) el narrador se refiere en los términos siguientes a la heroína del epilio jocosero, una vez acepta los amorosos avances de su pretendiente: “Amor, que los asistía, / el vergonzoso capullo / desnudó a la virgen rosa / que desprecia el tirio jugo; / abrió su esplendor la boba / y a seguillo se dispuso” (Góngora, *Obras completas*, ed. A. Carreira, I, p. 507). No mucho después, en el romance En la fuerza de Almería (vv. 13-20 y 33-40), concurre el mismo tipo de imagen floral, referido aquí a una beldad mora: “Celidaja, que en sus años / virgen era rosa, a quien / del verde nudo la Aurora / le desata el rosicler, / beldad ociosa crecía / en sus jardines tal vez, / al son de un laúd con ramas / que eran cuerdas de un laurel [...]. / Averiguando la halló / los días de casi tres / lustros de su tierna edad / aquel niño dios, aquel / fénix desnudo, si es ave, / pollo siempre, sin deber / segundas vidas al sol, / nieto del mar en la fe” (Góngora, *Obras completas*, ed. A. Carreira, I, pp. 547-548). Al cotejar estos pasajes con el parangón del pasaje nupcial de la obra inconclusa emerge algún pequeño dato, no carente de interés, por ejemplo la *variatio* estilística que lleva al poeta a referirse a la cubierta verde de los pétalos carmesíes con tres voces diversas: “verde botón”, “vergonzoso capullo”, “verde nudo”. Cabe recordar también otro pasaje de la inconclusa canción que dedicara *Al conde de Lemos* en 1614. La imagen de la flor se emplea, significativamente, en el pasaje referido a las bodas del prócer y al instante de su unión amorosa con la novia en el lecho conyugal (vv. 49-52): “la tea de Himeneo [...] / te condujo ya al tálamo y la rosa / (que a las perlas del alba aun no se abría) / libaste en paz” (Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. J. M. Micó, p. 148). Siguiendo el código de la obscuridad honesta se vela metafóricamente en el pasaje el amplexo y la desfloración de la doncella. Para la identificación de Góngora como poeta que ostenta la máxima agudeza entre los ingenios de su tiempo, según la estimación de sus coetáneos, puede verse ahora Blanco y Ponce Cárdenas (2021).

45. De hecho, la equivalencia por analogía puede intervenir también en las comparaciones al igual que sucede en las metáforas. Recuérdese cómo Aristóteles en *Poética* XXI señalaba a propósito de esa última figura que si la vejez es a la vida como la tarde al día, puede afirmarse que la tarde es la “vejez

El símil de la rosa no solo le permitía a Góngora conectar el pasaje con la escritura epitalámica de Grecia y Roma, de la Europa neolatina e Italia, sino que de algún modo le servía también de nudo simbólico en el que hacía converger varios hilos, como la exaltación de un encanto discreto y el elogio del silencio.⁴⁶ Ese detalle lo supo apreciar Serrano de Paz en otro lugar de su *commento*:

En esta comparación igualó el Poeta las gracias, el silencio y la hermosura de la serrana a la rosa, que de todo esto es símbolo y así propio color de la vergüenza, madre de todos estos dones. Pero porque en la serrana están como abreviados y encogidos, que se muestran en poco muchos, por eso no hace la comparación a la belleza de la rosa ya toda abierta, porque si está patente da toda su hermosura sin encogimiento ni vergüenza, sino a la que aún encerrada dentro del botón muestra por las cisuras de él su bizarra púrpura en breves señas, significando en ellas cuanta hermosura encubre y encierra dentro (Serrano de Paz, f. 497v).

En el plano simbólico confluyen en un mismo punto las ideas de *uerecundia* y *silentium*, la *pulchritudo* y la *gratia*, quintaesenciadas en una ruborosa novia que permanece callada, mas no se muestra esquiva. Hasta donde se me alcanza, el erudito afincado en Oviedo fue el único entre los comentaristas que identificó ese otro vector de la simbología asociada a la flor púrpura, a la rosa del silencio.

Una pequeña consideración final

No sin justicia se ha apuntado que el extenso pasaje consagrado por Góngora a la celebración de las bodas aldeanas en la *Soledad primera* conforma el mejor epitalamio de la España barroca (Blanco 2020).⁴⁷ Dentro del mismo el genial

del día” y que la vejez es la “tarde de la vida”. La formulación aplicada al símil podría esquematizarse del modo siguiente: si un elemento A es como un elemento B debido a determinados rasgos comunes que permiten establecer algún vínculo entre ellos, también puede predicarse que el elemento B es como el elemento A, invirtiendo así los polos de la relación comparativa (A es como B / B es como A). Para la cuestión de la *rosa* y la muchacha *virgen* enlazadas comparativamente por la tonalidad roja (de los pétalos y el rubor vergonzoso) Lope de Vega ofrece así en la *Descripción de La Tapada* un bello ejemplo de símil que tiene como término real una rosa roja y como comparante una hermosa doncella que se sonroja (vv. 217-224): “La *rosa*, del delito temerosa / de haber herido con pungente espina / la blanca nieve, cuya sangre hermosa / por el castigo le dio *color tan fina*, / *cual suele tierna virgen vergonzosa* / las *encendidas* hojas determina / en la verde prisión, con luz tan breve / que a ser cometa del jardín se atreve” (Lope de Vega, *Descripción de La Tapada*, ed. A. Fadón, p. 108).

46. Sobre la milenaria tradición poética de la rosa como parangón de la virginidad, permítase remitir a Ponce Cárdenas (2021).

47. El conocimiento de la poesía epitalámica del Siglo de Oro ha experimentado un avance más que considerable a lo largo de los últimos años. Al conjunto de trabajos publicados por diferentes investigadores (baste espigar tres de los mismos: Martos Pérez 2012, Sánchez García 2013, Mateo Benito 2020), se suma ahora un libro modélico de Antonio Serrano Cueto (2019) y un número monográfico del *Bulletin hispanique* dedicado a la literatura nupcial en España (2020).

escritor cordobés destiló una serie de fórmulas (la rosa y la abeja, los nudos de amor y la prolífica descendencia, la lluvia floral y el vuelo de los Cupidillos...) en las que se condensa la quintaesencia de numerosos modelos pertenecientes a una tradición milenaria que parte de Safo y llega hasta Torquato Tasso y Giovan Battista Marino.

A través del símil de la rosa Góngora consiguió abreviar las múltiples hermosuras de una imagen floral cantada durante centurias, apelando a través de la memoria poética al hipotexto remoto de Claudiano y a la fuente inmediata de Tasso. Con verdadero genio el escritor barroco acuñaba una troquelación novedosa que, a su vez, iba a legar a otros poetas de igual tenor culto, como Sor Juana Inés de la Cruz. La “beldad parlera” de la comparación encerraba a su vez la “gracia muda” y sutil de un estilo novedoso, de una audaz licencia que le permite situarse con voz personal y definida dentro de una cadena que se proyecta hacia el futuro.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso, “Notas sobre el italianismo de Góngora”, en *Obras completas*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 331-398.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1974, 2 vols.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. L. Caretti, Turín, Einaudi, 1996, 2 vols.
- , *Orlando furioso*, trad. J. de Urrea, ed. F. J. Alcántara, Barcelona, Planeta, 1988.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, C.E.E.H., 2012.
- , “*El venatorio estruendo: la oficina poética de Góngora y el tema de la caza*”, en *El universo de Góngora. Orígenes, textos y representaciones*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014, pp. 301-328.
- , *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2016².
- , “Góngora y la poética del epitalamio”, *Bulletin Hispanique*, CXXII, 2 (2020): *El epitalamio en España*, pp. 479-516.
- , y PONCE CÁRDENAS, Jesús, “*Sal y donaire sin comparación: la agudeza en el marco de la polémica*”, en *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*, ed. M. Blanco y A. Plagnard, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2021, pp. 331-375.
- CABANI, Maria Cristina, y POGGI, Giulia, “Las *Soledades* e lo *Stato rustico*: una traccia da seguire”, en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ed. B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi y J. Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 87-109.
- CARETTI, Lanfranco, “Due restauri tassiani”, en *Studi sulle Rime del Tasso*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1950, pp. 197-217.
- CARMINATI, Clizia, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Pisa, Edizioni ETS, 2020.
- CARREIRA, Antonio, *Nuevos gongoremas*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2021.
- CÉSPEDES, Baltasar de, *Discurso de las letras humanas llamado El Humanista*, ed. M. Comellas, Madrid, Real Academia Española, 2018.
- CISANO, Giovanni, *Poeti Toscani e ridotti sotto capi per ordine d’alfabeto da Giovanni Cisano. Con annotationi in molti luoghi di diversi, nelle quali si mostrano i colori et ornamenti poetici, i lumi delle dottrine e dell’arti sparsi per entro i detti concetti et i luoghi tolti da’ Poeti Greci et Latini et felicemente imitati da’ nostri. Oltre di ciò sotto i medesimi capi sono ridotti i concetti espressi nelle Imprese raccolte in diversi volumi da diversi autori, con le loro dichiarazioni e discorsi*, Venecia, Evangelista Deuchino y Giovanni Battista Pulciani, 1610, 2 vols.
- CLAUDIANO, *Obras*, trad. Miguel Castillo Bejarano, Madrid, Gredos, 1993, 2 vols.
- , *Oeuvres. Poèmes politiques*, ed. J. L. Charlet, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
- , *Epitalami e Fescennini*, ed. E. Bianchini, Florencia, Le Càriti Editore, 2004.
- CONDE PARRADO, Pedro, “Los *Epitheta* de Ravisius Textor y la *Picta Poesis Ovi-*

- diana de Niklaus Reusner en la *Jerusalén conquistada* y en otras obras de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, XXIII (2017), pp. 366-421.
- , “Las fuentes de erudición y el Humanismo Cristiano en la poesía de Lope de Vega: el comienzo del décimo canto del *Isidro*”, en *Lope de Vega y el Humanismo Cristiano*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 81-106.
- , “La erudición al servicio de la épica en el canto II del *Isidro* de Lope de Vega: la infernal Envidia contra el santo de Madrid”, en *Literatura y devoción en tiempos de Lope de Vega*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2019a, pp. 11-33.
- , “La adjetivación en la poesía de Góngora y los *Epitheta* de Ravisio Textor”, *Bulletin Hispanique*, CXXI, 1 (2019b), pp. 263-312.
- , “Teología de arte menor: el Pseudo-Dionisio y los padres apostólicos en el *Isidro* y en otras obras de Lope de Vega”, en *La escritura religiosa en Lope de Vega: entre lírica y epopeya*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2020, pp. 123-159.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona, Alta Fulla, 1998.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *Anotaciones a la Segunda Soledad*, ed. Melchora Romanos y Patricia Festini, París, Sorbonne Université, 2017, en línea, <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/html/1617_soledad-segunda-diaz.html>.
- , *Anotaciones al Polifemo*, B.N.E. Ms. 3906.
- , *Anotaciones y defensas a la Primera Soledad*, BNE, Ms. 3726.
- , *Discursos apologeticos por el estilo del Polifemo y Soledades, obras poéticas del Homero de España, don Luis de Góngora y Argote [1624]*, BNE, Ms. 3726.
- ESTACIO, *Silvae*, ed. y trad. R. Shackleton Bailey, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 2003.
- , *Silvas*, trad. F. Torrent Rodríguez, Madrid, Gredos, 1995.
- , *La Tebaida de Publio Papinio Estacio traducida en verso castellano por el licenciado Juan de Arjona*, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Compañía, 1888, 2 vols.
- , *Tebaide*, ed. y trad. G. Faranda Villa, Milán, Biblioteca Universale Rizzoli, 1998, 2 vols.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Márgenes literarios del juego. Una poética del naípe (siglos XVI-XVIII)*, Londres, Tamesis Books, 1990.
- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco (Abad de Rute), *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor del Antídoto*, ed. Matteo Mancinelli, Córdoba, Almuzara, 2019.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Pedro Iván, *Las Rimas (1627) de Salcedo Coronel: edición y estudio*, Tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2013.
- GATES, Eunice Joiner, *Documentos gongorinos*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1960.

- GÓNGORA, Luis de, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. J. M. Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- , *Décimas*, ed. S. Pezzini, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. J. Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2019⁶.
- , *Obras completas*, ed. A. Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, 2 vols.
- , *Romances*, ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, IV vols.
- , *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- , *Soledades comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Imprenta Real, 1636.
- , *Sonetos*, ed. J. Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- , *Teatro completo*, ed. L. Dolfi, Madrid, Cátedra, 2015.
- Góngora vindicado. Soledad primera ilustrada y defendida*, ed. M. J. Osuna Cabezas, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- HOMERO, *Odissea Homeri per Raphaellem Volaterranum in latinum conuersa*, Romae, Per Iacobum Mazochium, 1510.
- , *Odisea*, trad. J. M. Pabón, Madrid, Gredos, 1993.
- HORACIO, *Arte poética*, trad. y ed. Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 2012.
- IMPERIALE, Giovan Vincenzo, *Lo stato rustico*, Génova, Giuseppe Pavoni, 1611.
- , *Lo stato rustico*, ed. O. Besomi, A. López-Bernasocchi y G. Soprnanzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, 2 vols.
- JAMMES, Robert, “Función de la retórica en las *Soledades*”, en *La silva*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 213-233.
- JÁUREGUI, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. J. M. Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- LY, Nadine, *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2020.
- MARINO, Giovan Battista, *Rime. Parte seconda. Madriali e canzoni*, Venecia, Giovan Battista Ciotti, 1602.
- MARTOS PÉREZ, María Dolores, “Panegíricos nupciales a las bodas del IX y X duque de Medina Sidonia: mecenazgo, propaganda y renovación estética”, en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, ed. José Manuel Rico, Luis Gómez Canseco y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2012, pp. 289-298.
- MATEO BENITO, Daniel, “*Hoy es el sacro y venturoso día*: un centón epitalámico de Vera Tassis”, *Creneida*, núm. 8 (2020), pp. 162-220.
- MONTAGNANI, Cristina, “*Negli anni acerbi tuoi purpurea rosa*: occasioni variantistiche”, *Studi Tassiani*, XXXIII (1985), pp. 89-106.
- PARTHENIO, Bernardo, *Della imitazione poetica*, Venecia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José de, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630; edición facsímil, Hildesheim-Nueva York, Georg Olms Verlag, 1971.

- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.
- , “El símil épico en el *Polifemo*: función y alcance de una figura elocutiva”, en *Cinco ensayos polifémicos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2009, pp. 241-369.
- , “De nombres y deidades: claves piscatorias en la *Soledad segunda*”, *Calíope*, XVIII, 3 (2013), pp. 85-125.
- , “Géneros y modelos en las *Soledades*: la epopeya didáctica”, en *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, ed. J. Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2014a, pp. 249-279.
- , “Del elogio consular al preludio amoroso: el vuelo del Fénix en Claudiano, Tasso y Góngora”, en *Manipulus studiorum en recuerdo de la profesora Ana María Aldama Roy*, Madrid, Escolar y Mayo, 2014b, pp. 815-829.
- , *La imitación áurea. Cervantes, Quevedo, Góngora*, Paris, Éditions Hispaniques, 2016.
- , “Pontano y Góngora: ecos de la *Lepidina* en la *Soledad primera*”, *Bulletin Hispanique*, CXXII, 2 (2020: *El epitalamio en España*), pp. 517-541.
- , “*Rosae sub signo*: anotaciones a un símil clásico”, *Translat Library*, III (2021), pp. 1-19, en línea, <<https://scholarworks.umass.edu/tl/vol3/iss1/4/>>.
- PONTANO, *Baiae*, ed. y trad. Rodney G. Dennis, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 2006.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obras festivas*, ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1984.
- SALAZAR MARDONES, Cristóbal de, *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe*, Madrid, Imprenta Real, 1636.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, “Ecos gongorinos en la Nápoles del III duque de Alcalá: el *Epitalamio* de Salcedo Coronel en honor de María Enríquez de Ribera y Luis de Aragón y Moncada”, en *Lingua spagnola e cultura ispanica a Napoli fra Rinascimento e Barocco. Testimonianze a stampa*, Nápoles, Tullio Pironte Editore, 2013, pp. 241-272.
- SERRANO CUETO, Antonio, *El epitalamio neolatino. Poesía nupcial y matrimonio en Europa (siglos XV y XVI)*, Alcañiz-Lisboa, Instituto de Estudios Humanísticos-Centro de Estudios Clásicos, 2019.
- SERRANO DE PAZ, Manuel, *Commentarios a las Soledades del grande poeta don Luis de Góngora*, RAE, Ms. 114-115, 2 vols.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Primero Sueño*, ed. Antonio Alatorre, y Luis de GÓNGORA, *Soledades*, ed. Antonio Carreira, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- STURM, Johannes, *De imitatione oratoria libri tres, cum scholis eiusdem authoris, antea numquam in lucem editi*, Argentorari, Imprimebat Bernhardus Iobinus, 1574.
- TANABE, Madoka, “Tradición e innovación en el *epitalamio* de la primera *Soledad*”, *Analecta Malacitana Electrónica*, núm 30 (2011), pp. 59-89.

- TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, ed. L. Caretti, Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1992.
- , *Prose*, ed. Ettore Mazzali, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, 1959.
- , *Rime*, ed. B. Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994, 2 vols.
- , *Rime eterree*, ed. R. Pestarino, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2013.
- , *Teatro*, ed. Angelo Solerti, Bologna, Ditta Nicola Zanichelli, 1895.
- TIBULLO, *Tibulli aliorumque carminum libri tres*, ed. J. P. Postgate, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- , *Elegías*, trad. Arturo Soler Ruiz, Madrid, Cátedra, 1993.
- VEGA, Lope de, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Madrid, Castalia, 2001.
- , *Descripción de La Tapada*, ed. Alberto Fadón, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020.
- VILANOVA, Antonio, *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora*, Barcelona, PPU, 1992².
- VIRGILIO, *Eneida*, trad. J. de Echave Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992.
- VISENTINI, Elena, *Il regno di Venere nell' Epithalamium de nuptiis Honorii et Mariae: fonti e fortuna*, Padua, Università di Padova, 2018.



Níobe inmortal la admire el mundo: hibridismo y exemplum en el epitalamio de la Soledad Primera

Daniel Mateo Benito¹

Universidad Complutense de Madrid
damateo@ucm.es

Recepción: 24/06/2021, Aceptación: 07/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

Este artículo analiza un pasaje inserto en el epitalamio de las *Soledades* de Luis de Góngora (I, 815-817), atendiendo a la recepción de motivos literarios greco-latinos en la literatura neolatina y vernácula. La mención de la figura mítica de Níobe en un fragmento del coro nupcial asume la función oratoria de un *exemplum a contrario*, ya que si bien exalta la fecundidad de la reina de Tebas, al mismo tiempo previene a la novia contra los riesgos de la soberbia, la impiedad y la jactancia. Para iluminar el sentido ejemplar que asume aquel personaje femenino, se examinan de cerca varios epigramas y emblemas sobre el mismo motivo, atendiendo a la advertencia moral que portan.

Palabras clave

Góngora; *Soledad Primera*; epitalamio; comentaristas; *imitatio*; Níobe; *exemplum*; epigrama; emblema.

Abstract

English Title. *Níobe inmortal la admire el mundo: hybridism and exemplum in the epithalamium of the Soledad Primera.*

This article analyzes a passage of the *Epithalamium* inserted in Góngora's *Soledades* (I, 815-817), taking into account the reception of classical literary motifs in Neo-Latin and

1. Este artículo forma parte del Proyecto de Investigación «Hibridismo y Elogio en la España Áurea» (HELEA) PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

vernacular literature. The mention of the mythical figure of Niobe in a fragment of the nuptial chorus assumes the oratory function of an *exemplum a contrario*, since although it exalts the fecundity of the Theban queen, at the same time it warns the bride against the risks of pride, impiety and boasting. To illustrate the exemplary meaning the female figure assumes several epigrams and emblems are closely examined in order to correctly identify the moral warning.

Keywords

Góngora; *Soledad Primera*; epithalamium; comentarists; imitation; Niobe; *exemplum*; epigram; emblem.

A lo largo de las últimas décadas, el horizonte de la crítica gongorina se ha ensanchado gracias a la investigación en torno a los modelos identificables en la obra del vate cordobés.² Dentro de dicho conjunto, cabría destacar los diferentes estudios en torno al epitalamio de la *Soledad Primera*, firmados por Pedro Ruiz Pérez (2008), Madoka Tanabe (2011), Mercedes Blanco (2012, 2020) y Jesús Ponce Cárdenas (2002, 2006, 2010, 2020, 2021a). Cabría sumar a ese conjunto de reflexiones la monografía de Antonio Serrano Cueto (2019) dedicada a los avatares del género epitalámico en Europa, ya que supone una aportación capital para entender los mecanismos de la escritura laudatoria en el Siglo de Oro.

2. Para una valoración general de los hipotextos clásicos y un repaso exhaustivo de la bibliografía reciente sobre esta materia puede verse Ponce Cárdenas (2021b). Sumamente valiosas son las aportaciones recogidas en la amplia monografía de Nadine Ly (2020). Puede consultarse asimismo la nueva edición de los sonetos de Góngora cuidada por Juan Matas Caballero (ed., 2019), ya que en dicho tomo cada poema va acompañado de la identificación y comentario de las fuentes. Por último, cabe remitir al reciente descubrimiento de un modelo desconocido del soneto “Mientras por competir con tu cabello” (Morros 2020). En general, como valoración global de todos los aspectos de la creación gongorina, es obligado remitir a la monumental colectánea de Carreira (2021).

A zaga de tales reflexiones, el propósito de este artículo es ahondar en la comprensión de un breve pasaje del epitalamio gongorino en el que se evidencian, con bastante sutileza, algunos matices de hibridismo. A la luz de la aportación de los comentaristas, se profundizará en la elucidación de algunos posibles hipotextos, sumando al esfuerzo de los humanistas barrocos una breve pesquisa en torno a la trascendencia de la figura de Níobe en la tradición epigramática, una cuestión algo desatendida entre las anotaciones del siglo XVII. El trabajo se organiza así en cuatro partes bien diferenciadas: en el primer apartado se valora la modulación tópica de los versos analizados; la sección segunda pasa revista a las aportaciones de los comentaristas áureos; la tercera parte reflexiona sobre la transmisión del motivo de Níobe desde la *Anthologia Graeca* hasta los epigramas y emblemas del Renacimiento, fijándose especialmente en la admonición propia del *exemplum*; y, por último, el apartado cuarto identifica un eco claro del pasaje gongorino, erigido ahora como modelo apto para la imitación. Recapitulando todo lo observado en ese recorrido crítico, se establecerá una sumaria conclusión a propósito de los mecanismos de la hibridación.

1.1. Los favorables auspicios: modulación tópica

En el contexto festivo que corona la primera parte de las *Soledades*, un coro alterno de muchachos y zagalas entona la alabanza de los cónyuges y los votos por una unión dichosa. Dentro de dicho marco toma cuerpo la preceptiva *inuocatio* al dios de las bodas, designado como Himeneo entre los griegos y Talasio por algunos autores romanos. Siguiendo la práctica de los poetas clásicos, en los versos celebrativos se convoca al numen, que debe hacer acto de presencia en el ritual junto a otra divinidad mayor del Olimpo, Juno, en tanto protectora del matrimonio y el alumbramiento. La esposa de Júpiter concurre así en su doble advocación de Prónuba y Lucina. El deseo de que la pareja sea bendecida con la llegada de numerosos hijos propicia la aparición en el fragmento de otra figura mítica, cuya función puede vincularse categorialmente al *exemplum* (en algunos matices, *a contrario*): la fecunda reina Níobe. Entre los versos 806-818 disponía el poeta cordobés el siguiente semicoro:

Ven, Himeneo, y las volantes pías
 que azules ojos con pestañas de oro
 sus plumas son, conduzgan alta diosa,
 gloria mayor del soberano coro.
 Fie tus nudos ella, que los días 810
 disuelvan tarde en senectud dichosa;
 y la que Juno es hoy a nuestra esposa,
 casta Lucina, en lunas desiguales
 tantas veces repita sus umbrales,
 que Níobe inmortal la admire el mundo, 815

no en blanco mármol por su mal fecundo,
 escollo hoy del Leteo.
 Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo.

(Góngora, *Soledades*, ed. R. Jammes, p. 363)

En las *Lecciones solemnes*, Pellicer aclaraba el contenido de estos versos mediante la siguiente paráfrasis:

Replica el coro II la invocación por la duración de la boda y fecundidad de los hijos. “Ven, Himeneo” dice y los pavones cuyas plumas son bordadas de ojos azules y pestañas de oro, traigan a Juno, diosa de las bodas, Juno salga por fiadora de los nudos que tú dieres hoy al yugo y la que hoy viene Juno para la desposada, venga tantas veces Lucina, diosa de los partos, que la admire por Níobe el mundo, no como la otra fecunda por su mal, hoy convertida en mármol (col. 501).

Varias décadas más tarde, Manuel Serrano de Paz esbozaba una prosificación más detallada del pasaje:

Ven, Himeneo (alterna otra vez el coro segundo) y haz que los pavones —tirantes pías del carro de Juno— conduzcan su deidad a la asistencia de estas bodas, para que fiando ella tus cadenas, tarde se atreva a romperlas el tiempo. Oblígala también a que asistiendo hoy como Juno, presidente a los matrimonios, vuelva otras muchas veces a asistir a la novia como Lucina, presidente a sus partos, y sean tantos éstos que admire el mundo en ella otra fecunda Níobe, pero libre de sus desgracias y de aquella soberbia que las transformó en estatua de mármol que hoy sirve de escollo a las ondas del Leteo. Ven, Himeneo, pues, no tardes, ven, ven luego.³ (Serrano de Paz, *Comentarios a las Soledades*, f. 550r)

A modo de recapitulación, podría sostenerse que los elementos tópicos del texto giran en torno a dos aspectos centrales: 1. La presencia vivificante de la diosa Juno, en primer lugar para bendecir la ceremonia de los esponsales y reforzar los buenos auspicios de Talasio; en los años venideros para proteger a la fértil esposa en el duro trance del parto; 2. El recuerdo de un conocido paradigma de esposa prolífica en la mitología griega, la reina Níobe. La evocación de esta figura clásica se matiza con el deseo de que la joven novia no incurra —como la antigua soberana helena— en el pecado de la *hybris* y merezca, por ello, el castigo divino. Alrededor de cada elemento gravitan otros detalles.⁴ En el caso de Juno cabe destacar la doble advocación de Prónuba y

3. Sobre la reciente revalorización de las aportaciones de Serrano de Paz, véase Ponce Cárdenas (2014).

4. El pasaje reza así en la prosificación que ofrece Robert Jammes en su magistral edición: “Ven, Himeneo, y los pavones que tiran de su carro —volantes caballos píos cuyas plumas son ojos azules con pestañas de oro— conduzcan aquí a Juno, alta diosa, gloria mayor del coro de los dioses. Asista ella a estas bodas, a ser fiadora de los lazos conyugales con que tú atas a los desposados, para que el tiempo los disuelva tarde en vejez dichosa. Y que la diosa que hoy presencia estas bodas con nombre

Lucina, el carruaje tirado por pavos reales y la idea del ciclo lunar relacionado con los alumbramientos.⁵ Por cuanto atañe a Níobe, se alude allí a los principales constituyentes del relato mítico: la condición de madre de siete hijos y siete hijas; la jactancia e impiedad que le llevó a considerarse superior a Lato-na; el ajusticiamiento de toda la prole a manos de Apolo y Diana; la metamorfosis de la soberana en una roca de la que mana un curso de agua, como llanto perenne; y el castigo eterno en el Hades.

La inserción de ese grupo de *tópoi* en el poema gongorino responde, indudablemente, a parámetros relacionados con el antiguo género laudatorio. Junto a los epitalmios en verso de la Antigüedad grecolatina (Teócrito, Catulo, Estacio, Claudiano...), hay que recordar asimismo la codificación propuesta desde el ámbito de la preceptiva oratoria, mediante la cual se instituyen las pautas retóricas que presidían cada una de las especies o géneros de la alabanza. En ese sentido, la aportación de Menandro de Laodicea, conocido orador de la Segunda Sofística, ofrece en sus *Dos tratados de retórica epidíctica* una utilísima guía para identificar la tópica, los elementos de ornato y la arquitectura textual de los poemas nupciales.⁶ Entre los consejos en torno a los *carmina nuptialia* allí recogidos destacaremos ahora

- el paralelismo entre los esponsales que se celebran y las uniones de diversas divinidades (uso del *exemplum*),
- la presencia de las divinidades como invitadas al enlace, en calidad de protectoras de la unión, las más importantes de las cuales son Himeneo, Juno (Prónuba), Cupido y Venus,
- la configuración global de la *narratio* mítica o presentación de elementos divinos,
- los elogios de todo tipo, que comprenden desde la familia de los desposados y, por extensión, la grandeza de su linaje, hasta la pareja misma, que ha de ser ensalzada por su belleza y virtud

de Juno vuelva después a visitar a la desposada con nombre de Lucina —en lunas a veces crecientes, a veces menguantes—, y tantas veces que el mundo admire a la desposada por el número de sus hijos e hijas, cual una Níobe inmortal (y no, como la otra, convertida en blanco mármol que, habiendo sido fecunda para su propia desgracia, terminó transformada en escollo del Leteo)” (Góngora, *Soleidades*, ed. Robert Jammes, p. 363).

5. Tal y como indicara el anónimo antequerano, el epíteto “casta” con el que Góngora acompaña a la advocación de Lucina, solo se encuentra entre los autores clásicos de la edad augústea en Virgilio, concretamente en la *Bucólica* IV, 10: “*casta fave Lucina; tuus iam regnat Apollo*” (‘Casta Lucina, socorre. Tu Apolo es ya quien gobierna’) (Virgilio, *Bucólicas*, ed. Vicente Crisóbal, pp. 140-141).

6. Puede leerse el texto en su idioma original en Menandro el Rétor (*Menander Rhetor*, ed. y trad. D. A. Russell y N. G. Wilson, pp. 130-150) y una traducción al español en Menandro el Rétor (*Dos tratados de retórica epidíctica*, introd. Fernando Gascó, trad. y notas Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón, pp. 194-213).

- y los votos solemnes por una unión dichosa, una existencia duradera y la feliz llegada de muchos vástagos.⁷

A la luz de esos consejos de tipo oratorio, puede apreciarse cómo en el pasaje se cumplen de forma nítida varios de ellos: 1. Implicación de dos de los antiguos númenes en la protección de los esponsales (Himeneo y Juno); 2. Expresión de buenos auspicios para que la joven pareja tenga una descendencia abundante; 3. Uso (un tanto particular, como se verá) del *exemplum* mítico.

En el transcurso de los siguientes apartados se ahondará en el sentido profundo de varios aspectos, tomando como necesario punto de partida el legado de los comentaristas.⁸ A lo largo de dicho recorrido seguiremos el orden cronológico en la presentación de los cinco comentarios dedicados al pasaje: comenzaremos, pues, con las glosas de Pedro Díaz de Rivas, a las que seguirán las del cronista real José Pellicer de Salas y Tovar; el caballero hispalense García de Salcedo Coronel; el denominado anónimo antequerano (identificado plausiblemente con fray Francisco de Cabrera) y, finalmente, las apostillas del erudito médico de origen luso Manuel Serrano de Paz.

1.2. *Vitia et virtutes*: Níobe a la luz de los comentaristas

Encabezando el elenco de los proto-filólogos del siglo xvii, el erudito cordobés Pedro Díaz de Rivas se muestra bastante escueto en la interpretación de esta sección del semi-coro. En la nota que aparece recogida en el manuscrito de las *Anotaciones y defensas a la Primera Soledad* y numerada como 175 se van aclarando los detalles siguientes:

Que Níobe inmortal la admire el mundo, escollo hoy del Leteo. Níobe tuvo muchos hijos, por lo cual ensoberbecida se atrevió a tener en poco a Diana, que persuadió a Apolo con flechas matase toda la prole de Níobe. Ella de dolor se convirtió en mármol. Ovidio libro VI, *Metamorfosis*. Él mismo dice que el mármol está sudando agua en un monte de Tebas, patria de Níobe, y lo mismo refieren los demás. Nuestro poeta con elegancia poética lo fingió como escollo del río Leteo. Porque fingen que en el Infierno están todos aquellos que se atrevieron a los dioses. Así Homero, Propertio, Valerio Flaco, Claudiano, Séneca, Ovidio, Boecio y otros pusieron a Ticio en el Infierno; afirmando todos que está atado al monte Cáucaso. [Nota mar-

7. Sobre la incidencia de dicha tópica en la poesía nupcial europea del Renacimiento, cabe remitir a los numerosos trabajos de Serrano Cueto, en especial, a la monografía de 2019.

8. Las glosas de los eruditos del siglo xvii permiten comprender el alcance de la memoria poética de Góngora en la praxis de la *imitatio*, aunque a veces se vean interrumpidas por informaciones no del todo pertinentes. Como advertía Melchora Romanos (1989: 586): “la clave en la que se cifra su interpretación consiste en descubrir, a veces en abrumadora enumeración, las voces que se esconden tras el uso de una palabra o el diseño de un verso con técnica más acumulativa que selectiva”.

ginal:] Con todo eso dice Anacreonte: “*Niobem stetisse dicunt saxum ad stienta Tro-
yae*”. Así varía el lugar (f. 132v, col. B-133r, col. A).

En las citadas líneas se apunta como posible hipotexto hacia un conocido pasaje de la epopeya metamórfica de Ovidio, al tiempo que se explicita una novedad con respecto a la tradición mitográfica: Góngora “con elegancia poética” fingió que el bloque de mármol en el que se transformó la reina no se halla “en un monte de Tebas”, sino que de manera llamativa lo ubicó “en el Infierno”, porque en el Tártaro se encuentran recibiendo justo castigo “todos aquellos que se atrevieron a los dioses” (f. 133r, col. A).

Desde el punto de vista de los detalles concretos omitidos en esta glosa, cabría señalar también cómo Díaz de Rivas no cita aquí a Latona, la madre de los divinos Apolo y Diana, en tanto deidad a la que afrontó la reina de Tebas al jactarse de ser más fecunda que ella. Parece de hecho algo imprecisa la información que acota en la frase “se atrevió a tener en poco a Diana” (f. 132v, col. B).

En 1630, José Pellicer de Salas dedicaba al pasaje epitalámico una nota aún más escueta que la de Díaz de Rivas, poniendo necesariamente el foco de atención en la desdichada hija de Tántalo. El cronista real únicamente remite en su glosa a uno de los tratados de mitología más consultados en los siglos XVI y XVII:

Niobe: Fue madre de infinitos hijos y hermosos, con lo cual se hizo tan soberbia que quiso anteponerse a los dioses. Murieron sus hijos en un día y Júpiter, de lástima, la convirtió en escollo, como nota don Luis. Más largo lo narra Natal, libro VI, capítulo 13 (*Lecciones solmenes*, col. 502).

Omitiendo elementos importantes de la narración del mito, el autor de la *Astrea sáfica* reenvía así a los lectores interesados a un capítulo de las *Mythologiae* de Natale Conti (Venecia, 1567), donde el humanista italiano desarrollaba detalladamente el mito. Como es bien sabido, este voluminoso compendio se erigió durante el siglo XVI en una de las principales fuentes de información sobre los antiguos relatos de dioses y héroes, dato que confirman las numerosas reimpressiones de la obra. Siguiendo el consejo de Pellicer, a partir de la lectura del capítulo 13 del libro VI de la obra del mitógrafo, podría concluirse que las dos grandes fuentes del mito de Níobe son un fragmento de las *Metamorfosis* de Ovidio y la *Biblioteca mitológica*, III, 6 de Apolodoro de Atenas. Este último autor compilaba la siguiente información sobre la desdichada hija de Tántalo:

γαμεῖ δὲ Ζῆθος μὲν Θήβην, ἀφ’ ἧς ἡ πόλις Θῆβαι, Ἀμφίων δὲ Νιόβην τὴν Ταντάλου, ἡ γεννᾶ παῖδας μὲν ἑπτὰ, Σίπυλον Εὐπίπυτον Ἴσμηνὸν Δαμασίχθονα Ἀγήνορα Φαίδιμον Τάνταλον, θυγατέρας δὲ τὰς Ἰσας, Ἐθοδαίαν (ἢ ὡς τινες Νέαιραν Κλεόδοξαν Ἀστυόχην Φθίαν Πελοπίαν Ἀστυκράτειαν Ὠγγύιαν. Ἡσίοδος δὲ δέκα μὲν υἱοὺς δέκα δὲ θυγατέρας, Ἡρόδωρος δὲ δύο μὲν ἄρρενας τρεῖς δὲ θηλείας, Ὅμηρος δὲ ἕξ μὲν υἱοὺς ἕξ δὲ θυγατέρας φησὶ γενέσθαι. εὐτεκνος δὲ οὖσα Νιόβη τῆς Λητοῦς εὐτεκνοτέρα εἶπεν ὑπάρχειν: Λητῶ δὲ ἀγανακτήσασα

τήν τε Ἄρτεμιν καὶ τὸν Ἀπόλλωνα κατ' αὐτῶν παρώξυνε, καὶ τὰς μὲν θηλείας ἐπὶ τῆς οἰκίας κατετόξευσεν Ἄρτεμις, τοὺς δὲ ἄρρενας κοινῇ πάντας ἐν Κιθαιρῶνι Ἀπόλλων κυνηγετοῦντας ἀπέκτεινε. ἐσώθη δὲ τῶν μὲν ἀρρένων Ἀμφίων, τῶν δὲ θηλειῶν Χλωρίς ἢ πρεσβυτέρα, ἣ Νηλεὺς συνώκησε. κατὰ δὲ Τελέσιλλαν ἐσώθησαν Ἀμύκλας καὶ Μελίβοια, ἐτοξεύθη δὲ ὑπ' αὐτῶν καὶ Ἀμφίων, αὐτὴ δὲ Νιόβη Θήβας ἀπολιποῦσα πρὸς τὸν πατέρα Τάνταλον ἦκεν εἰς Σίπυλον, κάκει Διὶ εὐξαμένη τὴν μορφήν εἰς λίθον μετέβαλε, καὶ χεῖται δάκρυα νύκτωρ καὶ μεθ' ἡμέραν τοῦ λίθου (ed. J. G. Frazer, pp. 340-342).⁹

Tal como Apolodoro consigna, existen algunas discrepancias entre los poetas, eruditos y mitógrafos de la Antigüedad a propósito de esta historia concreta, entre los cuales señala a Hesíodo y Homero, a los que Díaz de Rivas añadiría, como hemos visto con anterioridad, a Heródoto y Plutarco. Se apuntan a su vez otras fuentes del relato luctuoso, a saber: el texto de *Pónticas*, I, 2 de Ovidio, dedicado a Quinto Fabio Máximo, “*felicem Nioben, quamvis tot funera vidit, / quae posuit sensum saxea facta malis!*” (ed. A. L. Wheeler, p. 272).¹⁰ A propósito de la muerte ocurrida en el monte Sípilo también remite a otro pasaje del sulmonense (*Heroidas*, XX, 107-108): “*quaeque superba parens saxo per corpus oborto / nunc quoque Mygdonia flebilis adstat humo*” (trad. G. Showerman, p. 283).¹¹ En el manual mitográfico de Natale Conti, el repaso a las diversas referencias a la desdichada reina de Tebas diseminadas por la literatura clásica comprende también a tres autores griegos. Cabe citar en primer lugar a Pausanias (*Descripción de Grecia*, I, 21, 3), en un pasaje que diserta sobre el Ática y Megárida, concretamente en el apartado dedicado a la “Pendiente meridional de la Acrópolis”:

ἐν δὲ τῇ κορυφῇ τοῦ θεάτρου σπήλαιόν ἐστιν ἐν ταῖς πέτραις ὑπὸ τὴν ἀκρόπολιν : τρίπους δὲ ἔπεστι καὶ τούτω: Ἀπόλλων δὲ ἐν αὐτῷ καὶ Ἄρτεμις τοὺς παῖδάς εἰσι

9. ‘Zeto se casó con Tebe, de quien recibe nombre la ciudad de Tebas. Anfión con Níobe, hija de Tántalo, que le dio siete hijos: Sípilo, Eupínito, Ismeno, Damasción Agénor, Fedimo y Tántalo, e igual número de hijas: Etodea (o según algunos Neera), Cleodoxa, Astíoque, Ftía, Pelopia, Asticratía y Ogigia. Hesíodo dice que fueron diez hijos y diez hijas; Heródoto que fueron dos varones y tres hembras; Homero que seis hijos y seis hijas. Níobe, feliz con tantos hijos, decía ser más fecunda que Leto, por lo que ésta, indignada, incitó a Artemis y Apolo contra aquéllos. Artemis flechó a las muchachas en la casa, y Apolo mató a todos los varones juntos cuando cazaban en el Citerón. De éstos sólo se salvó Anfión, y de las doncellas, Cloris, la mayor, con la cual se casó Neleo. Según Telesila se salvaron Amiclas y Melibea, pues Anfión también habría muerto flechado por ellos. La propia Níobe abandonó Tebas y marchó al lado de su padre Tántalo en Sípilo y allí, por sus súplicas a Zeus, fue transformada en una roca que noche y día derramaba lágrimas.’ (Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, trad. y notas Margarita Rodríguez de Sepúlveda, intr. Javier Arce, pp. 148-149).

10. ‘¡Dichosa Níobe que, aunque contempló tantas muertes, convertida en roca perdió la sensibilidad al dolor!’ (Ovidio, *Tristes; Pónticas*, trad. y notas José González Vázquez, p. 363). También pueden encontrarse referencias a Níobe en *Tristes V*, 1, 57.

11. ‘[...] también aquella madre soberbia por cuyo cuerpo creció una roca y que se yergue todavía ahora, llorando, en la tierra de Migdonia’ (Ovidio, *Heroidas*, trad. Vicente Cristóbal, p. 134).

ν ἀναρῶντες τοὺς Νιόβης. ταύτην τὴν Νιόβην καὶ αὐτὸς εἶδον ἀνελθῶν ἐς τὸν Σίπυλον τὸ ὄρος: ἡ δὲ πλησίον μὲν πέτρα καὶ κρημνὸς ἐστὶν οὐδὲν παρόντι σχῆμα παρεχόμενος γυναικὸς οὔτε ἄλλως οὔτε πενθούσης: εἰ δέ γε πορρωτέρω γένοιο, δεδακρυμένην δόξειε ὄραν καὶ κατηφῆ γυναῖκα (ed. W. H. S. Jones, p. 104).¹²

Tras el fragmento en prosa se hace eco de un pasaje de Calímaco, procedente del conocido *Himno a Apolo* (“καὶ μὲν ὁ δακρυόεις ἀναβάλλεται ἄλγεα πέτρος, / ὅστις ἐνὶ Φρυγίῃ διερός λίθος ἐστήρικται, / μάρμαρον ἀντὶ γυναικὸς οἰζυρόν τι χανούσης”; ed. A. W. Mair y G. R. Mair, p. 50).¹³ Por otro lado, Conti recuerda cómo Sófocles había comparado la desolación de la hija de Edipo con el dolor de Niobe en su tragedia *Antígona*, IV, 824-826.¹⁴ El mitógrafo italiano recoge así un fragmento del texto en griego y ofrece la traducción latina del mismo:

ἦκουσα δὴ λυγρότατον ὀλέσθαι
τὰν Φρυγίαν ξέναν
Ταντάλου Σιπύλω πρὸς ἄκρῳ,
τὰν κισσὸς ὡς ἀτενῆς
πετραία βλάστα δάμασεν.¹⁵

*Audiui mestissimam periisse
Phrygiam hospitem
Tantali. Sipylo in summo
quam hederæ in morem peruicacis
saxosum germen domuit.
(Mythologiae, 610)*

Por último, volviendo a los predios de la literatura latina clásica, Natale Conti remitía a un breve pasaje recogido en las *Tusculanae Quaestiones* de Cicerón, del libro III: “*et Nioba fingitur lapidea propter aeternum, credo, in luctu silentium*” (ed. J. E. King, p. 300).¹⁶

12. ‘En la cima del teatro hay una cueva en las rocas al pie de la Acrópolis. Sobre ésta hay un trípode. En él están Apolo y Ártemis matando a los hijos de Nióbe. A esta Nióbe yo mismo la vi de cerca cuando subí al monte Sípilo. Ésta de cerca es una roca escarpada, que no presenta ninguna forma de mujer, ni llorando ni en otra actitud; pero si te alejas un poco, crearás estar viendo a una mujer llorando y abatida’ (*Descripción de Grecia*, introd., trad. y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, p. 136).

13. ‘[...] y la roca que llora deja para más tarde sus dolores, la piedra húmeda que está fija en Frigia, mármol silente en vez de mujer que exhala dolorosos gemidos’ (*Himnos, epigramas y fragmentos*, ed. Luis Alberto de Cuenca, p. 45).

14. Puede leerse una traducción del fragmento en Sófocles (*Tragedias*, introd. José S. Lasso de la Vega, trad. y notas Assela Alamillo, p. 242).

15. ‘Oí que de la manera más lamentable pereció la extranjera frigia, hija de Tántalo, junto a la cima del Sípilo: la mató un crecimiento de las rocas a modo de tenaz hiedra’ (introd. José S. Lasso de la Vega, trad. y notas Assela Alamillo, p. 280).

16. ‘Y a Nióbe se la representa petrificada por el hecho, creo, del silencio eterno que mantiene en su dolor’ (*Disputaciones tusculanas*, introd., trad. y notas Alberto Medina González, p. 308).

Apenas seis años después de la publicación de las *Lecciones solemnes a la obra de don Luis de Góngora y Argote*, García de Salcedo Coronel daba a las prensas una serie de informaciones relevantes entre las páginas de las *Soledades comentadas* (Madrid, 1636). Acerca de los dos últimos versos del pasaje gongorino, el escritor hispalense acotaba así el sentido:

Pidió antes que la admirase el mundo otra Níobe inmortal por su fecundidad, y ahora dice que no sea convertida en mármol como la que despreciando a Latona, mereció ver muertos catorce hijos en castigo de su locura y transformarse en piedra (f. 165r).

A continuación, Salcedo Coronel va a esbozar una suerte de pequeño compendio mítico a partir del texto ovidiano, concretamente valiéndose de la cita de los versos 172-183, 183-194 y 292-302 del libro VI de la epopeya metamórfica, precedidos de su correspondiente explicación. En esas líneas especifica por primera vez el número de descendientes (varones y doncellas) de Níobe, así como una breve genealogía de los padres de esta:

Niobe, reina de Thebas, dichosísima por su grandeza, y mucho más por ser madre de siete hijos y siete hijas, fue hija de Tántalo y de Taigete, hija de Atlante, y una de las Pléyades. Así lo refiere Ovidio, lib. 6, Met., donde la introduce refiriendo su linaje y riquezas: “*mibi Tantalus auctor, / cui licuit soli superiorum tangere mensas; / Pleiadum soror est genetrix mea; maximus Atlas / est avus, aetherium qui fert cervicibus axem; / Iuppiter alter avus: socero quoque glorior illo. / Me gentes metuunt Phrygiae, me regia Cadmi / sub domina est, fidibus que mei commissa mariti / moenia cum populis a me que viro que reguntur. / in quamcumque domus adverti lumina partem, / immensae spectantur opes. accedit eodem / digna dea facies; huc natas adice septem / et totidem iuvenes et mox generosque nurusque*”. Esta fingieron que negó el culto a Latona, a causa de verse tan poderosa y fecunda queriendo que se le diese a ella los sacrificios que se ofrecían a la diosa. Ovidio lo refiere en el lugar citado elegantísimamente en persona de la misma Níobe: “*quoque audete satam Titanida Coeo / Latonam praeferre mihi, cui maxima quondam / exiguam sedem pariturae terra negavit! / nec caelo nec humo nec aquis dea vestra recepta est: / exsul erat mundi, donec miserata vagantem / hospita tu terris erras, ego dixit in undis, / instabilem que locum Delos dedit. Illa duorum / facta parens: uteri pars haec est septima nostri. / sum felix (quis enim neget hoc?) felix que manebo / (hoc quoque quis dubitet?): tutam me copia fecit. / maior sum, quam cui possit Fortuna nocere, / multa que ut eripiat, multo mihi plura relinquet*”. Poco después dice que por esta soberbia hizo Latona que sus hijos Apolo y Diana diesen la muerte a los de Níobe, la cual se transformó en piedra: “*Exanimis inter natos, natasque virumque / dirigitque malis: nullos mouet aura capillos: / in vultu color est sine sanguine: lumina maestis / stant immota genis: nihil est in imagine viuum. / Ipsa quoque interius cum duro lingua palato / congelati et venae desistunt posse moueri. / Nec flecti ceruix, nec brachia reddere motus, / nec pes ire potest, intra quoque viscera saxum est. / Flet tamen, et validi circumdata turbine venti / in patriam rapta est, ubi fixa cacumine montis / liquitur, et lacrymis etiam nunc marmor amanant*” (*Soledades comentadas*, ff. 165r-165v).¹⁷

17. Dado que Salcedo Coronel es el comentarista que mayor atención presta a los versos del co-

Salcedo no se limita a reproducir diferentes pasajes del relato ovidiano para aclarar los rasgos principales de la historia de Niobe, sino que también remite a otras fuentes posibles: el fragmento ya citado de las *Epistulae ex Ponto*, 2 de Ovidio, dos epitafios de Ausonio y un epitafio griego traducido al latín por el neolatino Jacobo Pontano, este último ofrecido exclusivamente por Salcedo Coronel:

Qué elegante tocó esta transformación el mismo autor en la eleg. 2 del lib. de *Ponto* [en realidad se trata del libro 1, *carmen* 2, vv. 28-29]: “*Felicem Niobem quamuis tot funera vidit, / quae posuit sensum saxea facta malis.*”. In 3 *Antholog.* hay este epitafio en griego a la misma, que, reducido al idioma latino por eruditísimo Jacobo Pontano, dice: “*Hac tumba nullum seruat intus mortuum, / hic mortuus foris sepulchrum non habet. / verum ipse sibi sepulchrum, et ipse mortuus.*”. Ausonio en sus epitafios pone este mismo: “*Habet sepulchrum non id intus mortuum. / Habet nec ipse mortuus bustum super. / Sibi sed est ipse hic sepulchrum et mortuus.*”. Pero ninguno me contenta como otro de este autor a la misma Niobe: “*Vivebam: sum facta silex, quae deinde polita / Praxiteli manibus vivo iterum Niobe, / reddidit artificis manus omnia, sed sine sensu: / hunc ego, cum laesi numina, non habui*” (*Soledades comentadas*, ff. 165v-166r).¹⁸

En cuanto al epitafio de Jacobo Pontano, se puede localizar en su edición comentada de las *Metamorfosis*, titulada *Ex P. Ovidii Nasonis Metamorphoseōn libri XV. Electorum libri totidem, ultimo integro* (Antuerpiae, 1618). Parece que Salcedo Coronel manejó alguna edición de esta obra pues la secuencia de poemas que remite en su nota —el epitafio griego de la VII, 312 de la *Anthologia*, la traducción latina de Pontano y la versión de Ausonio— se reproducen del mismo modo, con omisión del texto griego en Salcedo, en ambos comentarios. Así pues, el texto griego dicta:

nocido capítulo de las *Metamorfosis* puede revestir algún interés apuntar el contenido de los fragmentos que omite, concretamente dos: el vaticinio de Manto, hija del adivino Tiresias, a modo de advertencia de la diosa Latona (vv. 146-171) y el largo pasaje sobre la ofensa a la diosa y la venganza ejercida por Apolo y Diana asateando a los hijos e hijas de Niobe (vv. 195-291). El primer pasaje no tiene importancia en los versos gongorinos pues el material resume la desdicha de la reina de Tebas, y es por ello que también se omite la muerte de los vástagos de la reina en las extensas citas de Salcedo pues remite brevemente a este momento del mito para centrarse en el desenlace, materia reelaborada por Góngora y los poetas áureos que recurren a este mito. Son, por tanto, las elipsis de Salcedo elegidas con gran cuidado para resumir el mito omitiendo pasajes extensos que no tienen relevancia para la comprensión total de la historia. Salcedo no considera relevante los detalles y orden en que murieron los hijos de Niobe, y por ello alude a este fragmento de casi cien versos con la explicación “hizo Latona que sus hijos Apolo y Diana diesen la muerte a los de Niobe” (*Soledades comentadas*, ff. 165r-165v).

18. Ausonius (*Works*, II, pról. Aurora Egido y trad. Pilar Pedraza, p. 192). ‘*A una estatua de mármol de Niobe*’: ‘Yo existía: me hicieron una roca y después, pulida por las manos de Praxiteles, vuelvo a gozar de la vida, yo Niobe. La mano del artífice me devolvió todo, pero sigo sin juicio; tampoco lo tuve cuando me atreví a injuriar a los dioses’ (Ausonio, *Obras II*, trad. y notas Antonio Alvar Ezquerro, pp. 317-318).

Ὁ τύμβος οὗτος ἔνδον οὐκ ἔχει νεκρόν
 ὁ νεκρὸς οὗτος ἔκτος οὐκ ἔχει τάφον,
 ἀλλ' αὐτὸς αὐτοῦ νεκρὸς ἔστι καὶ τάφος.¹⁹

(*Greek Anthology*, trad. W. R. Paton, pp. 168-169)

No obstante, el primer epitafio ausonio mencionado formó parte del corpus aceptado por los poetas del Seiscientos tal y como atestiguan las observaciones de Salcedo y Pontano y una edición quinientista de los *Selecta Epigrammata Graeca Latine uersa* de Janus Cornarius (Basileae, 1529),²⁰ donde el poema de Ausonio va precedido del mismo texto griego que en la edición comentada de las *Metamorfosis*. El testimonio de Salcedo Coronel no carece de relevancia, ya que por vez primera un comentarista antiguo se hace eco de la transmisión del motivo luctuoso de Níobe en la tradición epigramática antigua, identificando así una pista que merece la pena ser explorada con detenimiento.

La *Soledad primera anotada y defendida*, que la crítica tiende a atribuir al antequerano Francisco de Cabrera, cierra el comentario de este pasaje con diferentes aclaraciones sobre la reina de Tebas que se hizo acreedora del riguroso castigo de los dioses:

Que Niobe immortal: Fue Níobe hija de Tántalo y fue mujer de Anfión, que, desvanecida y soberbia de tener grande número de hijos, dio en menospreciar a Latona, que no tenía más que Febo y Diana, los cuales vengaron la injuria de su madre con matarle a Níobe los hijos, cuya muerte sintió tanto que de pena se convirtió en piedra, que en señal de lágrimas mana agua. Véase Ovidio, VI, *Metamorfosis*; Ausonio, *Epitalamio 17* y su comentador Elías Vineto; Torrencio, *in Horatio*, IV, oda 6, y de la variedad de los hijos de Níobe, Aulo Gelio, XIX, capítulo 6; Apolodoro, libro III; Eliano, libro XII, *Varia Historia*; Pausanias, *in Attica*; Higino, capítulo 19 *Fabularum*. (Osuna Cabezas 2009: 348-349)

Siguiendo de cerca el comentario de Salcedo Coronel, Francisco de Cabrera comienza su comentario con la genealogía de la infortunada madre. De nuevo, como todos los comentaristas, señala las *Metamorfosis* como fuente principal del mito. Sin embargo, es el único de los comentaristas que introduce una curiosa referencia al *Epitalamio 17* de Ausonio, probable error en la designación del género antiguo, ya que reemplaza a la designación correcta de “epitafio” o “epigrama sepulcral”.²¹ A ese propósito resulta obligado apuntar cómo, en realidad,

19. Ofrezco la siguiente traducción en español a partir de las páginas indicadas de la edición bilingüe citada: ‘Esta tumba no tiene cadáver en su interior; este cadáver no tiene tumba en el exterior, pero es su propio cadáver y tumba’.

20. Concretamente en la página 265, columna A.

21. No he podido consultar el manuscrito original de la *Ilustración y defensa de la Soledad Primera* por lo que no puedo concluir si se trata de un error de la editora moderna al transcribir “epitafio” por “epitalamio”, en cualquiera de sus variantes gráficas (“epitalamio”, “epitaphio”), pues

Niobe constituye el asunto del epitafio 27 del libro V, dedicado a los *Epitafios de los héroes que estuvieron en la Guerra de Troya*, titulado *De Niobe in Sipylonte monte iuxta fontem sepulta*:

*Thebarum regina fui, Sipyleia cautes
quae modo sum: laesi numina Letoidum.
Bis septem natis genetrix laeta atque superba,
Tot duxi mater funera, quot genui,
nec satis hoc divis: duro circumdata saxo
amisi humani corporis effigiem;
set dolor obstructis quamquam vitalibus haeret
perpetuasque rigat fonte pio lacrimas,
pro facinus! tantaene animis caelestibus irae?
Durat adhuc luctus, matris imago perit.*²²

(*Works of Ausonius*, ed. J. Henderson, I, p. 156)

Por otro lado, la conexión con el orbe breve del epigrama ya se había apuntado con anterioridad, puesto que Salcedo Coronel había llamado la atención sobre la composición 63 de Ausonio, también de temática funeraria, titulada *In signum marmoreum Niobes*.

Volviendo a la glosa atribuible a Francisco de Cabrera, es interesante apreciar cómo en ella se identifican con precisión dos ediciones de clásicos ilustradas con importantes comentarios humanísticos: *Decimi Magni Avsonii Paeonii Bvrdgalensis* (París, 1551) de Elias Vinetus —nombre latinizado del erudito galo Élie Vinet— y *Quintus Horatius Flaccus cum erudito Laeuini Torrentii Commentario* (Amberes, 1608) del célebre Laevinus Torrentius —el docto obispo de Amberes, conocido en lengua flamenca como Lieven van der Beke—. ²³

podría tratarse del despliegue de la abreviatura “epit.”. No cabe ninguna duda de que no se trata del “Epitalamio 17” pues Ausonio tan solo compuso una obra de temática nupcial, el *Cento nuptialis*, a partir de versos de Virgilio.

22. ‘*Sobre Niobe, enterrada en el monte Sípilo junto a una fuente*’: ‘Fui reina de Tebas yo, que ahora soy una roca del Sípilo: pequé contra la divinidad de los Letoidas. Madre feliz y orgullosa de catorce hijos, yo misma llevé a la muerte a tantos cuantos parí. No bastó a los dioses: rodeada de dura piedra, perdí la forma de mi cuerpo humano; mas el dolor persiste por más que los órganos estén obstruidos, y vierte lágrimas incesantes en la fuente piadosa. ¡Ah, delito! ¿Acaso hay odios tan grandes en los pechos de los que habitan el cielo? Aún dura el castigo y eso que ya desapareció la imagen de la madre’ (Ausonio, *Obras I*, introd., trad. y notas Antonio Alvar Ezquerro, p. 295). Este epitafio es también referenciado por Pontano (*Ex P. Ovidii Nasonis Metamorphoseon libri XV*, f. 252, col. A).

23. Vineto, en su comentario al epigrama LXXXIII de Ausonio, *In saltorem ineptum* (composición 47), cita a Niobe junto a Capaneo y Cánace, tres castigados por su blasfemia y cita el epitafio ausoniano dedicado a la reina Tebana. Dicha composición funeraria ya había sido citada por Francisco de Cabrera y Vineto no aporta nueva información al margen de señalar la *Anthologia Graeca* como fuente de los epitafios a la reina Niobe. En esta fuente, el tradicional epigrama de dos versos *De eo qui Capaneum saltans ruit* (composición 183A) se completa con dos pares de versos más: “Deceptae felix casus se miscuit arti / histrio saltabat, qui Capanea ruit. / Idem qui

El testimonio más tardío entre los comentaristas al que debemos atender es el de Manuel Serrano de Paz. Entre las glosas manuscritas del erudito catedrático de la Universidad de Oviedo se desgranar varios aspectos de interés, que conviene examinar en detalle ahora. La primera anotación reza así:

Que Niobe inmortal la admire el mundo: Niobe, hija de Tántalo y mujer de Anfión, rey de Tebas, fue muy rica, muy hermosa y sobre todo muy fecunda, pues crió hijo suyos catorce, siete varones y siete hembras, con otros tantos yernos y nueras, como ella dice en Ovidio, lib. 6, *Metam.* [vv. 180-183]: “*in quamcumque domus adverti lumina partem, / immensae spectantur opes. accedit eodem / digna dea facies; huc natas adice septem / et totidem iuvenes et mox generos que nurusque*”. Así la trae en ejemplo de fecundidad el coro, aclamando sea esta novia otra Níobe, a quien admiró el mundo hermosa y rica y principalmente en la copia de hijos (*Comentarios a las Soledades*, f. 561v).

Serrano de Paz recalca sin ambages la función precisa que asume la figura femenina del mito clásico en el pasaje gongorino: “la trae *en ejemplo* de fecundidad” (la cursiva es mía), ya que despertó la general admiración por la “copia de hijos”, es decir por la abundante descendencia que tuvo. Al igual que habían hecho sus antecesores, el comentario remite casi de forma ineludible a la epopeya metamórfica de Ovidio, en la que se había inmortalizado con todo pormenor la luctuosa transformación de la soberana de Tebas.

Nioben satauit saxeus: ut tum / spectator ueram crediderit Nioben. / In Canace uisus multo felicitior ipsa, / quod non hic gladio uiscera dissecuit”. Los cuatro últimos versos se pueden leer en las ediciones de Colonia (1528) y Basilea (1529) de la *Anthologia Graeca* así como en una edición de Ausonio de la imprenta alemana de S. Gryphium (1549). Estos versos han sido desestimados por la crítica moderna y reducido el epigrama a los dos primeros. Además, al epigrama LXXXIII le sigue otro muy breve, *De eodem* (composición 48), donde se aúnan las figuras de Dafne y Níobe como mujeres desdichadas de transformaciones. Torrentius, en su comentario a los primeros versos del *carmen* 6 del libro IV de las *Odas* de Horacio resume brevemente el contenido del mito y señala distintas fuentes, entre las que se encuentra el capítulo de las *Metamorfosis* de Ovidio, y varias fuentes que discrepan en cuanto al número de hijos que tuvo Níobe (pp. 298-299), asunto en que recae Francisco de Cabrera, al igual que Pellicer, y destaca algunas fuentes contradictorias. A las ya citadas por el cronista real, cabe añadir otras: el capítulo 6 del libro XIX de las *Noctes Atticae* (Florentiae, 1513) de Aulo Gelio, donde resume el número de hijos atribuidos por varias fuentes de la Antigüedad: seis de cada sexo según Homero, siete según Eurípides, nueve en Safo y diez a partir de Baquilides y Píndaro; Apolodoro en el capítulo 6 del libro III de su *Biblioteca* señala que Hesíodo establece en diez varones y diez hembras los hijos de Níobe, Heródoto dos y tres respectivamente y apunta también la teoría de Homero; Eliano, en el libro XII de su *Varia Historia* señala los dictados de Homero y Hesíodo con la diferencia de nueve varones, a los que añade al ateniense Laso de Hermíone con la contabilización de siete hijos de cada sexo, Alcmán atribuye una decena y Mímnermo de Colofón la veintena, así como Píndaro “otros tantos”; Pausanias en el libro II de su *Descripción de Grecia*, en el capítulo 21, refiere al verso 609 del libro XXIV de la *Iliada* de Homero (verso 603 de la edición moderna manejada) como fuente del recuento de la docena de hijos; y, finalmente, Higino, en el capítulo 9 de sus *Fabularum* establece el número en siete hijos y siete hijas.

El segundo escolio se centra en otro aspecto notable, pues recalca que el *exemplum* de la reina tiene que tomarse con alguna salvedad forzosa, ya que esa condición tan fértil la llevó a ensoberbecerse fatalmente, incurriendo así en una grave falta de impiedad contra los dioses:

No en blanco mármol por su mal fecundo: la riqueza, hermosura y fecundidad de Níobe fueron causa de su perdición, pues no sabiendo usar de ellas, se atrevió soberbia a competencias con la diosa Latona, de que enojados Apolo y Diana le degollaron los hijos todos defendiendo la honra de su madre. Impaciente con el dolor, Níobe anegada en lágrimas, pidió a los dioses la transformasen súbitamente en una piedra, pero ellos aceptando la petición, tardaron nueve días para castigarla más, en la metamorfosis saliendo al fin de ellos hecha un peñasco. A esto mira el coro haciendo salva al deseo con que pide sea la novia una Níobe en la fecundidad, riqueza y hermosura, no en el castigo con que fue tratada su soberanía, que esa pretende no se halle en esta novia. Admira el mundo a Níobe por fecunda, pero más le admira transformada en blanco mármol y que esa fecundidad fuese causa de su desdicha. Al contrario ha de ser en la novia: que la admire el mundo fecunda como Níobe pero no mármol como ella, no soberbia, ni ingrata, no impía, antes sí reconocida a Dios, de quien proviene la fecundidad, como dijo Eurípides en *Jone*: “*A diis dantur liberi mortalibus*”: y Hesiodo in *Oper.*: “*Plurium liberorum maior quidem cura, maior tamen a Deo accessio*” (*Comentarios a las Soledades*, ff. 561v-562r).

Si la anotación primera servía para identificar la función de *exemplum* que asume el recuerdo de la reina de Tebas, en esta segunda glosa se especifica a las claras cómo —en alguno de sus rasgos negativos— el arquetipo mítico de Níobe debe considerarse más bien un *exemplum a contrario* (orgullo, impiedad, muerte de la prole, metamorfosis como eterna punición): “Al *contrario* ha de ser en la novia: que la admire el mundo fecunda como Níobe pero *no* mármol como ella, *no* soberbia, *ni* ingrata, *no* impía, antes sí reconocida a Dios, de quien proviene la fecundidad” (la cursiva es mía).

La apostilla final de Serrano de Paz va desgranando varios detalles e informaciones de la infausta metamorfosis, así como la problemática localización del novedoso escollo del que mana un caudal de agua. La identificación del hidrónimo “Leteo” como nombre referido al legendario río del Infierno y a varios ríos dispersos por distintos enclaves de la geografía terrestre da lugar a un apabullante caudal de páginas, con todo acopio de citas eruditas de lo más variopinto.

1.3. La transmisión de un *exemplum* desde la Antigüedad a la Edad Barroca: epigramas y emblemas

Como bien había notado Serrano de Paz, la presencia de Níobe en el pasaje epitalámico de la *Soledad Primera* respondía a unas funciones bien acotadas: las propias de un *exemplum* proveniente del amplio caudal de los mitos antiguos. En la tradición oratoria instituida por Quintiliano, el *exemplum* se definía como “*rei gestae*

aut ut gestae utilis ad persuadendum id quod intenderis commemoratio” (*Institutio Oratoria* V, 11, 6). Todos los *exempla* remiten, por ende, a “una fuente material” y se justifican funcionalmente por la virtud de la *utilitas* (“*utilis ad persuadendum*”), al tiempo que refuerzan su capacidad para convencer gracias a la bella forma literaria (“*commemoratio*”) (Lausberg 1990: 349). El ejemplo o paradigma de Níobe sirve por tanto en el tejido del epitalamio gongorino como advertencia poética, destinada a persuadir a propósito de un determinado comportamiento.

Siguiendo así la horma de dicho “ejemplo” mítico, el coro expresa a la vez su “rechazo” y establece una “advertencia” que previene contra “la soberbia” y la impiedad (Romojaro 1998: 114-115). El deseo de que la joven novia llegue a convertirse en un encomiable modelo de fertilidad se modula así con un aviso perentorio: que tan feliz circunstancia no lleve a la muchacha a ser jactanciosa y soberbia, pues nunca se ha de incurrir en el amor excesivo a sí mismo y en la falta del debido respeto a la divinidad.

Para comprender cómo pudo llegar la historia de Níobe a configurar el *exemplum* acuñado por Góngora en el fragmento epitalámico de la *Soledad Primera*, más allá de los posibles hipotextos apuntados por los comentaristas, quizá sea conveniente observar con algún detenimiento la milenaria transmisión que tuvo en el orbe mínimo del epigrama aquel relato luctuoso, cargado de una lección moral e imbuido de innegable patetismo.

Entre los varios centenares de composiciones recogidas en la *Anthologia Graeca* destaca un curioso ciclo de seis piezas marcadas por el *pathos*, consagradas a la estatua de Níobe (*Anthologie Grecque*, XIII, núms. 129-134). Además de alguna pieza anónima, los autores de este grupo de epigramas fueron Juliano Prefecto de Egipto, Antípater, Teodóridas de Siracusa y Meleagro.²⁴ Al fijarnos de cerca en dicha serie, el primer texto de la colección no arroja ninguna luz sobre la autoría y se limita, en esencia, a elogiar el talento sin par de Praxíteles, un artista tan dotado que puede otorgar un simulacro de vida a la piedra (núm. 129). Constituido por un dístico, en apenas dos versos conseguimos oír la voz de una sorprendida Níobe, que ha sufrido una metamorfosis doble e inesperada. De hermosa consorte y fértil madre prolífica, los dioses la condenaron a metamorfosearse en un bloque pétreo, mas por obra y gracia del genial escultor, el bloque de mármol goza ahora por siempre de una vida renovada:

*Ἐκ ζωῆς με θεοί τεύξαν λίθον, ἐκ δὲ λίθοιο
ζωὴν Πραξιτέλης ἔμπαλιν εἰργάσατο.*²⁵

24. Sobre este particular, véase Ponce Cárdenas (2017). Sigo de cerca el recorrido que traza en dicho estudio el investigador complutense.

25. ‘De viva me convirtieron los dioses en piedra / y en este bloque de piedra Praxíteles / me ha devuelto, de nuevo, a la vida’.

La pérdida de buena parte del legado escultórico de la Antigüedad ha ocasionado que hoy nada sepamos de la famosa escultura de Níobe que suscitó los elogios de numerosos poetas, una pieza magistral de la estatuaria ática del siglo IV antes de Cristo (Elvira Barba 2008: 168-169). Por su parte, Juliano Prefecto de Egipto en los dos dísticos del epigrama XIII, 130 reflexionaba sobre la misma paradoja de la mimesis, apuntando con una cierta agudeza cuál era la naturaleza ‘pétrea’ de la heroína:

*Δυστήνου Νιόβης ὄραας παναλιθέα μορφήν,
ὡς ἔτι μυρομένης πότιμον ἔων τεκέων.
Εἰ δ' ἄρα καὶ ψυχὴν οὐκ ἔλλαχε, μὴ τότε τέχνη
μέμφεω θηλυτέριον εἶκασε λαϊνέην.²⁶*

(*Anthologie Grecque*, ed. y trad. Robert Aubreton y Félix Buffière, núm. 129)

El enfoque ingenioso del epigrama vuelve sobre la manera de leer o decodificar un episodio trágico: la ejecución de los catorce vástagos de la reina de Tebas a manos de Apolo y Diana, junto con la luctuosa transformación de la madre, soberbia e impía, en roca. El castigo ejemplar que sufrió Níobe hallaba su justificación en la jactancia de la soberana, que se vanaglorió de tener más prendas que la diosa Latona. El *pathos* exacerbado del relato mítico daba pie a los artistas a modelar en mármol un caso límite de dolor, una pérdida extrema. Por tal razón, no sorprende que en la colección epigramática se identifique un singular interés por dos elementos escultóricos “si chères aux artistes alexandrins qu’elles ne laissent presque plus de place pour les autres, celles de Médée et de Niobé” (Vitry 1894: 341).²⁷

No es necesario glosar aquí todas las piezas poéticas de la serie griega, baste por ahora señalar cómo en la pervivencia del motivo literario de Níobe tuvo también un lugar principal el burdigalense Ausonio, autor oportunamente citado en varias ocasiones por los comentaristas. En efecto, el poeta galorromano combinó con acierto varias teselas de los epigramas helénicos para componer el poemita titulado *In signum marmoreum Niobes*:

*Vivebam; sum facta silex, qua deinde polita
Praxiteli manibus vivo iterum Niobe.*

26. ‘Ante los ojos tienes una pulcra imagen / de la desdichada Níobe: / se diría que ella llora aún la muerte de sus hijos. / Quizá alguno afirme que ella carece de vida, / mas no es un error del artista: / este ha reproducido una mujer de piedra.’

27. Los estudiosos han explicado de esta manera la atracción que suscitan estas figuras femeninas y su representación escultórica: “c’est l’attrait de l’expression douloureuse ou compliquée qui portait les artistes vers celles-ci”. Un estudio decimonónico sobre los poemas breves dedicados a piezas artísticas apuntaba, con una imprecisión pequeña en el recuento de piezas, cómo: “Nous trouvons dans l’Anthologie cinq descriptions de Niobé [que son seis] et dix de Médée. Ce que l’on se plaît à représenter dans l’histoire de Niobé, c’est le moment précis où l’espoir et les supplications peuvent encore se joindre chez elle à la douleur et aux malédictions. Le drame n’est pas encore achevé” (Vitry 1894: 354).

*Reddidit artificis manus omnia, sed sine sensu:
hunc ego, cum laesi numina, non habui.*²⁸

(composición LIX, *Œuvres complètes*, ed. B. Combeaud, p. 388)

En el epigrama LX Ausonio volvería sobre esta materia, apuntando en la rúbrica un detalle interesante sobre la ubicación de la figura pétreo (“*De Niobe in Sypilo monte iuxta fontem sepulta*”):

*Thebarum Regina fui, Sipyaleia cautes
quae modo sum. Laesi numina letoidum.
Bis septem natis genetrix laeta atque superba
tot duxi mater funera quot genui.
Nec satis hoc divis: duro circumdata saxo
amisi humani corporis effigiem.*²⁹

(*Œuvres complètes*, ed. B. Combeaud, 388)

Resultan bien audibles en esta segunda variación sobre el motivo de Níobe los ecos del modelo helénico de Teodóridas de Siracusa, que en el epigrama XIII, 132 (*Anthologie Grecque*, ed. y trad. Robert Aubreton y Félix Buffière, pp. 130-131) había localizado ya el final desdichado de la historia en el promontorio llamado Sípilo (‘Ella, forma híbrida en la que se funden carne y piedra, se transforma finalmente en roca. El Sípilo de elevadas cumbres gime. ¡Oh, lengua, pérfida plaga para los mortales! Su desenfundada locura sólo engendra desdichas’).

A zaga de aquellas fuentes griegas, las dos composiciones de Ausonio ofrecen de manera ingeniosa dos enfoques, tal como apuntara Marcos Ruiz Sánchez (1998: 165): en uno de los poemas “la piedra conserva los sentimientos de Níobe tras su metamorfosis”, en la otra composición se afirma que “Níobe antes de convertirse en piedra no tenía corazón”.

La serie de epigramas helénicos y el díptico de composiciones tardo-latinas de Ausonio constituyen los cimientos de la pervivencia del motivo literario de Níobe en la tradición epigramática europea. Siguiendo las huellas de estos poemas, a partir del siglo xv los escritores neolatinos del viejo continente se consagraron a la redacción de diferentes versiones dedicadas a la estatua de la desdichada reina de Tebas. Entre los humanistas que compusieron versos a Níobe y su transformación en mármol pueden citarse ahora al emblemista Andrea Alciato, Henri Estienne, Lauterbach, G. Lilio, Tomás Moro, Fausto Sabeo, Scaligero... (Ruiz Sánchez 2014: 321-327).

28. ‘Gozaba yo de la vida y fui transformada en granito. / Luego, cincelada por las manos de Praxíteles, / vivo nuevamente como Níobe. / Todo me restituyeron las manos del artífice, salvo el sentido: / pues no lo tuve, cuando ofendí a las divinidades’.

29. ‘En Tebas reina fui y en Sípilo tan solo soy una roca, / pues ofendí a la divina progenie de Latona. / Yo, orgullosa y soberbia madre de catorce hijos, / lloro la muerte de cuanto he engendrado. / Mas esto no fue suficiente para los dioses: / envuelta en dura piedra, he perdido mi humano semblante’.

Entre los ingenios neolatinos, Fausto Sabeo compuso una notable serie sobre este motivo mítico (*Epigrammatum*, pp. 186 y 385-389), conformando así una guirnalda epigramática en la que se localiza una curiosa composición que pone el acento en un detalle revelador: el silencio actual de la antigua reina. Alusivamente el epigrama se sustenta en un lugar común empleado habitualmente en las composiciones efrásticas (“*Uox sola deest*”, ‘Sólo le falta hablar’ o ‘Sólo le falta la voz’) y se modula como si fuera una sucinta sermocinación de Níobe:

*Saxea sum Niobe et vivo. Si non loquor, una
causa est: ne iugulet me mea lingua iterum.*³⁰

La admonición no puede resultar más clara y perentoria: una afirmación jactanciosa fue la causa de la caída de la reina y de la cruel muerte de sus hijos. Frente a la garrulería y soberbia del pasado, la lengua de mármol no profiere dicho alguno, ya que en su nuevo silencio radica su prudencia.

Esa nota ‘moral’ o ‘ética’ que se percibe fácilmente en la infortunada historia de la Tantálida —sometida por los dioses a un castigo ejemplar— viene a explicar de alguna manera su incorporación en el fascinante universo icónico-literario de los emblemas. De hecho, en el propio volumen fundacional del nuevo género renacentista la figura de Níobe halló acomodo. Atendiendo a la ejemplaridad del antiguo relato, el jurisperito lombardo Andrea Alciato evocaba a esta figura femenina como emblema de la *superbia*:

*En statuæ et ductum de marmore marmor,
se conferre deis ausa procax Niobe.
Est vitium muliebres superbia, et arguit oris
duritiam, ac sensus, quali inest lapidi.*³¹

(*Emblemas*, ed. S. Sebastián, p. 102)

El tratamiento de la figura mítica de Níobe en clave moral durante los siglos XVI y XVII rápidamente pasaría de las letras neolatinas a la poesía en lengua vernácula. De hecho, no resulta difícil encontrar epigramas, sonetos y madrigales sobre la historia lamentable de la reina de Tebas o las representaciones escultóricas dedicadas a su efigie.

En las letras italianas, a caballo entre dos siglos, Bernardo Accolti (Arezzo, 1458-1535) puede considerarse un pionero en la composición de *epigrammi in volgare*, que habitualmente siguen la forma de la octava real exenta. El famoso

30. ‘Soy Níobe la pétrea y vivo. Si no hablo, / sólo una es la razón: para que mi lengua / no me dé muerte de nuevo’.

31. ‘He aquí una estatua de mármol sacada de otro mármol: / la insolente Níobe que osó compararse con los dioses. / Vicio mujeril es la soberbia y denota desenvoltura / y dureza, como la de la roca’.

códice Rossiano 680 de la Biblioteca Vaticana recoge el *Epitaphium Nyobes* de un escritor más conocido en su época con el sobrenombre del *Unico Aretino*:

Niobe son: legga mia sorte dura
 chi misero è, non chi mai non si dolse.
 Septe e septe figlioli mi de' natura,
 e septe e septe un sol giorno mi tolse.
 Poi fu el marmo al marmo sepultura,
 perché'l cel me regina in pietra volse;
 e se no'l credi, apri il sepulcro basso:
 cener non troverai, ma sasso in sasso.

(Mussini Sacchi 1995-1996: 250-251)

De nuevo, el signo elocutivo principal del epigrama es la *sermocinatio* en primera persona. La octava suelta insiste en la idea de una figura marmórea que sirve de sepulcro y confinamiento a la Tantálida, mas en el interior de ese espacio funeral no se localizan los restos desatados en ceniza, sino la marmórea dureza eterna de una mujer soberbia.

En un segundo epigrama sobre esta materia (*Statua Niobes*), Accolti se valdría del mismo artificio elocutivo:

Raro sculptor con artificio immenso
 me morta in sasso ha retornata viva,
 ma renduto non m'ha la voce e'l senso,
 ch'una m'uccise e de l'altro fui priva.
 E quando corsi ne l'Erebo accenso
 di Caron impio a la tremenda riva,
 non aspectò piú ombre in la sua barca,
 che di me e mia prole assai fu carca.

(Mussini Sacchi 1995-1996: 272-273)

La huella del modelo de Ausonio resulta fácilmente perceptible en estos endecasílabos, modulada ahora con el signo de la amplificación: “*Reddidit artificis manus omnia, sed sine sensu*” > “con artificio immenso [...] / ma renduto non m'ha la voce e'l senso [...] / [del quale] fui priva”.

La extensión del motivo metamórfico de Níobe en la literatura española del período dejó también varios ejemplos notables. Como testimonio de su paso por la tradición emblemática hispana, cabe recordar ahora los versos que Juan de Horozco y Covarrubias reproducía en los famosos *Emblemas morales* (1584), entre los cuales se perciben nítidamente el eco de diferentes dechados helénicos así como del modelo latino de Ausonio:

Porque ofendí los dioses sin sentido
 a no sentir jamás fui condenada;
 yo, la hija de Tántalo afligido,
 de viva en dura piedra transformada.

Mas el famoso artífice ha querido
 que viva, de su mano retratada:
 solo el sentido le faltó de darme,
 mas fue por más al vivo retratarme.

Tres años después de la publicación del volumen emblemático, entre los petrarquistas italianos de época manierista, el famoso Luigi Groto —celebrado en su tiempo como “el ciego de Adria”— cincelaba un curioso madrigal con inequívoco patetismo en sus:

Fui Niobbe, indi in sasso mi cangiai.
 Poi da man di scolor dotto scolpita
 quasi tornando a vita,
 Niobbe un'altra volta diventai.
 Et ho questo di piú, che sendo sasso,
 del mio dolor primiero ho il petto casso.

(Groto, *Rime*, p. 147)

En esta breve composición, la queja doliente de Níobe, que escuchamos formulada en primera persona, se sustenta en una articulación paradójica, tal como ha ponderado Ritrovato:

rispettosa nella prima parte della pacata sequenza di immagini dell'originale, la versione di Groto rivendica alla fine, con una *pointe* che rovescia la malinconica negazione in un paradosso (“*hunc [...] non habui*” > “*Et ho questo di piú*”), un *margin*e di libertà inventiva: al poeta interessa, infatti, risolvere le immagini legate alla metamorfosi della sfortunata madre nella irreversible gradatio che precipita nella figura del sasso, centrale nel mito (Ritrovato 2015: 89).

La lista de composiciones breves podría sin duda ser más amplia, pero con el abanico de muestras aquí recogido cabe establecer ya una primera valoración: la lectura directa de los epigramas de la *Anthologia Graeca* se combinó con el interés suscitado por los vates de la literatura romana tardo-antigua (Décimo Magno Ausonio), de forma que a partir de la difusión de los modelos que advino con el Humanismo dio origen a un verdadero *revival* del motivo luctuoso y moralizante del *exemplum* de Níobe. La creciente composición de epigramas en lengua vernácula y madrigales sobre Níobe (Bernardo Accolti, Luigi Groto) así como el éxito imparable de un género tan novedoso como el de los *Emblemas* (Andrea Alciato, Juan de Horozco) facilitó que se conociera el relato mítico y la *lectio* que este ofrecía, como prevención frente a la soberbia y la impiedad. Todo este caudal poético debió de suscitar el interés de Góngora y también el de otros ingenios de la Edad Barroca, como Juan de Arguijo, Salcedo Coronel y Gabriel de Corral (Ponce Cárdenas 2017: 37-42).

1.4. Góngora como modelo del epitalamio vernáculo

El papel que jugó Góngora como mediador entre los modelos clásicos, italianos o neolatinos y los escritos de los partidarios de la *nueva poesía* culta del siglo XVII ha sido objeto de una reflexión reciente:

Más allá del matiz que centra la definición académica —esencialmente— en el plano de la *elocutio*, conviene subrayar que el estilo culto y oscuro de la nueva poesía del Barroco puede contemplarse asimismo como un eslabón decisivo en la tradición clásica, ya que de alguna manera sirvió de intermediario entre los *genera* antiguos y la actualización de los mismos llevada a cabo durante el reinado de los últimos Austrias. Del mismo modo que Góngora imitaba a Teócrito, Virgilio y Ovidio para componer la *Fábula de Polifemo y Galatea*, el epilio gongorino sirvió a su vez de modelo a las octavas mitológicas del conde de Villamediana, Pedro Soto de Rojas o Gabriel Bocángel. Si el racionero cordobés siguió brillantemente el dechado de las alabanzas consagradas por Claudiano al emperador Honorio y al general Estilicón para tejer su *Panegírico al duque de Lerma*, a partir de 1619 el encomio al privado de Felipe III se erigirá en la piedra angular del *basilikòs lógos* en España, con brillantes seguidores cortesanos que prolongan esa misma línea encomiástica (Gabriel de Corral, Salcedo Coronel, Bocángel). En el plano de la poesía descriptiva resulta forzoso ponderar el magisterio de las *Silvae* de Estacio en la concepción de las *Soledades*, que sirvieron posteriormente de poderoso estímulo para la redacción de textos tan complejos como las *Silvas dánicas* del conde de Rebolledo. Desde otra parcela relevante, la de la traducción de las grandes obras clásicas, tampoco puede olvidarse que la impronta gongorina resultó perceptible y marcó de alguna manera el *ars vertendi* del Barroco. Buena prueba de ello puede dar la versión castellana de la *Eneida* en octavas reales, impresa por Juan Francisco de Enciso y Monzón en 1698 (Ponce Cárdenas 2021b: 314-315).

A la luz de tal reflexión, hemos considerado pertinente recordar en este apartado cómo el motivo de Níobe asociado a un entorno epitalámico y presentado bajo la función de un *exemplum* dejó una huella bien visible en la escritura nupcial española del siglo XVII.³² En efecto, desde los versos de una composición dedicada a unas nupcias aristocráticas (el *Epitalamio a las bodas de D. Rodrigo Ponce de León y Herrera, y Doña Ana Alfonsa de Berlanga, Señores de la Villa de Puerto-Lope*), Juan de Trillo y Figueroa rendía homenaje al pasaje aquí estudiado, evocando el mismo episodio mítico (vv. 169-176) a propósito de los auspicios favorables por una amplia descendencia:³³

32. Como un caso extremo, recuérdese también la composición de Centones nupciales con versos extraídos de la obra de Góngora. Sobre esta materia, permítase remitir a Mateo Benito (2020). Véase también Ponce Cárdenas (2008).

33. Trillo y Figueroa (*Epitalamio*), ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional de España (VE/45/63). Cabe subrayar que el hermano de este escritor compuso también varios poemas nupciales de signo gongorino, recogidos modernamente en la edición de las *Obras* al cuidado de Gallego Morell (Francisco de Trillo y Figueroa, *Obras*). Las composiciones nupciales que apare-

Y si el mármol de Níobe se advierte,
 émulo de Latona,
 llore segunda vez endurecido
 que su fecundidad verá excedido
 el número de arenas y luceros
 con que flechas y aceros
 Dianas y Mavortes
 fruto será inmortal de los consortes.

Las equivalencias textuales no dejan lugar a dudas sobre el origen de la acuñación mítica de Trillo: “Níobe” > “Níobe”, “inmortal” > “inmortal”, “mármol” > “mármol”, “fecundo” > “fecundidad”. Como parece evidente, el autor de la *Neapolisea* rescribe el modelo gongorino y lo adapta a sus designios, articulando además una suerte de sobrepujamiento: la noble pareja de recién casados será tan fértil que la prodigiosa “fecundidad” de los mismos sobrepasará el número de granos de arena y de estrellas en la bóveda celeste. Los aristocráticos jóvenes generarán un linaje de aguerridos militares (“Mavortes”) y hermosas cazadoras virginales (“Dianas”) dedicados a perpetuarse como un verdadero “fruto inmortal”.

A modo de conclusión: *alter ab illo*

La intención del pequeño recorrido esbozado en las páginas precedentes no ha sido identificar un modelo literario específico que vertebre el pasaje gongorino. En verdad otro propósito —algo más modesto— ha guiado este asedio crítico: iluminar la lección moral atribuible al *exemplum* de Níobe en el pasaje del coro nupcial a la luz de un motivo literario que tuvo especial difusión en el terreno de los epigramas y de los emblemas.

Desde que el maestro Robert Jammes diera cuenta del influjo de la emblemática en las *Soledades*, varios especialistas han rastreado los posibles contactos entre la obra magna gongorina y el novedoso género icónico-literario (Trabado 1996, Bonilla-Tanganelli 2013). Este trabajo de alguna manera se apoya en dicho conjunto de reflexiones. A partir de los datos aquí ofrecidos quizá no deba descartarse que una de las posibles vías que permitió a Góngora conocer de primera mano el *exemplum a contrario*, la rigurosa admonición que encarna la figura femenina de la reina de Tebas, no fue tanto la lectura de los grandes textos de la épica latina de la Edad Augústea (con las *Metamorfosis* de Ovidio a la cabeza) sino la familiaridad con los abundantes epigramas, madrigales, sonetos y

cen en el tomo publicado en el C.S.I.C. son el *Epitalamio en las felicísimas bodas de los señores don Francisco Ruiz de Vergara y doña Guiomar Venegas de Córdoba y Aguayo* y el *Epitalamio al Himeneo de don Juan Ruiz de Vergara y Davila y doña Luisa de Córdoba y Ayala*.

emblemas griegos, latinos, italianos, neolatinos, españoles que a lo largo de los siglos XVI y XVII abordaron ese mismo episodio luctuoso. De hecho, el poeta consigue modelar la quintaesencia del relato mítico en apenas tres versos (dos endecasílabos y un heptasílabo), en una suerte de proceso de miniaturización que pudo inspirarse en los procedimientos de condensación propios del epigrama o el emblema. En ese sentido, la pervivencia de un motivo mítico portador de una advertencia rigurosa dentro de la *Soledad Primera* podría verse también como una sutil muestra de hibridismo, ya que plantearía una suerte de diálogo lejano con una doble tradición afín: la del *genus minimum* y la emblemática.

Bibliografía

- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, ed. y comentario Santiago Sebastián, pról. Aurora Egido y trad. Pilar Pedraza, Madrid, Akal, 1993.
- Anthologie Grecque. Anthologie de Planude*, ed. y trad. Robert Aubreton y Félix Buffière, París, Les Belles Lettres, 2002.
- APOLLODORUS, *The Library, Volume II: Book 3.10-end. Epitome*, trad. James G. Frazer, Cambridge, Harvard University Press, 1921.
- AUSONIO, *Obras I*, introd., trad. y notas Antonio Alvar Ezquerra, Madrid, Gredos, 1990.
- , *Obras II*, trad. y notas Antonio Alvar Ezquerra, Madrid, Gredos, 1990.
- , *Ceuvres complètes*, ed. y trad. Bernard Combeaud, Bordeaux, Mollat, 2010.
- , *Works Ausonius*, ed. Jeffrey Henderson y trad. Hugh G. Evelyn-White, Cambridge, Harvard University Press, 1919-1921, 2 vols.
- BLANCO, Mercedes, “El paisaje erótico entre poesía y pintura”, *Criticón*, núm. 114 (2012), pp. 101-137.
- , “Góngora y la poética del epitalamio”, *Bulletin hispanique*, CXXII, 2 (2020), pp. 479-516.
- BONILLA CEREZO, Rafael, y Paolo TANGANELLI, *Soledades ilustradas. Retablo emblemático de Góngora*, Salamanca, Delirio, 2013.
- CALÍMACO, *Himnos, epigramas y fragmentos*, introd., trad. y notas de Luis Alberto de Cuenca y Prado y Máximo Brioso Sánchez, Madrid, Gredos, 1980.
- , LYCOPHRON, ARATUS, *Hymns and Epigrams. Lycophron: Alexandra. Aratus: Phaenomena*, trad. A. W. Mair y G. R. Mair, Cambridge, Harvard University Press, 1921.
- CARREIRA, Antonio, *Nuevos gongoremas*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2021.
- CICERÓN, *Disputaciones tusculanas*, introd., trad. y notas Alberto Medina González, Madrid, Gredos, 2005.
- , *Tusculan Disputations*, trad. John Edward King, Cambridge, Harvard University Press, 1927.
- CONTI, Natale, *Natalis Comitum Mythologiae, siue Explicationum fabularum, libri decem... eiusdem libri quatuor de venatione Omnia...*, Parisiis, apud Arnoldum Sittart..., 1583.
- DÍAZ DE RIVAS, Pedro, *Anotaciones y defensas a la Primera Soledad*, [ca. 1616-1624].
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel, *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Silex, 2008.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Soledades*, ed. Robert Jammes, Barcelona, Castalia, 2016.
- , *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- Greek Anthology, The, Volume II: Book 7: Sepulchral Epigrams. Book 8: The Epigrams of St. Gregory the Theologian*, trad. W. R. Paton, Cambridge, Harvard University Press, 1917.

- GROTO, Luigi, *Delle rime di Luigi Groto, cieco d'Hadria, nuouamente ristampate, & ricorrette dal medesimo auttore*, Venecia, appresso Fabio, & Agostino Zoppini fratelli, 1587.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas Morales*, Segovia, impreso por Juan de la Cuesta, 1584.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos para una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, 1990.
- LY, Nadine, *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2020.
- MATEO BENITO, Daniel, “‘Hoy es el sacro y venturoso día’: un centón epitalámico de Vera Tassis”, *Creneida*, núm. 8 (2020), pp. 161-219.
- MENANDRO EL RÉTOR, *Dos tratados de retórica epidíctica*, introd. Fernando Gascó, trad. y notas Manuel García García y Joaquín Gutiérrez Calderón, Madrid, Gredos, 1996.
- , *Menander Rhetor*, ed. y trad D. A. Russell y N. G. Wilson, Oxford, Oxford University Press, 1981.
- MORROS MESTRES, Bienvenido, “Una nueva fuente del soneto de Góngora ‘Mientras por competir con tu cabello’”, *Bulletin Hispanique*, CXXII, 2 (2020), pp. 685-694.
- MUSSINI SACCHI, Maria Pia, “Le ottave epigrammatiche di Bernardo Accolti nel manoscritto Rossiano 680. Per la storia dell’epigramma in volgare tra Quattro e Cinquecento”, *Interpres*, núm. 15 (1995-1996), pp. 219-301.
- OSUNA CABEZAS, María José, *Góngora vindicado: “Soledad primera, ilustrada y defendida”*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- OVIDIO, *Ex P. Ovidii Nasonis Metamorphoseōn libri XV. Electorum libri totidem, ultimo integro: ad eosdem noui commentarij, cum sectionibus & argumentis*, Antuerpiae, apud heredes Martini Nutii, 1618.
- , *Heroidas*, trad. Vicente Cristóbal, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- , *Ovid in six volumes. Vol. 1, Heroides and Amores*, trad. Grant Showerman, Cambridge, Harvard University Press, 1977.
- , *Ovid in six volumes. Vol. 6, Tristia. Ex Ponto*, trad. A. L. Wheeler, Cambridge, Harvard University Press, 1924.
- , *Tristes; Pónticas*, introd., trad. y notas José González Vázquez, Madrid, Gredos, 1992.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia. Libros I-II*, introd. trad. y notas de María Cruz Herrero Ingelmo, Madrid, Gredos, 1994.
- , *Description of Greece, Volume I: Books 1-2 (Attica and Corinth)*, trad. W. H. S. Jones, Cambridge, Harvard University Press, 1918.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, José, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora*, Madrid, en la Imprenta del Reina, a costa de Pedro Coello, 1630.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “El epitalamio barroco: algunas notas sobre la narratio mítica”, en *Estudios sobre tradición clásica y mitología*, ed. I. Colón Calderón y J. Ponce Cárdenas, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 83-94.

- , *Evaporar contempla un fuego helado. Género, enunciación lírica y erotismo en una canción gongorina*, Málaga, Universidad de Málaga, 2006.
- , “La variedad culta en Agustín de Salazar y Torres: lectura de tres sonetos y dos epitalamios”, *Analecta Malacitana*, XXXI (2008), pp. 31-59.
- , “Eros nupcial: imágenes de la sensualidad en la poesía epitalámica europea”, *eHumanista*, XV (2010), pp. 176-208.
- , “Manuel Serrano de Paz: deslindes para un perfil biográfico y crítico”, *e-Spania*, núm. 18 (2014).
- , “Las lágrimas de Níobe: escultura y epigrama en la Edad Barroca”, en Adrián J. Sáez y Marcial Rubio (eds.), *La estirpe de Pigmalión: Poesía y Escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, SIAL, 2017, pp. 27-44.
- , “Pontano y Góngora: ecos de la *Lepidina* en la *Soledad Primera*”, *Bulletin Hispanique*, CXXII, 2 (2020), pp. 517-541.
- , “*Lasciva abeja al virginal acanto néctar le chupa hibleo*: hibridismo y sensualidad en la *Soledad primera*”, en Patricia Marín Cepeda (ed.), *Eros y Logos: literatura y erotismo en los siglos XVI y XVII*, Berlín, Peter Lang, 2021a (en curso de publicación).
- , “Gongorismo”, entrada recogida en Francisco García Jurado (dir.), *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica*, Madrid, Escolar y Mayo, 2021b, pp. 314-323.
- PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca mitológica*, trad. y notas Margarita Rodríguez de Sepúlveda, intr. Javier Arce, Madrid, Gredos, 1985.
- RITROVATO, Salvatore, *Studi sul madrigale cinquecentesco*, Roma, Salerno Editrice, 2015.
- ROMANOS, Melchora, “Las Anotaciones de Pedro Díaz de Rivas a los poemas de Góngora”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986*, coord. Sebastian Neumeister, Berlín-Fráncfort del Meno, Vervuert, 1989, pp. 583-590.
- ROMOJARO, Rosa, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “*Et in Arcadia nuptiae*: bodas en la *Soledad Primera* (con las de Camacho al fondo)”, en *Hommage à Francis Cerdan*, ed. Françoise Cazal, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2008, pp. 655-667.
- RUIZ SÁNCHEZ, Marcos, “La metamorfosis del mármol: mito y obra de arte en los epigramas neolatino”, *Minerva*, núm. 12 (1998), pp. 161-179.
- RUIZ SÁNCHEZ, María, *La obra poética de Juan de Iriarte*, Tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2014.
- SABEO, Fausto, *Epigrammatum Fausti Sabei Brixiani Libri Quinque*, Romae, Apud Valerium et Aloisium Doricos, 1556.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Soledades de D. Luis de Góngora*, Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Domingo González, 1636.
- SERRANO CUETO, Antonio, *El epitalamio neolatino. Poesía nupcial y matrimonio en Europa (siglos XV y XVI)*, Alcañiz-Lisboa, I.E.H.-Universidad de Lisboa, 2019.

- SERRANO DE PAZ, Manuel, *Comentarios a las Soledades del Grande Poëta don Luis de Góngora. Primera Parte. Soledad Primera*, 1673-1693.
- SÓFOCLES, *Tragedias*, introd. José S. Lasso de la Vega, trad. y notas de Assela Alamillo, Madrid, Gredos, 1981.
- TANABE, Madoka, “Tradición e innovación en el epitalamio de la primera Soledad”, *Analecta Malacitana Electrónica*, núm. 30 (2011), pp. 59-89.
- TRABADO CABADO, José Manuel, “*No en ti la Ambición mora*: algunas notas sobre la emblemática en las *Soledades* de Góngora”, en *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1996, pp. 595-604.
- TRILLO Y FIGUEROA, Francisco de, *Obras*, ed. Antonio Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951.
- TRILLO Y FIGUEROA, Juan de, *Epitalamio a las bodas de D. Rodrigo Ponce de León y Herrera, y Doña Ana Alfonsa de Berlanga, Señores de la Villa de Puerto-Lope*, Granada, en la Imprenta Real de Baltasar de Bolívar, 1664.
- VIRGILIO, *Bucólicas*, ed. y trad. Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996.
- VITRY, Paul, “Étude sur les épigrammes de l’*Anthologie Palatine* qui contiennent la description d’une oeuvre d’art”, *Revue Archéologique*, XXIV (1894), pp. 315-367.



Naturaleza y jardín en las *Soledades* (II, 222-229) de Luis de Góngora: la hibridación como horizonte creativo en el símil de la burla hidráulica

Juan Matas Caballero¹

Universidad de León

jmatc@unileon.es

Recepción: 05/05/2021, Aceptación: 20/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

En este trabajo se estudia un pasaje de las *Soledades* (II, 222-229), de Luis de Góngora, caracterizado por el uso de un símil épico en el que se evoca un “jardín culto” con una curiosa burla hidráulica. Mediante esa “gallarda comparación” el poeta pondera la sorpresa que experimenta el peregrino al contemplar a las hijas del anciano pescador, seis beldades que se muestran inesperadamente ante sus ojos. El fragmento se analiza bajo los parámetros del símil procedente del terreno sublime de la epopeya; se recuperan además las aportaciones de los comentaristas de las *Soledades* y se valoran las posibles fuentes (Manilio, Virgilio, Lope de Vega, Imperiale) en las que pudo inspirarse Góngora. Este detalle —pequeño pero significativo— permite reflexionar sobre la naturaleza híbrida de las *Soledades*, en las que se confabulan una naturaleza prístina con un jardín aristocrático y, desde la perspectiva del género literario, el *poema jardín* con las formas breves de la poesía dedicada a la villa.

Palabras clave: Luis de Góngora; *Soledades*; naturaleza; jardín; burla hidráulica.

1. Este artículo forma parte del Proyecto “Hibridismo y Elogio en la España áurea” (HELEA), PGC2018-095206-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y por el Fondo Europeo de Desarrollo Regional. Agradezco al doctor Jesús Ponce Cárdenas, IP del proyecto y gran amigo, no solo la sugerencia del trabajo, sino también la lectura del original y los consejos que me ha brindado para mejorarlo.

Abstract

English Title. Nature and garden in Luis de Góngora's *Solitudes* (II, 222-229): hybridization as a creative horizon in the simile of the hydraulic mockery.

In this work is examined a passage from Góngora's *Solitudes* (II, 222-229), characterized by the use of an epic simile in which a "cultured garden" is evoked together with a curious hydraulic mockery. Through this "gallant comparison" the poet ponders the surprise that the pilgrim experiences when contemplating the daughters of the old fisherman, six beauties that appear unexpectedly before his eyes. The fragment is analyzed under the parameters of the simile coming from the sublime terrain of the epic; the contributions of the commentators of the *Solitudes* are also recovered and the possible sources are valued (Manilius, Virgilius, Lope de Vega, Imperiale) in which Góngora could be inspired are also valued. This detail—small but significant—allows us to reflect on the hybrid nature of the *Solitudes*, in which a pristine nature collides with an aristocratic garden and, from the perspective of literary gender, the *garden poem* with the short forms of the dedicated poetry to the *villa*.

Keywords: Luis de Góngora; *Soledades*; nature; garden; hydraulic mockery.

Una "gallarda comparación": *Soledad segunda*, vv. 222-229

En las *Soledades* encontramos todavía numerosas secciones que continúan siendo enigmáticas, cuando no oscuras, y que necesitan ser aclaradas con la información pertinente que termine por desvelar su sentido, su significado. Este podría ser el caso del pasaje de la *Soledad segunda* en el que el peregrino llegó a la cabaña de los pescadores, situada en una pequeña isla cercana a la costa. Los únicos habitantes que moran en ese humilde paraje son los dos hermanos que lo han conducido en barca hasta allí, su viejo padre, que recibe al joven viajero con cortesía, y las seis hermosas hijas del anciano, que acuden a su llamada para darle la bienvenida al huésped. En ese instante, se produce la revelación: los juncos se apartan para dar paso a tres blancas hijas que estaban fabricando redes; del huerto llegan las otras tres muchachas, cuya belleza presta púrpura a las rosas

y blanca a los lirios. Consecuentemente, el peregrino quedó maravillado ante la súbita aparición de las seis jóvenes de extremada belleza:

De jardín culto así en fingida gruta
 salté al labrador pluvia improvisa
 de cristales inciertos, a la seña,
 o a la que torció llave el fontanero:
 urna de Acuario la imitada peña,
 lo embiste incauto, y si con pie grosero
 para la fuga apela, nubes pisa,
 burlándolo aun la parte más enjuta.²

(*Soledades*, II, 222-229)

El poeta compara la sorpresa del peregrino al contemplar la belleza de las seis hijas del pescador con los ingenios hidráulicos que en la época se instalaron en algunos jardines y villas construidos por la realeza o por los nobles y ricos, burlas acuáticas que sorprendían al visitante que de forma inesperada y sin poder evitarlo terminaba empapado. Desde el punto de vista retórico, el pasaje de la *Soledad segunda* constituye una muestra modélica de símil extenso y se inscribe en una tradición poética milenaria.

La comparación —como había señalado Jammes (1994: 129)— es uno de los recursos más destacados de las *Soledades*, según evidenciaba en su recuento de algunas comparaciones de la *Soledad primera*: el vuelo de las grullas (vv. 602-611), las hormigas (vv. 509-510), las codornices (vv. 587-589), el nogal invadido por las aves al anochecer (vv. 633-637), los novillos que vuelven de la labranza (vv. 848-851), las encinas y cantuesos del monte (vv. 909-910), el vuelo del fénix (vv. 948-957), el búho (vv. 988-991) y el mufión sardo (vv. 1016-1019), etc.³ Estos segundos términos de las comparaciones de las *Soledades* son elaborados y desarrollados por el poeta de tal manera que llegan a alcanzar una cierta “autonomía” (Jammes 1994: 130).⁴

2. Muestro la lectura en prosa que hizo Jammes (1994: 455) del pasaje en su edición de las *Soledades*, por la que también se citan los versos: “Así, en la gruta fingida de algún parque, saltea improvisamente al incauto labrador que la visita una lluvia repentina de gotas cristalinas, salidas de algún surtidor invisible, cuando alguien hace una seña o, sencillamente, cuando el fontanero da una vuelta a la llave: transformándose en cántaro del signo de Acuario, la peña contrahecha lo embiste, cogiéndolo desprevenido, y si con pie grosero quiere huir, todo lo que pisa es nube, y el agua brota aun en la parte que le parecía más seca”.

3. La comparación o el símil se enmarca en el caudal de recursos estilísticos propios del género épico, con el que cabría asociar en este caso la magnífica obra de Góngora, sin entrar ahora en su carácter híbrido, en tanto que participa de otros géneros poéticos. Desde esta óptica cabe identificar este artificio en su doble acepción de *símil épico* y comparación breve, que evidentemente subraya la vinculación de las *Soledades* con la tradición épica, tal y como ha estudiado magistralmente Blanco (2012).

4. En otra ocasión había afirmado Jammes (1991: 230) “que, en general, la comparación gongorina tiende a olvidarse de su primer término, para conferir cierta autonomía al segundo, haciendo de él una pequeña descripción independiente, sin que parezca descripción”.

El mismo caso sería en la *Soledad segunda* (222-229) la comparación de la burla hidráulica del “jardín culto” con la que el poeta compara la belleza extrema de las seis hijas del pescador que aparecieron súbitamente ante sus ojos.⁵ Tradicionalmente, se ha establecido una distinción principal en el campo de las comparaciones conforme a la extensión de las mismas, distinguiendo así entre el denominado *simil breve* y el *simil expandido*. Si el primero solía limitarse a un solo hexámetro, el segundo se extendía entre los dos y los nueve versos. El *simil* “del jardín culto” con su burla hidráulica de la *Soledad segunda* (222-229) puede considerarse, por lo tanto, un *simil expandido*, pues se dilata a lo largo de ocho endecasílabos.

Las comparaciones gongorinas se sitúan tras la estela de los símiles épicos que Homero había empleado en la *Odisea* y en la *Iliada* y que contribuyen en cierto modo a rebajar el decoro e introducen un tono de fina ironía o de sutil humor (Ponce Cárdenas 2009: 263), una práctica que el escritor ya había puesto en uso en las octavas del *Polifemo* (Ponce Cárdenas 2009: 330-332). En efecto, el poeta ha comparado la hermosura de las seis hijas del viejo pescador con las burlas o bromas hidráulicas que se habían construido en no pocos jardines y villas en su tiempo.

Desde el punto de vista de la configuración del misterioso protagonista del poema, el parangón engastado en la *Soledad segunda* (222-229) permitiría acaso entrever un detalle curioso de la interioridad del peregrino. A través del *simil épico* el relato podría dar cuenta de un pequeño y delicado matiz de las sensaciones del joven, quizás ofreciendo como en escorzo un detalle de sus pensamientos: al contemplar el atractivo juvenil de las seis beldades que aparecieron súbitamente ante sus ojos, la muda y grata admiración se identifica con un refinado y exquisito “jardín culto” dotado de sorprendentes burlas acuáticas. Por obra y gracia de la comparación lo anímico se vuelve explícito y adquiere un valor casi plástico. En línea con lo expresado por Ponce Cárdenas (2009: 365) sobre el uso del *simil* en el *Polifemo*, la “contraposición entre lo *externo* y lo *interno*, entre lo *físico* y lo *espiritual*” no es la única que se aprecia en este caso del *simil* de la burla hidráulica, ya

5. Al procedimiento de la comparación en el *Polifemo* le ha dedicado un extenso y rico capítulo Ponce Cárdenas (2009: 241-369) en su magnífico libro dedicado al gran epilio gongorino. A aquellas páginas remito para que se recuerde la larguísima trayectoria que este ornato poético presenta en la preceptiva retórica, pues desde Aristóteles, pasando por la *Rhetorica ad Herennium*, Quintiliano, Vida, Trissino, Scaligero, hasta llegar hasta nuestros teóricos (Juan Pérez de Moya y Luis Alfonso de Carballo), son muchos los preceptistas y retóricos que han glosado las características y bondades del *simil* (Ponce Cárdenas 2009: 244-257); también conviene repasar lo que ha señalado al respecto la crítica más reciente: Lausberg (1983: 201-204), Mayoral (2002: 95-129). También son muy sustanciosas las páginas que Ponce Cárdenas (2009: 257-280) dedica al recorrido práctico de la *similitudo* en la poesía clásica, con un exuberante muestrario, que va desde los orígenes homéricos, pasando por Virgilio, Ovidio y Estacio, hasta desembocar en el *epos* tardío de Claudiano, y en la poesía épica italiana del Renacimiento, donde selecciona ejemplos de Ariosto. Un recorrido importante e inexcusable si tenemos en cuenta que estos poetas han sido los precedentes más destacados para todos los poetas épicos posteriores y, por lo tanto, son referentes privilegiados en cuanto al uso del *simil*. Posteriormente, Ponce Cárdenas (2009: 280-354) se detiene en el estudio de los símiles en el *Polifemo* de Góngora.

que también nos muestra un evidente contraste, pues en el mundo natural, prístino y selvático a un mismo tiempo, concretado ahora en la burla hidráulica, aparece un “jardín culto”, refinado y aristocrático. La comparación también ha servido, por lo tanto, para engrandecer, aumentar el paisaje, la naturaleza de las *Soledades*.

Y como los símiles de la *Soledad primera*, esta comparación cumple las dos funciones que había señalado Jammes (1994: 130): por una parte, la de “aclerar” y “ensalzar el término al que se refiere (lo que Pedro Salinas llamó con acierto ‘la exaltación de la realidad’);” y por otra, desde el punto de vista de “la arquitectura de la obra”, “añadir una serie de descripciones que no tienen una relación directa con la trama narrativa, pero que —esto es fundamental— pertenecen por su contenido al tema de las *Soledades*”.⁶

Una comparación que se nos presenta, de acuerdo con lo observado por Jammes (1994: 130), “como un elemento más del mundo de las *Soledades*, que ha venido a colocarse en el “lienzo de Flandes” por el rodeo de una comparación, y no por la lógica interna de la narración”. El símil se convierte en un recurso que aumenta las dimensiones significativas del poema y, en este caso concreto, amplifica las dimensiones de su mundo natural: “Así es como el “lienzo” que el principio del poema parecía dedicar a la vida rústica —andaluza o española— se ensancha hasta las dimensiones del planeta y se enriquece —gracias esencialmente, en este caso, a la perífrasis— con un impresionante caudal de visiones poéticas imprevistas” (Jammes 1994: 134). En este sentido, este símil también contribuye a la amplificación del paisaje de las *Soledades*, pues, gracias a la comparación de las seis hijas del pescador con la burla hidráulica, termina incorporando un jardín culto, artificioso, a la naturaleza más selvática de la ría a la que ha llegado el peregrino.

El pasaje de las *Soledades* (II, 222-229) a la luz de los comentaristas

Esta anécdota de las *Soledades* (II, 222-229) apenas llamó la atención entre los comentaristas de Góngora, que, salvo contadísimas excepciones, obviaron o soslayaron el pasaje, como Martín Vázquez Siruela (1600-1664), que lo ignoró en su *Discurso sobre el estilo de Góngora*.⁷ Y, peor aún, en algún manuscrito que

6. Y añade Jammes (1994: 130-131) que “esas comparaciones completan las descripciones inherentes a la trama narrativa, presentan la gran ventaja de no aparecer como descripciones, evitando así uno de los escollos frecuentes de los poemas que se solían escribir, generalmente sobrecargados de descripciones monótonas y aburridas”. La comparación y la perífrasis —que es otro gran recurso del poema— “tienen una doble función: al nivel de la arquitectura del poema (*dispositio*), facilitan el enriquecimiento de su materia; al nivel de la expresión (*elocutio*), permiten al autor evitar el posible prosaísmo de las narraciones o las descripciones, y mantenerse en el tono lírico que manifiestamente prefiere” (Jammes 1994: 135).

7. Vázquez Siruela, *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora y carácter legítimo de la Poesía*, Ms. 3893 BNE.

transmitía el poema gongorino se ha podido leer un escolio, a mi juicio, erróneo referido a los dos últimos versos, que copiaba así: “para la fuga apela, nubes pisa, / burlando, aun la parte más enjuta:”; y lo explicaba de la siguiente manera: “Porq[ue] el cielo estaba como nubes llenas de aguas”.⁸ Según la anotación, los versos se refieren al ‘cielo’, en lugar del ‘suelo’ que pisa el peregrino. Uno de los mejores comentaristas de la magna obra gongorina, Pedro Díaz de Rivas (1587-1653), en sus *Anotaciones a la Segunda Soledad* (1616-1624), interpretaba correctamente el pasaje que nos interesa, pero se limitaba a aclarar el símil diciéndolo tan solo: “Porque todo el sitio estaba como nubes llenas de agua”.⁹

García de Salcedo Coronel (1592-1661) en las *Soledades de don Luis de Góngora comentadas* (1636) se ciñó a subrayar la belleza del símil empleado por Góngora: “Declara don Luis con una hermosísima comparación la admiración que causó en el peregrino la no esperada salida de las hijas del pescador, que estaban fabricando las redes y cultivando el huerto” (*Soledades ... comentadas*, 227). Salcedo Coronel añadía un comentario para aclarar el engaño de la gruta y la procedencia oculta del agua que mojó al labrador: “Así en fingida gruta de algún curioso jardín, salteó improvisamente al descuidado labrador la lluvia de inciertos cristales; esto es, el agua disimulada: llama inciertos a los cristales porque no se sabía de dónde habían de salir”. También se fijó en el detalle del fontanero que de forma taimada abría la llave que activaba la burla acuática: “Siendo a la seña que hizo alguno o al torcer la llave del secreto el fontanero, urna de Acuario la imitada peña que lo embistió desprevenido”.

José de Pellicer de Ossau Salas y Tovar (1602-1679) en sus *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote* (1630) se detuvo muy brevemente en el fragmento de la burla acuática que había usado el poeta para expresar, a modo de comparación, la admiración del huésped al ver la belleza de las hijas del viejo pescador, “las seis perlas no líquidas sino racionales” (*Lecciones solemnes*, col. 545). Mas el cronista real no explicó nada que permitiera aclarar el pasaje, más allá de la mera paráfrasis y de la mención del uso de esas mismas burlas acuáticas en la Casa de Campo o en los jardines de Aranjuez:

Del modo mismo que en la real Casa del Campo o en los jardines de Aranjuez (deliciosos Tempes de los príncipes de España) saltean al labrador incauto los caños de agua que manan por entre los ladrillos a la seña o al torcer de la llave del fontanero, del que tiene cuidado con las fuentes, y pareciendo la peña contrahecha urna de Ganimedes y cántaro del signo de Acuario, le embiste cogiéndole desprevenido; y si, huyendo, quiere estorbar el mojarse es nubes cuanto pisa, hallando riesgo aun en la parte más seca.

8. En el manuscrito 3726 BNE, f. 58r.

9. Díaz de Rivas, *Anotaciones a la Segunda Soledad*, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_soledad-segunda-diaz#body-43 [consulta: 17 de febrero de 2021].

De todos los comentaristas gongorinos Manuel Serrano de Paz (1569-1648),¹⁰ autor de los *Comentarios a las Soledades*, fue el que le dedicó una mayor atención al pasaje y ofreció unas explicaciones más detalladas y exhaustivas, al tiempo que una mayor información sobre las posibles fuentes que pudo manejar el poeta.¹¹ Así podemos observar su interpretación de todo el pasaje (f. 165v):¹²

cual se halla el labrador que, habiendo entrado en un jardín, se mira de repente cercado de caños de agua, que, cuando más enjuto se contemplaba, le embisten por todas partes y se quiere huir, se halla más burlado y engañado del lugar que juzgó menos fraudulento y, llenándole la confusión, no sabe adónde se recoja para defenderse a la lluvia malprevenida que causó la seña o llave que torció el fontanero.

Y, tras elogiar la ‘gallardía’ del símil de Góngora, añade a su comentario una aclaración más detallada de la expresión *De jardín culto*, que se sustenta en su conocimiento de las burlas hidráulicas que en su tiempo se instalaron en muchos jardines selectos, y que obviamente constituye la base real de la inspiración del poeta (ff. 165v-166r):

De jardín culto: llegaron las hijas del viejo a vista del Peregrino, y pinta el poeta la confusión y variedad de pensamientos que le cercaron luego que las vio con una comparación gallarda: suele haber en jardines curiosos unas cuevas fingidas hechas de peñas, que, imitando las naturales, parecen lo son y no artificiosas. Están descubiertas estas cuevas, de suerte que cualquiera que llegue se entre convidado de la fresca o de ver lo que es (en otros jardines suelen hacer esto en cenadores aparte, donde los que entran paren y se detengan). Todas estas peñas, así las que construyen la cueva por los lados y por lo alto, como las del suelo, tienen dentro de sí unos cañitos de hoja de latón, que todos vienen a responder a unos arcaduces que por debajo de tierra se comunican a la cueva desde algún estanque o fuente donde los tienen cerrados con una llave porque no se les entre agua sin licencia.

[f. 166r] Cuando, pues, entra algún labrador o persona, a quien quiere burlar, el jardinero tuerce la llave a los arcaduces y, entrándola agua, acude por ellos a los cañitos de las peñas de la cueva y acomete por todas partes al que miraba descuidado, que en un instante se ve cubierto de agua y, si quiere huir, se moja mucho más porque en la entrada de la cueva y todo lo vecino a ella tienen dispuestos otros tales caños, que, brotando por entre los guijarros del suelo agua, le ponen en confusión sin saber qué se haga, admirando el efecto, sin saber la causa, y así anda huyendo a una parte y otra, mojándose cada vez más, vagueando entre mil imaginaciones su

10. Sobre el comentarista gongorino puede verse Alonso (1982: 496-508) y Ponce Cárdenas (2014).

11. Los *Comentarios a las Soledades del grande poeta don Luis de Góngora* de Manuel Serrano de Paz se encuentran en dos volúmenes manuscritos, 114 y 115, que se custodian en la Biblioteca de la Real Academia Española.

12. Las citas de los *Comentarios a las Soledades* de Serrano de Paz se hallan en la *Segunda parte* que “contiene la *Soledad Segunda*” y corresponden al ms. 115. Modernizo la ortografía y puntuación conforme a la normativa actual de la Real Academia de la Lengua. En adelante solo se indicará entre paréntesis el folio o folios donde se halla la cita textual.

pensamiento por rastrear qué será aquello. Jardín culto llama a un jardín curiosamente labrado y cultivado, en el cual no solo hay las vulgares plantas, pérgolas muy exquisitas y hermosas y muchas curiosidades que entretienen los ojos de los que entran, cual le pintó Virgilio en aquel epigrama que tituló *Laudes Hortuli*.¹³

En esta línea del posible influjo de Virgilio (70 a.C.-19 a.C.) tal vez convenga recordar que Martín Puente (1995) ha analizado alguna posible reminiscencia de las *Geórgicas* (IV, vv. 315 ss.) en las *Soledades* (II, 208-551), en concreto del pasaje de la entrada de Aristeo en el río y el recibimiento hospitalario que le dan su madre y unas ninfas y su semejanza con la llegada del peregrino a la isla en la que viven el anciano pescador y sus seis hermosas hijas. Entre los varios paralelismos que apuntó Martín Puente (1995: 209-213), anoto solo los que resultan más próximos al fragmento que nos ocupa: la llegada del peregrino con los jóvenes pescadores a la isla en la que viven con su padre y sus seis hermanas parece inspirarse en la llegada de Aristeo por el río a la morada de su madre Cirene y el recibimiento hospitalario que reciben; Aristeo y el peregrino son dos personajes que sufren y buscan solucionar de alguna forma sus problemas realizando un viaje; las ninfas de Virgilio son similares a las seis bellas hijas del viejo pescador,¹⁴ que cuando su padre las llama dejan sus labores y acuden rápidamente dispuestas a servir al forastero; tanto las nereidas como las hijas del pescador tejen redes para pescar:

*Postquam est in thalami pendentia pumice tecta
Perventum et nati fletus cognovit inanes
Cyrene, manibus liquidos dant ordine fontis
germanae, tonsisque ferunt mantelia uillis;
pars epulis onerant mensas et plena reponunt
pocula, Panchaeis adolescent ignibus arae.*
(*Geórgicas*, 374-379)¹⁵

y a su voz, que los juncos obedecen,
tres hijas suyas cándidas le ofrecen,
que engaños construyendo están de hilo.
El huerto le da esotras, a quien debe,
si púrpura la rosa, el lilio nieve.

(*Soledades II*, 217-220)

13. Publio Vergilivs Maro, *Epigrammata*, “*Laudes Hortuli*”, en *Opera, Scholiis Doctis*, pp. 461-462.

14. Como recuerda Martín Puente (1995: 208 y 213), Blecua (1985: 781) había identificado a las nereidas virgilianas con las seis hijas del pescador de las *Soledad segunda*, que creía “un híbrido entre las ninfas de *Geórgicas*, IV, 333 ss. y la Camila de la *Eneida*”.

15. Ofrezco la traducción de Conde Parrado (2009: 209): “Cuando ya accede a la estancia de pumíceos techos, / al fin la razón de su llanto sin fruto conoce / Cirene; límpida agua a sus manos dan las hermanas / para el ritual y traen tersos lienzos. Colman otras / de manjares la mesa y llenan crateras, en tanto / crepita el altar con aromas de pancayo incienso”.

En relación directa con el pasaje que nos ocupa, quiero destacar que —como señaló Martín Puente (1995: 212-213)— también el lugar hermoso y agradable en el que moran las ninfas virgilianas y que maravilló a Aristeo pudo alentar la imagen de la “fingida gruta” e incluso —yo añadiría— la burla acuática con la que Góngora comparó el efecto que produjo la súbita aparición de las seis hermosas jóvenes ante el peregrino:

*iamque domum mirans genetricis et umida regna
speluncisque lacus clausos lucosque sonantis
ibat, et ingenti motu stupefactus aquarium
omnia sub magna labentia flumina terra
spectabat diuersa locis (...)*
(*Geórgicas*, IV, 363-367)¹⁶

Serrano de Paz (f. 166r) explica también la imagen *en fingida cueva* “porque no es verdadera sino artificiosa para engañar [...] al labrador pluvia improvisa no prevenida, no esperada porque el cielo estaba claro y sereno, y no habría señal de llover”. Y resulta muy interesante apreciar cómo éste repara en el uso del término *labrador* que ha seleccionado Góngora en su pasaje y lo explica desde una perspectiva o un valor ideológico que resultó frecuente en la construcción de esas burlas acuáticas:

Pone el poeta el ejemplo en un labrador porque a un político raras veces se le hacen estos engaños o él se guarda de ellos y, como conoce la causa, la huye presto, no así el labrador, que siempre es el engañado y, como no alcanza la causa ni la huye ni la previene, antes, ignorante, se arrebata de la confusión en mil imaginaciones, cuantas causó en el huésped la vista de las mozas.

Desde una óptica similar, Jammes (1994: 454), al aclarar la expresión *con pie grosero* del v. 227, corrige la ‘traducción’ de Dámaso Alonso, que había interpretado “con pie turbado”,¹⁷ porque, a su juicio, el término *grosero* sería más fiel por tratarse del “pie de un villano en un contexto tradicional”:

si, por una parte, este trozo evoca maravillosamente, a través de la comparación con el surtidor, la gracia juvenil de las seis hijas del pescador, tiene por otra parte una

16. Según la traducción de Conde Parrado (2009: 209): “Él la mansión de su madre, el húmedo reino, admira, / con lagos en grutas, con bosques de acuáticos ecos, / y atónito atiende al tremendo trajín de las aguas: / cómo se reparten en ríos bajo tanta tierra / y a tantos lugares distintos”.

17. Serrano de Paz (168v) lo había interpretado como “pies apresurados”, y explicaba así el pasaje: “Y si con *pies apresurados* que no reparan en donde se asientan comienza a huir, pisa nubes, pisa los caños de agua que del mismo suelo están brotando a borbotones cantidad grande de agua burlándolo aun la parte que imagino más enjuta, pues, poniendo el pie en ella, sale de repente un caño de agua que le moja muy bien”. Salcedo Coronel (*Soledades... comentadas*, 227) no añadió ningún comentario explicativo a la expresión *con pie grosero* y se limitó a dar su resumida versión prosificada del pasaje: “Y si con pie grosero quiere huir, pisa nubes de agua, burlándose aun la más enjuta parte”.

relación muy estrecha con la tradición cómica del campesino bobo burlado en la ciudad, analizada y estudiada por Noël Salomon.

Y, continuando con su explicación, Jammes (1994: 454-456) subraya la “sutil inversión de términos, empleada como recurso de encarecimiento: el papel del villano se adjudica al aristocrático peregrino, mientras que las hijas del humilde pescador personifican el refinamiento palaciego”. Una idea que responde muy bien con un aspecto muy importante de la ideología que también resultaba inherente a los jardines y villas de la época, que mostraban de algún modo la imagen del poder que se plasmaba, por ejemplo, a través de estas burlas acuáticas, que reflejaba “la sumisión de una Corte que debía reírse y sufrir de buen grado las bromas que el príncipe o el señor les gastaba” y que observaba riéndose de los invitados mojados mientras él mismo se mantenía seco y a salvo (García Tapia 1994: 170).¹⁸

Serrano de Paz ofrece también una larga explicación sobre el sintagma “*urna de Acuario*” y, como era habitual en los comentaristas, sus aclaraciones hacen gala de una exuberante información —acaso excesiva y un tanto innecesaria en este punto concreto— para la cabal comprensión del pasaje. Del prolijo comentario que dedica a la troquelación gongorina cabe seleccionar el final, ya que apunta un curioso hipotexto latino como posible origen para la creación de una *iunctura* de sabor clásico (f. 168r):

Elegantemente, pues, llamó nuestro poeta *urna de Acuario* a la peña imitada, pues se parecen las estrellas de Acuario a sus caños, y estos a las estrellas y ella a la *urna imitada*, esto es, no verdadera sino imitada de lo natural artificioso. Esta, pues, embiste incauto, descuidado, al labrador, y en esto está otra imitación de la urna de Acuario, porque este signo las lluvias que causa son unas lluvias descuidadas que suele haber por febrero, que está el cielo al parecer muy claro y de repente viene un turbión que moja muy gentilmente a los que estaban descuidados con la confianza de lo claro del cielo. Así, esta peña embiste incauto al labrador que, fiado en lo sereno del cielo, no imagina lluvias. Yo pienso que toda esta comparación de la urna de Acuario la imitó el poeta en Manilio, [*Astrología*] lib. 4 [vv. 259-265], en donde atribuye a su influjo todos estos artificios de fuentes:¹⁹

18. En ocasiones, el señor se sentaba aparentemente igual que sus invitados, en un banco similar, y de forma inesperada “hacía soltar un chorro de agua bajo los asientos que ocupaban sus invitados. Se resaltaba así el dominio del señor, que siempre ocupaba un sitio privilegiado, al cual no le podían alcanzar las bromas” (García Tapia 1994: 170-171). La imagen del poder y mecenazgo era también una característica de los jardines de la Roma clásica (Muñoz-Delgado de Mata 2016).

19. Corrijo la cita textual que da Serrano de Paz conforme a la edición de <https://www.thelatinlibrary.com/manilius4.html> [consulta: 15 de enero de 2021]. La traducción del pasaje que ofrecen Calero y Echarte (1996: 131) es la siguiente: “También el juvenil Acuario, que lanza agua desde su urna inclinada, concede dones afines a él: ver las corrientes por debajo de la tierra, conducirlas a la superficie de la misma, rociar los astros mismos cambiando la dirección de las aguas, reírse del mar haciendo playas nuevas por ostentación, construir diversas clases de lagos y ríos artificiales, así como hacer canales elevados para llevar a las casas corrientes que vienen de fuera”.

*Ille quoque, inflexa fontem qui proicit urna,
cognatas tribuit iuvenalis Aquarius artes :
cernere sub terris undas, inducere terris,
ipsaque conversis aspergere fluctibus astra
litoribusque novis per luxum illudere ponto // [f. 168v]
et varios fabricare lacus et flumina ficta
et peregrinantis domibus suspendere rivos.*

Parece evidente que el espacio evocado por el extenso símil de la burla acuática no se integra en el paisaje concreto de las *Soledades* en un sentido recto o real, a diferencia de la ría o la isla. De forma muy diferente, el “así” del primer verso citado nos informa que se trata de una suerte de comparación que nos remite a la figuración que el poeta ha recreado para concretar de un modo semejante la sensación que produjo en el peregrino la súbita aparición de las seis hermosísimas jóvenes. Pero dicha comparación no deja de evocar en el lector la imagen de ese “jardín culto” con su “fingida gruta” y su burla hidráulica, que no era infrecuente en los parques y jardines de aquellos tiempos. Desde esta perspectiva, no cabe duda de que este “jardín culto” evocado en este pasaje forma parte del paisaje o naturaleza, bien que imaginaria o fantaseada, de las *Soledades* y, por lo tanto, convendría reflexionar acerca de los posibles orígenes o fuentes que pudieron inspirar a Góngora la rememoración de este juego acuático.

Los referentes áulicos: jardines y burlas de agua en el Siglo de Oro

Resulta inevitable pensar que Góngora en sus numerosos viajes por la geografía peninsular debió de conocer algunos jardines que tenían contruidos estos ingenios hidráulicos con sus juegos y burlas acuáticas. Ya en el Renacimiento italiano proliferó la construcción de jardines y villas, una moda que se había extendido por toda Europa y que, por supuesto, llegó a España.²⁰ Con absoluta probabilidad, nuestro poeta debió de visitar, por ejemplo, en sus viajes a Salamanca, Madrid o Valladolid, algunas de las villas y jardines, con sus juegos acuáticos, que se mencionan a continuación y que, sin duda, pudieron ser una fuente de inspiración plausible para este pasaje de las *Soledades* (II, 222-229).

El agua era un elemento capital en las villas renacentistas, pues, además de su función agrícola como alimento necesario para las plantas, proporcionaba muchas posibilidades y ventajas, como el frescor, y también un valor estético,

20. Sobre el tema de las villas y jardines del Renacimiento y el Barroco hay una vastísima bibliografía, que sería imposible consignar aquí, pero puede bastar la referencia a algunos títulos capitales: Ackerman (2006), Agnelli (1987), Aníbarro (2002), Añón (1998a), Añón y Sancho (1998), Baridon (2005), Bentmann y Müller (1975), Hansmann (1989), Orozco Díaz (1989), Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018), Winthuysen (1990).

simbólico, deleitoso y divertido. En efecto, uno de los aspectos más curiosos de la vida de la corte y de sus distracciones en el Renacimiento era el uso del agua como medio de entretenimiento y diversión en las villas de recreo (García Tapia 1994: 163). El agua se convirtió en un elemento importantísimo para desarrollar grandes actividades escénicas y plásticas, como fuentes, grutas o cuevas, estanques, en los que se podían realizar naumaquias, obras de teatro, batallas navales, etc. En numerosos jardines y villas del Renacimiento italiano —como en la Villa d’Este en Tivoli (Lazzaro 1990; Coffin 1960, 1991, 2004), en la Villa Lante en Bagnaia (Lazzaro 1990: 243; Clifford 1970: 40), en la Villa Medici en Castello (Shearman 1967: 156) o en la Villa Aldobrandini en Frascati (Silva 1984: 372), etc.— hubo destacadísimos ingenios hidráulicos, que conformaron *teatri d’acqua* en los que se emplearon “recursos escénicos de origen teatral, como el movimiento de autómatas, el sonido artificial de los pájaros o la música” (González Román 1999: 32). Podían verse “caprichos e invenciones como naves, torres, castillos, pirámides, etc., realizados en arbustos podados, y que también formaban parte del universo escenográfico de los teatros”, y montañas o grutas. Esta moda de instalar órganos y artificios acuáticos se extendió a los jardines y villas de muchos países europeos. Un ejemplo destacado podría ser el de la “Villa de Hellbrunn, en los alrededores de Salzburgo, cuyos juegos acuáticos eran similares a los de Pratolino, y su mayor singularidad fue su Teatro de Piedra, que un siglo y medio más tarde fue dotado con un complejo teatro hidráulico musical” (González Román 1999: 32).

Entre esas diversiones que se daban en los jardines y en las villas de recreo destacaba la creación de bromas acuáticas, que —como había señalado García Tapia (1994: 164)— consistían en

ocultos juegos de agua que mojaban inesperadamente al incauto visitante, convertido así en involuntario protagonista de una representación cómica y objeto de las burlas de los espectadores, el dueño de la casa y sus familiares. Así, una Corte halagadora y sumisa, debía rendir tributo al señor, aceptando de buen grado sus bromas, como un reconocimiento más al poder del dueño.²¹

Para este fin recreativo o divertido, ya en el Renacimiento, se llegaron a idear curiosos y variados artilugios hidráulicos que provocaban las burlas acuáticas, normalmente manejados por los dueños de las villas de recreo. Leonardo da Vinci (1452-1519) se había referido a estas bromas hidráulicas a propósito del uso del molino de agua (*Cuaderno de notas*, p. 118):

21. Añón (1998a: 60) también señaló en qué consistían esas burlas acuáticas: “Surtidores escondidos, “juegos de burlas” para mojar a la Corte en el momento más insospechado eran también frecuentes, y de ellos tenemos testimonios abundantes en los jardines de la época. Sentido lúdico, sorpresa, escenografía e ingeniería hidráulica se combinaban para dar protagonismo al agua y hacer de ella un elemento indispensable, alejado ya uso del meramente útil en el jardín”.

Utilizando el molino pueden hacerse numerosos conductos de agua en la casa, varias fuentes en diversos lugares y un corredor especial en el que, cuando pasa alguien, salta el agua por todas partes desde abajo, y así puede estar siempre a punto cuando alguien desee dar una ducha desde abajo a las mujeres o a cualquiera que pase por allí.

Como señaló García Tapia (1994: 168), en nuestro país Pedro Juan de Lastanosa (1527-1576) en *Los veintiún libros de los ingenios* describió este “aparato de burlas”: “se pueden acomodar en el suelo unos surtidorcillos que mojarán a las damas que están a la mesa, y esto se ha de acomodar debajo de unas céspedes, para que sea más disimulada la cosa”. Lastanosa se detenía en los detalles de instalación de los surtidores secretos y la llave que el dueño podía accionar de forma disimulada:

Convendría hacerlo en un pedazo de prado, porque se pondrán (allí) muy mejor las damas que, cuando muy más descuidadas estarán asentadas en conversación, que suelten los surtidorcillos y que, levantándose para huir de ellos, se hallen rodeadas de agua, por donde habrá mayor risa y regocijo.²²

La moda de las burlas acuáticas llegó hasta la corte de Felipe II (1527-1598), que se mostró muy activo en la creación de jardines y espacios de recreo. Los viajes del rey por Italia, Alemania y Flandes le permitieron conocer y disfrutar de los mejores jardines europeos en su juventud y, más tarde, también pudo deleitarse con la jardinería inglesa por su enlace con María Tudor.²³ No es necesario recordar que algunos de esos jardines europeos pertenecían a los dominios de la monarquía hispánica, como los jardines napolitanos o milaneses y los de Flandes, que sin duda fueron los que más influyeron en los gustos paisajistas del rey. Esa influencia y su propia formación terminó siendo decisiva para su potenciación de Sitios Reales en torno a la capital del Imperio, que se convirtieron en asiento del rey durante las estaciones del año: “A imagen del Sol en el sistema precopernicano, el rey da, a lo largo del año, la vuelta a ese centro de la Monar-

22. Como recuerda García Tapia (1994: 168-169), Lastanosa describía incluso los sistemas de producir lluvia artificial en los cenadores de los jardines para “refrescar” a los comensales y otras bromas acuáticas semejantes: “y el suelo de este edificio conviene que sea llano para que se acomode en ese cielo (del cenador) una invención que parezca que llueve cuando se querrá tomar un rato de pasatiempo, en especial cuando hubiere algunas damas, de ver que están en cubierto y se mojan no lloviendo. Y antes de esto, se puede acomodar (esta invención) en las cornisas (del cenador), de tal modo que venga a caer a la redonda un paño de agua”; “y también se puede acomodar que en la misma (mesa) haya un surtidor, el cual ha de ser para lavar las manos estando a la mesa, y púedese amerar el vino estando a la mesa, y púedese hacer mojar los que estarán a ella, que con los pies, el que sabe el secreto, podrá hacer variar estas gentilezas”.

23. Debe recordarse el libro de Calvete de Estrella (1552), fruto del viaje del joven príncipe Felipe II por Italia, Alemania y los Países Bajos en 1548. Sobre los jardines europeos que conoció Felipe II véase Añón (1998b: 29-91).

quía —del Universo— que es la Corte —la Tierra—, haciendo la “jornada” (Añón y Sancho 1998: 15): en primavera en Aranjuez y las casas intermedias entre esa localidad y Madrid y Toledo; en verano en Valsaín (Segovia); en otoño en El Escorial y en invierno en Madrid: en El Pardo, en el Alcázar y en la Casa de Campo.²⁴ Además de los Reales Sitios, se crearon “sitios eriales periféricos”, como el “Campo Grande”, el “Prado Alto” o el “Campo de San Blas”. En el ángulo noroeste había “una huerta utilitaria, un “Corral de Vacas” entre el jardín ochavado y el Campo Grande, y una festiva “Sala de Burlas” en las inmediaciones del Estanque Grande” (Hansmann 1989: 360).

Pero la renovación y creación de jardines y villas en España no fue patrimonio exclusivo de la monarquía habsbúrguica, pues no pocos nobles también crearon jardines más reducidos y discretos, pero no menos hermosos y amenos, en torno a sus palacios: por ejemplo en Madrid podrían mencionarse el de Casa Puerta, propiedad de los marqueses de los Balbases, el del marqués de Liche en la Moncloa, el de la princesa de Éboli en Chamartín de la Rosa; también en otras provincias se hallan magníficos ejemplos, como el del Bosque en Béjar, propiedad del duque de Béjar,²⁵ o el de La Abadía en Cáceres, que mandó construir el III duque de Alba.²⁶ En no pocos de estos jardines y villas fueron frecuentes los *teatri d’acqua* y los juegos o burlas hidráulicas. Así, por ejemplo, en el jardín de la Casa de Campo había una sala, llamada de “lo mosaico” o de “las piedras de colores”, en las que se habían ideado “todo tipo de bromas para mojar a los incautos que entraban en ella” (García Tapia 1994: 169).²⁷

24. Sobre los Reales Sitios creados y cuidados por Felipe II puede verse Añón (1998b: 113-161).

25. Domínguez Garrido y Muñoz Domínguez (1994).

26. Sobre este jardín se cuenta con una bibliografía considerable, entre cuyos títulos podría verse Ponz (1784: 17-30), Martín Gil (1945), Navascués Palacio (1993), Tejeiro (2003), Muñoz-Delgado de Mata (2019).

27. Véase García Tapia (1990: 391). Según Hansmann (1989: 335), el arquitecto real Juan Bautista de Toledo, con la colaboración del jardinero Jerónimo de Algora, se hizo cargo del proyecto de los jardines de la Casa de Campo en 1562. Cuando falleció Juan Bautista de Toledo, le sucedió en la dirección de las obras Gaspar de Vega. Los estanques estuvieron a cargo del holandés Petre Janson, y de los diques el flamenco Holbeque. Los italianos Bonanome y Sormano y el español Vergara hicieron las fuentes del Real Sitio, que eran muy numerosas y de variadas formas, entre las que había “bromas de agua para sorprender al visitante, que aparecían además, en algunos de los pabellones dispersos por arboledas y jardines, como fueron la llamada Sala de Burlas o la del Mosaico” (Hansmann 1989: 335). Como detallaron Navascués, Ariza y Tejero (1998: 431-433), en el “Jardín bajo” de la Casa de Campo había “una construcción alargada, de poco fondo y altura, en cuyo frente se suceden unas organizaciones columnarias, de mármol unas, de ladrillo otras, y una serie de arcos que o bien dan paso a la fuente abierta en un nicho y ocupada por Neptuno, o bien son ciegos y se cubren con elementos vegetales trepadores o, lo que es más notable, permiten el acceso a una originalísima galería, cuyos tramos abovedados y alternativos responden al ritmo compositivo que dejaba ver su fachada”; se trata de “un espacio biabsidial, compuesto de cinco tramos abovedados”, independientes entre sí y distanciados de los muros perimetrales, de manera que cada bóveda rebajada tiene sus propios soportes. La composición de esta arquitectura del jardín está inspirada en la tradición del Renacimiento italiano, que fue traída

Felipe II había dispuesto en el gran complejo de los jardines de Aranjuez “juegos de agua disimulados con los que podía mojar a placer a los visitantes. Estaban situados en los cruces de las calles o bien ocultos entre los árboles, desde los que caía una lluvia artificial” (García Tapia 1994: 170).²⁸

En el jardín de La Abadía hubo también un mecanismo secreto que servía para mojar a las damas que acudían a mirarse a los espejos. Según una inscripción conservada en el jardín, el conjunto escultórico y los juegos de agua se hicieron en 1555 por el florentino Francesco Camillani (1530-1576).²⁹ Pero, sin duda, el lugar predilecto de los juegos y burlas acuáticas era la Capilla de las Uvas, que se encontraba junto a la puerta que da acceso a la huerta y al final del camino que termina en la Puerta Chica, por la que se accede al jardín alto, e invitaba al descanso, aunque este se viera “perturbado por los juegos de agua escondidos tras las rosetas de la bóveda rebajada de casetones” (Muñoz-Delgado de Mata 2019: 442).³⁰

a España por Juan Bautista de Toledo. Esta construcción ha recibido distintos nombres, que deben responder a los diferentes contenidos del edificio, que “fue concebido como complemento del jardín en el que se reservaban sorpresas y obras delicadas, como aquella fuente de coral que realizó el citado Cola de Aragonia o la serie de esculturas que, sin duda alguna, encontraron refugio en la serie de nichos y hornaciones de su interior”. “El nombre global creemos que es el de la “Lonja” y los nombres de la “Sala de Mosaico” y “Sala de Burlas” parece claro que se refiere específicamente a un mosaico, del que tenemos noticias acerca de las piedras de colores que se trajeron para su composición, y a un juego de surtidores ocultos que salpicaría al inadvertido, en un inocente juego que se convierte en pieza de obligada inclusión en el jardín renacentista”. Véase Íñiguez Almech (1952: 138).

28. Luengo y Millares (1998: 480) concretaban cómo “a derecha e izquierda, en un ángulo de 45° a partir del camino principal, parten las galerías arboladas que enmarcan las perspectivas y acentúan la nitidez del trazado. Andando hacia la siguiente fuente bajo la sombra de estos túneles de verdor avanzaremos por un camino que disimuladamente esconde pequeños surtidores de agua. Es el llamado ‘burlador’, que corresponde a un tipo de juego de agua muy extendido en los jardines de este período y que mojaba por sorpresa a los paseantes a través de caños disimulados en el suelo o en la copa de los árboles”. Y añaden: “En 1582 se habla de unos soladores solando las fuentes y burlador del Jardín de la Isla, tal vez colocando la piedra clave desde la cual, al situarse el rey encima, se activaba el dispositivo y todo el cortejo acompañante se mojaba menos él que permanecía a resguardo del alcance del agua”.

29. Según Ponz (1784: 21): “En uno de los pedestales de las estatuas, que he dicho, hallé esculpido el nombre del autor, y el año en que se hizo la fuente, lo qual se halla mal escrito en esta forma: *1555 Francisci Camiliani Florentini opus*”.

30. Precisamente, a esta broma hidráulica —como se verá más adelante— se refiere Lope de Vega en el poema que le dedicó al jardín de la Abadía: “Al que entra a ver dos estatuas bellas / [...] / que el suelo es mar y el cielo nubes de agua” (vv. 239-254). Navascués Palacio (1993: 77-78) había señalado que de las seis capillas del jardín habría juegos de agua en dos, en la de las Uvas y la del Reloj: “La Capilla de las Uvas, concebida en definitiva como un arco de triunfo, de bóveda rebajada y encasetonada, es además un puro juego de agua, de tal manera que pudiera considerarse como una fuente de *burlas* verdaderamente excepcional, donde el desprevenido que allí se detenía o sentaba recibía un seguro remojón [...]. En el caso de la Capilla de las Uvas la disposición es, si cabe, más original, pues una serie de tubos en arco que siguen el perfil de la bóveda, permiten abrir unos orificios en el centro de cada uno de los casetones, sin que pudiera ser descubierta su existen-

En el Barroco continuaron, “si cabe con más intensidad, las fiestas y burlas acuáticas que se habían puesto de moda en el Renacimiento en una sociedad despreocupada y alegre, que tuvo en esas invenciones hidráulicas una de sus varias formas con las que ocupar sus largos ratos de ocio” (García Tapia 1994: 170). Estos ingenios hidráulicos con sus sistemas de burlas acuáticas en jardines y Reales Sitios continuaron con otros reyes, pues cuando se trasladó la corte a Valladolid en 1601, con Felipe III, se hicieron fiestas acuáticas en la orilla derecha del Pisuerga, en el palacio de verano de la Huerta del Rey. Como estudió García Tapia, unas bombas hidráulicas, similares a las que suministraban agua a la ciudad de Londres, instaladas por el general Pedro de Zubiaurre, sacaban el agua del río y las llevaban hasta el jardín.³¹ Esta agua, que servía de diversión para la corte en fuentes y estanques, también se usaba “en una “sala de trucos”, que era una especie de gabinete donde se realizaban los más inesperados juegos acuáticos que solían terminar con todos los espectadores mojados, salvo el rey, su familia y el duque de Lerma, que asistían divertidos a la broma preparada por ellos desde un mirador al que no llegaba el agua” (García Tapia 1994: 170).³²

En los jardines del palacio de la Ribera había una habitación, que era conocida como “sala de trucos”, que debía de ser, según García Tapia (1989: 180-181), “una estancia de burlas acuáticas que se había puesto de moda en el Manierismo y en el Barroco, procedente de los palacios italianos”:

Allí se colocaban una serie de ingeniosos mecanismos hidráulicos cuyo sonido imitaba el canto de los pájaros; en otras partes, ocultos caños enviaban chorros de agua a los incautos visitantes que se acercaban; los mecanismos eran manejados a voluntad por el dueño que se situaba en un lugar que sabía que no era alcanzado por el agua. Se prefería hacerlo a las damas, mojàndolas cuando estaban más distraídas en la conversación, con gran diversión de los caballeros de la Corte y de la nobleza, en los que los ingenieros hidráulicos del Manierismo y del Barroco mostraron su habilidad.

Este brevísimo paseo por algunos de los jardines y villas del Renacimiento y del Barroco nos ha permitido comprobar cómo el pasaje de las *Soledades* (II, 222-229) en el que el poeta alude a la burla acuática para plasmar de forma plástica la impresión experimentada por el peregrino al contemplar a las seis bellísimas hijas del viejo pescador que aparecieron de forma súbita ante él se debió de inspirar sobre todo en esos paraísos naturales, cincelados por el artificio del hombre, que el propio poeta debió de visitar en algunos de sus viajes, como los que hizo a Salamanca, Madrid o Valladolid.

cia, oculta por la flor correspondiente a cada uno de los casetones, dando lugar a una espesa cortina de agua. Pero no solo la bóveda sino que, igualmente, los muros laterales están perforados, dando lugar a un auténtico baño de agua, al que hay que sumar la procedente del mismo piso, tal y como apunta Lope de Vega cuando, a mi juicio, se refiere a la Capilla de las Uvas”.

31. Véase García Tapia (1984 y 1989: 165-191).

32. Véase también Escrivá-Llorca (2019).

Ecós y resonancias literarias

Esta inmensa cultura de jardines y villas que gozó de una larguísima tradición desde la antigüedad clásica y que aumentó de forma importante en el Renacimiento y en el Barroco en todo el mundo occidental tuvo su correlato en la literatura. Ciertamente, el *corpus* de textos literarios que se dedicaron a la descripción y elogio de los jardines reales o imaginarios ha sido ingente a lo largo de la historia literaria. Así, entre 1582 y 1654 se desarrolló, de forma simultánea a la proliferación de jardines y villas de recreo urbanas y rústicas, un género nuevo, el llamado *poema jardín* o *poesía descriptiva de villas, palacios y jardines*.³³

De acuerdo con un reciente estudio de Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 128-155), este género encomiástico y descriptivo, centrado en la exaltación de la naturaleza hundía sus raíces en la tradición clásica, de manera especial en las *Siluae* de Estacio,³⁴ y en sus herederos, la poesía neolatina dedicada a las *uillae*,³⁵ y la poesía italiana del Renacimiento,³⁶ que sentaron las bases en las que se inspiró la poesía española del Siglo de Oro dedicada a la descripción de jardines y villas.³⁷

33. Sobre el tema véase los estupendos trabajos de Ponce Cárdenas (2020), Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 119-166) y Fadón (2020).

34. Como señalaron Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018:128), “los textos primigenios que sentaron las bases del *poema jardín* son la silva I, 3 *Villa Tiburtina Manili Vopisci (A la villa de Publio Manilio Vopisco en Tivoli)* y la silva II, 2 *Villa Surrentina Polli Felicis (A la villa de Polio Félix en Sorrento)*”. Aunque cabría recordar siquiera la importancia de Horacio, que había cantado las bondades de la vida en el campo, quizá recordando su villa Sabina, cerca de Tivoli: *Odas (Carmina)*, III.i y III.xiii, III.xvi; *Sátiras*, I.vi y II.vi; *Epístolas*, I.x, I.xiv y V.xvi; y, por supuesto, *Épodos*, II, que acoge el famoso tópico del *Beatus ille*; de Marcial (*Epigramas*, XII, 57; X, xcvi; IV, lxiv.10) o de Juvenal, que había aludido en sus *Sátiras*, III, 160, a los beneficios de la vida en el campo sobre la ciudad, quizá refiriéndose a la villa Tusci en los Apeninos.

35. Entre estos poetas neolatinos que compusieron poemas que describieron o exaltaron la belleza de los jardines y villas, cabría mencionar, entre otros, a Giovanni Pontano (*Laetatur in villa et hortis suis constitutus*), Egidio Gallo (*De viridario Agustini Chigi Vera libellus*), Blosio Palladio (*Suburbanum Augustini Chisii*), Marco Antonio Flaminio (*De hortis Blosii Palladii*), Francesco Speroli (*Villa Iulia Medica versibus fabricata*), Marco Girolamo Vida (poema descriptivo a la *Genius Falconis Villa* inserto en su *Coryciana*), Lorenzo Gambará (*Arcis Caprarolae Descriptio*), Aurelio Orsi (*Perettina sive Syxti V Pont. Max. Horti Esquilini*), Antonio Liberati (*La Caprarola in versi toscani e latini*). Para tener una visión completa de la aportación neolatina a la descripción y alabanza de jardines y villas véase el excelente estudio de Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 133-139).

36. En la poesía italiana se desarrolló un importante cultivo del poema descriptivo de jardines y villas, entre cuyos ejemplos más ilustres se podría mencionar a Poliziano (*Stanze per la giostra di Giuliano dei Medici*), Luigi Tansillo (*Clorida*), Gian Vincenzo Imperiale (*Lo stato rustico*), Gabriello Chiabrera (*Il Vivaio di Boboli*), etc., sin olvidar algunos de los poemas que se dedicaron a cantar las maravillas de imaginados jardines, como los de Torquato Tasso al jardín de Armida o Giovan Battista Marino al de Venus. El panorama completo de esta poesía italiana dedicada a jardines y villas de la Edad Moderna puede verse en el citado trabajo de Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 139-155).

37. Sobre la creación poética dedicada a villas y jardines puede verse, entre otros, los siguientes trabajos: Venturi (1982), Basile (1993), Caruso (1997), Rinaldi (2004), Matas Caballero (2014).

Un conjunto muy rico y variado de acuerdo con la diversidad de jardines y villas de recreo descritas y elogiadas, rústicas y urbanas, reales e imaginarias, con la condición o clase de los dueños o constructores, con la ubicación geográfica, etc. que se tradujo, obviamente, en una amplia muestra de *poemas jardín* que se expresó con profusión de temas y motivos, de procedimientos estructurales y elocutivos, de cauces métricos y de extensión diferente.³⁸

Desde el punto de vista temático, un género o modalidad poética muy cercano al del *poema jardín* sería el de las composiciones poéticas breves que se dedicaron a cantar las villas o casas de campo, con sus beneficios frente a la vida en la ciudad y con el consiguiente elogio de sus dueños. Estas composiciones de géneros breves tuvieron un cultivo muy prolífico en el *Cinquecento* y *Seicento* italianos, hasta el punto que podría afirmarse que fue raro el poeta que no lo cultivó de alguna forma,³⁹ entre los que destaco a Benedetto Varchi (1503-1565), Giovanni Battista Alamanni (1519-1582), Luigi Tansillo (1510-1568), Torquato Tasso (1544-1595), Giovambattista Marino (1569-1625), etc.

La construcción de los jardines, villas de recreo y la composición de poemas descriptivos y de elogio a tales paraísos artificiales fabricados por la mano del hombre se remonta a la vieja idea de un paraíso terrestre cuya formulación o planteamiento ha mostrado un larguísimo recorrido que remite cuando menos al *locus amoenus* de la Antigüedad clásica (el paisaje idealizado, entre otros, de Teócrito (310-250 a.C.) y de Virgilio, con sus prados de verduras, variados y frondosos árboles, ríos y fuentes, etc.), y que sería asumido más tarde en la etapa medieval en la representación del edén terrenal, que el Humanismo acabaría concretando en el marco de la villa.⁴⁰

38. Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 156-166) ofrecieron una nómina bastante completa de *poemas jardín* con relevante información sobre los textos: Gregorio Hernández de Velasco (o Luis Gómez de Tapia), *Égloga pastoril que describe el Bosque de Aranjuez* (1582); Lupercio Leonardo de Hergolsola, *Tercetos en que se describe Aranjuez* (1589); Lope de Vega, *Descripción de la Abadía. Jardín del duque de Alba* (1604); Baltasar Elisio de Medinilla, *Descripción de Buenavista, cigarral del cardenal don Bernardo de Sandoval y Rojas* (1614); Lope de Vega, *Descripción de la Tapada. Insigne monte y recreación del duque de Braganza* (1621); Lope de Vega, *El jardín de Lope de Vega. Epístola VIII al licenciado Francisco de Rioja, en Sevilla* (1621); Francisco de Quevedo, *Describe una recreación y casa de campo de un valido de los señores Reyes Católicos don Fernando y doña Isabel* (hacia 1617 y 1620); Manuel de Faría y Sousa, *Descripción de la insigne Quinta de Santa Cruz* (hacia 1616 y 1623); José Pellicer de Salas y Tovar, *Panegírico al Palacio Real del Buen Retiro* (1635); Miguel Dicastillo, *Aula Dei. Cartuxa Real de Zaragoza (Silva de Teodoro)* (1636); Manoel de Galhegos, *Silva topográfica al Real Palacio del Buen Retiro* (1637); Juan Silvestre Gómez, *Jardín florido del excelentísimo señor conde de Monterrey y de Fuentes* (1640); Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652); Bernardino de Rebollo y Villamizar, *Hersholme. Selva segunda (Selvas dánicas)* (1655). El catálogo de poemas adscritos a este género laudatorio está siendo objeto de una importante revisión gracias a los descubrimientos recientes de Alberto Fadón Duarte, que aparecen consignados en su tesis doctoral en curso.

39. Recojo una breve muestra en Matas Caballero (2014).

40. “Cuando en el siglo XVI la *Dea Natura* y la *Divina Sapientia* hallaron su hogar común en el reino de la *Santa Agricultura* y de la *Pia Rusticitas*, es decir en la villa, se estuvo cerca de interpolar la

Los *poemas jardín*, como las composiciones breves dedicados a las villas, se vincularían a esa fecunda tradición de la villa que desde la Antigüedad había sido utilizada para encarnar de forma concreta la nostalgia que el individuo, hastiado del tránsito de la vida urbana y cortesana, sentía por la vida en contacto con la naturaleza. Desde esa perspectiva, la ideología de la vida en la quinta rústica se basaba en la oposición entre campo y ciudad o corte, de modo que el individuo, optando por la primera, mostraba su preferencia por el *otium* frente al *negotium*, la contemplación de la belleza paisajística, la práctica de actividades físicas como la caza o la pesca, el disfrute de la tranquilidad de la vida solitaria, el cultivo de las virtudes intelectuales, artísticas —lo que implica un permanente debate entre naturaleza y artificio, como se concreta en la construcción de la propia vivienda o del cuidado del jardín— y espirituales, y el disfrute de las maravillas de la naturaleza (el canto de las aves, el murmullo del agua, la fragancia y colorido de las flores, las delicias de los frutos).

Es evidente que las *Soledades* de Góngora no se reducen a los límites ni a los rasgos específicos que podrían caracterizar el género del *poema jardín* o de la poesía dedicada a villas rústicas o urbanas, pero esa naturaleza distinta y diferenciada del magno poema gongorino, que lo convierte en un ejemplo único y exclusivo en la poesía de su tiempo, no es óbice para que las *Soledades* se hubieran hecho eco de algunos de los elementos o motivos, temáticos o formales, que pudieron aparecer en ese *corpus* singular de la poesía de jardines y de villas.

Góngora y la modalidad breve: el encomio de villas de recreo (1603 y 1609)

Como se ha apuntado más arriba, en el mosaico que conforma el paisaje de las *Soledades* no faltan teselas que pudieron inspirarse o tomarse de la poesía anterior del propio Góngora,⁴¹ y así podrían tenerse en cuenta los dos sonetos que dedicó a las quintas o villas que había dirigido a dos dignatarios, uno de la nobleza y otro de la jerarquía eclesiástica de su tiempo.

La primera de estas composiciones la redactó Góngora en 1603, quizá con motivo de una visita que el poeta hizo al conde de Salinas, don Diego Gómez de

representación antigua y cristiana del paraíso con la noción de la villa moderna [...]. El “paradiso terrestre” es el amplio marco en el que convergen las distintas líneas que configuran la imagen de la villa: la *virtus rustica* del mundo romano canónico, la representación de la Edad de Oro de la lírica romana (Horacio, Virgilio), el reino de la *Santa Agricultura*, la noción cristiano-humanista de la *Santa e pia Rusticità*”, R. Bentmann y Müller (1975: 103). Véase también Ackerman (2006: 127).

41. No cabe duda de que la retroalimentación literaria es una constante en la creación de todo escritor y Góngora no escapó a esta práctica en su propia obra. Del mismo modo que —como se verá más abajo— don Luis pudo inspirarse en otras composiciones suyas para la configuración del paisaje de las *Soledades*, también tomó de su poesía anterior otros elementos estilísticos y temáticos para la elaboración de su magno poema. En este sentido puede verse Matas Caballero (2011, 2013 y 2014).

Silva y Mendoza (1564-1630), en una quinta que tenía cerca de Valladolid, junto a la ribera del río Duero:⁴²

DE UNA QUINTA DEL CONDE DE SALINAS, RIBERA DE DUERO

De ríos soy el Duero acompañado
en estas apacibles soledades,
que, despreciando muros de ciudades,
de álamos camino coronado.

Este que siempre veis alegre prado
teatro fue de rústicas deidades;
plaza ahora, a pesar de las edades,
deste edificio a Flora dedicado.

Aquí se hurta al popular ruido
el Sarmiento real, y sus cuidados
parte aquí con la verde Primavera.

El yugo desta puente he sacudido
por hurtarle a su ocio mi ribera.
Perdonad, caminantes fatigados.⁴³

Apenas nos han llegado noticias acerca del motivo que ocasionó la visita del poeta al conde de Salinas,⁴⁴ o de la fecha exacta de dicho viaje, que posiblemente emprendiera desde Valladolid, sede entonces de la corte a donde Góngora había llegado y donde vivió durante unos meses.⁴⁵

Unos años más tarde, en 1609, Góngora escribió el segundo soneto a raíz de la visita que hizo al obispo de Pamplona, don Antonio Venegas y Figueroa (1559-1614), en su quinta de Burlada:

A UNA CASA DE PLACER QUE D. ANTONIO VENEGAS,
SIENDO OBISPO DE PAMPLONA, TENÍA EN BURLADA

Este, a Pomona cuando ya no sea,
edificio al Silencio dedicado
(que si el cristal lo rompe desatado
süave el ruisenör lo lisonjea)

42. Como señaló Carreira: “La quinta del conde de Salinas estaba en Fuentes de Duero, después de Tudela, río abajo” (Góngora, *Antología poética*, ed. A. Carreira, 252).

43. Cito por la edición de los *Sonetos* de Góngora preparada por Matas Caballero (Góngora, *Sonetos*, ed. J. Matas Caballero, 669).

44. En la edición citada de los *Sonetos* de Luis de Góngora (2019: 664-671) se ofrece toda la información necesaria sobre el conde de Salinas, Diego de Silva y Mendoza, especialmente las oportunas referencias bibliográficas (debidas al buen hacer de Trevor J. Dadson), y su relación con nuestro poeta (que lo llamaría “amigo y colega” en alguna ocasión —Góngora, *Epistolario completo*, ed. A. Carreira, 44), los detalles y circunstancias de la visita de Góngora y sobre todo las claves ecdóticas y literarias del soneto.

45. Jammes (1987: 227).

dulce es refugio donde se pasea
la Quiétude y donde otro cuidado
despedido, si no digo burlado,
de los términos huye desta aldea.

Aquí la Primavera ofrece flores
al gran pastor de pueblos, que enriquece
de luz a España y gloria a los Venegas.

Oh peregrino, tú, cualquier que llegas,
paga en admiración las que te ofrece
el huerto frutas y el jardín olores.⁴⁶

También se desconocen los motivos que pudieron ocasionar la visita que, en mayo de 1609, el poeta hizo durante su viaje a Salvatierra de Álava a su paisano Antonio Venegas.⁴⁷

Los dos sonetos ofrecen diferencias significativas de corte pragmático, estilístico, sintáctico, etc. que los singularizan, pero se encuentran unidos por el tratamiento del tema de la villa o quinta, que implica, además del elogio de sus propietarios, dedicatarios de los dos poemas, la alabanza del mundo natural que recrean y del goce de la felicidad que se obtiene en dichos lugares hermosos y auténticos, apartados de las miserias urbanas y cortesanas, que permiten gozar de la soledad, la belleza, el *otium cum litteris*, la tranquilidad del espíritu en un ámbito natural.

Aunque compuestos unos años antes que el magno poema, los dos sonetos de Góngora dedicados a estas quintas del conde de Salinas y del obispo de Pamplona muestran un encuadre (espiritual y poético) afín al de las *Soledades*, a cuya misma esfera pertenecerían los sonetos que conformaban el “ciclo ayamontino”, que además fueron escritos en el mismo arco cronológico, que va de 1603 a 1609. Este díptico de sonetos comparte no pocas claves pragmáticas, tonales o estilísticas, pero sobre todo le resulta común el trasfondo ideológico sobre el que se sustenta: el deleite de una figura aristocrática en un ámbito natural —ya sea en posesiones señoriales o humildes— y el gozo de los dones naturales que ofrecen esos parajes campestres (belleza), cuyos efectos trascienden el ánimo y espíritu de sus dueños y visitantes (soledad, ocio, descanso, tranquilidad, felicidad...). Así pues, ese conjunto de sonetos evidencia —como dijera Ponce Cárdenas (2008: 127)— una “exacta coincidencia con el programa ético de las *Soledades*” y, aunque desde una óptica algo diferente, dicho conjunto “responde a estímulos semejantes a los del *opus magnum*” y se sitúan en el mismo contexto vital e ideológico de su gran creación, las *Soledades*. Los elementos que se observan en este

46. Góngora (*Sonetos*, ed. J. Matas Caballero, 884).

47. En los comentarios y notas aclaratorias al soneto (Góngora, *Sonetos*, ed. J. Matas Caballero, 879-886) se ofrece información sobre el paisano de Góngora, el obispo Antonio Venegas y la quinta de Burlada, los posibles motivos del viaje del poeta y, por supuesto, las claves ecldóticas y literarias del poema.

corpus de sonetos son belleza y estilización del paisaje y alabanza del campo solitario como espacio de verdades virtuosas, trasfondo ético de rechazo de la corte y sus miserias morales, componentes ideológicos y estéticos que conforman la fragua de las *Soledades*, y donde se consagran como auténtico emblema o ideal.

Un paralelo inesperado: Lope de Vega y la burla acuática en la *Abadía, jardín del duque de Alba*

En el variado y amplio *corpus* de *poemas jardín* que se cultivó en el Parnaso español del Siglo de Oro cabría destacar la presencia de elementos comunes que responderían, obviamente, a las características inherentes de ese género descriptivo y laudatorio de jardines y villas: la detallada descripción del jardín y de sus diferentes estancias, estanques o fuentes, pinturas y esculturas, las referencias cinegéticas, el *otium cum litteris*, la tranquilidad espiritual y el sentido de trascendencia, que a veces adquiere un marcado tono religioso.

Resulta curioso que, sin embargo, en ese exuberante panorama de *poemas jardín* tan solo Lope de Vega⁴⁸ (1562-1635) se detuviera en su *Descripción de la Abadía. Jardín del duque de Alba* en la deliciosa anécdota de la burla acuática que se había construido en el célebre jardín que mandó construir en Sotofermoso (Cáceres) Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582), III duque de Alba:⁴⁹

De la otra parte, sobre el río undoso,
hay calles de naranjos guarnecidas,
y puertas de labor artificioso
por iguales espacios divididas;
en el arco primero más curioso
dos fuentes, en dos ninfas sostenidas,

48. Lope de Vega fue el ingenio que más atención dedicó al género del poema-jardín, pues su primera incursión poética, posiblemente en la primavera de 1592, con esta *Descripción de la Abadía* fue continuada con su *Descripción de la Tapada*, datado hacia 1614-1620, y seguida por el *Jardín de Lope de Vega*, compuesto en 1621. Sobre estos dos últimos poemas-jardín puede verse Pedraza Jiménez (2003: 160-161), Sánchez Jiménez (2017) y Fadón (2020).

49. El poema ha recibido numerosos estudios que se han centrado sobre todo en el valor arqueológico de los jardines que describe, trabajos que han pretendido “reconstruir o evocar La Abadía”: Antonio Ponz (1784: 17-29), Tomás Martín Gil (1945), Teodoro Martín Martín (2015) o Pedro Navascués Palacio (1993) y Miguel Ángel Teijeiro Fuentes (2003), quien estudia el poema para evocar el ambiente de la academia que tenía el duque de Alba en La Abadía; y Muñoz-Delgado de Mata (2019), que ha estudiado el conjunto del jardín de la Abadía. Los estudios que se han hecho desde una perspectiva crítico-literaria se deben a Pedraza Jiménez (1993-1994: II, 202; 1998: 324-325; 2003: 117), que analizó la estructura del poema, localizó algunas de sus fuentes (la *Égloga II* de Garcilaso y la *Égloga pastoril en que se describe el bosque de Aranjuez* [1582], de Gómez de Tapia) y a Sánchez Jiménez (2016: 271-284), que ofrecía un estudio más detallado del poema, subrayando especialmente, a raíz de su *dispositio* y de sus imágenes, la vinculación e identificación de Lope con Garcilaso.

vierten por dos peñascos agua y bañan
dos dioses que la máquina acompañan.

Al que entra a ver a dos estatuas bellas,
Adonis una y otra Tritolemo,
al tiempo de pisar las piedras, dellas
salen mil fuentes, por curioso extremo;
porque apenas el pie se pone en ellas,
cuando importa salir a vela y remo,
porque el engaño tan sutil se fragua,
que el suelo es mar y el cielo nubes de agua.⁵⁰

En su *Viaje de España* Antonio Ponz (1784: 20-21) contaba que cuando se descende del jardín alto “al bajo por dos suaves escaleras de piedra” “se entra en una espaciosa plaza cerrada por sus tres lados” y en medio hay una hermosa fuente, cuyos balaustres y pedestales que la rodean “hacen figura octágona”, y añadía que “toda la fuente está llena de secretos, y conductos escondidos para dar chascos”. Ponz (1784: 25) decía que en el espacioso jardín había dos fuentes y entre ellas un cenador, hecho de mármol, “cuya figura es la de un templecito octágono” e indicaba cómo funcionaba la broma acuática del jardín de la Abadía.⁵¹

Se ponían espejos en lo interior de esta graciosa fábrica (si es verdad lo que me dixeron), y mientras se miraban en ellos los que entraban, mayormente personas inadvertidas, soltaban la agua a un sinnúmero de surgideros, de que el pavimento, y todo está lleno, con el mayor disimulo que puede darse.

García Tapia (1994: 170) había señalado que en la sala de los espejos de la Abadía había un mecanismo secreto que servía para mojar a las damas que acudían a mirarse a los espejos.

El poema de Lope de Vega debió de ser compuesto, según Pedraza Jiménez (1993-1994, II, 202), a finales de 1591 o en la primavera de 1592, poco tiempo después de la llegada del poeta a Alba de Tormes. En todo caso, la *Descripción de la Abadía* se publicó por primera vez en las *Rimas* de Lope en 1604, que fue reeditada en 1609, lo que permite pensar que Góngora pudo conocer este *poema jardín* y acaso reparar en el logrado pasaje de la burla hidráulica. Sin embargo,

50. Se trata del pasaje que aparece en los vv. 241-256, que cito por la edición preparada por Pedraza Jiménez (Lope de Vega, *Rimas*, II, 221-222).

51. García Tapia (1994: 170) había afirmado que otras fuentes de la misma villa estaban llenas de secretos y conductos escondidos para hacer bromas o burlas. Según una inscripción, el conjunto escultórico y los juegos de agua se hicieron en 1555 por el florentino Francisco Camillani. Antonio Ponz (1784: 19) señalaba: “En medio del [jardín] alto hay una fuente de mármol con varias estatuas, y bustos de la misma materia [...]. Esta fuente estaba llena de surgidores de agua escondidos, y lo mismo otra inmediata, sobre cuya taza se levanta un pedestal, en que se sienta un caballo de mármol”.

aun siendo cierto el conocimiento que el poeta cordobés tuviera de la *Descripción de la Abadía*, resulta evidente que la factura de ambos fragmentos es muy distinta y que no se puede hablar, en rigor, de imitación por parte de Góngora.

Más allá de la mínima semejanza que a ras de texto pudiera señalarse —el uso común de dos términos *nubes* y *pisar*—, las diferencias son muy claras en los dos fragmentos, como se puede concretar en estos ejemplos: Lope destaca en una única expresión el “engaño tan sutil” del que es víctima el curioso, mientras que en el pasaje gongorino dicha burla se plasma en varios versos: “fingida gruta”, “imitada peña”, “burlándolo”; un concepto que todavía se intensifica más si subrayamos el carácter imprevisible e impredecible de la burla acuática, que viene enfatizado por otras tantas expresiones: “pluvia improvisa”, “cristales inciertos” e “incauto”. La diferencia principal, en todo caso, dejando aparte el distinto cauce métrico que usan ambos poetas, radica en el carácter ‘realista’ que la burla hidráulica tiene en el poema de Lope, en tanto que forma parte de la *Descripción de la Abadía*, si bien es cierto que describe la broma que espera “al que entra a ver a dos estatuas bellas, / Adonis una y otra Tritolemo”, mientras que en los versos gongorinos el “jardín culto” con su burla acuática es una comparación que le permite al poeta expresar de qué manera tan ‘maravillosa’ quedaría impresionado el peregrino al contemplar de forma inesperada la belleza de las seis hermosísimas hijas del anciano pescador que aparecieron súbitamente ante sus ojos.

Con un olvidado hipotexto italiano: *Lo stato rustico* de Giovan Vincenzo Imperiale

Más allá de los consabidos ecos clásicos (Virgilio, Manilio) aducidos por los comentaristas, en fechas recientes el pasaje de la burla hidráulica se ha puesto en contacto con un modelo italiano moderno, hasta entonces preterido por la crítica: *Lo stato rustico*, ambicioso poema narrativo-descriptivo impreso en 1607 y nuevamente salido de las prensas en 1611 y 1613. En una erudita aportación, Cristina Cabani y Giulia Poggi (2013) argumentaron sobre la posible influencia que pudo ejercer en este fragmento gongorino un llamativo pasaje de la parte décima de la obra de Giovan Vincenzo Imperiale (1582-1648). En varios endecasílabos blancos, el aristocrático poeta genovés se hacía eco del tema del jardín, que —como se ha visto— fue tan recurrente en la poesía italiana, y hacía una alabanza de su villa de Sampierdarena y de sus fastuosos *orti*, ricos en fuentes, grutas y soberbios pájaros, deteniéndose en la descripción de maravillosos juegos de agua:

Indi rimiri nel suo doppio fianco
e l’una grotta e l’altra avivar quasi
e far quasi spirar marmorei corpi;
che fingono, ne i vaghi avvolgimenti
di quelle cristalline e quete linfe,

battaglie simulare e finti amori;
 e ne l'opaco lor giostrare insieme
 da l'una parte amor, da l'altra Apollo;
 e, de gli strali e de i lor dardi in vece,
 di piogge saettare il suolo e 'l tetto,
 anzi ferir di colpi inaspettati
 gl'incauti spettatori e spensierati.

Poi nel voltar di non veduta chiave,
 e dal suolo e dal cielo e da le mura
 per mille fori disserrarsi a un tempo
 vedi improvvisa acqua ingegnosa, astuta;
 che, con strepito dolce e con piè ardit
 di rampolli e ruscelli, anzi torrenti,
 perseguitando rapida e aggiungendo
 ovunque corra, per fuggir da loro,
 de i fuggitivi frettoloso il passo
 gli assorbe in un mar d'onde; onde ne cangia,
 con riso universale, in breve noia
 il piacer lungo d'ogni andata gioia.⁵²

Para Cabani y Poggi (2013: 100), esta detallada y casi científica descripción de la burla hidráulica ofrece —al igual que el citado fragmento de Lope— una clave interpretativa a este pasaje de las *Soledades* (II, 222-229). Un fragmento cuya oscuridad en esta ocasión no depende tanto de la letra como de la comparación entre el asombro del *peregrino* delante de la aparición imprevista de las seis hijas del anciano pescador y la sorpresa de un campesino atropellado por los artificios acuáticos de un *jardín culto*. Góngora proyecta con una audaz descontextualización la ingenuidad de los “incautos espectadores” al *labrador*, y sigue los motivos, incluso con los mismos términos, con los que Imperiale había descrito la burla acuática de Sampierdarena: la inútil huida del *incauto* visitante, el mojarse la ropa de agua, la diversión que la broma produce y, sobre todo, la particular técnica del giro de la llave escondida (“de la que torció llave el fontanero”), que parece casi una transcripción del verso italiano (“*poi nel voltar di non veduta chiave*”, ‘luego en el girar de no vista llave’). Como señalaran ambas estudiosas (2013: 100), resulta extraño que en las *Soledades* —y yo añadiría de manera más general en la creación poética de Góngora—, fundadas bajo una imitación de mosaico, las concordancias intertextuales fueran prolongadas por un número de versos tan importante. En este caso, de acuerdo con Cabani y Poggi (2013: 101), Góngora se habría servido del léxico técnico y de la minuciosa descripción hecha por Imperiale para enfatizar el segundo término de una similitud atrevida: la del asombro del *peregrino* ante la vista de las seis bellas hijas del

52. Imperiale (*Lo stato rustico*, ed. O. Besomi, A. López-Bernasocchi y G. Sopranzi, 354-355), Parte décima, vv. 1272-1295.

pescador y la sorpresa de un *labrador* mojado por las imprevistas salpicaduras de agua de un *jardín culto*.

La hipótesis que sostienen Cabani y Poggi (2013: 94) acerca de la influencia del pasaje señalado de *Lo stato rustico* de Giovan Vincenzo Imperiale en las *Soledades* (II, 222-229) de Luis de Góngora parece no solo razonable sino acertada, si se tienen en cuenta, además, como ellas mismas argumentaron, los muchos puntos en contacto que muestran ambos poemas en aspectos muy variados, como la hibridación genérica, la retórica y la métrica:

Como le *Soledades*, *Lo stato rustico* narra di una peregrinazione. Tuttavia, a differenza dei *pasos errantes* di Góngora, il percorso in prima persona compiuto dal pastore Clizio in compagnia della musa Euterpe (la stessa, ricordiamo, invocata sulla soglia delle *Soledades*) fra le meraviglie e la pace della vita agreste ha una meta precisa: il Parnaso. Approdando all'Ellicona, il viaggio assume l'aspetto di una metafora del poema stesso, poema che nel suo farsi incontra diversi generi e li contamina fra loro.

A esta argumentación cabría sumar —como señalaron Cabani y Poggi (2013: 93)— el éxito que gozó el poema de Imperiale, a juzgar por sus tres ediciones, desde la primera en 1607, la segunda en 1611 y la tercera en 1613, que coincidió con la difusión de la gran obra gongorina. Es muy probable, además, que Góngora tuviera noticia de la nombradía del escritor genovés, ya que pertenecía a una poderosa y aristocrática familia de Liguria, dedicada al comercio y a las finanzas, a través de Angelo Grillo (1557-1629), pero sobre todo —como añaden Cabani y Poggi (2013: 107)— porque fue muy activo en la vida política y diplomática y había estado en más de una ocasión en España.

El símil del “jardín culto” y el paisaje de las *Soledades*

El tema de la naturaleza o del paisaje en un poema —como ha señalado Ponce Cárdenas (2018: 120)— puede oscilar entre “dos polos opuestos, que podríamos designar como el *paisaje verista* y el *paisaje idealizado*”. Una idea que bien podría aplicarse a las *Soledades* de Luis de Góngora, que engastó “pequeñas miniaturas paisajísticas” —como las llamó Carreira (2008: 147)—, que siguen albergando algunas incógnitas que no han sido del todo desveladas.

Todo parece indicar que el paisaje de las *Soledades*, aun partiendo de una naturaleza existente en la realidad, se desarrolla en “un espacio imaginario”. La idea de Jammes (1994: 66) acerca del paisaje de la *Soledad primera*, entendida como fruto de “una combinación imaginaria, que sería quimérico intentar situar en un mapa”, que se parecería a un “lienzo de Flandes” —como dijo Fernández de Córdoba⁵³

53. Fernández de Córdoba, abad de Rute (*Examen del “Antídoto”*, 406): “La poesía, en general, es pintura que habla. Y si alguna en particular lo es, lo es esta, pues en ella, no como en la *Odisea*

(1565-1626)—, podría aplicarse también a la *Soledad segunda*, de manera que todo el paisaje del excelso poema gongorino pertenecería al “espacio imaginario” del poeta más que “a un recuerdo preciso de un pedazo de España”. En este sentido, Mercedes Blanco (2014: 142) recordaba que

el poeta quiso que fuera incierta, ambigua y en el mejor de los casos, confidencial. La región recorrida en las *Soledades* no es declaradamente Huelva, Cádiz ni ninguno de los dominios de los grandes de España de quien era amigo o “cliente”, en el sentido romano, Góngora: dominios cercanos a esa encrucijada, vital para el imperio hispánico, entre las rutas náuticas del Mediterráneo y las de ambos océanos.

Además, como señala Jammes (1994: 66-67), el paisaje de las *Soledades* tiene “una dimensión simbólica” acorde con la anécdota narrativa del peregrino y sus circunstancias vitales y afectivas. El viaje simbólico del peregrino es el que determina, a su juicio, “la creación de un escenario apropiado”.⁵⁴

Ahora bien, aunque resulte difícil o casi imposible localizar “esas pequeñas miniaturas paisajísticas que Góngora engasta en las *Soledades*” en un espacio geográfico concreto, sí que parece probable que puedan hallarse algunas de sus fuentes de inspiración “en algunos episodios de la vida de Góngora bien localizados, y seguir su maduración en su misma obra poética anterior” (Jammes 1994: 67). En la creación de los paisajes de las *Soledades* intervienen de forma evidente las experiencias vitales de Góngora, “en las que se pueden discernir a veces, bajo la elaboración literaria, varios recuerdos personales del autor, en particular los que le quedaron de sus viajes a través de la península” (Jammes 1994: 67). El gran gongorista seleccionó algunos ejemplos y recordaba cómo Salcedo

de Homero [...], sino como en un lienzo de Flandes, se ven industriosa y hermosísimamente pintados mil géneros de ejercicios rústicos, cacerías, chozas, montes, valles, prados, bosques, mares, esteros, ríos, arroyos, animales terrestres, acuáticos y aéreos. Dije en un lienzo, digo en algunos: porque estas Soledades constan de más de una parte, pues se dividen en cuatro” (*Examen del Antídoto*, ed. M- Mancinelli, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_examen#body-2) [consulta: 14 de marzo de 2021]. Sobre el abad de Rute y los “lienzos de Flandes”, véase Blanco (2004), Huard-Baudry (2012). Los gongoristas han abundado en esta identificación del paisaje de las *Soledades* con la práctica pictórica de los maestros flamencos: Orozco Díaz (1953: 78-86), Jammes (1994: 127-128), Carreira (1995: 86; 2008: 139).

54. En este sentido, Woods (1978) ya había sugerido que el mundo natural o el paisaje de las *Soledades* y, en general el de la poesía de su tiempo, responde, más que a la identificación o semejanza que se pueda trazar con la realidad, a los vínculos o relaciones de carácter simbólico que el poeta crea a partir de su bagaje vital, cultural y literario, de manera que el resultado es una construcción conceptual y, por lo tanto, imaginaria. Pero, sin duda, lo que se halla en la base de la configuración natural de las *Soledades* —como sostiene Blanco (2006)— es la capacidad y genialidad poética de Góngora para llevar al límite las posibilidades de la retórica y del conceptismo y terminar creando un paisaje único, subjetivo e ideal. Muy sugerente es el trabajo de la profesora Blanco (2014) en el que defiende la idea de que Luis de Góngora inventa en las *Soledades* un país imaginario que participa, de alguna manera, de la *Arcadia* de Sannazaro (1504) y la *Utopía* de Moro (1515).

Coronel (*Segundo tomo...*, 300) había afirmado que el soneto “Descaminado, enfermo, peregrino”, de 1594 (Góngora, *Sonetos*, ed. J. Matas Caballero, 575-582), “Casi parece el mismo argumento del de las *Soledades*”. Se sabe que el poeta había situado la anécdota del soneto en Salamanca, a donde fue a felicitar en nombre del cabildo cordobés a Jerónimo Manrique por haber sido obispo electo de Córdoba, y allí cayó gravemente enfermo en el verano de 1593. En ese soneto podrían adivinarse los precedentes de la historia del peregrino de las *Soledades*, que está perdido en la noche y busca su camino en el “desierto” hasta conseguir llegar, guiado por los ladridos de los perros, a un “pastoral albergue mal cubierto”. Como señaló Jammes (1994: 68), “este elemento de paisaje, en la medida en que se funda en recuerdos personales, se situaría entre Salamanca y Córdoba, y no cerca del mar”.

Jammes (1994: 68-69) ofrece otro ejemplo del paisaje de la *Soledad primera* que derivaría “de fuentes diversas, procedentes de varios recuerdos del autor y de su propia creación literaria”. Se trataría del romance “En un pastoral albergue” (1602), donde “se precisa el marco geográfico” de la misma anécdota recreada en el soneto. En este romance estarían sugeridos “todos los valores morales que anuncian el “Oh bienaventurado” “ y se contemplaría el mismo “paisaje de montes que dominan un llano, con una cantidad de detalles [...] que volverán a aparecer en el poema”. Se podría observar también —dice Jammes (1994: 69)— una identificación entre “el héroe herido del romance y del viajero enfermo del soneto con el peregrino consumido por sus penas amorosas, y la similitud que implica esta coincidencia en la visión del paisaje, contemplado en los tres casos por una mirada dolorida y melancólica”.

Un nuevo ejemplo que aduce el gongorista francés del paisaje de la *Soledad primera*, inspirado en fuentes diversas que proceden de la experiencia vital del autor, de su propia creación literaria y —yo añadiría— de sus propias lecturas, sería el del romance “En los pinares de Júcar”, compuesto después del viaje que Góngora hiciera en 1603 a Cuenca.⁵⁵ En este romance se observan —como señaló Jammes (1994: 69)— algunos de los elementos de la parte central de la *Soledad primera*:

el arroyo, la blancura de una mano, los cabellos rubios adornados con flores, las tejoletas de pizarra, la naturaleza inmóvil de admiración, el carácter a la vez atrevido e inocente del baile, todo eso, que alcanza ahora su plenitud de desarrollo, había sido esbozado en el romance de Cuenca.

Los elementos del paisaje de la *Soledad primera* proceden, pues, de diversas fuentes, “de varios recuerdos del autor y de su propia creación literaria”: “tienen

55. “Lo que parece probable —dijo Artigas (1925: 278)— es que en la primera *Soledad* recordase su viaje por Cuenca y los bailes de las serranas del Júcar”.

la característica común de una larga elaboración anterior, que acabó de pulirlos y unificarlos, dándoles esa tonalidad particular que los armoniza dentro del marco imaginario de la primera *Soledad*⁵⁶ (Jammes 1994: 69). Así se explica el eminente gongorista que tal vez por esta razón no hubiera apenas ningún intento de los comentaristas y apologistas gongorinos “de situar concretamente el escenario de esta primera parte”.

A juzgar por lo que se señala en algunos estudios, muy distinto sería el paisaje de la *Soledad segunda*, que es mucho más fácil de identificar, pues, por ejemplo, para Jammes (1994: 70) se limita a una ría que el peregrino recorre, acompañado por dos pescadores, “hasta una isla que parece situarse cerca de la desembocadura de la ría” y, posteriormente, “remontando tierras adentro, hasta una aldea pobre”. Siguiendo el mismo procedimiento que en la *Soledad primera*, Jammes encuentra una experiencia vital importante en Góngora y también se refiere a creaciones poéticas anteriores que el poeta recreará en la *Soledad segunda*: el viaje que don Luis hizo en 1607 a Lepe y Ayamonte y que se plasmó en el conjunto de textos que constituyen lo que Ponce Cárdenas llamó el *ciclo ayamontino*, en especial el conjunto de sonetos que dedicara a don Francisco de Guzmán y Zúñiga y su familia, donde aparecen “los temas éticos y estéticos de las *Soledades*, enriquecidos con una dimensión piscatoria que anuncia muy concretamente la segunda: playas arenosas, ría oceánica, pesca, nasas, “barquillos pobres”, remos, etc.”.⁵⁶ Todo esto permitía suponer a Jammes (1994: 70-71) que la *Soledad segunda* “se sitúa muy cerca de Ayamonte, en la desembocadura del Guadiana” y que, a su juicio (1994: 71-72):

Góngora no creó en esta segunda *Soledad* un paisaje imaginario como había hecho en la primera, sencillamente porque no podía hacerlo: queriendo celebrar al conde de Niebla y pintarlo cazando en sus dominios, tenía que obligarse a la más escrupulosa exactitud en el retrato y en la descripción de los parajes donde el dicho príncipe solía entregarse a su deporte favorito.

Y concluyó que “el paisaje de la segunda *Soledad* es conforme a la realidad geográfica, porque tenía que serlo”; “este marco geográfico existe realmente. Es la parte de la provincia de Huelva que se sitúa entre Huelva y Niebla, es decir, la cuenca del Río Tinto (aunque podría ser el Odiel), y el estero en que se reúnen ambos ríos” (Jammes 1994: 72).

Pero no todos los que han estudiado el paisaje de las *Soledades* habían coincidido con esta opinión. Artigas (1925: 278), por ejemplo, ya había sugerido la idea de que el paisaje de la *Soledad segunda* fuera fruto de la inspiración del poeta de su viaje a Galicia en 1609 y que en ella “se refleje de algún modo el

56. Jammes (1994: 70). Sobre la relación de Góngora con don Francisco de Guzmán y Zúñiga y su familia y sobre el *ciclo ayamontino* véase Alonso (1982, VI: 153-170), Jammes (1987: 231-236 y 494-496) y Ponce Cárdenas (2008, 2009 y 2010).

paisaje de las rías gallegas”. Brunn (1934: 74-75) lo concretaba en la ría de Pontevedra, en la que hay una isla cuya forma permitía pensar en la concha de una tortuga.⁵⁷ Abundando en la idea de Artigas y de Brunn, Filgueira (1969: 247-248) había señalado que “Galicia podría haber prestado, a lo sumo, notas lejanas, como un fondo inconcreto, difuso” a la primera de las *Soledades*, pero en la segunda *Soledad* “la visión de los motivos naturales se concreta hasta donde los límites del género lo permiten”; y, a continuación, muestra los “pormenores” textuales que pueden tener su correlato con el mundo marítimo de Galicia (Filgueira 1969: 248-262). En la misma línea, Carreira (2008: 145) encontraba el paisaje marino de las *Soledades*, el de la costa más concretamente, “muy semejante a la de Galicia que pudo admirar”, y añadía (2008: 147): “La huella más visible del viaje de Góngora a Galicia se encuentra en la segunda *Soledad*, ya desde su comienzo, que es la descripción de una ría”.

Aun admitiendo la base realista que puede adquirir el paisaje geográfico de la *Soledad segunda*, que pudo inspirarse también en la provincia de Huelva, creo que la localización exacta y precisa, de acuerdo solo con los versos del poema, se me antoja muy difícil, si no imposible, y, quizás, innecesaria,⁵⁸ y cabría pensar, por lo tanto, que el poeta habría procedido de forma similar a lo que acabamos de ver en la *Soledad primera*, de manera que el paisaje de esta parte de la gran creación de Góngora sería fruto de la inspiración del poeta a raíz de sus experiencias vitales, que en este caso coincidirían con su viaje a las marismas onubenses,⁵⁹ y el recuerdo de no pocas de sus composiciones anteriores, especialmente —como se acaba de señalar— el políptico ayamontino. Esta taracea que combinaría vivencias personales y textos poéticos del propio Góngora y de la tradición literaria antigua y moderna, de acuerdo con el concepto de la

57. Crawford (1939: 347-349) resumiría las distintas hipótesis que existían sobre la ubicación geográfica del poema. Véanse también las importantes aportaciones de Mira Toscano y Villegas Martín (2015) sobre el litoral onubense en torno a 1600 y el paisaje oceánico de la *Soledad segunda*.

58. Hasta el momento se desconoce otra fuente de información que permita ubicar de forma exacta el marco y la acción del poema, aunque bien es cierto que algunos comentaristas como Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute —según me ha recordado Ponce Cárdenas—, lo situaban en Andalucía, tal como se evidencia en estas palabras del *Examen del Antídoto*, que bien podrían servir como botón de muestra: “¿qué mucho, pues, sudasen los o las que hacían ejercicio, y más si era en campos tan calientes como los andaluces?”. A juicio de Mercedes Blanco (2014: 143), “en caso de que en efecto las *Soledades* traten de la citada zona [la de Cádiz y Huelva o los dominios de los grandes de España], esta aparece trasladada a un lugar que es un no-lugar, una utopía”. Y más adelante añade (2014: 150): “puede afirmarse sin vacilar que el poema representa un mundo feliz en un entorno rústico y marinero no situado geográficamente. La localización indeterminada y los individuos sin nombre propio ni historia que pueblan este mundo lo convierten en idea o entelequia, pese a la multitud de detalles concretos. El que sea plenamente feliz, de manera permanente y no accidental, constitutiva y no anecdótica, le confiere un carácter utópico”.

59. Desde luego, no me parece verosímil la posibilidad de que el poeta se inspirase en la más leve reminiscencia de su viaje a la ría de Pontevedra para la ubicación natural y paisajista de las *Soledades*.

imitatio,⁶⁰ permitiría descifrar o al menos podría contribuir a desvelar los infinitos lugares que mostrarían el gigantesco “lienzo de Flandes” —o los muchos lienzos de Flandes— que constituye el paisaje de las *Soledades*.

A modo de conclusión, podría pensarse que este pasaje de la burla hidráulica de las *Soledades* (II, 222-229) no es otra cosa que una simple comparación que incluye el “narrador”, es decir, el autor en la narración para expresar de forma plástica la sorpresa experimentada por el peregrino al ver a las seis hermosísimas hijas del viejo pescador, que se presentaron ante él de forma súbita e inesperada. Pero este símil épico puede permitirnos reflexionar sobre la naturaleza o el paisaje de las *Soledades*, que se configura con la colocación, a modo de mosaico, de teselas que muestran distintos paisajes o “pequeñas miniaturas paisajísticas” que terminarían fabricando el inmenso “lienzo de Flandes”, al que se refería Francisco Fernández de Córdoba, un mundo natural que, aun inspirado en el paisaje andaluz, no parece reducirse a ninguna localización precisa en la geografía de ningún país ni en dominio alguno de los grandes de España, ni en el sur ni en el norte, puesto que ese mosaico o “lienzo de Flandes” termina trascendiendo simbólicamente cualquier accidente físico o natural, de manera que el paisaje, como la propia anécdota del peregrino, acaba teniendo una significación universal. Así pues, podría decirse que el paisaje de las *Soledades*, y en particular de la *Soledad segunda*, aun siendo fruto de la inspiración en la geografía andaluza, y de forma más precisa en el litoral que se extiende desde la desembocadura del Guadalquivir hasta la del Guadiana, se halla solo en la imaginación del poeta y su referente no es otro que un país inventado, imaginado, tal vez, utópico.

De acuerdo con la hipótesis de la profesora Blanco (2014: 170), si las *Soledades* de Góngora pueden leerse, continuando los modelos de la *Arcadia* de Sannazaro (1457-1530) y de la *Utopía* de Moro (1478-1535), como la expresión de una “tensión entre ideales contrapuestos e irrealizables en lo inmediato”, en tanto que ideal para la nobleza y para el pueblo, el símil de la burla hidráulica, que nos evoca necesariamente un detalle ocioso de la vida aristocrática, en el contexto en el que se ubica, que no es otro que el del elogio de la vida humilde y noble del pueblo, concretado en la familia de pescadores de la ría, podría ser una buena muestra de esa conjunción dispar que constantemente nos sorprende y nos inquieta en el magno poema gongorino, la mezcla de lo aristocrático y de lo popular, simbolizado ahora en el “jardín culto” que se sitúa imaginariamente en el mundo natural.

Desde otra perspectiva, el pasaje de la broma acuática también nos ha permitido comprobar de nuevo que las *Soledades*, su naturaleza, su paisaje y su espacio son una construcción imaginaria, inexistente *per se* en una geografía con-

60. Sobre la praxis imitativa en los grandes poetas áureos, cabe remitir a la amplia monografía de Ponce Cárdenas (2016), donde se ofrece abundante información sobre el tema y el comentario detallado de tal práctica creativa en autores como Cervantes, Quevedo y Góngora.

creta o específica, aun basándose principalmente en la geografía andaluza, pues han surgido como fruto de una elaboración en la que el poeta ha confabulado una suerte variada de experiencias vitales, como sus viajes, y literarias, como sus lecturas de escritores de la tradición clásica, de la poesía italiana y española, sin olvidar el rescoldo que siempre le dejan sus propias composiciones poéticas.

Por último, el pasaje del “jardín culto” con su broma acuática ha subrayado una vez más el carácter o naturaleza híbrida de las *Soledades*, que paradójicamente combina ahora, gracias al símil épico, el tema y el tono humilde, incluso humorístico, en una anécdota propia de corte refinado y aristocrático, que sirve, sin embargo, para expresar la belleza sublime de las seis jóvenes hijas del anciano pescador en su prístino paraíso natural. Así vemos cómo la hibridación aparece desde la perspectiva de la *res* en la mezcla de naturaleza y jardín y, desde la óptica del *genus*, en la conjunción del *poema jardín* con las formas breves de la poesía dedicada a la villa.

Bibliografía

- ACKERMAN, J. S., *La villa. Forma e ideología de las casas de campo*, Madrid, Akal, 2006².
- AGNELLI, M., *Gardens of the Italian villas*, Londres, Weindenfed & Nicolson, 1987.
- ALONSO, Dámaso, “El doctor Manuel Serrano de Paz, desconocido comentador de las *Soledades*”, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982³, 1ª reimpr., pp. 496-508.
- ANÍBARRO NAVARRO, M. A., *La construcción del jardín clásico. Teoría, composición y tipos*, Madrid, Akal, 2002.
- AÑÓN, Carmen, “El arte del jardín en el siglo XVI. Los parámetros del jardín renacentista”, en Carmen Añón y José Luis Sancho (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V y Unión Fenosa, 1998a, pp. 43-73.
- , *Felipe II. El rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, Aranjuez, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998b.
- , y José Luis SANCHO (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V y Unión Fenosa, 1998.
- ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, RFE, 1925.
- BARIDON, Michel, *Los jardines. Paisajistas, jardineros, poetas. Islam, Edad Media, Renacimiento, Barroco*, Madrid, Abada editores, 2005.
- BASILE, BRUNO, *L’Elisio effimero. Scrittori in giardino*, Bolonia, Il Mulino, 1993.
- BENTMANN, R., y M. MÜLLER, *La villa como arquitectura del poder*, Barcelona, Breve Biblioteca de Respuesta Barral Editores, 1975.
- BLANCO, Mercedes, “Lienzos de Flandes: las *Soledades* y el paisaje pictórico”, en *Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, I, pp. 263-274.
- , “Góngora et la peinture”, *Locus Amoenus*, núm. 7 (2004), pp. 197-208.
- , “Les *Solitudes* de Góngora: une poétique du paysage?”, en Dominique de Courcelles (ed.), *Nature et Paysages. L’émergence d’une nouvelle subjectivité à la Renaissance*, París, Publications de l’École Nationale des Chartes, 2006, pp. 177-138.
- , *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2012.
- , “Entre Arcadia y Utopía: el país imaginado de las *Soledades* de Góngora”, *Studia Aurea*, VIII (2014), pp. 131-175.
- BLECUA, Alberto, “Góngora, Luis”, *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, 1990, II, pp. 779-784.
- BRUNN, Hermann, *Die “Soledades” des don Luis de Góngora y Argote*, München, M. Hueber, 1934.

- CABANI, M. Cristina, y Giulia POGGI, «Las *Soledades* e *Lo stato rustico*, una traccia da seguire», en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ed. B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi y J. Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 87-109.
- CALERO, FRANCISCO, y María José ECHARTE (ed. y trad.), Manilio, *Astrología*, Madrid, Gredos, 1996.
- CALVETE DE ESTRELLA, Juan Cristóbal, *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Philippe, Hijo del Emperador don Carlos Quinto*, Amberes, Martín Nucio, 1552.
- CARREIRA, ANTONIO, “La novedad de las *Soledades*”, en *Crepúsculos pisando. Once estudios sobre las “Soledades” de Góngora. Marges 16*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1995, pp. 79-91.
- , “El sentimiento de la naturaleza en Góngora”, en *Hommage à Francis Cerdan / Homenaje a Francis Cerdan*, ed. Françoise Cazal, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2008, pp. 135-150.
- CARUSO, CARLO, “Poesía umanistica di villa”, en *Feconde venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, ed. Tatiana Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casa-grande, 1997, pp. 272-294.
- CLIFFORD, D., *Los jardines. Historia, trazado y arte*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local, 1970.
- COFFIN, D. R., *The Villa d’Este at Tivoli*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1960.
- , *Gardens and gardening in Papal Rome*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- , *Pirro Ligorio. The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian with a checklist of drawings*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, University Park, 2004.
- CONDE PARRADO, PEDRO (ed. y trad.), Publio Virgilio Marón, *Geórgicas*, con xilografías de Aristide Maillol, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- CRAWFORD, J. P. W., “The setting of Góngora’s *Las Soledades*”, *Hispanic Review*, VII (1939), pp. 347-349.
- DÍAZ DE RIVAS, PEDRO, *Anotaciones a la Segunda Soledad*, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_soledad-segunda-diaz#body-43 [consulta: 17 de febrero de 2021].
- DOMÍNGUEZ GARRIDO, U., y J. MUÑOZ DOMÍNGUEZ (ccord.), “*El Bosque*” de Béjar y las villas de recreo en el Renacimiento. *Actas de las jornadas. Béjar, 16 y 17 de septiembre de 1993*, Salamanca, Gráficas Varona, 1994.
- ESCRIVÁ-LLORCA, FERRAN, “Música y espacios acuáticos en celebraciones y festividades habsbúrgicas en la Edad Moderna”, en *El rey festivo: palacios, jardines, mares y ríos como escenarios cortesanos (siglos XVI-XIX)*, ed. I. Rodríguez Moya, Valencia, Universitat de València, 2019, pp. 81-94.
- FADÓN DUARTE, ALBERTO (ed.), Lope de Vega Carpio, *Descripción de la Tapada*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020.

- FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, Francisco [Abad de Rute], *Examen del "Antídoto" o Apología por las "Soledades" de Don Luis de Góngora contra el autor de el "Antídoto"*, en Miguel Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico*, Madrid, Tipografía de la *Revista de Archivos*, 1925, pp. 400-467.
- , *Examen del Antídoto o Apología por las Soledades de Góngora contra el autor del Antídoto* [1616/1617], ed. Matteo Mancinelli, 2019, en línea, https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/1617_examen?q=andalu#body-2 [consulta: 14 de marzo de 2021].
- FILGUEIRA VALVERDE, José, "Góngora y Galicia", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIV, 72-74 (1969) pp. 225-258.
- GARCÍA TAPIA, Nicolás, "El ingenio de Zubiaurre para elevar el agua del río Pisuerga a la huerta y palacio del duque de Lerma", *BSA*, L (1984), pp. 299-324.
- , "Máquinas para elevar el agua. El ingenio de Zubiaurre, un caso de espionaje industrial", en *Técnica y poder en Castilla durante los siglos XVI y XVII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1989, pp. 165-191.
- , *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, Valladolid y Salamanca, Universidad de Valladolid y Caja de Salamanca, 1990.
- , "Burlas y juegos de agua en las villas del Renacimiento", en *"El Bosque" de Béjar y las villas de recreo en el Renacimiento. Actas de las jornadas. Béjar, 16 y 17 de septiembre de 1993*, coord. U. Domínguez Garrido y J. Muñoz Domínguez, Salamanca, Gráficas Varona, 1994, pp. 163-173.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Crítica, 2009.
- , *Epistolario completo*, ed. Antonio Carreira, Concordancias de Antonio Lara, Zaragoza, Libros Pórtico, 2000.
- , *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- , *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen, "Teatros de naturaleza: escenarios para los dioses, artificios y otros ingenios en los jardines españoles del Renacimiento al Barroco", *Boletín de Arte*, núm. 20 (1999), pp. 31-49.
- HANSMANN, Wilfried, *Jardines del Renacimiento y el Barroco en España*, Madrid, Nerea, 1989.
- HUARD-BAUDRY, Emmanuelle, "En torno a las *Soledades*: el abad de Rute y los lienzos de Flandes", *Criticón*, núm. 114 (2012), pp. 139-178.
- IMPERIALE, Giovan Vincenzo, *Lo stato rustico*, ed. Ottavio Besomi, Augusta López-Bernasocchi y Giovanni Sopranzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, F., *Casas Reales y Jardines de Felipe II*, Madrid, CSIC, Delegación de Roma, 1952.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote* [1967], traducción de Manuel Moya, Madrid, Castalia, 1987.
- , "Función de la retórica en las *Soledades*", en *La silva*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991, pp. 213-233.

- (ed.), Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1983.
- LAZZARO, C., *The Italian Renaissance Garden: from the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Gran Gardens of Sixteenth-Century Central Italy*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1990.
- LUENGO, Ana, y Coro MILLARES, “El Real Sitio de Aranjuez”, en Carmen Añón y José Luis Sancho (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V y Unión Fenosa, 1998, pp. 461-495.
- MANILIO, *Astrología*, en línea, <https://www.thelatinlibrary.com/manilius4.html> [consulta: 15 de enero de 2021].
- , *Astrología*, introd. Francisco Calero, trad. y notas Francisco Calero y M^a José Echarte, Madrid, Gredos, 1996.
- MARTÍN GIL, Tomás, “Una visita a los jardines de Abadía, o Sotofermoso, de la casa ducal de Alba”, *Arte español*, s.n. (1945), pp. 58-66.
- MARTÍN MARTÍN, Teodoro, “Visiones de la Abadía”, en *Actas de las VI Jornadas de Almendralejo y Tierra de barro (14-16 noviembre-2014)*, Almendralejo, Asociación Histórica de Almendralejo, 2015, pp. 323-338.
- MARTÍN PUENTE, Cristina, “La *Segunda Soledad* de Góngora (208-551) y Virgilio (*Georg.* 4, 315 ss.)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, IX (1995), pp. 205-214.
- MATAS CABALLERO, Juan, “De los sonetos laudatorios al *Panegírico*: avatares estilísticos gongorinos”, en *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, dir. J. Matas, J. M^a Micó y J. Ponce, Madrid, CEEH Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 125-154.
- , “Las *Soledades* a la luz de los sonetos de Góngora: la prefiguración del peregrino”, en *La Edad del Genio: España e Italia en tiempos de Góngora*, ed. B. Capllonch, S. Pezzini, G. Poggi, J. Ponce Cárdenas, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 317-330.
- , “La quinta o villa en los sonetos de Luis de Góngora”, en “*Hilaré tu memoria entre las gentes*”. *Estudios de literatura áurea (en homenaje a Antonio Carreira)*, coord. Alain Bègue y Antonio Pérez Lasheras, Zaragoza, CELES XVII-XVIII. Université de Poitiers y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 179-199.
- MAYORAL, José Antonio, *Estructuras retóricas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII*, Valencia, Tirant lo Blanc, 2002.
- MIRA TOSCANO, Antonio, y Juan VILLEGAS MARTÍN, “Góngora y el paisaje de la *Soledad segunda*: el litoral onubense en torno a 1600”, en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*, ed. José Manuel Rico García y Pedro Ruiz Pérez, Huelva, Universidad de Huelva, 2015, pp. 325-346.
- MÜLLER, M., *La villa como arquitectura del poder*, Barcelona, Breve Biblioteca de Respuesta Barral Editores, 1975.
- MUÑOZ-DELGADO DE MATA, Cristina, “Los jardines de la Roma clásica: imagen de poder y mecenazgo”, *Cuadernos de Arqueología*, XXIV (2016), pp. 1-20.

- , *La recepción de la Antigüedad clásica en el jardín arqueológico del III duque de Alba: La Abadía*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2019.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro, “La Abadía de Cáceres: espejo literario de un jardín”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, V (1993), pp. 71-90.
- , M^a del Carmen ARIZA y Beatriz TEJERO VILLAREAL, “La Casa de Campo”, en Carmen Añón y José Luis Sancho (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, [Madrid], Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V y Unión Fenosa, 1998, pp. 421-437.
- Obras de Góngora y referentes a él; poesías de Luis Carrillo y Castillo Solórzano*, BNE, Ms. 3726 (M. 412).
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *Temas del Barroco. De poesía y pintura* [1947], Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 119-176.
- , *Góngora*, Barcelona, Labor, 1953 [*Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984].
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, 2 vols.
- , “De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II”, en *Felipe II: el rey íntimo. Jardín y naturaleza en el siglo XVI*, ed. C. Añón Feliú, Aranjuez, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 307-329.
- , *El universo poético de Lope de Vega*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003.
- PELLICER DE OSSAY SALAS Y TOVAR, José de, *Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “El ciclo a los marqueses de Ayamonte: *laus Naturae* y panegírico nobiliario en la poesía de Góngora”, en *XII Jornadas de Historia de Ayamonte*, ed. E. Arroyo, XII, Huelva, Ayuntamiento de Ayamonte, 2008, pp. 105-132.
- , “Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Crítica*, núm. 106 (2009), pp. 99-146.
- , “Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo gongorino a los marqueses de Ayamonte”, *Romanische Forschungen*, CXXII (2010), pp. 183-219.
- , “Manuel Serrano de Paz: deslindes para un perfil biográfico y crítico”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, núm. 18 (junio de 2014), <https://doi.org/10.4000/e-spania.23607> [consulta: 15 de febrero de 2021].
- , *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, París, Éditions Hispaniques, 2016.
- , “El Panegírico al Buen Retiro de José Pellicer de Salas y la tradición de las *poesie di villa*”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, núm. 35 (février 2020), <https://doi.org/10.4000/e-spania.33887> [consulta: 17 de enero de 2021].

- , y Ángel RIVAS ALBALADEJO, *El jardín del conde de Monterrey: Arte, Naturaleza y Panegírico*, Salamanca, Editorial Delirio, 2018.
- PONZ, ANTONIO, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Por Don Joachin Ibarra, 1784², vol. 8.
- PSEUDO-JUANELO TURRIANO, *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas*, edición del manuscrito de la BNE titulado en realidad, *Los veinte y un libros de los ingenios y máquinas de Juanelo*, ed. Colegio de Ingenieros de Caminos, 1983.
- RINALDI, Rinaldo, “*Vecchiezza selvaggia: archetipi e paradossi di villa e giardino*”, *Critica Letteraria*, XXXII, 125 (2004), pp. 627-660.
- SALCEDO CORONEL, GARCÍA DE, *Soledades de D. Luis de Góngora, comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, en la Imprenta Real, a costa de Domingo González, 1636.
- , *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera. Francisco Navarro, 1644.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO, “Lope de Vega en los jardines del duque: la ‘Descripción del Abadía, jardín del duque de Alba’ (1604)”, en *Enseñar deleitando. Plaire et Instruire*, coord. Constance Carta, Sarah Finci y Dora Manchewa, Berna, Peter Lang, 2016, pp. 271-284.
- , “La galería de bustos de El jardín de Lope de Vega” (1621)”, en *La estirpe de Pígalión: Poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, Sial, 2017, pp. 201-218.
- SCHEARMAN, JOHN, *Manierismo*, Bilbao, Xarait Ediciones, 1967.
- SERRANO DE PAZ, MANUEL, *Comentarios a las Soledades del grande poeta D. Luis de Góngora, compuestos por el Doctor D. Manuel Serrano de Paz, Médico de la S^{ta} Iglesia cathedral de Oviedo, cathedrático de mathemáticas en su insigne Vniversidad, Phylosopho, Phylologo y Profesor de las Buenas Letras y Artes Liberales. Con la explicación litteral, allegórica política y moral del poema. Primera Parte. Contiene la Soledad segunda sacada y trasladada de su original después de la muerte del Auctor*, Biblioteca de la Real Academia Española, ms. 114.
- , *Comentarios a las Soledades del grande poeta D. Luis de Góngora, compuestos por el Doctor D. Manuel Serrano de Paz, médico de la S^a Iglesia cathedral de Oviedo, cathedrático de Mathemáticas en su insigne Vniversidad, Phylosopho, Phylologo y Profesor de las Buenas Letras y Artes Liberales. Con la explicación Litteral, Allegórica Política y Moral del Poema. SEGVNDA PARTE. Contiene la Soledad Segunda sacada y trasladada de su original después de la muerte del Auctor. Por el doctor D. Thomas Serrano de Paz, Regidor perpetuo de la ciudad y cathedrático de prima de Cánones de dicha Vniversidad, Abogado de sus audiencias y de la Real de Valladolid*, Biblioteca de la Real Academia Española, ms. 115.
- SILVA, R., “Strumenti musicali ‘alla greca e ‘alla greca e all’antica’ nel Rinascimento”, en *Memoria dell’antico nell’arte italiana. I: L’uso dei classici*, ed. S. Settis, Turín, Giulio Einaudi, 1984, pp. 362-370.

- TEIJEIRO FUENTES, M. A., “La Abadía cacereña o la Academia literaria de los Alba”, *Revista de Estudios Extremeños*, LIX (2003), pp. 569-587.
- VÁZQUEZ SIRUELA, Martín, *Discurso sobre el estilo de Don Luis de Góngora i carácter legítimo de la Poesía*, BNE, Ms. 3893.
- VEGA CARPIO, Lope, *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, 2 vols.
- , *Descripción de la Tapada*, ed. Alberto Fadón Duarte, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020.
- VENTURI, Gianni, “Picta poësis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento”, en *Il Paesaggio. Storia d’Italia, Annali 5*, ed. Cesare De Seta, Turín, Einaudi, 1982, pp. 663-749.
- VINCI, Leonardo da, *Cuaderno de notas*, Madrid, Ediciones Busma, 1982.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Opera, Scholiis Doctis*, Londini, Ex typographia Societatis Stationariorum, 1616.
- , *Geórgicas*, edición, traducción y presentación de Pedro Conde Parrado, con xilografías de Aristide Maillol, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2009.
- WINTHUYSEN, X., *Jardines clásicos de España*, Castilla, ed. facs., Aranjuez, 1990.
- WOODS, M. J., *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora*, Oxford, Oxford University Press, 1978.



Hibridismo y amores como autodefensa: la “Epístola de Amarilis a Belardo” y la afilada respuesta de Lope

J. Ignacio Díez

Universidad Complutense
igdiez@ucm.es

Recepción: 25/02/2021, Aceptación: 06/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

Tras el análisis de algunas cuestiones textuales de una epístola-canción de una supuesta poetisa peruana a Lope de Vega (género y metro en relación con la serie epistolar en España, así como la *dispositio* del poema en la colección de epístolas de Lope en *La Filomena*), detalladamente se estudia —contra cierto olvido crítico— la muy elaborada respuesta de Lope. La doble proyección biográfica bien organizada más el hibridismo del poema de Amarilis permite insertar ambos textos en un nítido sistema de propaganda personal o de autodefensa. Los distintos factores que se evalúan arrojan muy serias dudas sobre la autoría aceptada del poema de Amarilis.

Palabras clave

Epístola; canción; Lope de Vega; hibridismo; autodefensa.

Abstract

English Title. Hybridism and loves as a self-defence: The “Epistle of Amarilis to Belardo” and Lope’s sharp response.

After the analysis of some textual issues of the epistle-*canción* of a supposed Peruvian poetess to Lope de Vega (gender and meter regarding the epistolary series in Spain, besides the *dispositio* of the poem in Lope’s collection of epistles in *La Filomena*), Lope’s very elaborate response —against a relative critical oblivion—is studied in detail. The double and well-organised biographical projection plus the hybridism of the Amarilis poem allow to insert both texts into a clear system of personal propaganda or of a self-defence. The different factors that are evaluated cast very serious doubts on the accepted authorship of the Amarilis poem.

Keywords

Epistle; “canción”; Lope de Vega; hybridism; self-defence.

A juzgar por las novelas que había en el *boudoir* de la Sra. Goldsworth, sus intereses intelectuales eran muy amplios, pues iban del Ámbar al Zen (Vladimir Nabokov, *Pálido fuego*)

y le deleita más lo que le engaña (Lope de Vega, “Belardo a Amarilis”)

Mucha atención ha recibido, y más en los últimos tiempos, la extraña epístola de una poetisa peruana, que firma como *Amarilis*, dirigida a Lope de Vega. La composición poética nos ha llegado en el conjunto epistolar que el Fénix publicó en la miscelánea titulada *La Filomena*, y va acompañada de la respuesta del poeta español. La inclusión de la misteriosa epístola supone para Lope una buena excusa para un lucimiento de primer orden, pues la epístola mostraría y demostraría que los admiradores del Fénix llegaban hasta el Pacífico; para los hispanoamericanistas o colonialistas es todo un regalo, pues se encuentran con un largo poema que, también aparentemente, ha atravesado un continente y un océano a comienzos del siglo XVII; y para los que afilan las armas en las aristas de las autorías discutidas o improbables puede ser objeto de deseable estudio donde probarlas. El poema, una composición un tanto insólita no solo por la firma y su remoto origen, sino sobre todo por la difícil inserción en un género complejo como es la epístola, se vale de manera híbrida de una forma que es más propia de la canción.¹

Una de las partes de *La Filomena* es el valioso conjunto de diez epístolas que siguen a “La Andrómeda”. Entre ellas se publican dos epístolas que no son de Lope: una, de Baltasar Elisio de Medinilla, y otra, la famosa “Epístola sexta”, que se titula “De Amarilis a Belardo”.² La epístola indiana goza de un intencionado misterio por el uso de los sobrenombres pastoriles que encubren al menos a uno de los corresponsales, pues Belardo es claramente Lope de Vega. Los dos poemas, el de Amarilis y el de Lope, son dos epístolas que supuestamente intercambian un hombre y una mujer, caso insólito en la estela epistolar de Horacio. Además Amarilis precisa que escribe desde el Perú y su texto tiene, por tanto, un interés aún mayor al provenir de una pluma de América en una época temprana para la literatura virreinal.³

1. Este artículo se encuadra en el Proyecto “Hibridismo y Elogio en la España Áurea” (HELEA PGC2018-095206-B-I00), dirigido por Jesús Ponce Cárdenas y financiado por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER.

2. Cito siempre por la edición de Blecua, tanto el texto de Amarilis, como la respuesta de Lope, “Belardo a Amarilis. Epístola séptima” (*Obras poéticas*, pp. 800-818).

3. “Figura importante por su cultura literaria y personal, esta se desprende en la redacción del poema, mostrando la ingenuidad de quien desea mantenerse bajo incógnito para ofrecer una sublimación del más puro sentimiento al autor lejano”, Becco (1990: 186). También se recoge en la antología de Serna (2004: 317-331).

La búsqueda de Amarilis

Sin duda lo que más ha interesado a la crítica es precisamente el verdadero nombre de la poetisa peruana. Los hispanoamericanistas o colonialistas parecen albergar pocas dudas de que la declarada autoría femenina y peruana es cierta, y esa seguridad se orienta decididamente hacia la identificación de Amarilis. Otra cuestión es que sea una tarea fácil, o incluso posible, encontrar a la poetisa que se escondería tras el sobrenombre poético. De modo efectivo se obvia así la sospecha de que se trata de una mixtificación, del propio Lope se ha pensado alguna vez o de alguien próximo.⁴

Frente a los argumentos de quienes cuestionan el origen americano de la epístola se oponen las razones que demostrarían al menos la posibilidad de que una poetisa peruana en los comienzos del siglo xvii haya podido escribir esta larga epístola, e incluso, dando un paso más, se echa mano de los supuestos rasgos específicos de la literatura hispanoamericana o de la literatura de género en la epístola⁵, lo que serviría para cimentar que su autora es una mujer culta, una monja,⁶ que quizá participa en tertulias o academias literarias, que se reafirma como autora muy orgullosamente y muy por encima de la declaración de un amor platónico hacia el gran Lope de Vega. Minimizado o suprimido el problema, no queda más que la inserción de la autora en una cadena que puede llegar hasta el presente.⁷

Es fácil percibir que la presencia de la epístola de “Amarilis a Belardo” es extraña en el bien tejido sistema del corpus epistolar de *La Filomena*, que per-

4. La partidaria más reciente es Campana (1997: 24): “probablemente algún amigo de Lope, alguien que quizá participó en certámenes poéticos y en la lucha contra sus detractores, que al componer el poema se propuso no solo exaltar al Fénix, sino también apoyarle frente a los críticos, secundarle en su aspiración al amor espiritual y exhortarle a emprender un proyecto literario. Puede que se trate de un poema hecho por encargo del propio Lope, pero es improbable que fuese compuesto por él”.

5. La declarada ambición de la segunda parte de Aladro y Ramos-Tremolada (2015: 75) es “demostrar [...] que la *Epístola* de Amarilis forma parte de la tradición literaria peruana, y no es, como repetidamente se ha sostenido, una mera continuación de las corrientes humanistas europeas de entonces”. Vinatea-Recoba (2017) insiste en el criollismo como explicación de las contradicciones de la epístola. En sus conclusiones López Gregoris considera que “más allá del uso correcto y hábil de las referencias clásicas, la lectura o análisis que debe hacerse sobre estos poemas corresponde sobre todo a los estudios de género” (Vinatea-Recoba 2009: 204).

6. “[...] lleva a suponer que no solo se trata de un amor intelectual, sino una pasión reprimida por su condición de monja. Quizá esta es la causa de que escondiera su identidad con un seudónimo”, Ortiz Sánchez (2017: 167). También hay otras explicaciones: “Lo más probable es que las autoras hayan ocultado sus nombres, empleando un pseudónimo, como las tapadas limeñas ocultaban sus rostros”, Vinatea Recoba (2009: 25).

7. Mayne-Nicholls (2013) considera que Amarilis y Delia Domínguez mantienen un nexo que consiste en que la primera “forma parte de su genealogía como escritora” y que, más que una carta de amor o una reflexión autobiográfica, “el tema de la epístola es posicionarse como autora”. Aunque mucho más hábil en sus planteamientos, Holloway (2013) repasa las posiciones críticas pero acepta por la vía de hecho la realidad femenina y “colonial” de Amarilis.

manece sólidamente unido en un libro misceláneo cuya organización responde a los intereses tanto de un buen conocedor del mercado editorial, como de un poeta que vive de su pluma y que apuesta por elaborar un canon donde insertarse de un modo favorable. De las diez epístolas la de Amarilis destaca por dos características distintivas: está firmada por una mujer o, mejor, está atribuida a un sobrenombre poético-pastoril femenino, y es la única que emplea una métrica ajena al desarrollo de la epístola poética, tradicionalmente llamada “horaciana”, en España.⁸ Esas dos notas, decisivas, pueden levantar dudas sobre la autoría del texto. Que Lope utilice el poema no tanto como, según parecería a primera vista, exhibición narcisista de un gran ego cuya fama alcanza tierras remotas e incluso enamora platónicamente a una diestra poetisa, sino que le sirva de pie forzado para levantar una potente defensa *pro vita sua* en la respuesta puede resultar más que sospechoso.⁹ Y aunque no hay una prueba irrefutable de la probable mixtificación, en el balance de lo que es un complejo cóctel hay que agitar también las posibles ironías de los encargos que realiza Amarilis y las respuestas, cortesés pero negativas, de Lope, como se verá después.

Tampoco es una prueba definitiva a favor de la autoría femenina y americana que en el resumen biográfico del poema de Amarilis se mencionen hechos de la historia del Perú. Las luchas de los conquistadores y sus herederos, a los que alude el texto, han ocurrido medio siglo antes y no hay referencias a la vida actual en el virreinato, ni siquiera a algo que pueda fecharse desde comienzos del siglo xvii.¹⁰ Quizá quepa argüir, si la autora es una monja, que no puede aportar datos o referencias de su mundo, siempre que se la imagine enclaustrada. Los rasgos más personales, además de situar la redacción en esas tierras lejanas para el propio Lope y sus lectores, y más allá de ese puñado de alusiones a la historia del territorio, alusiones antiguas como digo, se concretan en los dos abuelos fundadores de una ciudad, en la condición monjil de la autora, en la existencia de una hermana y en la admiración a Lope. Vuelvo después sobre otros detalles.

Hay un acuerdo en fechar la epístola de Lope hacia 1620, a partir del verso 139 (“Marcela con tres lustros ya me obliga”), pues “Marcela, la hija de Lope, nacida en 1605 tenía entonces quince años”,¹¹ mientras en el poema de Amarilis,

8. Es “un caso excepcional e innovador [...] que] ensancha *de una manera sorprendente* las fronteras de la epístola española”, Rivers (1993-1994: 28; la cursiva es mía). Desde una perspectiva distinta pero complementaria Tauro (1945: 52) había señalado que se trata de un texto único de la literatura colonial.

9. La epístola también sobresale en un contexto en el que Lope escribe para defenderse y para autoelogiarse, como lo prueba el conjunto epistolar de *La Filomena* y *La Circe*, indica Rozas (1983: 469). Pero la respuesta a Amarilis no entra en las cuestiones literarias o en las envidias que a veces estas conllevan, como ocurre en las otras epístolas, sino que es una defensa de su vida, de su comprensión del amor, y lo es porque es una respuesta a la *epístola* de Amarilis.

10. No hay ningún dato, “por lo menos, que no hubiera podido sacarse de alguna crónica de la conquista del Perú”, Campana (1997: 19).

11. Montesinos (1973: lx, n. 2).

lógicamente anterior, no hay elemento alguno que permita su datación.¹² La epístola alude a un par de textos del Fénix, que sí se publican a principios del siglo XVII, *La hermosura de Angélica* y *El peregrino en su patria*, de 1602 y 1604 respectivamente, textos conocidos en España y probablemente en Perú.¹³ No hay alusiones a una fama de Lope en América basada en su teatro, como podría suponerse interpretando el amor de oídas de que se vale Amarilis desde el comienzo. Por eso, la posible admiradora, recuerda al Fénix a partir de un poema épico y de una novela de aventuras. ¿Son lecturas juveniles? Imposible saberlo. ¿No ha podido volver a acercarse a la obra de Lope desde su vida conventual? Es otra posibilidad improbable, aunque mostraría la fecha de la epístola, unos quince años anterior a su inclusión en *La Filomena* y también a la respuesta de Lope, y en todo caso la inactualidad de esas referencias cuando el texto se publica en Madrid.

Resulta como mínimo curiosa la presencia de dos Amarilis en la vida de Lope: una de ellas su amante Marta de Nevares y otra la poetisa peruana.¹⁴ Pero las coincidencias van sospechosamente mucho más allá, pues “otro dato extraño que no se puede pasar por alto es que los nombres de mujeres citados en la canción (Amarilis, Belisa, Celia, Dorotea) son todos seudónimos de amantes de Lope”,¹⁵ lo que de modo sorprendente suele pasar desapercibido en una crítica como la de Lope que siempre ha sido furibundamente biográfica y que ha llenado buena parte de las aproximaciones a la obra de Lope con la lista de esposas y amantes.¹⁶

Como decía, el asunto que ha fascinado a la crítica durante muchos años es la posible identificación de Amarilis, a lo que se han consagrado muy diversos trabajos.¹⁷ Conviene separar en dos el mar Rojo de las aproximaciones entre las

12. Con todo, Vinatea Recoba (2017: 304) fecha la epístola “alrededor de 1615” y remite a Lohmann (1993) (Vinatea Recoba 2009: 127).

13. Ambos tienen distintos elementos en común, como una proyección biográfica muy repartida, en el caso de *La hermosura de Angélica* a lo largo de miles de versos, Sánchez Jiménez (2018: 148). Una alusión más amplia e inconcreta añade luego Amarilis: “de nadie no recibes, sino cobras / lo que te debe el mundo en prosa y rima” (vv. 275-276).

14. Arellano-Mata (2011: 115-149): “Sacerdote y amante: Marta de Nevares, gran pasión de madurez del Fénix”. Por otro lado la mención, nueve años después de la publicación de *La Filomena*, de una Amarilis en *El laurel de Apolo* (II, 167-174), que Lope sitúa en Santa Fe de Bogotá, no resuelve nada.

15. Campana (1997: 21).

16. “No habrá quien le tache de inconstante: diez años le duró el regusto de Elena, quince la plenitud gozosa de Micaela, y luego dieciséis el ensimismamiento y la solicitud hacia doña Marta. El mal estuvo en que concurrían paralelamente a esas pasiones siete años de cariñosa unión, nunca renunciada, con doña Isabel, quince atendiendo con más o menos constancia a la achacosa doña Juana y finalmente veintiún años de sacerdocio agitado por remordimientos, desmayos e ímpetus divinos. Y lo peor de todo para su fama es que lo contaba claramente sin celar nada”, Goyri (1953: 173-174).

17. Un resumen reciente de las candidatas en Aladro y Ramos-Tremolada (2015: 71-74). En su edición Vinatea Recoba (2009: 26-31) recoge las autoras aducidas y concluye que la auténtica debió estar vinculada por “lazos familiares” con Enrique Garcés, quien tradujo a Petrarca y a Camoens. No he podido consultar la edición de Chang-Rodríguez (2009). Como uno de los posibles

que prefieren encontrar una poetisa peruana que pueda encajar con las afirmaciones de la epístola y las que rechazan esa vía o dudan de ella para o bien atribuir el poema al propio Lope o a alguien cercano.¹⁸ Algunas propuestas han envejecido mucho y hoy son inaceptables, pero demuestran a las claras esa pasión de la crítica literaria por buscar *the flesh and blood* que se puede ocultar en los juegos de los poetas. Es el caso de Asenjo Barbieri, quien en sus *Últimos amores de Lope de Vega Carpio*, de 1876, sostiene que los versos de la epístola se deben a Marta de Nevaes y que fueron retocados después por el poeta.¹⁹ Millé por su parte indica que “ese personaje fue invención de Lope”,²⁰ aunque refina más la hipótesis Tauro, que apoyándose en Ricardo Palma recuerda la superchería literaria de una dama limeña que escribía cartas de amor a un crédulo Juan Ramón Jiménez, y el interesante paralelismo apuntaría a una travesura, aunque en lo que atañe a Amarilis lo más importante es que no cree Tauro que la obra sea de Lope pero sí que “parece obra de hombre y huele a mixtificación literaria”.²¹ Algunas identificaciones posibles componen una nada desdeñable lista de nombres en la página web de Huánuco, que informa de que hay un distrito en la ciudad que se llama “Amarilis”.²²

Hibridismos: métrica y género literario

El estudio de la epístola en verso aún tiene muchas zonas que roturar. Que la principal aproximación, la de Rivers, se hiciera desde el sello de lo clásico, tras una Europa arrasada por la última contienda mundial, es muy comprensible. El prestigio de la vieja cultura, representada además por uno de sus hijos más reconocidos, el poeta latino Horacio, tiñe con facilidad la recuperación de una buena parte de esa gran tarta, no siempre dulce, que es la epístola poética en España durante el Renacimiento y el Barroco. Sin embargo el “horacianismo” no es una etiqueta de sencillo manejo, dada la complejidad de matices de la producción del poeta latino, ni tampoco la epístola se presta al fácil tratamiento que casi

excesos a los que invita a menudo la búsqueda de la autoría véase la propuesta de Tord que recoge Aladro y Ramos-Tremolada: a partir de los vv. 260-270 encuentra un extraño acróstico en el que habría que leer “rojo” en un verso y BARAY en los inicios de cada uno de los cinco siguientes.

18. Aladro y Ramos-Tremolada (2015) señalan una “tercera tendencia crítica” para quienes se centran en el estudio del texto y solo incluyen aquí a Sabat (1990) y a las dos editoras modernas: Vinatea Recoba (2009) y Chang-Rodríguez (2009). Creo que habría que contar también y de modo preferente con Campana (1997), por más que cuestione con fuerza (y acierto) que se trate de una autora de Hispanoamérica.

19. Castro-Rennert (1968: 16, n. 9). Tauro precisa que el libro se publicó con el pseudónimo de José Ibero Ribas y Canfranc.

20. Millé y Jiménez (1930: 7).

21. Tauro (1945: 197, n. 171).

22. “Amarilis Huánuco Perú”.

siempre prefiere la pedagogía. Los estudios suelen insistir en las relaciones de epístola y sátira desde sus comienzos, o en la importancia de la amistad masculina y sus modelos, así como en las claras diferencias con la modalidad ovidiana. Sin embargo siguen quedando fuera de la atención crítica otras variedades,²³ como la epístola cortesana, la que constituye un tratado (que si es horaciana pasa por el contenido literario que hoy se llamaría “teórico”) y la octosilábica (que carga con esa supuesta separación insalvable entre la influencia castellana frente a la italiana del endecasílabo y que en la epístola, como en otros géneros, obliga a muchas matizaciones).²⁴

No es habitual para un poeta español de los Siglos de Oro recibir desde América una epístola en verso de una admiradora. Tampoco es imposible, como lo probaría el caso de Lope de Vega. Sin embargo, que el poema esté compuesto en una métrica infrecuente podría llevar a pensar en una falta de información sobre un género que cuando Lope publica *La Filomena* ya tiene casi noventa años de vida en España. Si Garcilaso escribía a Boscán en 1534 desde la tumba de Laura en Aviñón, y lo hacía en endecasílabos blancos,²⁵ muy pronto Diego Hurtado de Mendoza y el mismo Juan Boscán intercambiarán sendas epístolas que iban a ser, esta vez sí, las creadoras del género en España, que ha venido llamándose epístola horaciana, al menos desde el célebre y fundador trabajo de Elias Rivers (y el necesario complemento de Claudio Guillén).²⁶ Desde esos años finales de la década de los treinta en el siglo XVI distintos poetas cultivaron un género tan latino, a veces tan próximo a Horacio y a veces no tanto, que casi al mismo tiempo habían rescatado y con sus peculiaridades los poetas italianos. Aunque solo suelen valorarse algunos hitos, como los tres mencionados y la admirable epístola del capitán Andrés Fernández de Andrada, la producción epistolar es muy extensa.²⁷

En el amplio cajón que es la epístola hay textos que tienen una forma más o menos intensa de epistolaridad y que son más bien otra cosa, como el memorial de Quevedo que se titula “Epístola satírica y censoria”.²⁸ También se da el caso contrario, el de poemas que no son epístolas pero la crítica los ha podido reclamar para la serie, quizá por la mención de un destinatario o por el uso del terceto encadenado o, peor aún, por la necesidad de que todos los poetas (al menos los importantes) hayan tenido que componer una epístola, como ocurriría con

23. La familiar sería una modalidad de la horaciana: “De los dos tipos discernidos por E.P. Morris en las epístolas de Horacio, la “filosófica” (próxima al discurso) y la “familiar” (que simula el diseño de una carta de amigo a amigo), Lope de Vega prefiere el segundo”, Sobejano (1993: 25).

24. Díez (2000).

25. Fosalba (2019). Como es sabido, décadas después, Aldana escribirá a su hermano Cosme una epístola en endecasílabos blancos.

26. Rivers (1954); Guillén (1972).

27. Un planteamiento novedoso y amplio sobre la epístola en verso en Marías (2020).

28. Díez (2008).

Góngora²⁹, aunque “estrictamente hablando, este poema [“¡Mal haya el que en señores idolatra”] ya no se puede llamar epístola [...] se ha transformado en un ingenioso soliloquio”.³⁰ Frente a la producción única (desde Garcilaso), algunos poetas han creado todo un corpus, verdaderamente al estilo horaciano, también muy pronto, como Hurtado de Mendoza³¹ o Cetina,³² y en esta línea se inserta claramente Lope de Vega,³³ que se distancia así en este aspecto y mucho de sus dos “competidores” Góngora y Quevedo.

No se puede hablar de “desviaciones” del canon del terceto como cauce de la epístola, pues comenzarían en el mismo principio de la aclimatación o, mejor, creación del género en España con la epístola de Garcilaso a Boscán y sus diferencias con las de Mendoza y Boscán, las dos que asientan el terceto como la estrofa más utilizada para componer epístolas en verso, horacianas o no. Con todo, el uso de la estancia, habitual en la canción petrarquista, como metro de una epístola resulta insólito. Hay otros ejemplos de variaciones métricas dentro de un canon muy flexible, pues la epístola maneja un puñado de características formales y de contenido que permiten un alto grado de variabilidad en su combinación y también conviene recordar que la “Canción a las ruinas de Itálica”, otro texto muy barroco, se vale de estancias para abordar un contenido que ni es amoroso ni petrarquista. Un lector de poesía de los Siglos de Oro sabe de la polivalencia de las estrofas y su adaptabilidad, desde el mismo género-estrofa que es el soneto hasta los distintos usos del terceto en la recepción de los géneros neoclásicos, por poner solo dos ejemplos.

Sin embargo, la composición de la “Epístola de Amarilis a Belardo” con dieciocho estancias idénticas métricamente que disponen de dieciocho versos³⁴ parece remitir a un juego de poeta experimentado o a un desafío de academia o incluso a una pista para esa posteridad que ha creído ver en la canción-epístola una mixtificación. Y desde luego resulta extraño componer una epístola en estancias bien entrado el siglo XVII y en medio de otras nueve epístolas que en *La Filomena* respetan escrupulosamente la forma del terceto, bien consolidada entonces y no solo en la pluma de Lope de Vega. ¿Se trataría de una excepción con la que se pretende marcar el género de la autora del poema o con la que se quie-

29. Sánchez Robayna (1993).

30. Rivers (1993-1994: 25).

31. Díez (2002b).

32. Ponce Cárdenas (2002).

33. “Sean 20 o 21 las epístolas numerables en la producción de Lope, es indudable su fecundidad en este género, en el cual creo halló uno de los moldes más propicios a la expresión de su persona, su historia y su destino”, Sobejano (1993: 21). Rozas (1983: 470) defiende que la *Égloga a Claudio* debería titularse *Epístola a Claudio*, aunque esté compuesta en liras de seis versos, “una de las estrofas del horacianismo español”. Justifica Rozas de manera muy convincente que en este poema el estilo sea elevado y no medio o familiar.

34. El poema consta de dieciocho estancias más once versos del *commiato* (característico de una canción), lo que supone un total de 335 versos.

re subrayar la lejanía de su origen con respecto a la metrópoli, la gran distancia que hay entre Perú y Madrid? Así lo creen Sabat³⁵ y sus seguidores. ¿Es quizá un accidente, una mala comprensión de la historia de la epístola en verso y de su molde estrófico preferido? Parece muy improbable. ¿Es una decidida elección para manifestar el carácter amoroso propio de la canción petrarquista? Es verdad que no solo tienen forma epistolar las epístolas, como diría Perogrullo, sino que distintas estrofas o géneros pueden adoptar la forma epistolar o contar con rasgos epistolares, incluso un soneto y desde luego una canción pueden tener ese sesgo. Sea o no una epístola o incluso si es una canción, tiene un decidido toque epistolar, como lo muestra, además, su escogido encaje en el centro de las nueve epístolas canónicas que Lope agrupa en *La Filomena*.

Amarilis parece ignorar ese rico desarrollo de la epístola en verso que tiene en Lope uno de los más conspicuos cultivadores, si bien las dos grandes colecciones epistolares del Fénix se publican después de que supuestamente recibiera la *epístola* indiana. Desde luego cabe creer que el uso de la estancia podría ser una innovación, una forma de marcar una originalidad americana, peruana o femenina de una poeta que hilvana con extraordinaria soltura sus versos para proclamar muy apropiadamente su amor en una de las estrofas más aptas para ello. Pero también puede aceptarse que el uso de una métrica tan insólita pretenda ser un guiño de complicidad a los lectores de poesía que serían invitados así a entrever que la *epístola* tiene mucho de mixtura, de broma o de aprovechamiento de un pie forzado para que el Fénix conteste y exhiba su numen poético en algunos asuntos que le vienen especialmente bien. Que Lope conteste con el metro clásico, el terceto, manifiesta una comprensión de la epístola que no se deja arrastrar por las novedades recibidas. Por otro lado, en la colección de diez epístolas de *La Filomena* la sexta, la “indiana”, queda así señalada como una epístola distinta, tanto que no merece que se respete el uso que suele afectar al cruce de composiciones poéticas que desde los trovadores obliga a responder, si no por los mismos consonantes, sí en el mismo metro, como corrobora la experiencia fundante de Mendoza y Boscán. ¿Es una broma el intento de convertir en una epístola insólita la que parece llegar desde Perú con ese perfume exótico que proporcionaría el cambio de metro? ¿Hay otros elementos temáticos que profundicen o corroboren este tono lúdico con el que la epístola puede comunicar algo más que su tenor literal?

Mucho menos interés tiene, en mi opinión, discutir el posible horacianismo de la epístola de Amarilis. Con López Gregoris se puede convenir en que el destinatario aparece tarde y no al comienzo, y se puede convenir también en

35. “Amarilis, poeta, probablemente introdujo innovaciones a su epístola en cuanto al metro porque tenía conciencia de su condición femenina y sabía que las epístolas horacianas utilizadas hasta el momento (en versos sueltos o en *terza rima*) eran, antes que nada, expresión de la amistad masculina” (Sabat 1990: 464).

que la estructura carece de digresiones y que, por tanto, es bastante rectilínea, aunque es más difícil discutir el uso de un “lenguaje familiar” porque usa “tú” y no “vos”,³⁶ pues seguramente “tú” es la forma típica del horacianismo.³⁷ Pero, como decía, tiene poco sentido la cuestión, pues aunque sí hay una clara intención de proyección biográfica, el texto es epistolar solo en parte, es una declaración de amor (por peculiar que sea) de una mujer a un hombre y no sigue, quizá porque no lo pretende, los preceptos horacianos³⁸ (no hay una reflexión filosófica, no abunda el sentido del humor, etc.). Con el toque epistolar la supuesta autora no quiere que su poema se inserte en la serie horaciana: es otro tipo de epístola de difícil clasificación (ni ovidiana, ni familiar, ni cortesana, etc.), sobre todo por un hibridismo muy obvio y al que Lope le saca mucho partido.

Datos, dudas y contexto de un insólito poema

Una de las más claras marcas epistolares, también muy horaciana, es la aparición del destinatario en los primeros versos. Ese vocativo o esa apelación directa crea el sentido inequívoco de una comunicación epistolar: los versos van dirigidos *prima facie* a ese receptor individual y nominado, aunque en la poética de la epístola que pasa por la imprenta se busca a muchos más lectores, partícipes también de una comunicación directa. En el poema de Amarilis pesa más en su comienzo el componente de la canción,³⁹ con dos estrofas que reflexionan sobre el amor, sobre ese amor limitado que a lo largo del texto predica una Amarilis púdica. Belardo aparece en el verso 38, muy tarde para una epístola convencional y es una prueba más del carácter híbrido del poema. En las epístolas tradicionales la mención del destinatario puede servir para señalar las distintas partes en que se organiza el poema y esa repetición sirve al tiempo para mantener la ficción epistolar que recuerde al lector que los versos tienen un primer y privilegiado destinatario y Amarilis lo sabe.⁴⁰

El amor es el marco que justifica la escritura del poema, el amor que dice sentir una emisora que no ha visto nunca al destinatario aunque le ha oído o ha oído cosas sobre él. Por eso, el juego del amor de oídas, tan medieval, debe co-honestarse con la posibilidad de que Amarilis haya oído a Lope en su teatro

36. López Grégoris (2009: 195).

37. Aldana trata de “vos” a su hermano Cosme y de “tú” a Arias Montano, como ya indicara Sabat (1990: 461), “tuteando clásicamente a su distinguido amigo”, Rivers (1993-1994: 20).

38. Una enumeración en Díez (2002a).

39. Hay una desvinculación originaria de la epístola sobre la canción: la epístola “no es poesía lírica, en el sentido tradicional, no es hija o sucesora del canto o de la canción”, Guillén (1995: 164).

40. Se menciona a Belardo hasta en ocho ocasiones bien distribuidas, en los versos 38, 55, 56, 91, 169, 253, 298 y 327.

(aunque no se hace referencia a ninguna composición dramática del Fénix, como he indicado, se mantiene en un tono general sobre los textos de Lope):

oí, Belardo, tus conceptos bellos,
 tu dulzura y estilo milagroso [...]
 y admirando tu ingenio portentoso [...]
 oí tu voz, Belardo. Mas ¿qué digo?
 (vv. 38-39, 43 y 55)

Parece que el contacto es por la lectura (“y de las tuyas muchas he leído”, v. 219), aunque lo relevante es que se trata de un amor físicamente imposible desde el mismo principio, lo que sirve para levantar una barrera de protección un tanto juguetona en esta amante que busca una conexión espiritual o platónica, garantizada por esa inmensa lejanía desde la que escribe: “¡Ved qué extraños contrarios / venidos de otro mundo y de otro clima!” (vv. 35-36). Es, con todo, una suerte de amor culpable que solo se mitiga por la calidad del amante (vv. 48-49 y 56), lo que forma un primer elogio del destinatario, en un amor que se ha fraguado a través de la lectura. Como suele resaltarse, el poema quiere hacer creer a su primer destinatario, y a todos los demás que lean el poema impreso, no solo que ha sido compuesto en Perú sino que la autora es una monja (vv. 70-72), con lo que a esa altura de la canción-epístola el lector ha tenido que atravesar setenta versos de justificación de un amor de oídas por un poeta español al que ha leído (y por tanto, oído), pero al que nunca ha visto ni espera (¿ni desea?) ver.

A pesar de todo creo que el verdadero centro del poema no es la expresión de este complejo amor sino la exagerada exaltación de Lope, a través de esta intensa proyección en el Nuevo Mundo, y sin duda por ese motivo el poeta ha publicado la epístola en esa posición central en su colección de epístolas de *La Filomena*. Sorprende que una ferviente admiradora solo cite dos obras del Fénix, una en prosa (*El peregrino en su patria*, con cuyo título se juega en los vv. 91-92, aunque la palabra “peregrino” ya había aparecido en el v. 63), para insistir en consolarse con una especie de peregrino a lo divino, y otra en verso pero también muy narrativa como es *La hermosura de Angélica*. Las dos se han publicado casi hace veinte años cuando la “Epístola de Amarilis” se imprime dentro de *La Filomena*, lo que remite a una antigua gloria del Fénix.⁴¹

Pero entrelazado con la exaltación del poeta se halla el motivo de lo elevado, de lo celestial, y seguramente una atenta lectura de la sexta estrofa permitiría ver una cierta y amable burla de los intereses de Lope, bastante más terrenales. La misteriosa autora, sin embargo, también modula esa pureza celestial con la de-

41. Hay una referencia elogiosa a una amplia producción que no se especifica, pero la intención no es, dentro del tono dominante de la epístola-canción, establecer un catálogo de obras del poeta que es también prosista, sino dirigir la valiosa pluma de Lope hacia otros contenidos netamente espirituales.

claración de un deseo que por limitado que aparezca queda muy teñido de erotismo: “Allá deseo en santo amor gozarte” (v. 109). “Gozarte” es forma verbal que puede estar muy connotada, al que hay que sumar el “deseo”, y la propuesta, si bien podría ser aceptada como una exaltación monjil del amor espiritual, también puede ser una remisión más al carácter mixtificado del poema.⁴² Basada en esa superioridad de lo celestial Amarilis propondrá con cuidado diversas correcciones a la obra del poeta, y consecuentemente a su vida, hasta culminar con el encargo final de que escriba la vida (otra vida, mucho más modélica) de una santa y abandone o limite, por tanto, otras formas de poesía. Creo que la primera corrección que propone en esa línea, inteligentemente engastada tras los enormes elogios, es esta:

Pues, peregrino mío,
 vuelve a tu natural, póngante brío
 no las murallas que ha hecho tu canto
 en Tebas engañosas,
 mas las eternas, que te importan tanto [...]
 Las singulares gracias con que esmaltas
 tus soberanas obras,
 con que fama inmortal contino cobras,
 empléalas de hoy más con versos lindos
 en soberanos y divinos Pindos.
 (vv. 104-108 y 115-119)

El largo poema cambia, tras la declaración de ese amor divinizado y tras el elogio, en uno de sus giros que podría haber querido imitar los de Horacio de haberse realizado con más fuerza, hacia una proyección supuestamente autobiográfica, y no menos horaciana, aunque la explicación no lo es, pues la confesión personal se vincula al conocimiento de quien declara su amor: “Quiero, pues, comenzar, a darte cuenta / de mis padres y patria y de mi estado, / porque sepas quién te ama y quién te escribe;” (vv. 127-129). La proyección es muy limitada y relativamente general. Un puñado de datos (unos abuelos conquistadores, padres nobles, educada por una tía una vez que se queda huérfana, una hermana casada y tan bella como Amarilis, su condición de religiosa) se sitúan en un Perú que carece de descripción o detalle. Más bien se busca un lenguaje poético y

42. En el comentario, estrofa por estrofa, de Vinatea Recoba (2009), solo se anota “allá” en este verso. La razón de trasladar el amor al cielo es doble y muy ajustada a la fama de Lope y al inflado temperamento de la emisora: “pues acá es imposible poder verte, / y temo tus peligros y mis faltas” (vv. 110-111). Sin embargo “gozar” también puede tener un tono más neutro, como en la epístola cuarta, donde el “gozo” de los dos amigos se opone al “apetito” sexual: “Gozar se pueden dos entendimientos, / como agora yo a vos, que no os he visto, / y dar la voluntad sus pensamientos. / Mas como el apetito tan malquisto / de la razón, en femenino belleza, / que es lo que yo, platónico, resisto”, Vega (*Obras poéticas*, p. 789, vv. 271-276).

mitológico, con lo que la localización no parece precisar un conocimiento de primera mano de las tierras del exótico virreinato; solo se nombra la ciudad de León (v. 160) que sus abuelos fundaron (vv. 169 y ss.).⁴³ La proyección biográfica tiene mucho de acertijo, con pistas repartidas en las estrofas, pero sin el suficiente calado como para que la crítica haya podido identificar a la autora:

De padres nobles dos hermanas fuimos, [...]
 De la beldad que el cielo acá reparte
 nos cupo, según dicen, mucha parte,
 con otras muchas prendas.

(vv. 181 y 190-192)

Lo más significativo del autorretrato es la insistencia en una pureza espiritual que, si bien sirve para subrayar la condición de una religiosa que respeta sus votos, parece buscar un contraste con la vida de su admirado destinatario o constituirse incluso como provocación o, mucho más sutilmente, como una invitación para que Lope en su respuesta explique a su vez lo que parece imposible de defender:

Yo, siguiendo otro trato,
 contenta vivo en *limpio celibato*,
 con *virginal estado*
 a Dios con gran afecto consagrado,
 y espero en su bondad y su grandeza
 me tendrá de su mano,
 guardando inmaculada mi pureza.

(vv. 210-216; la cursiva es mía)

Suena irónico que quien se ha enamorado de oídas (¿y qué ha oído de y sobre Lope?) insista con ahínco en una proclamación tan desnuda y orgullosa como “contenta vivo en limpio celibato” con la que implícitamente se resalta la enorme distancia, no geográfica en esta ocasión, sino moral con la vida de Lope, como si la epístola hubiera sido compuesta o alentada por un sibilino enemigo del Fénix, reforzada por la insistencia sexual de un “virginal estado” y una “inmaculada [...] pureza”. No puede resultar más claro que Amarilis no será rival

43. Aunque antes ha mencionado a Potosí y a Lima, ni siquiera se realiza ese esfuerzo, a menudo de segunda mano, de demostrar un amplio conocimiento, a diferencia de lo que el propio Lope hace en la quinta epístola de *La Circe*, cuando escribe a su amigo el doctor Martías de Porras al que pide noticias de “cómo os halláis en Lima, tierra extraña, / tan lejos ya de vuestro sol primero” y paradójicamente el propio poeta se explaya en comentarios geográficos y zoológicos antes de detenerse en que “mejor será cazar el oro y plata”, Vega (*Obras poéticas*, pp. 1240-1241, vv. 173-174 y 211). Sin duda, como indica Sobejano (1990: 19), “la visión de América que se dilata luego por numerosas estrofas no es sino una forma amistosa de ponerse con la imaginación en el lugar del compañero remoto”.

de una Celia (v. 228) no identificada.⁴⁴ aunque lo irónico e hiriente es que Amarilis, que parece conocer las pasiones de su admirado destinatario así como sus derivaciones literarias,⁴⁵ tan diferentes de su intensa proclamación de “pureza”, lo haga explícito.

Antes de que, cerca ya de la conclusión, la epístola-canción formule una petición cuando menos peculiar, el encargo de que Lope cante la vida de Santa Dorotea, pues es la santa que celebran Amarilis y su hermana, por un doble beneficio (“para bien de tu alma y mi consuelo”, v. 281), el poema de detiene en los “dones” de la autora, que se concentran en la línea dominante del amor platónico: “un alma pura a tu valor rendida” (v. 254). El atrevimiento de la petición se justifica también de un modo menos concreto, pero en el subtexto sirve para subrayar esa diferencia de esta epístola que es una canción y que ha sido compuesta por una mujer: “ellos al fin son hombres y temieran, / mas la mujer, que es fuerte, / no teme alguna vez la misma muerte” (vv. 313-315).

La lectura del largo poema, si se atiende solo al sentido denotativo, permite concluir que una desconocida monja peruana cuenta en la epístola-canción quién es y canta su admiración por Lope en forma de casto amor (que se “gozaría” en el cielo), para terminar pidiéndole a su amado que cuente en verso la vida de santa Dorotea.⁴⁶ También en la lectura es posible percibir una gran insistencia en lo celestial frente a lo terreno y, al mismo tiempo, una elevada exaltación de Lope. Cabe añadir que la canción con toques epistolares es, como casi todas las epístolas especialmente cuando se dirigen a un poeta, una invitación a una respuesta, y que si la *autora* cuenta su vida el destinatario estará obligado a contar la suya en la contestación; y si la *autora* se complace en su amor espiritual, el Fénix deberá corresponder, pero con la sinceridad que implica toda correspondencia epistolar;⁴⁷ y que, por último, el destinatario deberá contestar la expresa y extraña *petitio* de que cante (quien ha sabido cantar a Angélica) a su santa preferida (que ella, a pesar de su pericia versificadora, no canta). Resulta, pues, imprescindible, atender a lo que

44. Un tanto oscura es la reflexión ¿maliciosa? sobre Celia: “Que ofendido en sus quiebras, / su nombre todavía al fin celebras, / y aunque milagros su firmeza haga, / te son muy bien debidos, / y aun no sé si con esto tu fe paga” (vv. 230-234). Toda la estrofa siguiente plantea, al final, la dificultad de Amarilis para entender los amores más físicos, aunque previamente se ha detenido en la imposibilidad de la competencia entre ambas, física (“que trópicos y zonas nos dividen”, v. 236) y moral. En su respuesta Lope se muestra esquivo y usa el plural para referirse a las “Celias” tanto del cielo como de la tierra (vv. 259-261), lo que parece eludir cualquier identificación.

45. “De trenzas de oro, cejas, y ojos bellos, / cuando enredado te hallaste en ellos, / bien supiste estimarlos, / y en ese mundo y en este celebrarlos; / y en persona de Angélica pintaste” (vv. 240-244).

46. Es todo un atrevimiento realizar un encargo literario, pues previamente ha reconocido que la trayectoria literaria del poeta está en su cénit: “He querido, pues, viéndote en la cima / del alcázar de Apolo, / como su propio dueño único y solo” (vv. 277-279).

47. Lope así lo entiende en su respuesta y se apresura a trazar un claro límite en su relato autobiográfico: “Deciros faltas es desconfianza, / y porque yo jamás las dije ajenas, / no quiero hacer en mí tan gran mudanza: / que no era gala de quien sirve apenas / pintarse con defetos a quien tiene / aquellas obras cuales son por buenas” (vv. 52-57).

Lope revela en su contestación sobre el sentido de esa híbrida epístola, tan insólita en su métrica y en su alejamiento de la convención horaciana y, por último, en su petición que obliga al Fénix a corresponder con el recuento de su vida a los casi sesenta años. Sin embargo no deja de resultar curioso que buena parte de los estudios que pretenden elucidar la identidad de la misteriosa Amarilis no solo hayan evitado analizar la epístola de “Amarilis a Belardo”, como ya se constataba hace más de siete décadas,⁴⁸ sino también la respuesta de Lope. Quizá ahora el pretexto es que Amarilis es indiana y Lope castellano, o, dicho de otro modo, que la epístola de Amarilis es una joya de la literatura virreinal o colonial, pero la de Lope forma parte del acervo español o peninsular, en una cómoda e insatisfactoria división. Junto a las pistas, muy abiertas como se ha visto, que desgrana Amarilis es imprescindible atender a la respuesta de Lope, quien, además, es el editor, con sus criterios e intenciones, del misterioso poema.

Sospechas en una respuesta: “y la misma alabanza desengaños”

La detención de Lope en su vida parece un lugar recurrente a la altura de 1621, cuando ya ha disfrutado de la animadversión expresa de sus enemigos y eso podría explicar que en su respuesta a Amarilis cuente su vida como una autodefensa, al corresponder a las confidencias de su admiradora, y, por más que la vida de Amarilis no se remanse en detalles de verdad sustanciosos, Lope aprovecha el insólito poema más que para un descargo de conciencia para que la cuidada defensa *pro vita sua* tenga una justificación. Y por eso la respuesta de Lope está muy lejos de su famosa explicación a Juan de Arguijo, en la epístola nona de *La Filomena*, sobre el desorden estructural del género: su respuesta sigue el ordenado cauce que ha marcado Amarilis y no tiene nada de “centón”, ni de “capítulo” e incumple clamorosamente aquello que señalaba a la epístola como el texto “donde apenas se engarzan las razones”.⁴⁹ No me cabe duda de que en gran parte ese es el rol reservado a la colocación central de la epístola de la supuesta peruana, servir de indiscutible apoyo estructural a la parte del león de la epístola de Lope, los casi doscientos versos en los que el Fénix repasa los *highlights* de su compleja vida. No hay que descartar que el poema de Amarilis parta de una burla de enemigos que quieren buscarle las vueltas a un poeta narcisista al que colman de elogios (“No Belardo, milagro han de llamarte”, v. 56) y al que al mismo tiempo quieren arrinconar o comprometer. En esa línea se puede interpretar el rechazo directo de Lope a la invitación de escribir la vida de Santa Dorotea.

48. “La crítica ha solido perseguir el esclarecimiento del problema histórico referente a la personalidad de Amarilis; pero el análisis de su “Epístola” ha quedado reducido al elogio o a la glosa”, Tauro (1945: 45).

49. Vega (*Obras poéticas*, p. 850, vv. 253-255).

La respuesta de Lope no solo goza de una sólida autoría sino que es una epístola canónica desde su propia forma en tercetos encadenados.⁵⁰ Algo más breve, con doscientos ochenta versos, la epístola no se caracteriza por hibridismos con otros géneros, lo que la coloca a la altura de las otras siete epístolas del Fénix de *La Filomena* y de la epístola de Baltasar Elisio de Medinilla, aunque el largo y estratégico relato de la vida del poeta la sitúa, no formalmente pero sí por el contenido, en otro rango. Estructuralmente aparecen seguidas, unidas, la canción-epístola de Amarilis y la respuesta del Fénix, para crear un efecto desde esa *dispositio*, un efecto muy distinto del que se persigue con la separación de la epístola de Baltasar Elisio de Medinilla y la epístola de este a Lope, que no es una respuesta.⁵¹

La epístola séptima:⁵² se inicia con una broma, signo inequívoco del buen humor del Lope y nota muy propia de la epístola horaciana: “Agora creo y en razón lo fundo, / Amarilis indiana, que estoy muerto, / pues que vos me escribís del otro mundo” (vv. 1-3). El humor es rasgo horaciano, y aunque los juegos suelen reservarse para el interior del texto y mucho más si se trata de una pieza de cierta extensión, como la presente, América parece exigir esta broma estereotipada.⁵³ Tampoco es irrelevante que Lope distinga de forma inmediata a esa Amarilis, “indiana”, de la Amarilis más conocida.⁵⁴ Es cierto que la maestría de Lope le permite manejar con mucha soltura los tópicos de la comunicación epistolar, aunque aquí las bromas se acumulan en el comienzo, a veces con un toque ácido que se disfraza de una seriedad fingida como cuando reconoce que “bien sé que en responder crédito empeño” (v. 10), en una época de su vida donde ya lo ha ganado casi todo; otras, entregado a las artes del elogio, pues ya sabe que los ingenios indianos son especiales: “mas los que el clima antártico produce / sutiles son, notables son en todo” (vv. 19-20).

Es fácil percibir, también desde el mismo comienzo, una cautela que atraviesa la composición. Así Lope recoge el guante de un lejano amor de oídas, muy halagador, pero se queja con amabilidad: “En mares tan remotos y diversos, / ¿cómo podré yo veros, *ni escribiros* / mis sucesos, o prósperos o adversos?” (vv. 25-27; la cursiva es mía). La lejanía en este caso es un tema obligado, pero la

50. Para el detalle de las alusiones biográficas conviene acudir a la anotación de Carreño (Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, pp. 658-668 y 1053-1056).

51. Calvo (2020).

52. Guillén (1995: 169, 171-173) clasifica en cinco grupos las epístolas de Lope e incluye la respuesta a Amarilis en el primero (porque se dirige a una desconocida): las de “carácter ficticio o novelado” (que es “más fácilmente coherente y homogénea que otras”), las panegíricas, la “satírico-literaria”, filosóficas y las “predominantemente morales” (que son, junto con las primeras, “las mejores”). Sobre la relación de epístola y novela véase Díez (1993).

53. En la epístola “Al doctor Matías de Porras, corregidor y justicia mayor de la provincia de Canta en el Pirú”, la quinta de *La Circe*, el doloroso recuerdo de su hijo Carlos lo inicia Lope, sin embargo, con la obligada broma: “Después, señor doctor, que me dejastes, / y sin morir al otro mundo os fuistes”, Vega (*Obras poéticas*, p. 1234, vv. 1-2).

54. Vega (*Cartas sobre Amarilis*).

insistencia en ella puede ser también indicio de incredulidad o incluso una irónica respuesta a lo que se percibe como una broma o, al menos, se interpreta con distancia, con otro tipo de distancia. Lope, desde luego, no deja de contestar muy finamente al ofrecimiento amoroso y añade algo que puede estar cargado de intención: “Amo naturalmente a quien me ama / y no sé aborrecer quien me aborrece: / que a la naturaleza el odio infama” (vv. 31-33).

Tras cumplir con la retórica educada y receptiva del introito, Lope sabe que debe hablar de sí mismo, que tiene que recoger el guante de la confesión, que es una obligación de esa poética del yo que viene a imponer el género epistolar horaciano, pero lo hace desde una tonalidad característica de un discurso que deberá ir creciendo en otras direcciones para componer una extensísima defensa *pro vita sua*: “Mas ¿qué os diré de mí? Porque no siento / que un átomo merezca de alabanza / quien tiene presunción de su talento” (vv. 49-51). Lope renuncia a hablar de sus defectos, pero dirá la verdad, al menos una parte y antes de que comience su largo relato, el núcleo de la respuesta, confesará corresponder al amor (“que dejaros de amar injuria fuera”, v. 62). Su autodefensa es algo más que una mera correspondencia por correspondencia.⁵⁵ No se ahorran los elementos amables y simpáticos (“En fin, por celos soy, ¡qué nacimiento!”, v. 85), pero sobre todo Lope sabe perfectamente que su poesía refleja su vida, quizá como en ningún otro poeta, lo que hace innecesaria la explicación: “Lo demás preguntad a mi poesía: / que ella os dirá, si bien tan mal impresa, / de lo que me ayudé cuando escribía” (vv. 115-117). Remitir a la lectura de su poesía a quien solo conoce *La hermosura de Angélica* es una respuesta un tanto desabrida. Decía antes que la poética epistolar, y la horaciana no es una excepción, obliga a un planteamiento sincero, con todo lo que ese adjetivo conlleva cuando se trata de literatura. Quizá de modo más realista hay que valorar, dentro de la selección de los hechos que componen una larga vida, un planteamiento que incluya no solo esos hechos sino también pensamientos y emociones. Así Lope se entrega a esa exhibición sentimental cuando trata de su hijo Carlos,⁵⁶ habla de todos sus hijos y no evita el espinoso asunto de su condición sacerdotal, aunque se vale de un juego de palabras que fundamenta la raíz defensiva de este relato autobiográfico: “ordenéme, Amarilis; que importaba / el ordenarme a la desorden mía” (vv. 155-156).

55. “Si la inclusión de la epístola [de Amarilis] por parte de Lope en este lugar tiene que ver con una opción estructural, la epístola funciona como un envión para la respuesta en la que Lope cuenta su vida privada en un ámbito de intercambios masculinos y literarios. Pero entiendo que, por ahora, no podemos pensar este intercambio como un lugar en el que se cruza la estructura con el contexto”, Calvo (2020: 158). Creo, sin embargo, que podemos y debemos pensarlo, y así lo demuestra el más reciente trabajo de Campana (2021), que solo he podido consultar una vez enviado mi estudio.

56. “Un hijo tuve, en quien mi alma estaba; / allá también sabréis por mi elegía / que Carlos de mis ojos se llamaba [...] / ¡Cuánto fuera mejor que yo muriera / que no que en los principios de su aurora / Carlos tan larga noche padeciera” (vv. 121-123 y 133-135). La referencia a una obra concreta por parte de Lope ¡ilumina a esta destinataria que solo puede citar dos obras del Fénix?

La respuesta de Lope es brillante y por eso al tiempo que rechaza que todos sus versos de amor sean biográficos destruye una imagen de seductor que aún le persigue, en unos versos cuyo alcance puede llegar a poner en cuestión también el texto que firma Amarilis con su defensa del oído como el medio para acercarse al Fénix. Es también, de un modo extraordinariamente revelador, prueba de cómo Lope entiende que un poema de lejano y misterioso origen tiene una base en las habladurías (con otro sentido muy distinto de la lectura y la fama como fuentes de la información de la también borrosa Amarilis):⁵⁷ “Quien piensa que yo amé cuanto miraba, / *vanamente juzgó por el oído*; / engaño que aun apenas hoy se acaba” (vv. 157-159; la cursiva es mía). Lope también se queja de su juventud y de que sus versos no sean oscuros como los de otros, pues es mucho más fácil interpretar la poética de la claridad, aunque con mucha insistencia en el oído, el sentido por excelencia que cultiva Amarilis. El poeta así se defiende doblemente: critica a los gongorinos y su moda en un comentario de alcance metapoético y arroja sutilmente dudas sobre las interpretaciones de Amarilis para, a partir del alma como concepto básico de la epístola-canción de la supuesta peruana—y de nuevo de manera muy hábil—, no solo contraponer la diferente valoración de lo realmente vivido, sino para, en una defensa muy bien trabada, volver al razonamiento antártico y asegurarle a su destinataria, con esta ingeniosa finta, que él también la ama y sin peligro alguno:

Los claros pensamientos que perciben
sin molestia, Amarilis, los oídos,
menos seguros de ser castos viven.
Tiernos concetos del amor nacidos
no son para la vida imperfecciones,
ni está sujeta el alma a los sentidos [...]
No pienso que a la vida parte alcanza,
juzgando bien de la amorosa pluma,
si el alma es posesión, la fe esperanza [...]
Y así podréis amarme justamente,
como yo os amo, pues las almas vuelan
tan ligeras, que no hay amor ausente.
(vv. 166-171, 175-177 y 181-183)

Todo el argumento que desarrolla el Fénix se apoya en la insistencia de Amarilis en el alma,⁵⁸ cuyo efecto Lope ha calificado con acierto como de amor platón-

57. “Por varios mares, por distintos cielos / muchas cosas se dicen que no tienen / tanta verdad al descubrir los velos” (vv. 256-258).

58. Lope entiende muy bien el sentido de la “Epístola de Amarilis”, desde la misma importancia del alma, cuando acusa recibo del envío: “pues, desde el mar del Sur, nave de pluma / en las puertas del alma toma puerto” (vv. 5-6). Y luego lo reitera, con mucho humor (“Del alma que os adora sé deciros / que es gran tercera la divina fama; / por imposible me costáis suspiros”, vv. 28-30) o con la seriedad del que quiere compartir las ideas de su interlocutora (“que adonde amor es

nico (v. 59). Y tras el resumen de los hechos que tejen esta bien armada autodefensa, la epístola describe y valora la vida actual del poeta para remitir de nuevo a la literatura como el centro de su vida, contada o vivida: “Mi vida son mis libros, mis acciones / una humildad contenta, que no envidia / las riquezas de ajenas posesiones” (vv. 193-195). Aunque los libros son también un conocido tópico de la epístola horaciana, así como el rechazo de la vida cortesana con sus ambiciones, Lope tiñe con toques personales su rechazo de esa persecución horacianamente absurda (con mención de Séneca) y se adentra en el elogio del verdadero sabio, con otro giro tan horaciano como los anteriores: los tres absolutamente ausentes de la epístola de Amarilis: “Estimo la amistad sincera y pura / de aquellos virtuosos que son sabios: / que sin virtud no hay amistad segura” (vv. 220-222).

Responde así Lope al desmesurado elogio de Amarilis pero todo se impregna además de una buscada ambigüedad que podría responder a una duda sobre la procedencia real de la *epístola* o, mucho más simplemente, porque el poema de Amarilis es una invitación callada al resumen confesional. La sinceridad se valora expresamente tanto para dar calor a unas palabras que piden ser consideradas muy personales pero también se exalta lo excepcional de esta situación: “De mi vida, Amarilis, os he escrito / lo que nunca pensé; mirad si os quiero, / pues tantas libertades me permito” (vv. 226-228). El elogio de este amor es largo, un amor de pensamiento y sin ojos, que le permite llegar a las Celias, con un giro de ingenio para subvertir la dualidad cielo/suelo con un intento de elevación muy logrado:⁵⁹ “Celias de solo el cielo me entretienen; / no las temáis, que Celias de la tierra / a ser infiernos de las almas vienen” (vv. 259-261).

La respuesta de Lope al encargo de escribir poesía religiosa creo que sin duda refuerza la idea de que ha entendido muy bien o la broma o el carácter excipiente de esa petición y ha decidido contestar, dentro del juego de la epístola, para exhibir una autodefensa que sus posibles enemigos sentirán como una decepción: “cantad su vida vos, pues que se emplea / virgen sujeto en casto pensamiento, / para que el mundo sus grandezas vea” (vv. 268-270). Y algo más, pues Lope no solo devuelve el encargo sino que también propone una tarea a la poetisa invitándole a componer un poema épico sobre sus “padres” y con eso

alma, el cuerpo es sombra, / y la misma alabanza desengaños”, v. 68-69). Y es que Amarilis desde el inicio de su canción-epístola construye su declaración amorosa a partir del alma y del rechazo de lo corporal (“al alma tiernamente aficionarla”, v. 3) hasta la misma conclusión: “guiad un alma que sin alas vuela” (v. 335). Sin embargo esa línea continua no evita lo acerado de esta peculiar pasión (“y así quiero hacer una reseña / de amor dificultoso, / que, sin pensar, desvela mi reposo, / amando a quien no veo y me lastima”, vv. 31-34).

59. “¡Oh, cuánto acertarás si imaginares / que es patria tuya el cielo / y que eres peregrino acá en el suelo! / Porque no hallo en él quien igualarte / pueda, no solo en todo, mas ni en parte, / que eres único y solo / en cuanto miran uno y otro polo”, escribe Amarilis (vv. 97-103), muy lejos de la visión del propio Lope de la primera epístola (“A don Francisco de la Cueva y Silva, insigne jurisconsulto”): “Soy en secreto a muchos arquetipo, / que en público me niegan, mas no importa, / así de Marte y Venus participo”, Vega (*Obras poéticas*, p. 754, vv. 136-139).

concluye su epístola, con una suerte de enmienda a la totalidad, con un aire de fresca suspicacia hacia una monja tan espiritual, tan lejana del cuerpo, tan sutilmente perversa, que no sabe o no quiere ver que tiene un material de primera mano para desarrollar en su poesía, o al menos el tema es el que parece interesar más a Lope, que entiende como nadie, y quizá con sus puntas de sospecha, el valor de una poesía heroica y guerrera al servicio del rey:

Honrad la patria vuestra propagando
de tan heroicos padres la memoria,
su valor generoso eternizando,
pues lo que con la espada su vitoria
ganó a su sangre, vos, en dulce suma,
coronando laurel de mayor gloria,
dos mundos de Filipe vuestra pluma.
(vv. 274-280)

La indudable ordenación de las diez epístolas de *La Filomena* permite percibir el cuidado con el que Lope ha dispuesto las epístolas sexta y séptima. Con independencia de la fecha de composición de todas ellas⁶⁰ Lope las publica y las numera de acuerdo con sus intereses. Parece claro por qué reserva un lugar central a la de Amarilis y también cómo prepara el exotismo de la aparente composición peruana en las dos epístolas anteriores, tan distintas. En la cuarta, la última de todas por su redacción, Lope bromea para su destinatario sevillano sobre lo fácil que sería detener el Manzanares en comparación con el Guadalquivir, con la evidente intención de oponer la cosmopolita Sevilla y la corte. El contacto de América es con Sevilla y no con Madrid, sin embargo la sorpresa de la epístola sexta refuerza el elogio del Fénix con este texto que milagrosamente sí ha llegado a la ciudad del Manzanares,⁶¹ pues la fama de su destinatario no cono-

60. Sobejano (1993: 23) supone un *iter* compositivo que va desde 1611 (para la epístola novena, a Juan de Arguijo) hasta 1621 (para la epístola cuarta, a Diego Félix Quijada y Riquelme), pero, como es obvio, la epístola de Amarilis, que no es de Lope, no está fechada. Otras precisiones sobre las posibles dataciones en Sobejano (1990: 18). Sobre el cuidado organizativo de *La Filomena* y *La Circe* véase Campana (2000), que se ocupa de otros aspectos generales y no de las epístolas, y Campana (2021).

61. Y Lope no olvida que Amarilis, con el juego del término “peregrino” en relación con la novela del Fénix, pero también como fórmula para exaltar a su alma gemela, le propone aumentar su gloria con permiso de lo terrenal, representado por el Manzanares y con toda su pequeñez, característica de tantos chistes de los Siglos de Oro, pero que aquí entra en correlación con el Nuevo Mundo: “En tu patria, Belardo (mas no es tuya), / no sientas mucho verte peregrino / (plegue a Dios no se enoje Manzanares), / por más que haga de tu fama suya, / que otro origen tuviste más divino, / y otra gloria mayor si la buscares” (vv. 91-96). La epístola cuarta concluye con una expresiva superación: “así se rinde al Betis Manzanares”, Vega (*Obras poéticas*, p. 790, v. 295). Y en la quinta epístola de *La Circe* también se vale del Manzanares para oponerlo a América: “volver un hombre pobre a Manzanares, / sino traer el nuevo mundo a cuestras / y descansar entre los patrios lares”, Vega (*Obras poéticas*, p. 1242, vv. 232-234).

ce fronteras. En la quinta epístola, toda elogios hacia el conde Lemos y que puede parecer poco integrada en la colección, incluye numerosas referencias a América, a México en concreto, que se justifican por ser el de Lemos presidente del Consejo de Indias. Lope, sin haber puesto un pie allí, traza una colorista descripción donde aparecen la laguna, “las frutas de color y hechura extraña”, “las aves de más visos y labores” e incluso un grupo “de hombres desnudos con sus flechas y sus arcos”.⁶² El lector percibe ese deslizamiento sutil desde el elogio del alto señor por Lope y el del propio Lope a manos de una poetisa que se dice peruana. Por otro lado en su respuesta a Amarilis Lope marca también un contraste al recoger la limitada geografía de su vida. Y en la epístola octava, dirigida a “Al licenciado Francisco de Rioja, en Sevilla”, Lope vuelve a recuperar la amplitud de “la gran ciudad por quien discurre a Tetis / mayor que la que dio, famosa, a Nino / la hija del gran ídolo Dercetis” (vv. 10-12), muy dentro de los tópicos de los Siglos de Oro pero que tienen aquí una utilidad evidente, señalada desde la propia localización en la dedicatoria. Frente a la grandeza de la ciudad y el destinatario Lope tratará de su jardín y así se titula el poema: “El jardín de Lope de Vega”, con una broma que solo se hace explícita al final de la epístola. No puedo aquí sino apuntar que también el neoplatonismo del que hacen gala tanto Amarilis como Lope⁶³ viene preparado desde la cuarta epístola.

Hibridismo y autodefensa

El hibridismo de la canción-epístola de Amarilis, un poema que está muy lejos de la poética horaciana, es aprovechado por Lope⁶⁴ para componer en su respuesta y por contraste una epístola muy horaciana, aunque no vaya formalmente destinada a un hombre. En ella no solo cumple las obligaciones de toda respuesta a una epístola previa, sino que sobre todo se apoya en la sucinta proyección biográfica de Amarilis para componer un denso y unitario cuerpo de su epístola (en los versos 50 a 225) que se centre en una visión favorable de su propia vida.

62. Vega (*Obras poéticas*, pp. 793-794, vv. 101, 106 y 113).

63. Dentro de la autodefensa de sus amores se puede encuadrar el intento de “dignificar y justificar con lo platónico” (Bleuca 1969: 561) su relación con Marta de Nevaes. Por otro lado, el impulso autodefensivo es el que justifica la publicación de *La Filomena* (“la constante autodefensa del autor, unida al ataque mesurado contra sus detractores, es uno de los criterios unificadores del conjunto, la estructura subyacente y profunda de toda la obra”, Campana 2000: 429) y en él se insertan admirablemente y con características muy propias las dos epístolas, la de Amarilis y la respuesta de Belardo.

64. Cuando ya se había enviado este trabajo me llega el último estudio de Vinatea Recoba (2021), en el que valora como una defensa la epístola de Amarilis. Creo, sin embargo, que es mucho más preciso considerar que Lope reaprovecha el poema para componer su autodefensa, y lo hace, como he explicado, por su estudiada *dispositio* en la colección epistolar y, sobre todo, por su uso como la excusa que da pie a la respuesta de Belardo.

El sentido del humor es tan horaciano como característico de Lope. Hay una breve reflexión filosófica con sus referencias estoicas, aunque el rechazo de los elementos de pureza espiritual en los que tanto insiste Amarilis se concentra en la brusca y muy explícita negativa de orientar su poesía hacia las vidas de santos, en un auténtico revés de maestro. Lope se vale así de una canción-epístola, con su señalada hibridación como pista señera, para componer un texto canónico con el que, desde su adecuación rigurosa al género que parece despreciar o desconocer la misteriosa Amarilis, reforzar una afirmación personal a través de una vida sólida y segura. Aquí la forma se suelda con el contenido para dar una respuesta yo diría que rocosa a la destinataria, que las cortesías y el buen humor solo maquillan para que encaje dentro de la más aceptada práctica epistolar.⁶⁵

Con independencia de quién haya compuesto la epístola que firma Amarilis, Lope de Vega se vale de su hibridismo para ordenar su colección de epístolas en *La Filomena* de un modo utilitario y favorable. Las peticiones, las alabanzas y un amor platónico (que es una forma más de elogio), además de una mínima proyección o confesión biográfica son reconvertidas por el Fénix en su respuesta en una demostración de poder autodefensivo que borra o al menos explica las tachas que sus enemigos se complacen en airear para convertir una respuesta a una supuesta admiradora peruana en una epístola en la que el emisor brille aún con una luz más propia. Incluso el contraste marcadísimo con una epístola que se vale de una métrica inusual, la propia de la canción, queda hábilmente realzado tanto por su colocación (en el centro de las diez epístolas) como por su evidente contraste con las otras nueve muestras del arte epistolar, incluyendo una que no es de Lope. El cálculo, tanto en la composición de la epístola en estancias como de su cuidada *dispositio*, fija la atención del lector en un texto insólito en la colección que por sí mismo supone una exaltación del poeta, en boca o en la pluma nada menos que de una mujer, monja (y hay que pensar que a salvo de sospechas de un erotismo carnal) e indiana (y por ello alejada del ruido de la Corte, tan halagador en parte y tan molesto en otra). Si el lector completa la información, como es deseable, con la respuesta del Fénix el balance extraordinariamente positivo del retrato y el autorretrato de un escritor más que curtido en las artes literarias (y que incluyen esa autopropaganda con diversos fines, en un libro de por sí concebido para esa interpretación favorable que comienza por la visión personal del mito de Filomena que titula la colección), el efecto es multiplicador. Por eso, aunque no haya una prueba que pueda resultar definitiva, cabe sospechar con las presunciones desarrolladas que el poema de Amarilis es una auténtica *forgery*, aunque lo más importante es el uso o el aprovechamiento brillante de Lope para proyectar un significado inequívoco en beneficio muy propio.

65. Estévez Molinero (2000: 308) señala “las heroidas dobles” como “posible modelo” con rasgos horacianos en la respuesta, pero creo que el juego es otro y Lope corta a su medida una relación epistolar con un más que probable pie forzado, de encargo o reaprovechado para esa función.

Bibliografía

- ALADRO, Jordi, y Ricardo RAMOS-TREMOLADA, “La *epístola de Amarilis a Belardo*, una misiva del Perú mestizo a España”, *Hipogrifo*, III, 1 (2015), pp. 69-87.
- “Amarilis Huánuco Perú”, en línea, <<http://www.webhuanuco.com/amarilis.htm>> [consulta del 29 de diciembre de 2020].
- ARELLANO, Ignacio, y Carlos MATA, *Vida y obra de Lope de Vega*, Madrid, Homo legens, 2011.
- BECCO, Horacio Jorge (ed.), *Poesía colonial hispanoamericana*, Caracas, Ayacucho, 1990.
- BLECUA, José Manuel (ed.), Lope de Vega, *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1969.
- CALVO, Florencia, “Lope y Baltasar Elisio de Medinilla: sus epístolas en la estructura de *La Filomena*”, *Atalanta*, VIII, 2 (2020), pp. 147-160.
- CAMPANA, Patrizia, “La polémica epístola ‘Amarilis a Belardo’”, *Anuario Lope de Vega*, III (1997), pp. 7-24.
- , “*La Filomena* de Lope de Vega como género literario”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid 6-11 de julio de 1998, I, Medieval. Siglos de Oro*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro, Madrid, Castalia, 2000, pp. 425-432.
- , “Las epístolas de *La Filomena* de Lope de Vega como macrotexto”, *Arte Nuevo, Revista de Estudios Áureos*, VIII (2021), pp. 24-46.
- CASTRO, Américo, y Hugo A. RENNERT, *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*, Madrid, Anaya, 1968.
- CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel (ed.), *Clarinda y Amarilis, discurso en loor de la poesía. Epístola a Belardo*, Lima, Universidad Católica del Perú, 2009.
- DÍEZ, J. Ignacio, “*Marcos de Obregón* en tres epístolas de Vicente Espinel”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XI (1993), pp. 71-111.
- , “Notas sobre la carta en octosílabo”, en *La epístola. V Encuentros sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, 2000, pp. 151-180.
- , “Las epístolas de Barahona de Soto en el sistema epistolar de los Siglos de Oro”, en *De saber poético y verso peregrino. La invención manierista en Luis Barahona de Soto*, ed. José Lara Garrido, Málaga, Universidad, 2002a, pp. 163-188.
- , “La diversidad epistolar en la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza”, *Canente: revista literaria*, núm. 3-4 (2002b), pp. 149-176; reimp. en *La epístola poética del Renacimiento español. Anejo LXXIII de Analecta Malacitana*, coord. José Lara Garrido, Málaga, Universidad, 2009, pp. 145-171.
- , “La ‘Epístola satírica y censoria’: un memorial reaccionario ... y moderno”, *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, XII (2008), pp. 33-53.
- ESTÉVEZ MOLINERO, Ángel, “Epístolas en clave ficticia de Lope de Vega: a propósito del género y de la literariedad”, en *La epístola. V Encuentros sobre*

- Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, Universidad, 2000, pp. 295-309.
- FOSALBA, Eugenia, “La epistolaridad”, en *Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Madrid-Fránkfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2019, pp. 81-123.
- GOYRI, María, “La Celia de Lope de Vega”, en *De Lope de Vega y del romancero*, Zaragoza, Librería General, 1953, pp. 103-174.
- GUILLÉN, Claudio, “Sátira y poética en Garcilaso”, en *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 209-232.
- , “Las epístolas de Lope de Vega”, *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 161-167.
- HOLLOWAY, Anne, “Sujetos periféricos, diálogos parnasianos: la voz femenina y la epístola en la poesía colonial”, en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, ed. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, Londres, Tamesis, 2013, pp. 233-252.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo, *Amarilis indiana: identificación y semblanza*, Lima, Universidad Católica del Perú, 1993.
- LÓPEZ GRÉGORIS, Rosario, “Las fuentes clásicas y el imaginario poético femenino en la *Epístola a Belardo* de Amarilis y en el *Discurso en loor de la poesía de Clarinda*”, *Revista de estudios latinos*, IX (2009), pp. 191-205.
- MARÍAS, Clara, *Conversaciones en verso. La epístola ética del Renacimiento y la construcción del yo poético*, Berlín, Peter Lang, 2020.
- MAYNE-NICHOLLS VERDI, Alida, “Amarilis y Delia Domínguez: nexos entre dos poetas desde la conciencia de ser mujeres-autoras”, *Literatura y lingüística*, núm. 27 (2013), pp. 33-44.
- MILLÉ Y JIMÉNEZ, Juan, “Lope de Vega y la supuesta poetisa Amarilis”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII (1930), pp. 1-11.
- MONTESINOS, José F. (ed.), Lope de VEGA, *Poesías líricas. II. Canciones. Epístolas. Romances. Poemas diversos* [1926], Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- ORTIZ SÁNCHEZ, María de Lourdes, “Amarilis a Belardo: epístola de una escritora novohispana a un autor peninsular”, *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, núm. 8 (2017), pp. 157-168.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “‘Delicaturas’ y ‘modos nuevos’ de la poesía renacentista: las epístolas de Gutierre de Cetina”, *Canente: revista literaria*, núm. 3-4 (2002), pp. 177-216.
- RIVERS, Elias L., “The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature”, *Hispanic Review*, XXII (1954), pp. 175-194.
- , “La epístola en verso del Siglo de Oro”, *Draco*, núm. 5-6 (1993-1994), pp. 13-31.
- ROZAS, Juan Manuel, “El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega”, en *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 465-484; reimpr. en *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. Jesús Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 169-196.
- SABAT DE RIVERS, Georgina, “La epístola a Amarilis y su amor por Lope; ver, oír”, *Hispanic Review*, LVIII, 4 (1990), pp. 455-467.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope: el verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, “Los tercetos gongorinos de 1609 como epístola moral”, en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 83-99.
- SERNA, Mercedes (ed.), *Poesía colonial hispanoamericana (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Cátedra, 2004.
- SOBEJANO, Gonzalo, “Confianza y literatura: las epístolas poéticas de Lope de Vega”, *Ínsula, revista de letras y ciencias humanas*, núm. 520 (1990), pp. 17-20.
- , “Lope de Vega y la epístola poética”, en *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín et al., Salamanca, Universidad, 1993, I, pp. 17-36.
- TAURO, Alberto, *Amarilis indiana*, Lima, Ediciones Palabra, 1945.
- VEGA, Lope de, *Cartas sobre Amarilis, último amor*, pról. Rafael Alberti, Buenos Aires, Bajel, 1944.
- , *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- , *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecuá, Barcelona, Planeta, 1969.
- , *Poesías líricas. II. Canciones. Epístolas. Romances. Poemas diversos*, ed. José F. Montesinos [1926], Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- , *Rimas humanas y otros versos*, ed. Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- VINATEA RECOBA, Martina (ed.), *Epístola de Amarilis a Belardo*, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2009.
- , “Amarilis, “primicia” del imperio español y la línea equinoccial, sirena”, *Bulletin Hispanique*, CXIX, 1 (2017), pp. 299-314.
- , ““Con gran razón, a tu valor inmenso, consagran mil deidades sus labores”. La *Epístola de Amarilis a Belardo* como defensa de la obra de Lope de Vega”, *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, núm. 10 (2021), pp. 151-168.



Jardín contemplado y jardín leído: las *Octavas* de Gabriel de Henao sobre el palomar de los condes de Monterrey

Isabel Colón Calderón

Universidad Complutense de Madrid
isacolon@ucm.es

Recepción: 02/07/2021, Aceptación: 07/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

En este artículo estudio un poema del siglo XVII, *Octavas al palomar del conde de Monterrey, a su sobrina Doña María de Guzmán*, de Gabriel de Henao. Sugiero que el objetivo del escritor al componerlo era conseguir que María de Guzmán se convirtiese en su mecenas. Los versos ensalzan al VI conde de Monterrey, tío de María de Guzmán, y al Conde Duque, su padre, presentándolos como gobernantes perfectos en un entorno idílico, el del jardín de Monterrey. Para enfatizar esto Henao emplea la imagen de las palomas, que representaban la paz y el amor.

Palabras clave

Henao; jardín; palomas; María de Guzmán; Monterrey; Conde Duque.

Abstract

English Title. Watching and reading gardens: count Monterrey's dovecotes in Gabriel de Henao's *Octaves*.

In this article I study the 17th poem *Octavas al palomar del conde de Monterrey, a su sobrina Doña María de Guzmán*, by Gabriel de Henao. I suggest that the author intent when writing it was to get María de Guzmán to become his patron. The poem praises the 6th count of Monterrey, de María de Guzmán's uncle, and the Conde Duque, de Guzmán's her father, portraying them as perfect rulers in an idyllic environment: Monterrey's garden. To emphasize this Henao uses the image of pigeons, which typically represent peace and love.

Keywords

Henao; garden; pigeons; María de Guzmán; Monterrey; Conde Duque.

1. Introducción

Gabriel de Henao nació en 1589, en Valladolid, y falleció en 1637, en Madrid. Pocos datos se tienen sobre su biografía, aunque se sabe que fue caballero de la orden de Santiago, según se señala en sus *Rimas*, se casó y tuvo varios hijos, como ha indicado Carme Riera.¹

Parece que buscó el amparo de la nobleza, especialmente en el entorno familiar de Gaspar de Guzmán. Dirigió dos composiciones al marqués de Alcañices, Álvaro Enríquez, cuñado del Conde Duque,² y otras dos al yerno de Olivares, Ramiro Núñez de Guzmán, marqués de Toral, al que llama “mi señor”, de lo que se deduce cierta relación de dependencia, aunque se ignora cuándo se desarrolló exactamente y en qué términos;³ además, como veremos, elogia al propio Conde Duque, su hija y los condes de Monterrey. Algunos poemas van destinados a personajes de cierta relevancia de la época: uno a Juan de Espina,⁴ dos a Lorenzo Ramírez de Prado,⁵ y las *Lágrimas de Venus por Adonis muerto* a Juan Pacheco, caballero de la orden de Santiago como él.⁶

Las *Rimas* tienen una dedicatoria en prosa a Pedro de Ávila y Aragón, marqués de Povar; se desconoce la vinculación que podía tener Henao con el noble, pero el hijo ilegítimo del poeta, el jesuita Gabriel de Henao,⁷ compuso unas *Advertencias a la Presidencia del Consejo de las Órdenes*, en las que se dice que se hicieron por mandato del marqués de Povar.⁸ Sin saber si se trata del mismo aristócrata, se podría suponer cierta relación de la familia Henao con los marqueses de Povar; los Povar poseían a comienzos del XVII una casa en el Prado Viejo, como los Monterrey, y tenían vínculos familiares con el Conde

1. Henao (*Rimas*, pp. 15-26).

2. *Al marqués de Alcañices, pidiéndole prestadas espadas y pluma para una comedia de unas monjas* (“La demanda es extremada”), en Henao (*Rimas*, pp. 129-131), y *Al marqués de Alcañices, pidiéndole un billete para el presidente de órdenes* (“Suplica a vuestra señoría”), en Henao (*Rimas*, p. 135). El presidente de órdenes era el marqués de Povar, que menciono después. Sobre el marqués de Alcañices, Elliot (1990: 64, 154, 417).

3. *El Hipólito. Al marqués de Toral, duque de Medina de las Torres* (“Emprendo cantar el joven”), en Henao (*Rimas*, pp. 142-162) y *Estando herido el dueño de estas rimas* (“Señor marqués de Toral”), Henao (*Rimas*, pp. 165-167); le llama “mi señor” en Henao (*Rimas*, p. 165).

4. *A don Juan de Espina y su música* (“En sutilezas nuevas”), en Henao (*Rimas*, pp. 100-101).

5. *Vertumno o leyes del jardín de don Lorenzo Ramírez de Prado, caballero de la orden de Santiago, del consejo de su Majestad y su embajador, pronunciadas por don Gabriel de Henao, caballero de la misma orden* (“Huésped dichoso de señor amable”, en Henao (*Rimas*, pp. 204-206), y *Epístola a don Lorenzo Ramírez de Prado del Consejo de su Majestad* (“Laurencio, la flamante cabellera”), en Henao (*Rimas*, pp. 207-212). Sobre estos poemas, Lara Garrido (1985: 179-189). Sobre Lorenzo Ramírez y sus parientes, Entrambasaguas (1943).

6. *Lágrimas de Venus por Adonis muerto. A don Juan de Pacheco, caballero de la Orden de Santiago cuando pasó por Italia* (“Solo una Venus por Adonis muerto”), en Henao (*Rimas*, pp. 83-94).

7. Sobre este Gabriel, Goldberg (1982: 159, 168-170), y Henao (*Rimas*, pp. 18 y 19-20).

8. Las *Advertencias* se encuentran en el Archivo General de Simancas, según señala Guillén Berrero (2015: 46).

Duque, ya que la hermana del marqués se había casado con Luis de Haro, sobrino del valido.⁹

Según los epígrafes de algunas poesías parece que Henao participó en celebraciones y justas literarias. Se aprecia en el citado *Vertumno*, en *A la necia esperanza de los hebreos, en un certamen en Madrid fue premiado* (“Sin atender contingencias”) y *Al éxtasis de ocho días de San Ignacio en Manresa, en un certamen de consonantes forzados y premiado* (“Al transformar Ignacio en Dios eterno”).¹⁰ Puede que al mismo tipo de actividades pertenezca el romance *A Santiago Cebe-deo para la Santa Fe de Toledo* (“Aquel rayo de la guerra”);¹¹ en el epígrafe se menciona el convento de las Comendadoras de Santiago, conocido como monasterio de Santa Fe de Toledo, donde se solía celebrar la festividad de Santiago, como atestiguan los poemas al mismo asunto de Sor María de Santa Isabel (Marcia Belisarda), de las Comendadoras de Santiago.¹² No se ha conseguido localizar a Henao en los certámenes de la época, pero se supone que asistió a la academia de Madrid que se celebraba en casa del secretario de Monterrey, Francisco de Mendoza.¹³

Sus poesías se conservan en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de España en Madrid (ms. 4095). Algunas de las composiciones se han recogido en otros lugares, total o parcialmente. El romance *A un hombre que muere mirando con la vela un crucifijo. Son avisos para la muerte. Están bien impresos en la memoria* (“Esta luz que con los rayos”) apareció en una obra preparada por Luis Ramírez de Arellano, *Avisos para la muerte escritos por algunos ingenios de España*, publicada en 1634.¹⁴ Cossío estudió en 1952 el romance *El Hipólito*, reproduciendo algunos versos del mismo.¹⁵ Carmen Riera realizó una breve antología en 1974;¹⁶ José Lara Garrido editó las dos composiciones a Ramírez de Prado en el citado artículo de 1985, y en 1997 Riera sacó a la luz el manuscrito completo; en 2010 Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo incluyeron las *Octavas* sobre el jardín de los Monterrey en su estudio sobre el mismo.¹⁷ Pero, en general, no ha recibido mucha atención por parte de la crítica.

En estas páginas me voy a ocupar de las *Octavas al palomar del conde de Monterrey, a su sobrina Doña María de Guzmán*.¹⁸ Se trata de 120 versos, repar-

9. Lopezosa Aparicio (2008: 214, 216, 220). Sobre las relaciones familiares entre el duque de Cardona, padre de Povar, y Gaspar de Guzmán, Elliott (1990: 270, 607).

10. Henao (*Rimas*, pp. 215 y 222).

11. Henao (*Rimas*, pp. 227-228).

12. Fernández López (*Obra poética completa*, pp. 38-39).

13. Gagliardi (2014: 60 y 64).

14. Ramírez de Arellano (*Avisos para la muerte*, ff. 54v-56v). Henao (*Rimas*, p. 218). Sobre las numerosas reediciones de Arellano, Osuna (2009: 55-59).

15. Cossío (1998: 50-53) (Volumen segundo).

16. Riera (1974: 166-176).

17. Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 294-297, Apéndice segundo).

18. Henao (*Rimas*, pp. 117-121).

tidos en 15 octavas, en que el autor aúna panegíricos a figuras mitológicas, religiosas y de la época, a la vez que elogia el jardín con palomas de Monterrey. Mi intención es indagar en la articulación y el sentido de tales alabanzas y en la importancia de las palomas a lo largo del texto.

2. Venus, sus plomas y el conde de Monterrey (estrofa 1)

En la primera estrofa Henao señala que el asunto del poema son las palomas como entretenimiento del conde de Monterrey, es decir del VI conde, Manuel de Acevedo y Zúñiga. Manuel de Acevedo y Zúñiga era cuñado del Conde Duque, ocupó importantes puestos políticos, así el de virrey de Nápoles, fue un gran coleccionista de arte y tanto él como su mujer apoyaron a diversos escritores de la época.¹⁹

La primera parte de esta octava versa sobre Venus y sus aves. Creo que habría que introducir una pequeña corrección textual: el segundo verso no sería “pues sufrieron el jugo luminoso”, sino “pues sufrieron el yugo luminoso”, según se lee en el manuscrito,²⁰ ya que Henao alude al tiro (“yugo”) de palomas del carro de la diosa.²¹

Los 4 endecasílabos siguientes se centran en la exaltación de Monterrey, al que se presenta como un gobernante perfecto (“discreto y judicioso”), como hará luego con el Conde Duque. Se alude asimismo a la actividad del noble en Italia: “leyes da a Italia”. El VI conde fue lo que se llamaba “embajador de obediencia” en Roma ante el papa Gregorio XV en 1622,²² pero no cuadra el texto con ese hecho, puesto que no compró la casa del palomar hasta 1626, como veremos más adelante; por otro lado, en octubre de ese mismo año fue nombrado presidente del Consejo Supremo de Italia,²³ por lo que me inclino a pensar que se alude a ese cargo.

No acaban aquí las loas a Manuel de Acevedo, puesto que más adelante, en el verso 54 de la estrofa 7, elogia su sabiduría y su poder: “vuestro tío, que al hesperio espacio/sabio preside”.²⁴ Este “hesperio espacio” es probablemente una nueva referencia a sus actividades en Italia, utilizando el término que en la épica latina se solía aplicar a la península itálica.²⁵

19. Sobre esta figura, Rivas Albaladejo (2015). Sobre el apoyo a escritores por parte de Monterrey y su mujer, Colón Calderón (2020: 568-570).

20. Henao (*Rimas*, p. 117). Manuscrito BNE 4905, f. 26v.

21. Ruiz de Elvira (1994: 106-107).

22. Rivas Albaladejo (2015: 706).

23. Elliott (1990: 147). Rivas Albaladejo (2015: 135).

24. Henao (*Rimas*, p. 119).

25. Artigas y Riquer (1993: 207-208).

3. Dos dedicatorias y una sobreabundancia de elogios (estrofas 2-7)

La diosa Venus y María de Guzmán, hija del Conde Duque, son las destinatarias de las octavas y, como era de esperar, Henao las elogia a las dos (Venus, estrofa 2; María de Guzmán, estrofas 3, 4, 6, 7), pero el poeta acumula en estas estrofas otras alabanzas: a los antepasados de María (estrofa 4), a Gaspar de Guzmán (estrofas 4 y 5), al conde de Monterrey (estrofa 7), al rey Felipe IV (estrofa 7) y a su primera mujer, Isabel de Borbón (estrofa 7).

Venus es presentada, según señala Carme Riera, como la diosa del amor y a la vez como el planeta, puesto que dice Henao que se encuentra cerca de Mercurio y el Sol (vv. 9-12).²⁶ El autor la considera “del piélagos sonante / cándida nieta”, fórmula que solía aplicarse a Cupido, hijo de Venus, no a la propia Venus, como se aprecia en el verso 521 de la segunda *Soledad* de Góngora y en el verso 137 de la *Fábula de Apolo y Dafne* de Villamediana;²⁷ aunque en alguna ocasión es llamada también nieta del mar (por ser hija de la espuma, que se suponía a su vez hija del mar), como en la décima que le dedica Ana de Mendoza al vallisoletano por su poema *Lágrimas de Venus por Adonis muerto*.²⁸ De nuevo surgen las palomas, en relación esta vez con la actividad poética de Henao, según indicaré después.

La segunda dedicataria es María de Guzmán y Zúñiga, hija de Gaspar de Guzmán, conde duque de Olivares, e Inés de Zúñiga, hermana de Manuel de Acevedo. María nació en 1609; desempeñó, como veremos, varios cargos en palacio y se casó con Ramiro Núñez de Guzmán, marqués de Toral,²⁹ el 9 de enero de 1625, aunque las capitulaciones habían tenido lugar el 11 de noviembre de 1624.³⁰ Se quedó embarazada, pero tuvo un mal parto y enfermó con lo que se llamaba “sobrepardo”; en principio, se entendía como sobrepardo el tiempo inmediatamente posterior al parto, pero también como las dolencias que podían llevar a la muerte; en todo caso estas circunstancias eran conocidas: tanto al mal parto como al sobrepardo aludió Luis de Córdoba y Ronquillo en un *Sermón* de 1626.³¹ María falleció el 30 de julio de 1626 con 17 años.³²

Henao destaca el linaje y la belleza de la hija del Conde Duque, con un verso muy imitado desde la *Égloga* tercera de Garcilaso: “Ilustre y hermosísima María”.³³ La considera también “deidad”, y si bien precisa que la antigüedad es

26. Henao (*Rimas*, p. 117).

27. Henao (*Rimas*, p. 117). *Soledades*, p. 493. Villamediana, *Poesías*, p. 346.

28. Henao (*Rimas*, p. 95).

29. Sobre Ramiro Núñez de Guzmán, Viceconte (2012).

30. Mendoza (*Capitulaciones*, f. 1r).

31. Sobre infecciones puerperales que causan la muerte en el xvii, Junceda Avello (1991: 175). Córdoba y Ronquillo (*Sermón fúnebre*, ff. 8v, 12r).

32. Elliott (1990: 180, 284). Franganillo Álvarez (2015: 232). Viceconte (2012: 18). Sobre el día del mes del fallecimiento de María de Guzmán, Viceconte (2012: 18).

33. Henao (*Rimas*, p. 118) y Riera (1997: 118, nota).

mayor en el caso de Venus, como si las dos figuras estuvieran en un mismo plano de realidad, María sería una divinidad “más pura”.³⁴ Tal vez le dirigió alabanzas en el pasado, ya que pasa del imperativo “escuchad de mis rimas la armonía”, al imperfecto, “daban a vuestros ojos su ventura”, pero en todo caso esos versos no han llegado hasta nosotros³⁵.

Con esta doble dedicatoria, a Venus y la hija del Conde Duque, Henao parece competir con el sistema que emplea Lope de Vega en *La rosa blanca* de *La Circe* (1624). *La Circe* está dirigida a Gaspar de Guzmán y su hija, a la que elogia sirviéndose también del mismo verso de Garcilaso y Henao (“clara y ilustrísima María”);³⁶ por su parte, en *La rosa blanca* las destinatarias son la diosa del amor, María de Guzmán y la “sacra Venus”, esto es la Virgen.³⁷

Antes de entrar en los elogios a otras figuras concretas el poeta se refiere vagamente en la estrofa 5 a los antepasados de María de Guzmán: “virtud de los mayores / héroes de vuestra casa soberanos”, “ejemplos superiores”; no da nombres ni refiere hechos gloriosos, sino que deja claro que no se va a dedicar a ellos, aunque otros lo harán, siempre de forma moral, “decentes pinceles y colores”, y con estilo elevado (“cultas manos”).³⁸

La petición a la dedicatoria de que escuche sus rimas es un tópico de los preliminares de la lírica encomiástica y lo es también la declaración de que no se va a centrar en sus antepasados, para alejarse así de la poesía heroica; es una *recusatio* similar a la que hace Lope de Vega en un poema de jardines, la *Descripción de La Tapada* (“Si alguna vez mi pluma, si mi lira”), incluida en *La Filomena* de 1621, donde se dirige al duque de Braganza y le ruega que le preste atención, porque va a describir un lugar, aunque le comunica que no se va a ocupar de las grandezas de su linaje.³⁹

Inserta luego Henao las alabanzas del Conde Duque y del VI conde de Monterrey, que resultan de mayor calado. Hay que recordar que los dos aristócratas estaban ligados entre sí por medio de enlaces. El 19 de julio de 1607 tuvieron lugar las capitulaciones matrimoniales de Gaspar de Guzmán con la hermana de Manuel de Acevedo y Zúñiga, Inés de Zúñiga y Velasco, y en septiembre del mismo año contrajeron matrimonio.⁴⁰ Por su parte, Manuel de Acevedo y Zúñiga casó con la hermana del valido, Leonor de Guzmán, hacia febrero de 1608, aunque las capitulaciones habían sido también el 19 de julio de 1607.⁴¹

34. Henao (*Rimas*, p. 118).

35. Henao (*Rimas*, p. 118).

36. Lope de Vega (*Obras poéticas*, pp. 932-933, 1059-1060).

37. Lope de Vega (*Obras poéticas*, pp. 1059-1060).

38. Henao (*Rimas*, p. 118).

39. Lope de Vega (*Obras poéticas*, pp. 705 (vv. 25-28)). Lope de Vega (*Descripción de La Tapada*, pp. 100 y 136-137). Sobre la *recusatio* Ramajo Caño (1998: 1285-1294), y Béhar (2013: 68).

40. Rivas Albaladejo (2016: 294).

41. Sobre la mujer de Monterrey y las causas del retraso del enlace, Rivas Albaladejo (2016: 294-296).

El Conde Duque es elogiado en los dos últimos versos de la estrofa 4 y en la 5. Se destacan su prudencia (v. 31), su justicia (v. 34), su capacidad de aconsejar al rey (vv. 34-35), su liberalidad (vv. 37-40), y su falta de avaricia (v. 40).⁴² Le dota entonces Henao de cualidades propias de un gobernante perfecto, como en otros panegíricos, así el de Salcedo Coronel al mismo Gaspar de Olivares, o el de Góngora al duque de Lerma.⁴³

Henao vuelve sobre María en las estrofas 6 y 7. En la sexta alude a su boda (“felicísimo himeneo”), augura que tendrá descendencia y que entonces compondrá un epitalmio, que se asemejará al de Tetis y Peleo, evocando, sin citarlo directamente, el carmen 64 de Catulo.⁴⁴ Esos hipotéticos versos apuntan, sin nombrarlas, a las palomas, puesto que suelen mencionarse en textos sobre bodas y eran un símbolo del matrimonio feliz.⁴⁵ Ofrece asimismo el autor de las *Octavas* un esbozo de encomio natalicio: “[...] sucesión goce ilustre y dilatada!”⁴⁶ Podríamos pensar que la joven ya había contraído matrimonio, si bien no se menciona a su marido, al que, según he señalado, dedica dos poemas. Lope de Vega hace también un anuncio semejante al final de *La rosa blanca*:

[...] pero si llega la sazón dichosa
que pueda dilatar la pluma mía
en vuestras dulces bodas e himeneo,
veréis epitalmio mi deseo.⁴⁷

En la estrofa 7 alude Henao a los reyes, Felipe IV e Isabel de Borbón, de forma mínima y sin decirlo expresamente; el punto de engarce es María de Guzmán, a la que llama “lumbre deliciosa del palacio” y “del sol aurora”; con esos términos el poeta está aludiendo a su pertenencia a la casa real, ya que la hija del Conde Duque fue nombrada menina de Isabel el 1 de enero de 1622, pasando a ser dama desde 1624 hasta su boda en 1625.⁴⁸ Al monarca (“sol”) se le identifica mediante una imagen astronómica, característica de los encomios de gobernantes, y especialmente de Felipe IV.⁴⁹ De la reina se proporciona su lugar de origen (“cuyo oriente es Francia”), ya que Isabel de Borbón era hija del francés Enrique IV y María de Médici.⁵⁰

42. Henao (*Rimas*, p. 118).

43. Ponce Cárdenas (2018: 33, 41). Ponce Cárdenas (2011: 58, 61-62, 69, 78, 82).

44. Henao (*Rimas*, pp. 118-119). Catulo (*Poesías*, pp. 340-367). Sobre el poema, Pascual Barciela (2013: 469-500).

45. Ruiz de Elvira (1994). Ferrer de Valdecebro (*Gobierno general*, 185, Libro 17, capítulo 71).

46. Henao (*Rimas*, p. 119).

47. Lope de Vega (*Obras poéticas*, p. 1083, vv. 869-872).

48. Franganillo Álvarez (2015: 166, 231, 232).

49. Henao (*Rimas*, p. 119). Ponce Cárdenas (2011: 66). Vélez-Sainz (2017).

50. Henao (*Rimas*, p. 119). Franganillo Álvarez (2015: 40).

La descripción del jardín-palomar está hecha especialmente para la hija de Gaspar de Guzmán, puesto que si en el verso 21 le pedía que escuchara sus octavas, lo que solicita en el 55 es un esfuerzo de imaginación visual, “contemplad la estancia”,⁵¹ de modo que al leer su poema sería como si se encontrara allí. Estamos, pues, ante un jardín del que se puede disfrutar si se pasea por él, y también si se le tiene presente por medio de la lectura.

Parece deducirse del texto que María de Guzmán no puede acercarse al jardín de los Monterrey, tal vez por los cometidos a los que me refiero después, aunque no se declara abiertamente, al contrario de lo que se aprecia en otros textos de la época sobre jardines; las *Soledades del Buçaco* de Bernarda Ferreira de la Cerda, por ejemplo, están dedicadas a las carmelitas de un convento del que no podían salir ya que eran monjas de clausura y para las que la autora describe el lugar.⁵²

Henao supone que la hija del Conde Duque está con múltiples tareas, pero le sugiere que si tiene un tiempo de ocio “libre de ocupaciones de importancia” podría interesarse en sus versos⁵³. Esta reflexión resulta frecuente en las dedicatorias, por ejemplo en el *Polifemo* de Góngora,⁵⁴ lo que no resulta tan tópico es que se haga ese comentario sobre una mujer, y además tan joven, a la que parece incorporar al grupo de su padre y su tío, no solo por la pertenencia a la misma familia, sino por sus quehaceres en la Corte. Con todo, habría que recordar la dedicatoria a Casandra Marchese de la *Égloga V* de las *Églogas piscatorias* de J. Sannazaro, tan importante en la literatura española áurea, según ha puesto de manifiesto Béhar.⁵⁵

No olvida al conde de Monterrey, pues le explica a María que su tío, en ese mismo lugar al que la invita a ir con el pensamiento, deja a un lado los problemas. Es un ocio aristócrata, vinculado con la literatura, que se halla en otros poemas: son las “treguas” que le ofrece Góngora al conde de Niebla en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, y en 1640 Juan Silvestre Gómez a Monterrey en *El jardín florido*.⁵⁶

Pero no se trata solo de un enaltecimiento de figuras nobles, de alguna forma Henao quiere acercarse a ese grupo elogiando su propia actividad literaria. En las ocho primeras estrofas el poeta se representa a sí mismo de diferentes maneras. Por un lado aparece como un poeta cantor, bien con “plectro” (estrofa 1), bien con lira (estrofa 6), que escribe versos reposados: en “apacible metro” (estrofa 1), o con “templada lira” (estrofa 6); no deja de mostrar cierta ambición, pues le dice a Ma-

51. Henao (*Rimas*, p. 121).

52. Ferreira de la Cerda (*Soledades de Buçaco*). Sobre ese asunto véase Hegstrom (2017).

53. Henao (*Rimas*, p. 119).

54. Henao (*Rimas*, p. 119). Para el “ocio” y el “silencio” de la dedicatoria de Góngora al conde de Niebla, *Fábula de Polifemo y Galatea* (ed. J. Pocne Cárdenas, p. 155, v. 18).

55. Sobre esa dedicatoria de Sannazaro, Béhar (2013: 68-70, 73, 95).

56. *Fábula de Polifemo y Galatea* (ed. J. Pocne Cárdenas, p. 155, estrofa tercera). Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 215, vv. 14-15).

ría de Guzmán que quiere ser “por vuestro poeta conocido” (estrofa 6) y entonces “entonará un epitalmio [...]”. Por otro, se identifica con un pintor, de acuerdo con una tópica bien asentada⁵⁷ (estrofa 4). En todo caso pretende que su actuación esté lejos de la adulación y se muestre llena de un elocuente silencio, de acuerdo con un oxímoron reiterado en la época.⁵⁸ Frente a las posibles críticas Henao esgrime varias protecciones, por un lado la de Venus y sus palomas (estrofa 2), por otro, la de la propia disciplina poética (estrofa 3).

4. Un episodio de la vida de la Virgen como expresión de la devoción mariana de la condesa de Monterrey (estrofas 8-10)

Cuando terminan los elogios de las dedicatorias Henao pasa, podría pensarse que con cierta brusquedad, a una figura y a un asunto que no se habían indicado antes: la devoción mariana de la condesa de Monterrey.

Las estrofas 8 y 9 recrean un episodio del *Evangelio* de San Lucas (2, 22-35): la presentación del Niño en el templo, la purificación de la Virgen, y la profecía que hace Simeón, que coge en brazos a Jesús; Henao elimina la intervención de la profetisa Ana y no menciona que la Virgen ofrece en sacrificio dos aves (tórtolas o palomas), sino que de forma vaga afirma que “quiso con oblación purificarse”.⁵⁹

La purificación de la Virgen fue un asunto frecuente en la literatura y el arte de los Siglos de Oro. Diversos *flos sanctorum* y sermones comentaron el episodio,⁶⁰ al igual que la épica sacra,⁶¹ y escritores como Góngora, Jáuregui, Baltasar Elisio Medinilla y Marcia Belisarda, entre otros, recrearon alguna circunstancia del momento, si bien omitieron en ocasiones algunos detalles.⁶² La pintura de la época acogió la escena; por poner solo algunos ejemplos se pueden citar cuadros como la *Purificación* de Alessandro Turchi, que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid en depósito de la Universidad de Zaragoza, y que

57. Ponce Cárdenas (2011: 33).

58. Henao (*Rimas*, pp. 117-119). Sobre el tópico del hablar callando, Ponce Cárdenas (2010) y Reyes Peña (2019: 143).

59. *Sagrada Biblia* (1302a-1303a). Henao (*Rimas*, p. 119).

60. Villegas (*Flos sanctorum*, ff. 53v-58r, capítulo 13). Ribadeneira (*Flos sanctorum*, ff. 190-191). Luis de Granada (*Sermón*).

61. Valdivielso (*Vida, excelencias, y muerte*, ff. 234v-242r, canto 17). Sobre esta obra, Pierce (1968: 292-293).

62. Góngora (*Letrillas*, pp. 183-184, *A la Purificación de Nuestra Señora*, “¡Oh, que verás, Carillejo!”). Góngora, (*Obras poéticas*, II, p. 226, *De la Purificación de Nuestra Señora*, “La vidriera mejor”). Jáuregui (*Poesía*, pp. 348-349, *En el día de la Presentación*, “El justo Simeón al Verbo humano”). Baltasar Elisio Medinilla en Madroñal (1999: 187-188, *A la Purificación de la Virgen Nuestra Señora*, “Si quieres ver maravillas”). Fernández López (2015: 244-246, *A la Purificación de Nuestra Señora*, “En los brazos de la aurora”, y 354-355, *A la Purificación de Nuestra Señora*, “Ola aho, Zagalejos”).

se supone que se incorporó hacia 1634 al oratorio de Isabel de Borbón en el Alcázar;⁶³ se puede asimismo mencionar la *Purificación de la Virgen* de Luis Morales, también en el Prado.⁶⁴ En *El niño Jesús se hiere con la corona de espinas en la casa de Nazareth*, pintado hacia 1634, Zurbarán incluye dos palomas como recuerdo de la presentación en el templo, a pesar de que se están reflejando acontecimientos posteriores.⁶⁵ También la escultura representó el momento, así se conserva en el monasterio de Santa Clara de Moguer un altorrelieve que Juan Martínez Montañés realizó hacia 1610 para un convento de Huelva.⁶⁶

Por medio de una imagen mitológica y de otra astronómica Henao subraya en su breve relato la estrecha vinculación que se daba en el XVII entre aspectos religiosos y políticos. Simeón tiene “fuerzas de mayor Atlante”, lo cual coincide con la representación del valido de Felipe IV como el mismo personaje mitológico, según se manifestaba en la época y afirma Henao en *El Hipólito*, dedicado al yerno de Gaspar de Guzmán:

Y vos, duque de Medina
de las Torres, hijo, yerno
y amigo del gran Atlante,
de Atlante que a Jove Hesperio
socorre en la empresa ilustre,
anima en el grave peso,
política de dos mundos,
leve a entrambos su gobierno [...].⁶⁷

Por otro lado, si Felipe IV es el sol, también lo es la Virgen, con una nueva fusión entre lo religioso y lo político; con la frase “el sol defiende examinarse”, Henao señala que la Virgen, de acuerdo con los ritos de entonces, quería purificarse (“examinarse”), aunque en principio según San Lucas, e indica el propio poeta, no lo necesitaba. Esta identificación de la Virgen con el sol coincide, además, con la imaginería de la Inmaculada Concepción y con algunos textos religiosos, como *María. Sermón de su augustísimo nombre*, de Paravicino.⁶⁸

La estrofa 10 se centra en la presencia de Leonor de Guzmán en un templo de Atocha, que podría tratarse de la iglesia de un convento al que me refiero después, o más probablemente la basílica de la Virgen de Atocha de Madrid, donde era frecuente que acudieran los miembros de la Corte y donde había una

63. Finaldi (2007: 753 y 750) sobre la fecha de incorporación al oratorio.

64. Sobre este pintor se puede ver *El divino Morales*.

65. Zurbarán (pp. 377-379). Sobre el cuadro y sus vinculaciones con algunos textos literarios, López Estrada (1966: 25-44).

66. Romero Dorado y Moreno Arana (2017: 194 y 200).

67. Henao (*Rimas*, pp. 119, 142, “Emprendo cantar el joven”). Sobre la imagen del valido, Roca Mussons (2010).

68. Henao (*Rimas*, p. 119). Gámez Martín (2010). Paravicino (*María*, f. 17v).

imagen de la Virgen a la que se tenía gran devoción y que se consideraba milagrosa;⁶⁹ se precisa incluso el día concreto, el de la fiesta de la purificación de la Virgen, que tiene lugar el 2 de febrero (“Entonces, cuando ufana y reverente / la Iglesia celebró tanta memoria”).⁷⁰

Es bien conocida la piedad mariana de la mujer de Monterrey y su participación en diversas cuestiones vinculadas con ello, tanto en España como en Italia. Señalo solo algunas. Intervino en el proceso para la beatificación del entonces Fray Simón de Rojas, y dijo que iba asiduamente a la misa que se celebraba en el convento de la Santísima Trinidad de los trinitarios calzados de la calle de Atocha, y que colaboraba en la realización de los rosarios que el padre Rojas solía regalar;⁷¹ Rojas se movía en ambientes cortesanos femeninos y no solo era el confesor de la condesa de Monterrey, sino también de la mujer del Conde Duque y de la reina Isabel.⁷² Leonor de Guzmán se interesó por la fiesta del nombre de María, según consta en la portada del citado sermón de Paravicino: “A la fiesta que para introducción de la celebridad del nombre de María [...] hizo la excelentísima señora doña Leonor María de Guzmán, condesa de Monterrey y de Fuentes”; la celebración fue concedida por Gregorio V durante la embajada extraordinaria del conde de Monterrey en Roma.⁷³ Apoyó la causa que su marido defendió en Roma sobre la Inmaculada Concepción; no se consiguió que se declarase dogma alguno, pero el papa Gregorio XV otorgó el decreto *Sanctissimus*, donde se completaba la prohibición de Paulo V de hacer declaraciones que afirmaran el pecado original de la Virgen.⁷⁴ En los epitafios de los condes en la iglesia de Salamanca a la que me refiero después se habla de esa misión.⁷⁵ Junto con el conde intervino en la fundación de una iglesia y convento de monjas agustinas recoletas en Salamanca, colocado bajo la advocación de la Inmaculada Concepción,⁷⁶ y en su testamento de 1654 nombra tanto la iglesia y convento de Salamanca, como la fiesta del nombre de María.⁷⁷ Evidentemente es imposible que Henao conociese todas estas actividades de la condesa, pero bien pudo estar al tanto de la devoción mariana de Leonor, tal vez por la vinculación del poeta con los Guzmán.

69. Sobre la asistencia al templo de Isabel de Borbón, Franganillo Álvarez (2015: 311, 459, 479, 495, 547). Sobre la imagen, Cepeda (*Historia*), y sobre su presencia en el teatro, González Cañal (2011).

70. Henao (*Rimas*, p. 120). La fecha de la fiesta se indica, por ejemplo, en Ribadeneira (*Flos sanctorum*, 190).

71. Rivas Albaladejo (2016: 298-300).

72. Carlos Varona (2008).

73. Rivas Albaladejo (2010: 743-744).

74. Rivas Albaladejo (2016: 299). Rivas Albaladejo (2010: 745-746).

75. Rivas Albaladejo (2016: 299). Rivas Albaladejo (2015: 299).

76. Rivas Albaladejo (2015: 519-620, 741). Madruga Real (2015).

77. Madruga Real (2015: 596-597).

5. Unos versos de difícil interpretación (estrofas 11-12)

Las estrofas 11 y 12 no solo resultan de difícil interpretación, sino que incluso podría pensarse que falta algo entre ellas y las anteriores. De hecho, Carme Riera en su edición coloca después del verso 80 un paréntesis cuadrado, sugiriendo que el poema está incompleto.⁷⁸

En la estrofa 11 vuelven a aparecer las palomas, pero hay referencias confusas a un sacrificio en el altar: “Los dos consortes, cándidos, la dieron / al altar para ofrenda destinados”.⁷⁹ No se especifica quiénes son los dos esposos; el “cándidos” podría evocar a José y la Virgen, y ser una nueva alusión a la Purificación, pero entonces no tiene sentido el “la” (ya que presentaron varias aves), ni tampoco el “destinados para ofrenda”, puesto que José y la Virgen no eran ofrecidos, sino las palomas; tampoco parece una alusión a los condes de Monterrey. Incluso se podría pensar que las propias palomas son las que se ofrendan a sí mismas. A continuación parece que se cuenta cómo las palomas procrean en una “cámara”, de la que se dice: “en su espíritu fueron hospedados”, que no se comprende bien; al aumentar son llevadas a otro espacio más grande, tal vez el jardín de los Monterrey, pero en este momento no se menciona el lugar.⁸⁰

La estrofa 12 detalla los lamentos de Venus, quizás por haber sido privada de sus palomas, y porque las de Zúñiga son mejores que las suyas, por lo que siente celos (“de bellos pares envidiosa”, “envidiosa miró en ajenas aves”).⁸¹ De nuevo, como en el caso de los linajes de Venus y María de Guzmán, la realidad y la mitología se colocan en el mismo plano.

6. Plantas y palomas en un jardín aristocrático (estrofas 13-15)

Los jardines europeos, eclesiásticos, aristocráticos y burgueses, tienen una amplia historia y bibliografía, lo mismo que las obras literarias que tratan de ellos. Aquí no me voy a ocupar de toda esa trayectoria, sino que me voy a detener levemente en algunos para poder contextualizar así el elogiado por Henao.

En Madrid se pusieron de moda en el siglo XVII las llamadas casa-jardín. El duque de Lerma había adquirido una en el Prado a comienzos de la centuria,⁸² y otros nobles siguieron el mismo camino, como los citados marqueses de Po-

78. Henao (*Rimas*, p. 120). En el manuscrito las estrofas 10 y 11 del poema van seguidas (ms. 4095, f. 27v).

79. Henao (*Rimas*, p. 120). Ponce y Rivas editan sin comas los versos citados, Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 296).

80. Henao (*Rimas*, p. 120).

81. Henao (*Rimas*, p. 120).

82. Lopezosa Aparicio (2008: 216).

mar; el Conde Duque iniciaría las obras para el Palacio del Buen Retiro en la primavera de 1632, ya fallecida su hija.⁸³

Por su parte, Manuel de Acevedo y Zúñiga compró en 1626, en el Prado Viejo de San Jerónimo de Madrid, una casa-jardín, aunque los condes vivían cerca del Alcázar, al menos todavía en 1621, ya que durante algunos años fue solamente lugar de recreo, no vivienda habitual;⁸⁴ luego en 1638 se efectuaron en ella una serie de reformas.⁸⁵

Esa posesión de los Monterrey fue elogiada por Henao y por Juan Silvestre Gómez en *El jardín florido* de 1640, editado por Jesús Ponce Cárdenas y Ángel Rivas Albaladejo en 2018; sin embargo hay múltiples diferencias en la visión que se ofrece del lugar y, en general, con otras composiciones dedicadas a jardines nobles.⁸⁶

Henao no localiza dónde se encuentra la casa del VI conde, ni la describe, no se presentan pinturas, esculturas, ni fuentes, no hay árboles o plantas recortadas de acuerdo con el *ars topiaria*,⁸⁷ tampoco hay una profusión de elementos vegetales, sino que nos encontramos con lo que podría considerarse un jardín minimalista, lejos de la acumulación del jardín barroco poético, que sí se desarrolla algo más en el citado *Vertumno* dirigido a Lorenzo Ramírez de Prado, del mismo Henao, y en otros poemas del xvii.⁸⁸ Podríamos pensar que cuando escribe Henao las *Octavas* todavía no se han efectuado las obras posteriores en la morada de Monterrey y que ello explicaría las ausencias, sin embargo, tales composiciones no reflejan exactamente la realidad, sino que responden a la idea que los autores tenían de un jardín perfecto,⁸⁹ por lo que creo que se trata de una pensada decisión del vallisoletano.

Jazmín, hiedra, clavellinas, azahar y rosas son las plantas que aparecen, como en muchos poemas de jardines, incluyendo *El jardín florido*.⁹⁰ Se alude asimismo al pino, al esparto y a los “cuadros”, esto es, zonas organizadas geomé-

83. Lopezosa Aparicio (2008: 218).

84. Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 70-71). Rivas Albaladejo (2015: 239).

85. Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 72-73 y 80-90).

86. Sobre un listado de estos poemas puede verse Lope de Vega (*Descripción de La Tapada*, pp. 24-25).

87. Para las características de los poemas-jardín dedicados a aristócratas, Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 161-166), y Lope de Vega (*Descripción de La Tapada*, pp. 102-103). Se identifica el emplazamiento en *El jardín florido* de Juan Silvestre Gómez, donde se describe el lugar, Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 215, estrofa 4).

88. Sobre la abundancia en los poemas de jardines, Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 181). Para la acumulación barroca en jardines, Lara Garrido (1985: 183). Ejemplos de listas de flores en *El jardín florido*, Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 22-225, vv. 277-366), y en Marcela de San Félix (*Obra completa*, pp. 525-529, *Al jardín del convento*, “En estas verdes hojas”).

89. Aguilar Perdomo (2020: 301).

90. Hiedra y rosas en Henao (*Rimas, Vertumno*); jazmines, hiedras, rosas y clavellinas en Marcela de San Félix (*Obra completa*, pp. 525-526). Rosas, clavellinas y jazmines en *El jardín florido*, Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 221, v. 221, 224, vv. 333 y 350).

tricamente, pero tampoco se precisa cómo son, ni se señala qué tipos de plantas se encontraban en ellos.⁹¹ En todo caso se trata de una zona agradable, un *locus amoenus* donde el sol no penetra, como destacará más tarde Juan Silvestre Gómez,⁹² aunque en Henao sin agua, que sin embargo es fundamental en otros textos sobre jardines, sean en verso, como ha estudiado Alberto Fadón en su edición de la *Descripción de La Tapada* de Lope de Vega,⁹³ o sean en prosa.⁹⁴

Henao discurre especialmente sobre el palomar. Pero antes de empezar con él quiero referirme brevemente a algunos palomares reales de la época.

Ya desde el siglo xv algunos nobles y eclesiásticos disponían como forma de asueto de casas con jardines y palomares, o pajareras; así, según señala Aguilar Perdomo, el cardenal Pedro González de Mendoza poseía una en Guadalajara, en parte cubierta,⁹⁵ y el cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas en su cigarral de Buenavista en Toledo, mencionado en *Los Cigarrales de Toledo* de Tirso, aunque en la novela no habla de palomas,⁹⁶ asimismo tenía un palomar en su cigarral Gaspar de Quiroga, que fue cardenal arzobispo de Toledo, al que también se le nombra en la novela tirsiana, sin aludir tampoco a las palomas.⁹⁷ No dejó Gaspar de Guzmán de interesarse por las aves, de modo que en diciembre de 1633 se inauguró su aviario en el palacio del Buen Retiro, el “gallinero”, que tantas críticas atrajo, y en el que, según Jonathan Brown y John H. Elliott, pensaba desde la muerte de su hija.⁹⁸

Por su parte, Henao sitúa el palomar en el conjunto (“En la repuesta parte al edificio / término del jardín, sitio oportuno / contra las inclemencias del solsticio / grata jurisdicción del dios Vertumno”),⁹⁹ alusión mitológica muy del gusto del escritor, ya que aparece en el poema dirigido a Lorenzo Ramírez de Prado. Las plantas mencionadas forman parte de las paredes del palomar, que está cubierto parcialmente, como el del cardenal Pedro González de Mendoza.

Puede que Henao esté evocando al hablar de las palomas ciertos versos de Góngora, tanto del *Polifemo* como de las *Soledades*. Las *Octavas* del vallisoletano comienzan con “Lasciva copia”, y en el verso 14 se refiere a sus “arrullos y quejas lastimeras”;¹⁰⁰ por su parte, Góngora, en la estrofa 40 de la *Fábula*, en el encuen-

91. Colón Calderón (2014: 159, 165, 173).

92. Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018: 215, v. 20).

93. Lope de Vega (*Descripción de La Tapada*, pp. 33-41).

94. Por ejemplo en el marco de las novelas cortas, en la estela del *Decamerón* de Boccaccio, Colón Calderón (2013: 138-139, 140, 141, 147-148); y en el interior, Colón Calderón (2014: 159, 163, 165, 166, 174).

95. Aguilar Perdomo (2014: 66, 74); Aguilar Perdomo (2013: 423).

96. Aguilar Perdomo (2020: 311). *Cigarrales de Toledo* (p. 170).

97. Sobre este palomar, Cavero de Carondelet (2014: 51); *Cigarrales de Toledo* (pp. 233-234, Cigarral segundo).

98. Carreira (2016: 435). Brown y Elliott (2003: 59-60).

99. Henao (*Rimas*, pp. 120-121).

100. Henao (*Rimas*, p. 117).

tro amoroso de Galatea y Acis, utiliza el adjetivo “lasciva” (v. 318) y en la 41 su sonido es un “ronco arrullo” (v. 321);¹⁰¹ de forma similar en la segunda *Soledad* el ave “arrulla y ronca gime” (v. 260).¹⁰² Sin embargo, Henao se aparta del cordobés, ya que el palomar que presenta Góngora es muy distinto: son simplemente nidos realizados por un pescador en las ramas de un aliso (vv. 267-271) y no están integrados, pues, en un jardín aristocrático;¹⁰³ además, “el ave lasciva de la cipria diosa” es “celosa” (vv. 270-271),¹⁰⁴ mientras que en Henao es Venus la que experimenta envidia, según hemos visto antes.

En la estrofa 13 se presenta por fin, en una escena casi intimista, ese ocio de Monterrey al que se aludía en los primeros versos. El planteamiento no parece baladí dada la imagen de gobernante perfecto que quiere ofrecer Henao del presidente del Consejo de Italia. No le muestra cazando, según el modelo gongorino;¹⁰⁵ de hecho las aves son calificadas de “felices” y se dice que es un “albergue ya propicio”,¹⁰⁶ es decir, que las palomas no debían tener miedo de ser cazadas, de acuerdo con las prohibiciones que había sobre cazar cerca de los palomares¹⁰⁷, ni consumidas como alimento.¹⁰⁸ Si a esto se une lo agradable del lugar, y la protección frente a los cambios de clima, la casa-jardín de Monterrey posee algunas de las propiedades que se atribuían a la Edad de Oro y el Paraíso.¹⁰⁹

El conde, junto con su esposa, cuida de las palomas, e incluso las alimenta con sus manos. Esta actuación permite la conexión de las *Octavas* con textos morales, hagiográficos y políticos. Se subraya la sencillez y la búsqueda de la paz en sus costumbres, así como la felicidad en su matrimonio, de acuerdo con el simbolismo de las palomas que se encuentra en el *Gobierno general, moral y político hallado en las aves* de Andrés Ferrer de Valdecebro. Este alimentar a las palomas de Monterrey permite que el lector pueda vincular a los condes con quienes, abandonando una vida de riquezas, se iban al desierto y vivían en contacto con los animales, dando de comer a las palomas, según se decía en algunas vidas de santos.¹¹⁰ Al asociar a Monterrey con las palomas Henao le está carac-

101. *Soledades*, p. 461.

102. *Soledades*, p. 461. Sobre este palomar, aunque no coincido en todo, Huergo (2021).

103. *Soledades*, p. 461.

104. *Soledades*, p. 461.

105. *Soledades*, pp. 185-187, vv. 5-25. *Fábula de Polifemo*, pp. 155-156, estrofas 2 y 3, 182-183. Sobre las actividades cinegéticas del conde de Niebla y los versos a ellas dedicados, Ponce Cárdenas (2009: 110, 123, 127, 130); para la caza como actividad del duque de Béjar, Blanco (2012: 115-129).

106. Henao (*Rimas*, p. 121).

107. Ladero Quesada (1980: 203-204).

108. Sobre los palomares como forma de tener alimentos en casa, privilegio señorial “concedido a los hijosdalgo y a las fundaciones religiosas”, Rico (2005: 744).

109. Esa es también la seguridad que hallan los animales en otros jardines literarios, Ventura (2004: 158).

110. Así Iodoco, hijo del rey de Bretaña, en Villegas (*Flos sanctorum*, f. 228v, *Vida de Moisés profeta*, capítulo 5).

terizando, además, como un gobernante prudente, en la misma línea que se hacía en la época con Olivares, así en el *Retrato del privado cristiano político*.¹¹¹

La tranquilidad del lugar afecta a las flores, de modo que “el rosal huye / piadoso con las aves sus espinas”.¹¹² Se destaca entonces la piedad como una virtud propia de las plantas y de los seres humanos, según afirma el escritor de la condesa de Monterrey.

Se recalca la importancia de los sentidos, como era frecuente cuando se hablaba de jardines,¹¹³ el olfato (v. 112) y la vista (v. 113), que ya había aparecido en la estrofa 7, cuando Henao le dice a María de Guzmán: “contemplad la estancia”. No se alude al oído en el jardín, si bien está presente en el conjunto de las octavas; así en lo concerniente a las palomas de Venus, que son “facundas aves” (v. 1) y emiten sonidos: “el escuadrón volante, / que en arrullos y quejas lastimeras / amante gime” (vv. 13-15),¹¹⁴ y, según hemos visto, en la autorrepresentación del poeta.

Las *Octavas* concluyen con una asimilación entre aves y flores, ya que el autor considera que no es posible establecer diferencias entre unas y otras, motivo ya planteado en una de las estrofas de difícil interpretación, donde las palomas son llamadas “nieve florecida”, en una fusión que se advierte en otros autores de la época.¹¹⁵ Pero la última nota del poema parece una advertencia de carácter moral: las palomas aumentan en número, mientras que las flores no duran mucho tiempo.

7. Conclusiones

Henao dibuja un jardín minimalista en el que solo encontramos jazmín, hiedra, clavellinas, azahar, rosas, pino y esparto, así como los cuadros en que el espacio se divide, sin mayor especificación. No hay fuentes, pinturas ni esculturas y el único elemento arquitectónico que se menciona es el palomar. Se encuentra, pues, bastante alejado de otros poemas barrocos sobre jardines aristocráticos.

Las *Octavas* están dedicadas a Venus y María de Guzmán, pero en ellas se realiza, además de un encomio de estas dos figuras, un elogio de los propietarios

111. Balboa y Paz (*Retrato del privado*, 92); el *Retrato* es una traducción de Virgilio Malvezzi dedicada a la condesa de Monterrey; sobre esta obra Gagliardi (2014). Sobre Olivares y la imagen que le representa de una paloma con una rama de olivo, Carreira (2016: 437-438).

112. Henao (*Rimas*, p. 121).

113. Se mencionan en *Vertumno*, Henao (*Rimas*, p. 204); sobre esto Lara Garrido (1985: 183). Para los sentidos en otros textos de jardines, Colón Calderón (2014: 166, 171).

114. Henao (*Rimas*, p. 117).

115. Henao (*Rimas*, p. 120). Es una metáfora del gusto del vallisoletano, que en *A un papagayo* (“este, de varias plumas adornado”) considera al animal “alado ramillete”; Henao (*Rimas*, p. 55). Sobre el nexo entre aves y flores en otros poetas, Poggi (2006).

del jardín, los condes de Monterrey, del padre de María de Guzmán, el Conde Duque, de Felipe IV y de su mujer, pero no de la madre de la joven. En consonancia con la forma de presentar el jardín se incluyen atisbos de otros géneros de carácter panegírico como el epitalamio, el natalicio y la alabanza del día de la Purificación de la Virgen.

Se retrata cómo debe ser el gobernante perfecto, pero el poeta se aparta de la caracterización cinegética de los mandatarios de otras composiciones del momento e insiste en la paz y la piedad, así presenta a Monterrey alimentando con sus manos a las palomas del jardín. Por otro lado, se convierten las *Octavas* en una muestra de la devoción mariana de las mujeres de la aristocracia, en una fusión de política y religión.

Múltiples son los textos literarios, por lo tanto, cuya impronta se puede reconocer en las *Octavas*: los ya citados de carácter encomiástico, pero también los religiosos, especialmente los hagiográficos, los políticos y los morales.

Como ocurría con las composiciones dedicadas a nobles, y especialmente las de Lope a Gaspar de Guzmán y su hija, parece que con estas estrofas Henao quería consagrarse como poeta oficial de María de Guzmán, con las palomas como el eslabón que permite dotar de coherencia al conjunto.

Bibliografía

- AGUILAR PERDOMO, M^a del Rosario, “El palacio fuera de palacio: prácticas arquitectónicas y festivas en jardines históricos y literarios de la temprana Edad Moderna”, *Anales de Historia del Arte*, XXIII, número especial 2 (2013), pp. 415-429, en línea, <<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/42844>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- , “Plantamos jardines y edificamos la habitación del Monte’: prácticas arquitectónicas y jardinerías de la nobleza española en la Edad Moderna. Aproximación a los vínculos entre destinatarios, sus jardines y los libros de caballerías”, *Historias fingidas*, núm. 2 (2014), pp. 49-86, en línea, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=283259>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- , “Un jardín manierista para el cardenal Sandoval: la *Descripción* de Baltasar Elisio Medinilla”, en Ana Martínez Pereira (ed.), *El arte de la memoria. Homenaje a Víctor Infantes*, Madrid, Visor, 2020, pp. 297-316.
- ARTIGAS, Esther, y Alejandra de RIQUER, “Hispania, Hiberia y Hesperia en los poetas latinos”, *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades*, núm. 5 (1993), pp. 193-213, en línea, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=163878>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- BALBOA Y PAZ, Francisco, *Retrato del privado cristiano político*, Nápoles, Octavio Bletrán, 1635.
- BÉHAR, Roland, “*Tu Mihi...*: Variaciones bucólicas sobre un ritual de dedicatoria, de Virgilio a Góngora”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXI, 1 (2013), pp. 65-98, en línea, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4533888>> [consulta del 13 de julio de 2021].
- BLANCO, Mercedes, *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2012.
- BROWN, Jonathan, y John Uxtable ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003.
- CARLOS VARONA, M^a Cruz de, “Una propuesta devocional femenina en el Madrid de comienzos del siglo XVII. Simón de Rojas y la Virgen de la Expectación”, en M^a Cruz de Carlos Varona, Pierre Civil, Felipe Pereda y Cécil Vincent-Cassy (eds.), *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 81-99.
- CARREIRA, Antonio, “El conde-duque de Olivares y los poetas de su tiempo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXIV, 2 (2016), pp. 429-456, en línea, <<https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/2572>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- CATULO, *Poesías*, ed. José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Cuesta, Madrid, Cátedra, 2006.
- CAVERO DE CARONDELET, Cloe, *Una villa toledana del Quinientos: el cigarral del cardenal Quiroga*, Madrid, Audema, 2014, en línea, <[Studia Aurea, 15, 2021](https://realacademia-</p>
</div>
<div data-bbox=)

- toledo.es/cigarral-del-cardenal-quiroga-cloe-cavero-carondelet/> [consulta del 30 de junio de 2021].
- CEPEDA, Gabriel de (fray), *Historia de la milagrosa y venerable imagen de Nuestra Señora de Atocha*, Madrid, Imprenta Real, 1670.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel, “Narrar en corro y narrar desde un sitio especial: algunas consideraciones sobre el marco boccacciano de la novela corta española”, en Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos (eds.), *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de oro*, Madrid, SIAL, 2013, pp. 137-150.
- , “Jardines y huertas en la novela corta del XVII”, *Analecta Malacitana*, XXXVII, 1-2 (2014), pp. 155-179.
- , “Dos bodas para un poeta: las canciones nupciales de Martín Miguel Navarro en loor de Isabel de Zúñiga”, *Bulletin Hispanique*, CXXII, 2 (2020), pp. 567-584.
- CÓRDOBA Y RONQUILLO, Luis de, *Sermón fúnebre al aniversario y honras de la excelentísima señora marquesa de Eliche*, Sevilla, Real Convento de Santa Justa y Rufina, 1626.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España* [1952], Madrid, Istmo, 1998.
- El Divino Morales*, ed. Leticia Ruiz Gómez, Madrid, Museo del Prado, 2015.
- ELLIOTT, John Huxtable, *El Conde Duque de Olivares*, Barcelona, Crítica, 1990.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín, *Una familia de ingenios: los Ramírez de Prado*, Madrid, CSIC, 1943.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, María (Marcia Belisarda) [Sor María de Santa Isabel], *Obra poética completa*, ed. Martina Vinatea Recoba, Nueva York, Idea/Igas, 2015.
- FERREIRA DE LA CERDA, Bernarda, *Soledades de Buçaco*, Lisboa, Mathias Rodrigues, 1634.
- FERRER DE VALDECEBRO, Andrés, *Gobierno general, moral y político hallado en las aves*, Madrid, Melchor Alegre, 1670.
- FINALDI, Gabriele, “Works by Alessandro Turchi for Spain an Unexpected Velázquez”, *The Burlington Magazine*, CXLIX, 1256 (2007), pp. 749-758, en línea, <https://www.jstor.org/stable/20075045?seq=1#metadata_info_tab_contents> [consulta del 30 de junio de 2021].
- FRANGANILLO ÁLVAREZ, Alejandra, *La reina Isabel de Borbón: las redes de poder en torno a su casa (1621-1644)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015, en línea, <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/33659/>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- GAGLIARDI, Donatella, “Notas sobre la versión castellana de *Il ritratto del privato politico cristiano* de Virgilio Malvezzi y su autor”, *Revista Internacional d'Humanitats*, XVII, 30 (2014), pp. 53-68, en línea, <<http://www.hotto-pos.com/rih30/>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- GÁMEZ MARTÍN, José, “‘El sol es tu vestido’. *La Cieguecita* de Martínez Montañés y la devoción concepcionista de Sevilla”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (eds.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y*

- arte*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones Ecurialenses, 2010, II, pp. 987-1005, en línea, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2801332>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- GOLDBERG, Rita, “Nuevos datos sobre el poeta don Gabriel de Henao Monjaraz”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LVIII (1982), pp. 155-173, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/nuevos-datos-sobre-el-poeta-don-gabriel-de-henao-monjaraz-979591/>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- , *Letrillas*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1980.
- , *Obras poéticas*, Nueva York, The Hispanic Society of América, 1921, 3 vols.
- , *Soledades*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “La Virgen de Atocha en el teatro español del Siglo de Oro”, en Mariela Insúa, Vibha Maurya y Minni Sawhney (eds.), *Actas del I Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2011, pp. 279-293, en línea, <<https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/20267/1/GonzalezCa%C3%B1al.pdf>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- GUILLÉN BERRENDERO, José Antonio, “Conocimiento, prestigio y blasones: reyes de armas e informantes de las órdenes militares ante el problema del honor y la común opinión en la Castilla del seiscientos”, *Magallánica. Revista de Historia Moderna*, II (2015), pp. 30-60, en línea, <<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/magallanica/article/view/1237>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- HEGSTROM, Valerie, “‘La décima musa portuguesa’ and Her *Soledades de Buçaco*: Gendered Landscape Poetry Dedicated to the Nuns of Santo Alberto”, *Caliope*, XXII, 2 (2017), pp. 145-164.
- HENAO, Gabriel, *Rimas*, ed. Carme Riera, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1997.
- HUERGO, Humberto, “‘Extraño todo’: el palomar de las *Soledades* de la A a la Z”, *Arte Nuevo. Revista de estudios áureos*, VIII (2021), pp. 84-179, en línea, <<https://www.artenuevovista.com/index.php/arte-nuevo/article/view/171>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- JÁUREGUI, Juan de, *Poesía*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 1993.
- JUNCEDA AVELLO, Enrique, *Ginecología y vida íntima de las reinas de España*, Madrid, Temas de Hoy, 1991.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “La caza en la legislación municipal castellana. Siglos XIII a XVIII”, *España medieval. Estudios dedicados al profesor D. Julio González González*, I, 193 (1980), pp. 193-221, en línea, <<https://revistas.ucm.es/index.php/ELEM/article/view/ELEM8080110193A/25423>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- LARA GARRIDO, José, “Relaciones en la poesía cortesana (Dos poemas inéditos de Gabriel de Henao y Monjaraz sobre Lorenzo Ramírez de Prado)”, *Analecta malacitana*, VIII (1985), pp. 179-189.

- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, “Pintura y literatura: una consideración estética en torno de la *Santa Casa de Nazareth*, de Zurbarán”, *Archivo español de Arte*, XXXIX, 153 (1966), pp. 25-44.
- LOPEZOSA APARICIO, Concepción, “La imagen de la ambición: el Real Gallinero en los Altos del Prado”, *Anales de Historia del Arte*, número extraordinario (2008), pp. 213-228, en línea, <<https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0808120213A>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- LUIS DE GRANADA (fray), *Sermón en la fiesta de la Purificación de Nuestra Señora*, en *Trece sermones*, ed. José Joaquín de Mora, Madrid, Rivadeneyra, 1863, pp. 7-10.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, *Baltasar Elisio Medinilla y la poesía toledana de principios del XVII*, Madrid-Fráncofurt del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 1999.
- MADRUGA REAL, Ángela, *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey*, Madrid, UCM, 2015.
- MARCELA DE SAN FÉLIX, *Obra completa*, ed. Electa Arenal y Georgina Sabat-Rivers, Barcelona, PPU, 1988.
- MENDOZA, Andrés de, *Capitulaciones de los señores marqueses de Toral y boda del señor condestable de Castilla, máscara y acompañamiento de su Majestad*, Madrid, Bernardino de Mendoza, ¿1624?
- OSUNA, Inmaculada, “Los Avisos para la muerte de Luis Ramírez de Arellano”, *Revista Via Spiritus. Pregação e espaços penitenciais*, núm. 16 (2009), pp. 55-59, en línea, <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8651.pdf>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- PARAVICINO, Hortensio Félix, *María. Sermón de su augustísimo nombre*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.
- PASCUAL BARCIELA, Emilio, “La retórica del mito en el *Carmen* 64 de Catulo: una propuesta de interpretación”, *Castilla. Estudios de Literatura*, núm. 4 (2013), pp. 469-500, en línea, <<https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/180>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- PIERCE, Frank, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1968.
- POGGI, Giulia, “Ruisenores y otros músicos ‘naturales’: Quevedo entre Góngora y Marino”, *La Perinola*, X (2006), pp. 257-269, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ruiseores-y-otros-musicos-naturales--quevedo-entre-gongora-y-marino/>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “Góngora y el conde de Niebla. Las sutiles gestiones del mecenazgo”, *Criticón*, núm. 106 (2009), pp. 99-146, en línea, <https://www.upf.edu/todogongora/_pdf/Gongora_y_el_conde_de_Niebla.pdf> [consulta del 30 de junio de 2021].
- , *El tapiz narrativo del Polifemo: eros y elipsis*, Barcelona, Grup de Recerca en Història de la Creació Literària, Universitat Pompeu Fabra, 2010.
- , “Taceat superata vetustas”, en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011, pp. 52-99.
- , *García de Salcedo Coronel. Retrato panegírico del Conde Duque de Olivares*, Madrid,

- Universidad Complutense (Biblioteca Digital del Proyecto Las artes del elogio: Poesía, retórica e historia en los panegíricos hispanos), 2018, pp. 1-58, en línea, <<http://www.panegiricos.com/wp-content/uploads/2019/02/Salcedo-Coronel-Retrato-Panegi%CC%81rico-del-conde-duque-de-Olivares-Jesu%CC%81s-Ponce-Ca%CC%81rdenas.pdf>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- , y Ángel RIVAS ALBALADEJO, *El jardín del conde de Monterrey. Arte, Naturaleza y panegírico*, Madrid, El Delirio, 2018.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, “La recusatio’ en la poesía de los Siglos de Oro”, en M^a Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, II, pp. 1285-1294, en línea, <https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_046.pdf> [consulta del 30 de junio de 2021].
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Luis, *Avisos para la muerte escritos por algunos ingenios de España*, Madrid, viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1634.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, “Lope de Vega y el mecenazgo a través de las dedicatorias de las Partes XIII a XX de sus comedias”, *Atalanta*, VII, 1 (2019), pp. 137-166, en línea, <<https://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/168>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- RIBADENEIRA, Pedro de, *Flos sanctorum*, Madrid, Luis Sánchez, 1610.
- RICO, Francisco, “La ejecutoria de Alonso Quijano”, *Príncipe de Viana*, LXVI, 236 (2005), pp. 743-752, en línea, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1710340>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- RIERA, Carme, “Un poeta inédito del siglo XVII: don Gabriel de Henao y Monjaraz”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, L (1974), pp. 166-176, en línea, <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7080753>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- , *Introducción*, en Gabriel Henao, *Rimas*, ed. Carme Riera, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1997, pp. 13-47.
- RIVAS ALBALADEJO, Ángel, “La mayor grandeza humillada y la humildad más engrdecida’. El VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV”, en José Martínez Millán y Manuel Rivero Rodríguez (eds.), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Polifemo, I, 2010, pp. 703-745, en línea, <<https://raco.cat/index.php/Pedralbes/article/view/262059/0>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- , *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI Conde de Monterrey y el gobierno de la monarquía hispánica (1621-1653)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015, en línea, <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/394097>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- , “Leonor María de Guzmán (1590-1654), de ‘Embaxatriz’ en Roma a ‘virreina’ en Nápoles”, en Diana Carrió-Invernizzi (ed.), *Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española de la Edad Moderna*, Madrid, UNED, 2016, pp. 289-319.

- ROCA MUSSONS, María A., “El doble del rey: el privado”, en Hélène Tropé (ed.), *La représentation du favori dans l’Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, pp. 181-196.
- ROMERO DORADO, Antonio, y José Manuel MORENO ARANA, “Juan Martínez Montañés y los Guzmanes: la Virgen con el Niño de la catedral de Huelva (1616)”, *BSAA Arte*, núm. 83 (2017), pp. 193-210, en línea, <<https://revistas.uva.es/index.php/bsaaarte/article/view/820>>, [consulta del 30 de junio de 2021].
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio, “Palomas de Venus y cisnes de Venus”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos*, VI (1994), pp. 103-112, en línea, <<https://revistas.ucm.es/index.php/CFCL/article/view/CFCL9494120103A>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- Sagrada Biblia*, ed. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Madrid, BAC, 1988.
- TIRSO DE MOLINA, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez Fernández, Madrid, Castalia, 1996.
- VALDIVIELSO, José de, *Vida, excelencias, y muerte del gloriosísimo patriarca y esposo de Nuestra Señora, San Joseph*, [Toledo], a costa de Martín Vázquez de la Cruz, 1608.
- VEGA, Lope de, *Descripción de La Tapada*, ed. Alberto Fadón Duarte, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020.
- , *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, *El rey planeta. Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Veruert, 2017.
- VENTURA, Gianni, “Costruzione del Paradiso: Giardini e ‘delizie’ da Boiardo a Tasso”, en *La letteratura di villa e di villeggiatura*, Salerno editrice, Roma, 2004, pp. 143-167.
- VICECONTE, Filomena, *El duque de Medina de las Torres (1600-1668) entre Nápoles y Madrid, mecenazgo artístico y decadencia de la monarquía*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2012, en línea, <<https://www.tesisenred.net/handle/10803/131102#page=1>> [consulta del 30 de junio de 2021].
- VILLAMEDIANA, Juan de Tassis y Peralta, conde de, *Poesías*, ed. María Teresa Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992.
- VILLEGAS, Alonso de, *Flos sanctorum. Segunda Parte*, Toledo, por Juan Rodríguez, a costa de José de Salazar, 1584.
- Zurbarán*, Madrid, Museo de Prado-Ministerio de Cultura-Banco Bilbao Vizcaya, 1988.



La verde pompa y la generosa cetrería: Claves gongorinas en la segunda *Selva dánica*

Alberto Fadón Duarte*

Universidad Complutense de Madrid
afadon@ucm.es

Recepción: 27/03/2021, Aceptación: 20/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

Desde el ángulo de la *imitatio*, el presente artículo estudia la importancia de los modelos gongorinos en la configuración de la *Segunda selva dánica* del conde Bernardino de Rebolledo, prestando especial atención a las *Soledades*. Para ello, tras analizar algunos rasgos de género perceptibles en el poema y la estructura global de la composición, el trabajo se centra en tres grandes aspectos: el paradigma adjetival que sustenta varias descripciones de elementos naturales, las écfrasis de lienzos cetreros y los principales rasgos elocutivos que conforman la obra.

Palabras clave

Rebolledo; *Selvas dánicas*; Góngora; *Soledades*; imitación; hibridismo; poesía descriptiva de palacios y jardines; écfrasis; cetrería.

Abstract

English Title. *La verde pompa and the generosa cetrería: gongorian keys in the second Selva dánica*

Focusing on the practice of poetic imitation, this study examines the importance of Góngora's model in the conformation of Bernardino de Rebolledo's *Segunda Selva dánica*. For this, after having examined the genre and structure of the composition, the article pays attention to three elements connected to the *Soledades*: the description of natural elements, the ekphrasis of falconry paintings and the main notes of the poem's elocution.

Keywords

Rebolledo; *Selvas dánicas*; Góngora; *Soledades*; imitation; hybridism; country house poem; ekphrasis; falconry.

* Este trabajo forma parte del Proyecto "Hibridismo y Elogio en la España áurea" (HELEA PGC2018-095206-b-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Investigación y Universidades y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional FEDER.

Durante las décadas centrales del siglo xvii, la obra de Bernardino de Rebolledo (León, 1597-Madrid, 1676) ofrece uno de los perfiles más singulares del período por su diversidad y alcance. Tras una notable carrera militar que le llevó por Italia, Flandes y Alemania, el escritor fue designado por Felipe IV ministro plenipotenciario en Dinamarca y enviado a Copenhague.¹ Desde su llegada al país septentrional en marzo de 1648, el aristócrata dio cuenta de la “experiencia de las tierras del norte” y de diferentes cuestiones de orden religioso, político y cortesano en diversas composiciones y géneros (Ruiz Pérez 2014a: 354). Los *Ocios del conde de Rebolledo* (1650), la *Selva militar y política* (1652), las *Selvas dánicas* (1655), *La constancia victoriosa. Égloga sacra* (1655), la versión castellana del *Libro de Job* (1655) y la *Selva sagrada* (1657) jalonan así una trayectoria poética tan ambiciosa como variada.

Orillando un tanto el resto de la producción del embajador, este artículo se centra en una de sus piezas cortesanas más complejas: las Selvas dánicas.² Elaboradas a la manera de un díptico, en la obra se alternan la dimensión historiográfica y la dimensión laudatoria. La primera Selva dánica se moldea como un verdadero *Theatrum Historiae Danorum* desde sus orígenes hasta el siglo xvii (Kluge 2017: 236).³ Por otro lado, la segunda Selva dánica se consagra esencialmente al encomio del palacio de Hirscholme y sus magníficos jardines.⁴

1. Como presentación sintética de las peripecias biográficas y del *cursus honorum* del escritor, militar y político español puede verse la entrada del *Diccionario Biográfico* de la Real Academia de la Historia, elaborada por Margarita Torres Sevilla (<http://dbe.rah.es/biografias/11021/bernardino-de-rebolledo-y-villamizar>).

2. “La última y más elevada (por materia y, sobre todo, por *sublimis stilus*) de sus obras profanas. En este texto se condensa la experiencia de las “tierras del norte”, y desde ella el autor da una vuelta de tuerca a su situación, entre lo literario y lo vital, una torsión a una determinada visión de la selva, con la que pretende concertar la historia y el mito, la naturaleza y el artificio, todo ello bajo el signo de la maravilla” (Ruiz Pérez 2014a: 354). El autor también se ha ocupado de la *Selva militar y política* y del uso de la imprenta y del mercado editorial por parte del poeta (Ruiz Pérez 2014b y 2018).

3. En un trabajo precedente, Sophie Kluge había acotado así la adecuación de *elocutio* y contenido elevado en la primera parte del díptico: “Rebolledo redacta su poema en un idioma culto y un estilo elevado que bien corresponden a su asunto noble —la historia de los reyes de Dinamarca desde el pasado más remoto y legendario hasta Christian IV (1577-1648)” (Kluge 2016: 12). La misma investigadora subrayaba en otro asedio crítico el diálogo que la primera *Selva dánica* mantiene con las *Gesta Danorum* de Saxo Gramático, la *Historia Danica* (1630) de Johannes Meursius y con la *Rerum Danicarum Historia* (1631) de Johannes Pontanus. Adrián J. Sáez se ha ocupado también de esta primera selva (Sáez 2014). Convendría acaso añadir que durante el mismo reinado aparecieron en España otras obras que plantean algún paralelo con esa práctica. De hecho podría acogerse al mismo marbete de historiografía en verso la *Astrea sáfica. Panegírico al Gran Monarca de las Españas y Nuevo Mundo, en que recopila los mayores sucesos de su felicísimo reinado hasta el año 1635* (Zaragoza, 1641) del cronista real José Pellicer de Salas y Tovar. Sobre la conexión entre Historia, Elogio y Poesía en el caso de Pellicer, véase Martín Polín 2000 y Ponce Cárdenas 2020b.

4. El texto procede de la primera edición, Bernardino de Rebolledo (*Selvas dánicas*, pp. 81-175). Nos limitamos, en el siguiente estudio, a citar el número de los versos.

Desde el plano estilístico varios estudiosos han apuntado cómo el militar y político siguió en la práctica de la imitación la “estela de la revolución gongorina”.⁵ En efecto, junto a la reminiscencia de otros maestros como Quevedo o Argensola, en sus volúmenes afloran con significativa frecuencia los ecos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, las *Soledades* o el *Panegírico al duque de Lerma*. Más en concreto, diferentes investigadores han apuntado una conexión específica entre las *Selvas dánicas* y la nueva poesía culta. El máximo especialista en la obra del escritor leonés, Rafael González Cañal,⁶ señaló sin ambages que “la *Selva segunda*” se halla constelada de ecos gongorinos “por todas partes” (Ocios, p. 162). Ahondando en algún pasaje concreto de la obra, Jesús Ponce Cárdenas ha individuado el diálogo de la écfrasis de cuadros cetreros que Rebolledo pudo contemplar en el palacio danés con el conocido pasaje de la *Soledad segunda* en el que se describen pormenorizadamente los diversos lances de una partida de caza con aves de presa (Ponce Cárdenas 2013: 181-188). Por su parte, Pedro Ruiz Pérez no solo remitía al magisterio del culto cordobés, sino que proponía asimismo la posible influencia de Pedro Soto de Rojas. A su juicio, en la obra del embajador y en el poema dedicado al Carmen de los Mascarones cobra importancia “la visión poética de la naturaleza” a la manera de las *Soledades* y, enlazada armoniosamente con ella, destaca también la “descripción de una construcción humana” (Ruiz Pérez 2014a: 358). En un trabajo reciente, Adrián J. Sáez ha ponderado igualmente la fusión de la “huella gongorina” con elementos de la literatura “clásica” (Sáez 2015: 192).

Siguiendo una línea afín a la esbozada en tales estudiosos, el presente artículo intenta perfilar el alcance profundo del modelo gongorino en el entramado de la selva descriptiva del conde de Rebolledo. Para ello el análisis se organiza en cuatro apartados. En la primera sección se ensaya una identificación del género del poema, atendiendo a la cuestión del hibridismo y la estructura que lo sustenta. El apartado segundo se centra en el paradigma de la *verde arquitectura* dentro de la silva, conforme a una metodología de análisis propuesta en fechas recientes por la crítica gongorina. La transposición de arte referida a varios cuadros —modelada según los parámetros instituidos por el pasaje gongorino de la cetrería— constituye la materia de la tercera parte. La reflexión sobre algunos rasgos elocutivos y otros elementos de cuño gongorino forma el eje del apartado cuarto. El estudio se cierra con unas breves consideraciones sobre la importancia de los poemas descriptivos de palacios y jardines como testimonios privilegiados de una realidad artística y cultural en muchos casos desaparecida.

5. Lara Garrido (2007). Como reflexión amplia en torno a diferentes autores de signo culto puede verse Ponce Cárdenas (2001). Para la importancia del *Polifemo* como modelo de epilio, véase Blanco (2010). Entre otros trabajos que se han ocupado de la recepción e imitación de las grandes obras gongorinas, pueden recordarse Carreira (2010) y Bonilla Cerezo (2013: 8-12).

6. Véanse González Cañal (1986, 2008a, 2008b, 2010).

La silva descriptiva: género y estructura para un encomio regio

Las *Selvas dánicas* pueden inscribirse con justos títulos en la categoría de “lo heroico”, nacida al calor de la difusión de los *Discorsi del poema eroico* de Torquato Tasso. Como subrayara Mercedes Blanco en un importante asedio, el marbete de poesía heroica se utilizó en la España del Siglo de Oro para designar “toda composición en verso que celebrase nobles virtudes y que tratase de grandes personajes y de hechos memorables, aunque fuera breve, más discursiva que narrativa, y desprovista de *fábula*” (Blanco 2012: 76). Tras haber acometido en la primera parte del poema la historia y elogio de la Casa Real de Dinamarca, en la segunda parte de la silva el culto diplomático abordaba las alabanzas de la reina Sofía Amalia de Brunswick-Lüneburg y, sobre todo, cantaba las bellezas de un selecto paraje: el Real Sitio de Hirscholme, residencia veraniega de la familia del monarca danés.⁷ La descripción pormenorizada del palacio (hoy desaparecido) y de las obras de arte que este contenía, la pintura verbal de los suntuosos jardines que circundaban la morada regia, la evocación del coto de caza aledaño sitúan el poema en los parámetros de una modalidad epidíctica bien identificada en la tradición antigua, neolatina y vernácula: los poemas descriptivos de villas, palacios y jardines.⁸ La *Segunda selva dánica* se inserta, pues, en una línea de alabanzas a entornos regios y nobiliarios ya frecuentada en las letras castellanas del período por escritores de primera fila, como Lupercio Leonardo de Argensola (los *tercetos en loor del Real Sitio de Aranjuez*), Lope de Vega (*Descripción de Abadía, jardín del duque de Alba; Descripción de La Tapada, monte y recreación del duque de Braganza*) o Francisco de Quevedo (*A una quinta del conde de Casarrubios*).

Desde el punto de vista formal y temático, conviene atender a otro hilo conductor: el de la escritura descriptiva de signo gongorino que ha dado en denomi-

7. El encomio del palacio y sus jardines se conjuga así con la alabanza indirecta de la soberana. En el grabado con la efígie de la reina que figura en la edición de 1660, puede contemplarse en un segundo plano de la imagen un jardín. En torno a tal elemento visual se ha apuntado lo siguiente: “destaca el detalle del fondo del retrato: cómo a través de una cortina descorrida se deja ver un jardín, sustituyendo la sobriedad por la sensorialidad. En alusión a la silva descriptiva de la segunda parte de la obra, el grabado conecta el texto con el palacio de Hersholme, sinécdoque de la reina y asunto del texto” (Cárdenas Luna y Ruiz Pérez 2018: 80). Véase también Cárdenas Luna (2020: 42-65).

8. Caruso (1997). Ponce Cárdenas y Rivas Albaladejo (2018). Ponce Cárdenas (2018, 2020b). Fadón (2020). Entre los modelos italianos de *poesia di villa* que pudieron inspirarle, ocupa un lugar principal *Lo Stato Rustico* de Giovan Vincenzo Imperiale, obra de la que poesía un ejemplar en su biblioteca (Casado Lobato 1973: 237). El extenso poema didascálico comparte con las *Selvas dánicas* varios elementos: un peregrino que se identifica con el autor empírico, una parte íntegramente consagrada a la descripción de un palacio y de sus jardines, écfrasis de frescos, abundantes sermocinaciones de orientación moral, crítica de las ambiciones cortesanas, tema de la caza, etc. La relación de la monumental composición italiana (se extiende a lo largo de casi 19.000 versos) con las *Soledades* ha sido estudiada por M. Cristina Cabani y Giulia Poggi (2013).

narse *silva-soledad*. La sobreabundancia de estilemas cultos, la focalización a través de un personaje que sirve de eje de la visión (*el peregrino*), la exaltación de las bellezas del mundo natural son elementos que marcan a fuego varias composiciones del siglo XVII. En ese sentido, los versos laudatorios del conde de Rebolledo acometen un diálogo a distancia con obras del tenor de la *Silva al verano* de Matías Ginovés, la *silva* de Miguel Colodrero Villalobos que principia *Albergaban al sol ledos fulgores*,⁹ los *Ocios de la Soledad* de Salvador Jacinto Polo de Medina o la *Silva a la ciudad de Logroño* de Francisco López de Zárate.¹⁰

Una vez identificado el entronque genérico del poema, conviene centrar la atención en la compleja *dispositio* que presenta. Perfilando los constituyentes de la extensa composición, se puede proponer la siguiente arquitectura textual, distribuida en once partes:¹¹

9. Ponce Cárdenas (2006: 169-198) se ha ocupado de analizar pormenorizadamente esta *silva* a la luz de la estética descriptiva derivada de las obras mayores de Góngora.

10. Sobre el género y métrica de la *silva* véase Montero y Ruiz Pérez, 1991. Como ejemplo del uso novedoso que daba Góngora a la *descriptio* en su obra magna, pueden recordarse las siguientes palabras de Woods: “The opening of Góngora’s second *Soledad*, examined earlier in this chapter, is a case in point. Not content to describe the stream flowing into the sea from just one point of view, Góngora pursues all the descriptive possibilities, producing now the image of the moth, now that of the centaur, now that of the fighting bulls, before pressing on with his narrative. A description like this tends to lose its purely preparatory function, for the author presents nature in a surprising way, rather than merely factually” (Woods 1978: 51). Para una discusión sobre la pertinencia de relacionar la poesía de Góngora con algunos géneros pictóricos véase Blanco (1998). Más recientemente, Castellví Laukamp (2020: 21-70) se ha ocupado del carácter efrástico de las descripciones gongorinas. En lo que respecta a las prácticas métricas de la *silva-soledad*, la obra de Bernardino de Rebolledo comparte con otros herederos de Góngora la tendencia a simplificar la *maniera* versificatoria del maestro, incluyendo numerosos versos sueltos y privilegiando las rimas muy próximas entre sí. Para las tendencias métricas de las *Soledades*, siguen siendo imprescindibles las páginas que le consagra Jammes en su introducción (Góngora, *Soledades*, pp. 143-157).

11. Había esbozado con anterioridad Adrián J. Sáez una propuesta sobre la disposición del poema, que organiza en siete apartados: “Este segundo poema se compone de siete secciones: tras la presentación del marco con la llegada de un peregrino ‘fatigado / de un infinito número de penas’ llega a una isla (‘tranquilo puerto’) en la que se encuentra un ‘venerable anciano’ (págs. 81-83), se sucede el relato autobiográfico de los dos personajes (págs. 83-99) que compone la presentación desencantada del peregrino de las ‘tragedias’ de amor y fortuna que le han llevado lejos de su patria (pp. 83-85) y la historia (‘fragmentos / trágicos de mi vida’) del anciano, que ha ejercido de diplomático y soldado por Europa para luego —desencantado— retirarse a un nuevo *beatus ille* y dedicarse a la práctica de las ciencias (pp. 85-99); con este guía de reminiscencias virgilianas, ascienden y visitan el alcázar de la reina, que se describe con todo lujo de detalles con la éfrasis de pinturas mitológicas, los retratos de los reyes daneses, otros lienzos y unos mapas de Dania (pp. 99-154); al regreso al aposento del anciano sigue la comida y el descanso (pp. 154-155) a modo de intermezzo que, además, propicia que el peregrino realice un viaje en sueños con otro huésped ‘aún más cano’ por el mar del norte (pp. 155-166); al despertar, discute con el viejo sobre las diferentes clases de sueños y la interpretación simbólica de la experiencia (pp. 166-174) y el poema acaba con una coda autorial que recupera el encomio cortesano general de las *Silvas dánicas* (pp. 174-175)” (Sáez 2015: 193).

1. Introducción y llegada del peregrino al albergue del anciano (vv. 1-57)
2. *Sermocinatio* del peregrino (vv. 58-108)
3. Reflexión y *sermocinatio* del anciano (109-472)
4. Presentación del palacio de Hersholme (vv. 473-569)
5. Primer conjunto de écfrasis de pinturas (570-1113)
 - a) Caza del jabalí de Calidón (vv. 570-698)
 - b) Acteón y Diana (vv. 699-849)
 - c) Orión y Diana (vv. 850-966)
 - d) Zodíaco con especial atención a Faetón, Dédalo e Ícaro (vv. 967-1113)
6. Puerta presidida por Hércules y Atlante que conduce a otras salas (1114-1121)
7. Segunda serie de écfrasis de pinturas (vv. 1122-1791)
 - a) Sala primera. Retratos de los reyes de Dania (vv. 1122-1125)
 - b) Sala segunda. Estados de Lunenburg y Brunswick y pinturas cortesanas de la familia (vv. 1126-1275)
 - c) Cuarto de verano. Primera pieza: paisaje invernal con la reina cazando (vv. 1276-1344)
 - d) Cuarto de verano. Segunda pieza: escenas cetreras (vv. 1345-1519):
 - d1) caza de liebre por dos borníes, d2) trampa con un búho para cuervas, d3) ataque del milano a los polluelos, d4) lucha entre la garza y el neblí
 - e) Cuarto de verano. Tercera pieza: batalla naval junto con la caza de un ciervo por un grupo de villanos (vv. 1520-1663)
 - f) Cuarto de verano. Cuarta pieza: jardines y estados del reino (vv. 1664-1709)
 - g) Cuarto de verano. Última pieza: la reina en “rústico traje” (vv. 1710-1744)
 - h) Galería con la estirpe de los Gúelfos (vv. 1745-1791)
 - i) Librería con obras plurilingües junto con efigies de la familia real (vv. 1792-1817)
8. Llegada al aposento del venerable anciano, comida frugal y descanso (vv. 1818-1858)
9. Sueño del peregrino (vv. 1859-2131)
10. Reflexión del anciano sobre los sueños (vv. 2132-2333)
11. Conclusión (vv. 2234-2358)

Si se presta atención a los modos de enunciación del discurso, puede apreciarse cómo se insertan a lo largo del texto varias sermocinaciones de los dos personajes del poema: el peregrino y el anciano que le sirve de venerable guía en el ameno paraje. Funcionalmente, tales discursos respondían a un doble propósito: en primer lugar, servían para dar algunas pinceladas biográficas sobre tales figuras; en segundo término, daban cauce a determinados valores (la alabanza de la vida reti-

rada, el desengaño de lo mundano, la ponderación de la sabiduría...)¹² El otro elemento que aflora a partir de la identificación de la estructura es la importancia que asume la descripción en el poema, no solo como *descriptio Naturae* sino, fundamentalmente, como una verdadera transposición de arte que atiende al doble plano de lo arquitectónico, el diseño paisajístico y lo estrictamente pictórico.

En efecto, un lector atento no tarda mucho en descubrir que se halla ante un poema en el que la éfrasis juega un papel principal.¹³ Desde un punto de vista meramente cuantitativo, de los 2358 versos que componen la silva, algo más de la mitad (un total de 1315, si se incluye la breve evocación de la biblioteca) están consagrados a la descripción del palacio y de los numerosos lienzos que pendían de sus muros, a la evocación de las puertas decoradas con relieves, a las pinturas parietales, a la recreación verbal de los fastuosos jardines, con sus árboles, flores y estanques.¹⁴ Dentro de ese conjunto, buena parte de las transposiciones artísticas aparece dominada por la temática cetrera, lo que a su vez proporciona alguna idea sobre la naturaleza misma de una residencia palaciega en la que la familia real danesa pasaba las temporadas vacacionales y se consagraba a uno de los ocios aristocráticos por excelencia, practicando diversas modalidades de caza (montería y cetrería).

La verde pompa de un palacio danés

En cuanto nos adentramos en el poema, puede percibirse desde el primer momento la relevancia de un motivo central que permite enlazar las *Soledades* y *Hersholme*: la presencia de un protagonista que reviste rasgos similares. En ambos casos se trata de un misterioso peregrino errante que llega a un paraje desconocido en el que será hospedado en un “bienaventurado albergue”, donde se dispone a escuchar el relato de un “venerable anciano”. Al igual que las notables

12. Los relatos en primera persona, cuajados de reflexiones de raíz ética y valor didáctico, constituyen otra de las claves morales de la silva. Estos se enmarcan al principio y al final de la composición, reservándose así el segmento central a las descripciones. La ubicación dentro del poema los convierte, en cierta medida, en una suerte de prólogo y epílogo reflexivo, capaces de orientar la obra en una determinada dirección.

13. Empleo el término con el sentido concreto de “descripción literaria de una obra de arte visual”, tal como lo acotara Victoria Pineda (2000: 252). Puede recordarse asimismo la definición más amplia de James A. W. Heffernan (2004: 3), “the verbal representation of visual representation”. Sobre la noción de éfrasis y los diferentes planteamientos en torno a la misma (con las aportaciones de Spitzer, Heffernan, Pineda y otros), puede verse Jesús Ponce Cárdenas (2014). En el presente estudio se utilizarán como equivalentes los términos éfrasis, transposición artística y transposición de arte.

14. Téngase además en cuenta que la pintura verbal de los jardines ocupa un estatuto ambiguo dentro de la composición, ya que por su naturaleza artística entronca claramente con la éfrasis, mientras que por su identificación como espacio real puede considerarse asimismo una topografía o *descriptio loci*.

similitudes, las diferencias, en cualquier caso, no pueden pasar desapercibidas: mientras que en las *Soledades* es un narrador en tercera persona el encargado de relatar las andanzas del desventurado viajero, en la obra del conde de Rebolledo la caracterización del peregrino se verbaliza desde una llamativa primera persona, lo que permite trazar además una situación enunciativa y vital que guarda una semejanza significativa con la del autor empírico.¹⁵

Pero más allá de los diversos usos del narrador, la impostación gongorina del poema se pone de manifiesto a través de reminiscencias estilísticas visibles ya en los primeros versos de la composición. Por ejemplo, los pasos del desventurado peregrino se delinear del modo siguiente:

Pasos daba dudosos
por el no conocido laberinto,
de hermoso sí, mas tan extraño enredo
que admiración causara, si no miedo,
al que venció del otro los errores.
Pisando confusiones entre flores
llegué con la más clara luz del día
a donde corregía
de una vid los errores
con tarda sí, pero maestra mano
un venerable anciano.

(vv. 23-33)

Un receptor familiarizado con la obra gongorina advertirá cómo —a través de diferentes *iuncturae*— el recuerdo del modelo resulta bastante claro y afecta a distintos aspectos.¹⁶ Por ejemplo, los “pasos daba dudosos” traen de manera inmediata a la memoria los “pasos sin tino” del soneto de la década de 1590 que principia *Descaminado, enfermo, peregrino* (*Sonetos*, p. 580), considerado desde los comentarios de Salcedo Coronel como el primer bosquejo del misterioso héroe de las *Soledades*.¹⁷ Y sobre todo recordará la dedicatoria al duque de Béjar, donde también

15. Para la caracterización de la figura del peregrino en Góngora véanse Vilanova (1989), Sandoval (2019) y Bonilla Cerezo (2020). En otro trabajo, actualmente en curso, profundizo en el conjunto de paralelismos que pueden establecerse entre las sermocinaciones de los ancianos en Góngora y Rebolledo.

16. Sobre las huellas gongorinas del pasaje ya había llamado la atención González Cañal (2008a: 184).

17. El erudito comentarista a propósito del soneto juzgaba que “casi parece el mismo argumento del de las *Soledades*”, mostrando además la abundancia de concomitancias expresivas. Salcedo Coronel (*Obras... comentadas*, pp. 300-302). Por su parte, José María Micó notaba que “apenas hay motivo, idea, personaje, anécdota o lance de estilo del soneto que no aparezca en la silva de 1613: el peregrino doliente de amor, la confusión del paisaje, el perro “siempre despierto”, el albergue pobre y hospitalario, el amanecer, la bella esquiva, el arrebato, el recuerdo de un amor previo, la felicidad imposible, la nostalgia... Aparte, claro, de unas cuantas coincidencias verbales no siempre impuestas por las variadas reminiscencias literarias que Góngora asumió” (Micó 1990: 57). Para las imágenes del peregrino en general antes de las *Soledades* véase Matas Caballero (2013).

aparecen los “pasos de un peregrino errante [...] perdidos” (*Soledades*, pp. 183-185, vv. 1-4). El más que probable homenaje a la poesía del racionero cordobés vendría confirmado por el verso “pisando confusiones entre flores”, donde parecen darse citas varias huellas gongorinas. Entre ellas, el verso del citado poema de juventud “la confusión pisando del desierto” junto con algunos de las *Soledades* y el *Polifemo* como “entre espinas crepúsculos pisando” (*Soledades*, p. 207, Sol. I, v. 48) y “pisando la dudosa luz del día” (*Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 163, Pol, v. 72). Cabe apuntar que, además, tanto en las *Soledades* como en la segunda *Selva dánica* ambas líneas se ubican en un contexto similar. Por otro lado, no puede obviarse la concentración en el fragmento de fórmulas adversativo-aditivas de sabor culto: “de hermoso sí, más tan extraño enredo / que admiración causara, si no miedo”, “con tarda sí, pero maestra mano” (A sí, mas tan B; A, si no B; A sí, pero B).

Al seguir los pasos del peregrino por la selva danesa, el lector enseguida llega a la humilde residencia de un anciano, fábrica pobre y elaborada sin ambición, al igual que el “bienaventurado albergue” de las *Soledades*:

Y me llevó al frondoso
 dosel, que entre los árboles tejía
 la vid, que de cortina les servía;
 y en el sitial de rico no brocado,
 de rizo sí, de flores variado,
 estrado que de céspedes formaba,
 a gradas reducidos,
 de los rayos del sol tan defendidos
 que, puesto que el León los encendía
 y el Can los irritaba,
 aún el más perspicaz no penetraba
 curioso la nudosa celosía.

(vv. 37-48)

Más allá de las notas genéricas de la descripción que remiten a las pinturas clásicas del espacio ameno (como la importancia de la sombra), existen ciertos detalles de cuño gongorino. El “frondoso dosel”, por ejemplo, se asemeja a los doseles campestres evocados por el vate cordobés en sus dos grandes obras. De esto modo, en la dedicatoria del *Polifemo* Góngora pide al conde de Niebla que de treguas al ejercicio de la caza y que repose sobre su “augusto dosel” para escuchar el fiero canto del músico jayán (*Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 161, Pol, vv. 19-20). Amplificando esta misma idea, en las *Soledades* se utiliza una fórmula afín para pintar al duque descansando de las fatigas venatorias y atento a los errantes pasos del peregrino: “lo augusto del dosel; o de la fuente / la alta cenefa, lo majestuoso / del sitial a tu deidad debido” (*Soledades*, p. 187, dedicatoria, vv. 23-25). Por otro lado, más allá de estos posibles paralelismos, quizá lo más interesante del fragmento sea el uso que hace Bernardino de Rebolledo de lo que Mercedes Blanco denominara el paradigma del “verde obelisco” en una importante monografía (Blanco 2016: 379-406).

A juicio de la catedrática de la Sorbona, el paradigma es “una agrupación de términos no momentánea y ocasional, es decir sintagmática, sino regular y constante” capaz de crear una suerte de microcosmos léxico constituido por y para el poema, aunque parcialmente extensible al conjunto de la obra gongorina o incluso capaz de ser exportado a textos de otros autores”. Este paradigma permite establecer “series de términos mutuamente sustituibles en un lugar determinado que por ello mismo se perciben como semánticamente afines o conexos, aunque no lo sean en el uso común” (Blanco 2016: 304). De modo más concreto, el paradigma del “verde obelisco” alude a todos aquellos casos en los que el adjetivo verde —y otras formas afines como frondoso, umbroso, de sombras— funciona no como epíteto cromático, sino con el objetivo de dotar de una categoría “vegetal” a los objetos que acompaña y que son ajenos a ella. Para ilustrar por vía del ejemplo esta idea, detengámonos momentáneamente en algunos de los ejemplos citados por la estudiosa:

...el Sol, que el pabellón de espuma
dejó, y en su carroza
rayó *el verde obelisco de la choza*.
(*Soledades*, p. 237, Sol I, vv. 179-181)

...inmóvil se quedó sobre un lentisco
verde balcón del agradable risco.
(*Soledades*, p. 237, Sol I, vv. 192-193)

...que a ruínas y estragos
sabe el tiempo hacer *verdes halagos*.
(*Soledades*, p. 243, Sol I, vv. 220-221)

...hoy te convidó a que nos guarda sueño
política alameda
verde muro de aquel lugar pequeño.
(*Soledades*, p. 303, Sol I, vv. 521-523)

Edificado sobre las propiedades del oxímoron a lo largo de cuatro sintagmas afines que comparten el mismo epíteto (“verde obelisco”, “verde balcón”, “verdes halagos”, “verde muro”), el paradigma así constituido da lugar a un “permanente diálogo o cotejo entre la vegetación y la arquitectura” (Blanco 2016: 384). De modo agudo y sintético se ofrece una manifestación particular de la contraposición, tan explotada por las letras renacentistas y barrocas, entre *Ars* y *Natura*. La silva encomiástico-descriptiva de Rebolledo, en la que el tema del diseño humano cobra una importancia capital, es un brillante ejemplo de cómo los ingenios barrocos supieron valerse de las posibilidades de una lengua alusiva y sugerente capaz de perfilar sutiles relaciones entre la Arquitectura y la Naturaleza. En el pasaje que nos ocupa, vemos cómo va tomando cuerpo ese tipo de adjetivación a

través de imágenes diversas, como la del dosel *frondoso* cuyas cortinas son una *vid*, un sitial *rodeado de flores* y un estrado formado de *céspedes*.

Entre otras manifestaciones de este paradigma arquitectónico-vegetal, tiene especial interés por su extensión una de las écfrasis mitológicas, la que narra la doliente historia de Acteón y Diana:¹⁸

Acteón a la caza treguas daba
y de una y otra bóveda sombría,
que la inculca aspereza construía,
su gente los espacios ocupaba,
haciendo del florido pavimento
y verde cabello de la floresta
camas de campo en que pasar la siesta.
Diana, que también el bosque había
de Gargafie vagado,
al centro con sus ninfas retiradas,
calurosa se veía,
—de aljófares ardientes matizada
la púrpura que el rostro le teñía—
en una gruta, donde parecía
que el monte respiraba.
Por columnas dos álamos tenía
a la capaz entrada
de follajes de hiedra artificiosa
no menos que nudosa,
ellos ceñidos, ella coronada
y por dentro toda entapizada.
El peñasco interior pródigamente
de sus venas desata
caudal extraordinario para fuente,¹⁹
materia no, pues es bruñida plata,
en círculo no breve,
que cóncavo en la peña se dilata
con igualdad, sin el favor del Arte,
y la humedad procura
de esmeralda fingir verde moldura
con primor rudamente artificioso,
a tanto espejo de cristal undoso.
(vv. 743-774)

18. Según el autorizado juicio de Antonio Vilanova (1992: 61), la línea que abre el pasaje (“Acteón a la caza treguas daba”) rendiría un homenaje al verso gongorino “treguas al ejercicio sean robusto” (Pol, v. 17).

19. En apenas tres versos podrían confluír la reminiscencia de dos pasajes diferentes de la obra de Góngora. En primer lugar evoca, esencialmente, la estampa cristalina del río de las *Soledades*: “de la alta gruta donde *se desata* / hasta los jaspes líquidos” (*Soledades*, p. 241, Sol I, vv. 209-210). Quizá en un segundo plano también pueda remitir a la composición funeral en elogio de Felipe III (1621): “*desatada* la América *sus venas*” (*Canciones y otros poemas*, p. 178, v. 35).

Tal como evidencian los elementos resaltados, la técnica mediante la cual Rebolledo consigue bosquejar la atmósfera y los lugares de la trágica escena se sustenta sobre el paradigma gongorino de la *arquitectura natural* o, si se prefiere, el *verde obelisco*. Son abundantes los *oximora* que perfilan los bosques helenos y la cueva de la casta diosa como entornos híbridos, como espacios ambiguos que se hallan a medio camino entre la Naturaleza y el Arte. La “inculta aspereza” ha formado “bóvedas sombrías” capaces de suministrar digno reposo a los fatigados cazadores y “camas de campo” en las que dormir. Como si de un suntuoso *opus tessellatum* se tratara, el suelo constelado de flores y suave grama se percibe como un “florido pavimento”. La fresca gruta de Diana, por su parte, se revela como un privilegiado espacio ornado con toda suerte de elementos arquitectónicos y vegetales a un tiempo: “álamos” que realizan la función de “columnas”, “follajes de hiedra *artificiosa*” que resaltan como naturales “tapices”, la orla de musgo —que circunda la lámina de agua— se transmuta en “verdes molduras” de un “espejo de cristal undoso”. Así todo se revela ante los ojos de un espectador atento como una obra que nace de un paradójico “primor”, ya que resulta este “rudamente artificioso”.

Desde un enfoque comparatista, el germen de esta serie de imágenes parece remontarse hasta el principal modelo de relatos míticos de la poesía latina de época augústea: las *Metamorfosis* de Ovidio. En el influyente *carmen perpetuum* dedicado a las transformaciones, el sulmonense incluía un pequeño lienzo verbal de la cueva de Diana (III, vv. 157-160):

*cuius in extremo est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla: simulaverat artem
ingenio natura sua; nam punice vivo
et levibus tofis nativum duxerant arcum.*

(III, vv. 157-160)

en cuyo extremo más apartado hay una cueva boscosa no trabajada con arte alguno: la naturaleza con su ingenio había imitado el arte; pues con piedra viva pómez y ligeras tobas había formado un arco natural.

(Ovidio, *Metamorphoses*, p.134; trad., *Metamorfosis*, p. 285)

En el pasaje de la epopeya metamórfica se aprecia cómo Ovidio ya había expresado la idea de que la gruta era la creación de la Naturaleza, un espacio no moldeado por el Arte, pero que merced al natural ingenio imitaba el encanto de lo artificioso. Partiendo de una idea ya presente en el dechado ovidiano, Rebolledo habría enriquecido elocutivamente la *descriptio loci* mediante el uso de un paradigma de inspiración gongorina, con lo que lograba así dotar de una singular vivacidad al enclave mítico. Cabe asimismo recordar un testimonio pictórico privilegiado como ejemplo de la idoneidad de la historia para ofrecer un sugerente diálogo entre *Ars* y *Natura*. Se trata del lienzo *Diana y Acteón* de Tiziano, obra actualmente conservada en la National Gallery de Londres. Estamos ante

una muestra inigualable de algunas de las tendencias de la estética renacentista tardía y, al mismo tiempo, un prelude genial del arte barroco:



Fig. 1 Tiziano, *Diana y Acteón* (1556-1559), óleo sobre lienzo, 185 × 202 cm. Londres, National Gallery

Bajo la guía ovidiana, el lienzo del maestro de Pieve di Cadore muestra un entorno nemoroso en el que resulta difícil distinguir si el Arte ha ocupado la Naturaleza o si ha sucedido exactamente lo contrario.²⁰ Al ocuparse de esta obra, Erwin Panofsky notó cómo la originalidad de la interpretación radica, ante todo, en “la inesperada presencia de un decorado arquitectónico: una extraña mezcla de un pilar rústico y de una bóveda gótica en ruinas, la única bóveda gótica que aparece en toda la pintura de Tiziano”. A juicio del gran especialista en iconografía, la descripción de Ovidio (“*simulaverat artem / ingenio natura suo*”) habría evocado en Tiziano dos ideas estéticas fundamentales: la del estilo rústico y la del gótico, ambos muy próximos a una arquitectura natural o, por lo menos, de aspecto no enteramente artístico. A través de estas ideas, el pintor daría la vuelta del revés al

20. Si bien desde una óptica distinta, Mercedes Blanco había establecido un paralelismo entre el cuadro de Tiziano y la estética de Góngora (Blanco 2016: 94).

planteamiento ovidiano, componiendo una representación en la que “es el arte el que imita ‘el genio de la naturaleza’” (Panofsky 2003: 154).²¹

Antes de detenerse en la transposición artística de varios paisajes con escenas de cetrería, Bernardino de Rebolledo se había ocupado de ofrecer una pequeña descripción del palacio danés, en cierta medida también inspirada por el léxico de la arquitectura vegetal:

Este de admiración mudo teatro,
de *tres frondosas* calles separado,
basis es y pirámide el palacio
a que dio la moderna Arquitectura
triangular figura,
equilátero espacio,
desestimando en parte
los regulares límites del Arte.
Por *pórticos de murta*, cuyos arcos
las cervices oprimen de gigantes.
(vv. 495-504)

Junto con las resonancias léxicas (*frondosas calles*, *pórticos de murta*), destaca el pasaje —desde el punto de vista de la *imitatio* gongorina— por acoger la posible reminiscencia del palacio bosquejado en los recuerdos del peregrino de las *Soledades*, la morada que habitó antes de viajar por otras tierras, espoleado por los crueles tormentos de la pasión amorosa:

Al peregrino por tu causa vemos
alcázares dejar, donde excedida
de la sublimidad la vista, apela
para su hermosura,
en que la Arquitectura
a la Geometría se rebela,
jaspes calzada y pórfidos vestida.
(p. 413, Sol. II, vv. 665-671)

En ambos casos la éfrasis subraya la idea de una Arquitectura impulsada o dominada por la audacia, aunque es lícito plantear alguna diferencia de grado. Mientras el arte edilicia para Góngora llega al punto de rebelarse contra la Geometría, es decir, alcanza unas dimensiones que sobrepasan las reglas habituales, Bernardino de Rebolledo suaviza un tanto la idea, puesto que el palacio septentrional, ejemplo de la moderna arquitectura, tan solo “desestima en parte / los regulares límites del Arte”.²²

21. Fernando Checa Cremades (2013: 384) apuntaba la influencia que pudo tener en la pintura de Tiziano la versión de las *Metamorfosis* publicada por Lodovico Dolce en 1553.

22. Pueden recordarse los lúcidos comentarios de Pellicer al fragmento: “Digámoslo claro: como

Fatigar otro elemento: de pintura y cetrería

Pocas formas de ocio gozaron de tanto favor y prestigio entre las clases privilegiadas de la Edad Moderna como la caza, en sus diferentes modalidades.²³ La ubicación del palacio de Hersholme (situado a unos treinta kilómetros al norte de Copenhague) así como las amplias dimensiones de la finca en torno a la morada regia (que cubría un área tan vasta que actualmente comprendería los municipios modernos de Hørsholm, Karlebo, Birkerød y Allerød) convertían aquel espacio en un lugar ideal para todo tipo de prácticas venatorias. Gracias al favor de la reina, el conde de Rebolledo obtuvo el privilegio de residir a lo largo de un año en el “Adelsgodset Hørsholm” (Real Sitio de Hirschholm) y pudo así disfrutar de las comodidades de la regia mansión, la tranquilidad de sus jardines y la riqueza de sus cotos de caza.

El ejercicio cinegético que tenía lugar en aquel entorno campestre se reflejaba además en el programa decorativo del propio palacio. El pintor de cámara Karel Van Mander III (Delft, 1609-Copenhague, 1670), “docto Apeles de Dania” en palabras del embajador-poeta, realizó varios lienzos con escenas de montería para ser exhibidos en el mismo.²⁴ Así, el Cuarto de Verano estaba decorado con la recreación de una partida de caza protagonizada por la reina, el relato visual de la cacería de un ciervo por un grupo de villanos y con una serie de escenas de cetrería. El ciclo de pinturas en torno al *ars accipitraria* debió de avivar en la memoria del conde el recuerdo de un pasaje célebre de la obra maestra gongorina: el desfile de aves de presa y los lances protagonizados por las mismas, evocados justo al final de la *Soledad segunda*. De hecho, la admiración que el diplomático tributaba a dicho fragmento se trasluce ya de la imitación que hiciera del mismo en otra de sus complejas silvas, la *Selva militar y política* publicada en 1652.²⁵ En el caso de esta composición didascálica, tradicionalmente considerada como paradigma del “prosaísmo” de Rebolledo (González Cañal

la Arquitectura regula siempre sus plantas y sus diseños por la Geometría, y se delinea cuanto se puede levantar en lo alto proporcionado a lo ancho, aquí no guarda ese orden la Arquitectura, porque como era tan alto el edificio, para que se ajustasen a la proporción de los ojos las cúpulas, los capiteles y los cimborrios, era menester que los tamaños de las columnas, figuras y espacios, sean mayores de los que pide la Geometría, para que vengan a hacer hermosa vista, porque la perspectiva desde lo alto viene siempre a menos” (Pellicer, *Lecciones solemnes*, col. 587). El pasaje también ha sido comentado en Blanco (2016: 392-394).

23. Para un estudio panorámico de la caza como forma privilegiada de recreo entre la realeza española de la Edad Moderna, véase la imprescindible monografía de Fernando Checa Cremades y J. Miguel Morán (1986).

24. Para los posibles contactos entre el conde de Rebolledo y Karel Van Mander III en la corte danesa, así como para el interés del diplomático por la pintura, véase Rocío Cárdenas Luna y Pedro Ruiz Pérez (2018).

25. Es de interés apuntar que, varios siglos después, otro embajador y poeta, Antonio de Zayas, duque de Amalfi, también consagraría varios poemas a la temática cetrera siguiendo la misma estela gongorina. Véase Ponce Cárdenas (2020a: 435-457).

2008a: 177-187), la inclusión de la *imitatio* gongorina venía motivada no por una écfrasis, sino por un epígrafe consagrado a los ocios útiles a los que debe entregarse un príncipe, entre los cuales no podía faltar la caza.²⁶

Los cuadros con escenas de cetrería evocados por Rebolledo podrían formar una suerte de tríptico en la Sala de Verano. En el primer lienzo podían contemplarse dos lances simultáneos: la caza de una liebre por dos borníes y la trampa de un búho para atraer cuervas, que a su vez serían abatidas por sacres y gerifaltes. El segundo cuadro reproduciría la escena —más sencilla— de un milano acometiendo a unas gallinas, mientras las aves domésticas trataban de proteger a sus polluelos. Por último, el tercer lienzo presentaba la sangrienta pugna entre una garza y un neblí. Conviene tener en cuenta que ya desde su anterior aproximación a esta materia cetrera, el conde de Rebolledo había bosquejado episodios muy similares, tanto el del “robador milano” como el de la pugna entre la garza y neblí, ahora bien, en ambos casos lo había hecho con un menor grado de detalle.²⁷

Si bien es cierto que en las primeras líneas del pasaje de la cetrería Góngora ofrece un *tour de force* en forma de catálogo de aves bajo el signo de la elusión y la alusión, mientras que el embajador entra rápidamente en la narración del episodio de los dos borníes y las liebres, ambos fragmentos presentan concomitancias que merecen ser subrayadas. Por citar un ejemplo llamativo, los dos pasajes ponen de manifiesto desde su misma apertura la abundancia de aves cetreras y muestran cómo estas son temporalmente liberadas de sus capirotes en el momento de acometer alguna presa:

Entre el confuso pues celoso estruendo
de los caballos, ruda hace armonía
cuanta la generosa cetrería,
desde la Mauritania a la Noruega,

26. Reproduzco a continuación este primer pasaje cetrero: “Acometer un robador milano / (pirata que infestaba / uno y otro elemento) / en los golfos del viento; / escuadra vengadora / de fustas animadas, / de fragatas aladas; / y volver vencedora, / de donde se negaba / a las más perspicaces atenciones, / a rendirle otra vez a las prisiones. / La garza que ambiciosa / las nubes señorea / y las esferas huella, / del sol desvanecida mariposa, / remontada a más cielo, / no menos breve que atrevidamente, / constelación semiente; / de observarla cansado / el atento cetrero / tiende el arco del brazo, / y dispara certero, / libre del capirote suelto el lazo, / la mortal flecha del neblí templado, / más que Aquilón que le engendró ligero, / exhalación del Herkla, / que (desplegando incendios) / por piélagos de horros al norte llega, / rayo de Islandia, asombro de Noruega, / que con osado rostro y fuerte garra / de los astros desgarrar, / la ya prisión vencida, / que a su temor sacrificó la vida; / y fulminada al suelo, / del temerario vuelo / da el estrago sangriento; / al escándalo igual el escarmiento, / que la naturaleza / a su autor obedece / en las antipatías / tan misteriosamente / que bien examinadas / aún en ellas parece / que la suma justicia resplandece” (Rebolledo, *Selva militar y política*, ff. 214v-215v).

27. El primer estudioso en dar noticia sobre la imitación del pasaje de la cetrería que realizó el conde de Rebolledo fue Jesús Ponce Cárdenas (2013), disponiendo este caso de praxis imitativa junto a otros de similar tenor realizados por fray Hortensio Félix Paravicino, el conde de Villamediana o Hernando Domínguez Camargo.

insidia ceba alada,
 sin luz, no siempre ciega,
 sin libertad, no siempre aprisionada,
 que a ver el día vuelve
 las veces que, en fiado al viento dada,
 repite su prisión y el viento absuelve.
 (*Soledades*, pp. 527-529, Sol II, vv. 735-744)

[...]

y seguida de cuantas
 pródiga cetrería
 volantes fieras de las nubes fía,
 de la obscura prisión desanudadas,
 a que tan sin tardar se restituyen,
 que de la libertad parece que huyen.
 (*Selvas dánicas*, vv. 1369-1374)

Más allá de estos dos motivos citados (la abundancia de aves y el doble gesto de liberarlas de los capirotos y confiarlas al viento para que emprendan el vuelo), encontramos una notable proximidad expresiva en el uso de construcciones como “generosa cetrería” / “pródiga cetrería”, el término “prisión” para nombrar los capirotos o, estrechamente vinculado a este desde el punto de vista semántico, el vocablo jurídico “fiar”.

Por otro lado, en la rica presentación de las aves realizada por Góngora ya tenemos bosquejado el motivo de la liebre acosada por el borní, que el aristócrata leonés desarrolla en extenso en un logrado ejercicio de *amplificatio*:

la delicia volante
 de cuantos ciñen líbico turbante,
 el Borní, cuya ala
 en los campos tal vez de Meliona
 galán siguió valiente, fatigando
 tímida liebre.
 (*Soledades*, 537, Sol II, vv. 762-767)

[...]

Parece que la liebre temerosa,
 del ventor inquirida,
 al son de la bocina
 apresura la huida,
 que de los sueltos galgos perseguida,
 con no poca destreza
 burla la ligereza,
 y de mata frondosa,
 puesto que no vecina,

en la verde clausura
 asegurar inmunidad procura:
 cuando de la tiniebla a la luz dados,
 de la prisión al aire disparados
 dos veloces borníes
 le insultan con rápida porfía,
 que guantes se calzaron carmesíes,
 de su piel aforrados,
 en sangre ya más que en sudor bañada,
 si bien menos herida que asombrada,
 de verse fatigar de otro elemento
 y que sin los escándalos de trueno,
 rayo fulmine cielo tan sereno.
 De la turba de canes alcanzada
 frustró su desaliento
 de tantos enemigos el intento,
 y cuanto pudo mejoró su suerte
 muriéndose de miedo de la muerte.

(*Selvas dánicas*, vv. 1387-1413)

En el relato de la sanguinaria escena el diplomático leonés se sirve, asimismo, de una tesela gongorina relacionada con aquella “república alada de las *Soledades*” (Ly 2020), pero en este caso perteneciente a un pasaje de la silva de los campos. Nos referimos a los versos “dos veloces borníes / le insultan con rápida porfía, / que *guantes se calzaron carmesíes*, / de su piel aforrados, / en sangre ya más que en sudor bañada”. La imagen de las garras de los halcones cubiertas con la sangre y la piel de sus víctimas fácilmente trae a la memoria las perdices atadas a una vara que harían las delicias de los asistentes al banquete de las nupcias campesinas.

Sobre dos hombros larga vara ostenta
 en cien aves cien picos de rubíes,
tafiletes calzadas carmesíes
 emulación y afrenta
 aun de los berberiscos,
 en la inculca región de aquellos riscos.

(*Soledades*, p. 265, Sol I, vv. 315-320)

El detalle es de especial interés porque pone de manifiesto cómo, en el momento de reescribir el pasaje de la cetrería, Rebolledo tenía en mente la silva gongorina en su totalidad. Esa visión global del modelo le permitiría extraer y combinar diferentes teselas en distintas partes del nuevo mosaico. Por otro lado, el embajador alteraría a su gusto el hipotexto, sustituyen unos elementos por otros: los zapatos de bruñido y lustroso cuero (*tafilete*) que lucen las aves pequeñuelas en el dechado se tornarían en “guantes carmesíes” forrados de cálida “piel”.

El segundo episodio reflejado en la otra parte del lienzo (la trampa tendida a las cuervas merced al “oro intuitivo” de los ojos del búho) también sigue de cerca otros

fragmentos del pasaje de la cetrería. En esta parte final de la obra maestra inacabada, el ave funesta y nocturna rapaz hacía acto de presencia en dos ocasiones:

Grave de perezosas plumas globo,
que a luz lo condenó incierta la ira
del bello de la Estigia deidad robo,
desde el guante hasta el hombro a un joven cела;
esta emulación pues de cuanto vuela
por dos topacios bellos con que mira,
término torpe era
de pompa tan ligera.

(*Soledades*, p. 542, Sol II, vv. 791-798)

Cobrado el baharí, en su propio luto
o el insulto acusaba precedente,
o entre la verde hierba
avara escondida cuerva
purpúreo caracol, émulo bruto
del rubí más ardiente,
cuando, solicitada del ruido,
el nácar a las flores fía torcido,
y con siniestra voz convoca cuanta
negra de cuervas suma
infamó la verdura con su pluma,
con su número el Sol. En sombra tanta
alas desplegó Ascálafo prolijas,
verde poso ocupando,
que de césped ya blando,
jaspe lo han hecho duro blancas guijas.
Más tardó en desplegar sus plumas graves
el deforme fiscal de Proserpina,
que en desatarse, al polo ya vecina,
la disonante niebla de las aves;
diez a diez se calaron, ciento a ciento,
al oro intuitivo, invidiado
deste género alado,
si como ingrato no, como avariento,
que a las estrellas hoy del firmamento
se atreviera su vuelo
en cuanto ojos del cielo.

(*Soledades*, pp. 561-567, Sol II, vv. 875-901)

La *imitatio* de estos dos lugares se verifica en los siguientes versos de la segunda *Selva dánica*:

En otro lado perezoso tiende
torpes plumas el hijo de Aqueronte
que, de Plutón espía,

difícilmente de la luz se fia.
 Y al oro que en sus ojos resplandece
 que se cala parece
 densa de cuervas nube,
 —fecundo parto del vecino monte,
 borrones del papel del horizonte—
 contra tanta volante infantería
 que codiciosamente
 perpetuar de Ascálafo quería
 la privación del día.
 (*Selvas dánicas*, vv. 1414-1426)

Más allá de la concreta imitación de la anécdota, la huella inconfundible del hipotexto se percibe a través de una sutil serie de detalles. Por ejemplo, es de clara raigambre gongorina el uso de la perífrasis mítica (“el hijo de Aqueronte”, “Ascálafo”) para designar al ave nocturna. Como ha estudiado Nadine Ly, la elusión del nombre español para referirse al búho, lejos de ser una casualidad en el fragmento, es una ley en toda su producción poética, si exceptuamos un romance jocosos de 1586 (Ly 2020: 471-479). En las *Soledades*, las seis alusiones al animal se dividen en dos etimologismos (*Soledades*, p. 399, Sol I, v. 990; 2016: 563, Sol II, v. 887) y en cuatro perífrasis (“rediman del que más o tardo vuela, / o infausto gime pájaro nocturno”, *Soledades*, p. 361, Sol I, vv. 799-800; “grave de perezosas plumas globo / que a luz lo condenó incierta la ira / del bello de la Estigia deidad robo”, *Soledades*, p. 543, Sol II, vv. 791-793; “el deforme fiscal de Proserpina”, *Soledades*, p. 565: Sol II, v. 892; “el testigo que en prolija / desconfianza a la sicana Diosa / dejó sin dulce hija / y a la stigia Deidad con bella esposa”, *Soledades*, pp. 585-587, Sol II, vv. 976-979). Si bien el conde de Rebolledo no imita de manera literal ninguna de aquellas perífrasis, sí que espiga varios rasgos de las mismas. Por ejemplo, cuando escribe “perezoso tiende / torpes plumas el hijo de Aqueronte”, el complemento predicativo de la oración muestra cómo el discípulo de Góngora debía tener en mente el epíteto del sintagma “perezosas plumas” referido en dos ocasiones al animal (*Soledades*, p. 399, Sol I, v. 991; p. 543, Sol II, v. 791). Además el adjetivo de la *iunctura* “torpes plumas” (en el sentido de “pesadas” o “poco gráciles”) remitiría al uso del mismo calificativo en otro lugar del complejo modelo (“término torpe era / de pompa tan ligera”, *Soledades*, p. 543, Sol II, vv. 797-798).

Como pequeñas marcas que recalcan la omnipresencia de Góngora, cabe mencionar la imagen de las cuervas “como una densa nube”, indiscutiblemente inspirada en la “mentida nube” (*Soledades*, p. 567, Sol II, v. 907). Igualmente significativo es el verso “borrones del papel del horizonte”, nítido homenaje a otro pasaje referido a la “república alada” en la *Soledad primera*:

Pasaron todos pues, y regulados
 cual en los Equinocios surcar vemos
 los piélagos del aire libre algunas

volantes no galeras,
 sino grullas veleras
 tal vez creciendo, tal menguando lunas
 sus distantes extremos
 caracteres tal vez formando alados
en el papel diáfano del cielo
 las plumas de su vuelo.

(*Soledades*, pp. 317-319, Sol I, vv. 602-610)

Prosiguiendo la visita por la galería venatoria, el segundo de los lienzos sirve al autor de los *Ocios* para amplificar la encarnizada escena gongorina en la que un milano acomete a unas gallinas y a sus polluelos. Para ello, el poeta introduce la presencia de un azor que planta cara al milano, rematando la escena con la inclusión de un símil épico rebosante de patetismo (Ponce Cárdenas 2013: 185).

Cual toro, de feroces
 molosos acosado,
 tal vez acometido se retira,
 y tal él acomete tan osado
 que del azor o tagarote baña
 en la sangre, las uñas y la saña.
 Mas de corvo rejón o de acerado
 pico, en la nuca herido,
 cuando más arriesgado
 contra todos el campo
 del aire había partido,
 del ambiente vital destituido,
 cae en sus mismas alas rebujado,
 víctima de las vidas que ha quitado.
 (vv. 1462-1475)

Si bien no debe descartarse que el uso de la figura por parte de Góngora inspirara a Rebolledo, cabría buscar para este símil concreto algún posible modelo en la épica antigua y moderna.²⁸ En efecto, el poeta y diplomático pudo apreciar la *enárgeia* de diversas comparaciones en algunos testimonios admirables del género sublime por excelencia, pues sabemos que el conde poseía numerosas epopeyas en su biblioteca.²⁹ Más concretamente, Torquato Tasso, bajo el magisterio de Home-

28. Por citar otro ejemplo, el diplomático se valdría también de un símil clásico de la épica: la comparación entre un joven muerto y una flor recién cortada: “al joven desdichado / que lastimosamente mide el suelo, / cual lirio que arrancó villano arado, / tumba construyen de fragantes flores, / que a sus galas copiaron los colores / y de él la mal lograda lozanía” (vv. 692-696). Para la cadena de imitaciones del símil véanse Vicente Cristóbal (1992) y Aude Plagnard (2017).

29. Entre las obras de su inventario se encontraban la *Iliada*, la *Odisea*, la *Tebaida*, el *Orlando enamorado*, el *Orlando furioso*, etc. Aunque de Tasso, al parecer, solo se tiene constancia de que poseía una copia de los *Discursos sobre el poema heroico*, lo más probable es que también estuviera familiarizado con su obra maestra (Casado Lobato 1973: 235-237).

ro (II, XVII, vv. 914-923) y Ovidio (*Metamorfosis*, XII, vv. 102-103), utilizaba el símil para narrar la lucha de Clorinda con varios caballeros cristianos:

Tal gran tauro talor ne l'ampio agone,
se volge il corno a i cani ond'è seguito,
s'arretran essi; e s'a fuggir si pone,
ciascun ritorna a seguitarlo ardito.
Clorinda nel fuggir da tergo oppone
alto lo scudo e' l capo è custodito.

(*Gerusalemme liberata*, III, 32, p. 93)

El último de los lienzos de temática cetrera que ornan el Cuarto de Verano recrea el motivo de la lucha entre la garza y el neblí. En este caso, dado que se trata de una materia empleada por otros autores, probablemente estemos ante el fragmento cetrero en el que el conde de Rebolledo más se aleja de las *Góngora*, si bien pudo tener en cuenta la versión del motivo presente en las *Soledades* (pp. 529-531, Sol II, vv. 745-749) o algunos detalles en la caracterización de los integrantes de la “república alada”. A este respecto cabría citar el uso del verbo “taladrar” para referirse al presuroso vuelo de las aves:

Cenit ya de la turba fugitiva.
Auxiliar *taladra* el aire luego
un duro sacre, en globos no de fuego,
en oblicuos sí engaños
mintiendo remisión a las que huyen,
si la distancia es mucha
(griego al fin).

(*Soledades*, p. 569, Sol II, vv. 910-915)

En este caso llama poderosamente la atención el uso de un mismo verbo de gran evocación plástica, referido al dinamismo característico del lance cetrero:

Taladrando una y otra opuesta nube
a procurar asilo al cielo sube;
de un neblí perseguida,
de que más se recata
por natural instinto, con que sabe
que su muerte se viste de aquella ave.

(*Selvas dánicas*, vv. 1487-1492)

Sin duda, los ecos concretos del *pasaje de la cetrería* en la segunda *Selva dánica* podrían ser objeto de análisis ulteriores, ya que en verdad comprenden tanto rasgos macrotextuales (pues afectan a la constitución misma de las diferentes escenas o lances) como microtextuales (calcos de estilemas o imitaciones de *iuncturae* que el conde pudo considerar singularmente afortunadas). Por ahora

baste el conjunto de muestras aquí examinadas para distinguir cómo el ejercicio de rescritura sustentado en la hipotiposis fue singularmente acertado.

La praxis imitativa y la elocución de signo gongorino

Junto con toda la gavilla de motivos directamente inspirados por Góngora, son numerosos los versos que manifiestan la huella inconfundible de su estilo. Pueden espigarse algunos calcos exactos en el relato del venerable anciano, por ejemplo, cuando se describe la paz del refugio campestre y la feliz medianía en la que viven sus moradores: “Al despertar el alba aquí me llaman / esos sonoros *órganos de pluma*” (v. 346) < “*Órganos de pluma, / aves digo de Leda*” (*Soledades*, p. 493, Sol II, vv. 523-524). Más adelante, en el apartado donde se pergeñan las andanzas del malogrado Acteón, el embajador de Felipe IV empleaba un sintagma característico: “solicitan del monte los *ocultos / senos*”. Parece lícito relacionar ese giro con una juntura empleada varias veces por el cabeza de la escuela culta: “que al peregrino *sus ocultos senos / negar* pudiera en vano” (*Soledades*, p. 519, Sol II, vv. 699-700); “aun el más *oculto seno / de los augustos lares pisa* lenta” (*Obras completas*, p. 483, *Panegírico al duque de Lerma*, vv. 157-158). Otro ejemplo similar de un tipo de *imitatio* que raya con el calco lo encontramos en “si no *calzadas plumas, / por favor de Neptuno, / hollando* levemente las *espumas*”, con recuerdo claro de “y, *calzada plumas, / tantas flores pisó* como él *espumas*” (*Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 166, Pol, vv. 127-128). En este caso, puede notarse además cómo el discípulo —a pesar de la gran cercanía con el hipotexto— desdibuja un tanto la esencia de la troquelación gongorina, ya que omite el acusativo griego.

Se antoja igualmente digna de mención la reescritura de un motivo clásico realizada por el conde dentro de la extensa *sermocinatio* del anciano. Hablamos de una de las modulaciones del elogio a la dorada medianía:

El Euro, que a la selva mueve guerra,
del abeto, que altivo la corona,
la verde pompa arrastra por la tierra,
y los mirtos más dóciles perdona.
El rayo los excelsos *obeliscos*
abate de los templos más sagrados,
y de los montes los soberbios riscos,
y respeta en los fáciles collados
las cabañas de frágiles lentiscos,
que todo ser se arma de mayor violencia
contra la más rebelde resistencia.
(vv. 139-149)

El lector recordará que una de las versiones más populares del motivo fue la elaborada por Horacio en uno de sus *carmina* (II, 10):

*Saepius ventis agitur ingens
pinus et celsae graviore casi
decidunt turre feriuntque summos
fulgura montis.*

Al pino ingente más el viento azota;
con más estruendo cae la torre insigne;
el rayo suele herir las altas cumbres
de las montañas.

(Horacio, *Odas y epodos*, pp. 196-197)

De hecho, Mercedes Blanco ya había notado cómo en la recreación de los versos del venusino que Góngora llevó a cabo en la *Soledad primera* se introducía de manera novedosa un término tan marcado como “obelisco” (Blanco 2016: 407-437):

Entre opulencias y necesidades
medianías vinculen competentes
a vuestros descendientes,
previniendo ambos daños las edades;
ilustren obeliscos las ciudades,
a los rayos de Júpiter expuesta,
aún más que a los de Febo, su corona,
cuando a la choza pastoral perdona
el cielo, fulminando la floresta.

(*Soledades*, p. 391, Sol I, vv. 930-938)

En el caso del fragmento citado de Rebolledo, la mención expresa del obelisco remitiría sin ambages al magisterio gongorino, al igual que otros sintagmas asociados a elementos arbóreos de tenor semejante en las *Soledades* (p. 463, Sol II, vv. 283 y 287): “Cóncavo *fresno* [...] / *verde* era *pompa* de un vallete oculto” > “el *abeto* [...] / la *verde pompa* arrastra”. A la luz de ambos testimonios podría sostenerse con algún fundamento que el pasaje de la segunda *Selva dánica* acoge un ejemplo plausible de imitación arqueológica: ya que en el mismo se combina un estrato moderno (A: Góngora) y un estrato antiguo subyacente, el del modelo en el que se había inspirado previamente el genial escritor cordobés (B: Horacio).³⁰

Si nos detenemos un momento en examinar varios de los rasgos elocutivos tradicionalmente considerados por la crítica como definitorios del estilo de Góngora³¹ (cultismos léxicos, semánticos y sintácticos; hipérbatos, oxímora, sinécdoque, perífrasis, bimetraciones, correlaciones, fórmulas adversativo-adi-

30. Sobre el concepto de imitación estratificada, imitación arqueológica o imitación por estratos, véase Javitch (1985) y Ponce Cárdenas (2016).

31. Véase Alonso (1955 y 1978), Ponce Cárdenas (2001: 109-132).

tivas, fórmulas estilísticas como un uso específico del verbo “dar”, etc.), puede apreciarse cómo Rebolledo se vale asiduamente de muchos de ellos.

En lo que respecta, por ejemplo, a los cultismos léxicos, puede apuntarse la recurrencia de un vocablo como “joven” (vv. 671, 691, 879, 930, 941, 1016), también frecuente en la obra gongorina pero a la sazón considerado como una palabra extraña, tal como testimonia su inclusión en el soneto-catálogo de Quevedo *Receta para hacer Soledades en un día*. Son comunes, asimismo, varios de los —en feliz expresión de Jammes (2016: 103)— “emblemas lingüísticos” de Góngora: “señas”, “prolijo”, “émulo”, “términos”, “turba”, “cerúleos”, “templar”, “canoras” o algunos de los cultismos semánticos más extendidos en la lírica de su tiempo como “cándido” (blanco) o “tímido” (temeroso). En cualquier caso, más interesante es señalar que Rebolledo no participa de la tendencia, extendida entre algunos de los discípulos, de crear o importar nuevos cultismos, si exceptuamos quizá el vocablo “sérico” (“de *séricos* celajes / y de triunfantes arcos adornada”, vv. 1222-1223), que no llegó a utilizar Góngora, pero sí el conde de Villamediana acaso inspirado por Marino, otro maestro indiscutible del Barroco italiano (Manuel Rozas 1975).

Desde el punto de vista de la sintaxis, el escritor secentista prescinde de algunas de las principales audacias gongorinas, como las cláusulas absolutas o los acusativos griegos, aunque no deja de lado otras estructuras como los hipérbatos, las bimembraciones o las fórmulas adversativo-aditivas, diseminadas a lo largo de la extensa silva.³² Dentro de los hipérbatos, Rebolledo opta por desentenderse de algunas de las estructuras más distintivas de Góngora. Por ejemplo, la tendencia a separar el determinante del nombre (“En *esta*, pues, *Cartago*”, *Soledades*, p. 463, Sol II, v. 293) está prácticamente ausente, si exceptuamos casos contados como el verso “*este* de admiración *mudo teatro*” (v. 495). En general, de los usos sintácticos de la silva se puede concluir que, si bien se rastrean las huellas del magisterio gongorino, las preferencias expresivas más revolucionarias, aquellas que más fácilmente podrían oscurecer la comprensión de la obra, han sido depuradas.

Del mismo modo ocurre con otras figuras como las perífrasis, mucho menos abundantes que en obras como las *Soledades*, reduciendo así el carácter “elusivo y alusivo” de la composición. Entre ellas, hemos citado la del “hijo de Aqueronte” (v. 1415), en ese caso inspirada por la práctica gongorina de omitir siempre el nombre español del búho, pero también conviene recordar otra del gusto del cordobés, la que pinta los caballos como hijos del viento (“de un lozano español hijo

32. Se espigan varios ejemplos a modo de botón de muestra: “que admiración causara, si no miedo” (v. 26, A, si no B); “bebiendo a cada uno está influencias, / si no alientos divinos” (vv. 540-541, A, sino B); “en la disforme máquina de miembros, / si no cerdosa selva” (vv. 625-626, A, si no B); “contra robador milano, si no cauto tirano” (vv. 625-626, A, si no B); “si celestiales / por el efecto nunca presumido, / indignas aun del corazón humano” (vv. 794-796, Si A, B); “si amante, no ya menos huraña” (v. 892, Si A, no ya B); “de follajes de hiedra artificiosa, / no menos que nudosa” (vv. 760-761, A, no menos que B); “materia no, pues es bruñida plata” (v. 767, A no, pues B).

del viento”, v. 708), utilizada, por ejemplo, en la segunda *Soledad*: “el veloz hijo ardiente / del Céfito lascivo” (*Soledades*, p. 525, Sol II, vv. 724-725). Curiosamente, son de idéntico carácter genealógico algunos otros circunloquios incluidos en *Hersholme*: “del hijo de Aristeo, / nieto de Cadmo, príncipe de Tebas, / amante de Diana” (vv. 700-702) o “estos de Bóreas hijos animados” (v. 1481).

Memoria escrita: el vestigio poético de palacios y jardines

Tal como vaticinaba la locución horaciana “*exegi monumentum aere perennius*”, son varios los palacios del entorno hispánico de cuyo esplendor solo queda un leve vestigio verbal gracias a la poesía del momento. Baste recordar como ejemplo elocuente de ello los jardines a la italiana del conde Monterrey, immortalizados por Juan Silvestre Gómez o el palacio y los suntuosos jardines del Buen Retiro ensalzados en verso por el cronista real José Pellicer de Salas y por el poeta y cortesano luso Manoel de Gallegos. Del mismo modo el espíritu y la magnificencia de los terrenos de Abadía, pertenecientes al duque de Alba, reducidos hoy a una pálida sombra de lo que fueron en su momento de esplendor durante la segunda mitad del siglo XVI, han llegado a nosotros gracias a la delicada descripción pintada por Lope de Vega.

Con el suntuoso palacio de Hirschholm, demolido en el siglo XIX, nos hallamos ante un caso similar. La *Segunda Selva dánica* se articula así como un “documento” de valor histórico capaz de proporcionarnos valiosas informaciones sobre la decoración palaciega y como un “monumento” poético que preserva el recuerdo de una morada y unos jardines extintos, al tiempo que entronca con la mejor tradición culta de la lírica española del barroco. En este artículo hemos tratado de profundizar en esta última línea evidenciando la presencia de los modelos gongorinos (especialmente el de las *Soledades*) en la silva a través del examen de varios aspectos centrales: el empleo de un paradigma verbal desarrollado por Góngora en las *Soledades* como método privilegiado para dotar a las descripciones de elementos naturales de una particular expresividad, la memoria del *Discurso de la cetrería* en la configuración de las éfrasis de algunos lienzos de temática venatoria y el recurso a varios de los estilemas asociados a la lengua poética del racionero cordobés.

Dada la magnitud y complejidad de la obra, cabe esperar que futuras investigaciones arrojen nuevos datos en esta misma dirección. Asimismo, aunque apenas se haya tratado el tema en este trabajo, la composición encomiástico-descriptiva merece ser leída a la luz de su conexión con otros modelos (neolatinos, italianos y españoles) pertenecientes al género de las *poesie di villa*. En una tesis doctoral actualmente en curso abordo con detalle varias de estas cuestiones, ahondando también en otros componentes fundamentales del poema tales como los modos de enunciación del discurso, las implicaciones biográficas o la vinculación de las ideas filosóficas expresadas con toda una rica tradición de pensamiento clásico.

Bibliografía

- ALONSO, Dámaso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.
- , “La lengua poética de Góngora”, en *Obras completas*, V, Madrid, Gredos, 1978, pp. 7-238.
- BLANCO, Mercedes, “Lienzo de Flandes: las Soledades y el paisaje pictórico”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, 2 vols., I, pp. 263-274.
- , “La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624)”, *Lectura y Signo*, núm. 5 (2010), pp. 31-68.
- , *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*, Madrid, Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2012.
- , *Góngora o la invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2016.
- BONILLA CEREZO, Rafael, “El Teatro de la vida humana desde que amanece hasta que anochece de Agustín de Salazar y Torres”, en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, coord. Begoña Capllonch Bujosa, Sara Pezzini, Jesús Ponce Cárdenas y Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 7-48.
- , “El peregrino confuso (Góngora, *Soledades*, 1613, vv. 1-4)”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, XIV (2020), pp. 271-324.
- CABANI, M. Cristina, y Giulia POGGI, “Le *Soledades* e lo *Stato rustico*: un’ipotesi di lavoro” en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, coord. Begoña Capllonch Bujosa, Sara Pezzini, Jesús Ponce Cárdenas y Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 63-80.
- CÁRDENAS LUNA, Rocío, *Representación plástica del escritor (1648-1778). Repertorio y estudios*, Tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2020.
- , y Pedro RUIZ PÉREZ, “El espejo del retrato: el conde de Rebolledo y sus dedicatarias”, *Versants*, LXV, 3 (2018), pp. 63-83.
- CARREIRA, Antonio, “Góngora y el canon poético”, en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, pp. 395-420.
- CARUSO, Carlo, “Poesia umanistica di villa”, en *Feconde Venner le carte. Studi in onore di Ottavio Besomi*, ed. Tatiana Crivelli, Bellinzona, Edizioni Casa-grande, 1997, pp. 272-294.
- CASADO LOBATO, María Concepción, “La biblioteca de un escritor del siglo XVII: Bernardino de Rebolledo”, *Revista de Filología Española*, LVI, 3-4 (1973), pp. 229-328.
- CASTELLVÍ LAUKAMP, Luis, *Hispanic Baroque Ekphrasis: Góngora, Camargo, Sor Juana*, Cambridge, Legenda, 2020.
- CHECA CREMADES, Fernando, y J. Miguel MORÁN TURINA, *Las Casas del Rey: Casas de Campo, Cazaderos y Jardines. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones El Viso, 1986.

- , *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2013.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, “Una comparación de clásico abolenjo y larga fortuna”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, II (1992), pp. 155-187.
- FADÓN DUARTE, Alberto, “Introducción”, en Lope de Vega, *Descripción de La Tapada*, Madrid, Giardini di Bomarzo, 2020, pp. 7-94.
- GARCÍA DE SALCEDO CORONEL, José, *Segundo tomo de las obras de don Luis de Góngora comentadas por don García de Salcedo Coronel*, Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1644.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- , *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2019.
- , *Obras completas, I*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.
- , *Soledades*, ed. Robert Jammes, Barcelona, Castalia, 2016.
- , *Sonetos*, ed. Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “El conde de Rebolledo y la reina Cristina de Suecia: una amistad olvidada”, *Tierras de León*, XXVI, 62 (1986), pp. 93-108.
- , “El prosaísmo del conde de Rebolledo”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXXXIV (2008a), pp. 169-186.
- , “El conde de Rebolledo y los albores de la ilustración”, *Criticón*, núm. 103-104 (2008b), pp. 69-80.
- , “Rebolledo, Bernardino de, Conde de”, en *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, II, coord. Delia Gavela García, Pedro C. Rojo Alique, Pablo Jauralde Pou (dir.), Madrid, Castalia, 2010, pp. 248-252.
- HEFFERNAN, James A. W., *Museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
- HORACIO, Quinto, *Odas y epodos*, ed. Manuel Fernández Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2019.
- JAMMES, Robert (ed.), Luis de Góngora, *Soledades*, Barcelona, Castalia, 2016.
- JAVITCH, Daniel, “The Imitation of Imitations in Orlando Furioso”, *Renaissance Quarterly*, XXXVIII, 2 (1985), pp. 215-239.
- KLUGE, Sofía, “Algo huele mal en Dinamarca. Historiografía estética en la primera *Selva dánica* de Bernardino de Rebolledo”, *Ínsula*, núm. 837 (2016), pp. 11-14.
- , “Qu’assí Saxo le nombra: reappropriating the *Theatrum Historiae Danorum* in Rebolledos’s First *Selva dánica*”, *Renaissance forum. Journal of Renaissance Studies*, núm. 12 (2017), pp. 231-238.
- LARA GARRIDO, José, “La estela de la revolución Gongorina. Relieves incompletos para una cartografía del Gongorismo”, en *Una densa polimorfía de belleza. Góngora y el grupo del 27*, ed. Andrés Soria Olmedo, Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 395-420.
- LY, Nadine, “La république ailée dans les *Solitudes*”, en *Lecturas gongorinas. De gramática y poesía*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 2020, pp. 451-483.

- MARTÍN POLÍN, Raquel, “Pellicer de Ossau: una visión de la monarquía católica en torno a 1640”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VI, Historia Moderna*, núm. 13 (2000), pp. 133-164.
- MATAS CABALLERO, Juan, “Las ‘Soledades’ a la luz de los sonetos: la prefiguración del peregrino”, en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, coord. Begoña Capllonch Bujosa, Sara Pezzini, Jesús Ponce Cárdenas y Giulia Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 317-330.
- MICÓ, José María, “Descaminado, enfermo, peregrino”, en *La fragua de las Soledades. Ensayos sobre Góngora*, Barcelona, Sirmio, 1990, pp. 33-59.
- OVIDIO, *Metamorphoses*, I (books 1-8), ed. Frank Justus Miller y G. P. Goold, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1977.
- , *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2003.
- PANOFSKY, Erwin, *Tiziano*, Madrid, Akal, 2003.
- PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, José de, *Lecciones solemnes de las obra de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Imprenta del Reino, 1630.
- PINEDA, Victoria, “La invención de la écfrasis”, en AA. VV., *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 251-262.
- PLAGNARD, Aude, “‘Como la blanca flor o roxo lirio’. Variaciones portuguesas sobre el símil épico de la flor cortada”, en *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Anna Bognolo, Florencia del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini y Andrea Zinato, Venecia, Edizioni Ca Foscari, 2017, pp. 287-300.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Ediciones Laberinto, 2001.
- , “La poesía de Miguel Colodrero de Villalobos: Consideraciones en torno al epilio y los motivos del retiro en la naturaleza”, en *Góngora hoy VI: Góngora y sus contemporáneos*, ed. Joaquín Roses, Córdoba, Diputación Provincial de Córdoba, 2006, pp. 145-198.
- , “La imitación del discurso gongorino de la cetrería: primeras calas”, en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, ed. Rodrigo Cacho Casal y Anne Holloway, Woodbridge, Tamesis, 2013, pp. 171-194.
- , *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua, 2014.
- , *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, París, Éditions Hispaniques, 2016.
- , “Pintura y Panegírico. Usos de la écfrasis en Manoel de Galhegos”, *Versants*, 2018, LXV, 3 (2018), pp. 97-123.
- , *El embajador parnasiano. Poesía y pintura en Antonio de Zayas*, Jaén, Universidad de Jaén, 2020a.
- , “El Panegírico al Buen Retiro de José Pellicer de Salas y la tradición de las poesías di villa”, *e-Spania*, núm. 35 (2020b), pp. 1-22.
- , y Ángel RIVAS ALBALADEJO, *El jardín del conde de Monterrey. Arte, naturaleza y panegírico*, Salamanca, Delirio, 2018.

- REBOLLEDO Y VILLAMIZAR, Bernardino, *Selva militar y política*, Colonia Agripina, en casa de Antonio Kinebio, 1652.
- , *Selvas dánicas*, Copenhagen, impreso por Pedro Monsirgio, 1655.
- , *Edición crítica de los Ocios del conde de Rebolledo*, ed. Rafael González Cañal, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 1997.
- ROZAS, Juan Manuel, “Marino frente a Góngora en ‘La Europa’ de Villamediana: (Con una nota sobre el cultismo gongorista)”, en *Homenaje al Instituto de Filología y Literatura Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario, 1923-1973*, Buenos Aires, 1975, pp. 372-385.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, “Visión y mirada en las *Selvas dánicas* del conde de Rebolledo”, *Creneida*, núm. 2 (2014a), pp. 349-374.
- , “Imágenes políticas en la ‘Selva’ de Rebolledo”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, VIII (2014b), pp. 35-90.
- , “Rebolledo, un poeta ante la imprenta”, *Calíope*, XXIII, 2 (2018), pp. 165-187.
- , y Juan MONTERO, “La silva entre el metro y el género”, en *La silva*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 19-56.
- SÁEZ, Adrián J., “El ingenio de la diplomacia: Saavedra Fajardo, el conde de Rebolledo y los reyes del norte”, *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, VIII (2014), pp. 91-110.
- , “‘Del orbe vi la más remota parte’ Rebolledo, la cartografía y el Atlas maior de Blaeu”, *Analecta Malacitana*, XXXVIII, 1-2 (2015), pp. 187-204.
- SANDOVAL, Paola Encarnación, *El peregrino como concepto en las “Soledades” de Góngora*, Alcalá, Universidad de Alcalá de Henares, 2019.
- TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, I, ed. Bruno Maier, intr. Ezio Raimondi, Milán, Rizzoli, 1963.
- TORRES SEVILLA, Margarita “Bernardino de Rebolledo y Villamizar”, en *Real Academia de la Historia. Diccionario biográfico*, en línea, <http://dbe.rah.es/biografias/11021/bernardino-de-rebolledo-y-villamizar>, [consulta de enero de 2021].
- VILANOVA, Antonio, “El peregrino de amor en las *Soledades* de Góngora”, en *Erasmus y Cervantes*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, pp. 410-455.
- , *Las fuentes y temas del Polifemo de Góngora*, I, Barcelona, PPU, 1992.
- WOODS, Michael, *The Poet and the natural World in the Age of Góngora*, Oxford, Oxford University Press, 1978.



Artículos

Las pullas de Isabel(a) entre Lope y Góngora: modelos, versos y paratextos de *Virtud, pobreza y mujer*

Daniel Fernández Rodríguez*

Universitat de València
daniel.fernandez-rodriguez@uv.es

Recepción: 19/04/2021, Aceptación: 07/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

El presente artículo aborda la relación entre dos comedias: *Las firmezas de Isabela*, de Luis de Góngora, y *Virtud, pobreza y mujer*, de Lope de Vega. Tras fijar la fecha de escritura de la segunda, se estipula que fue Lope quien pudo inspirarse en Góngora y no al revés (cuestión discutida), y se aclaran, amplían, matizan o desmienten las huellas de la comedia gongorina atisbadas hasta ahora por la crítica. Además, se explica cómo el rastro de *Las firmezas de Isabela* se deja sentir fundamentalmente en el primer acto de *Virtud, pobreza y mujer*, mientras que en el resto de su comedia Lope se ciñe a otros modelos (el género bizantino y una *novella* de Masuccio); del mismo modo, se recalca que la asombrosa virtud de Isabel puede leerse a la luz de otros casos similares, muy ponderados en el *Arte nuevo*. Con todo, el carácter polémico y antigongorino de la dedicatoria que Lope antepuso a *Virtud, pobreza y mujer* al publicar la pieza en la *Parte XX* (1625), lo mismo que las reminiscencias biográficas con que el madrileño moldeó a su protagonista —sugeridas aquí por vez primera—, permiten concluir que, tanto a la hora de escribir *Virtud, pobreza y mujer* como de publicarla, Lope quiso lanzar una pulla contra la comedia de su eterno rival: punto de partida de la suya, sí, pero hija del cordobés al fin y al cabo, y fruto de una propuesta teatral que en buena medida suponía una reacción contra la del Fénix de los Ingenios.

* Este artículo se ha beneficiado de mi participación en los proyectos de investigación PGC2018-094395-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, PID2019-104045GB-C54 y PID2019-104045GB-C51, financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación y por fondos FEDER.

Palabras clave

Las firmezas de Isabela; *Virtud, pobreza y mujer*; Lope de Vega; Luis de Góngora; polémica; comedia bizantina; Masuccio Salernitano.

Abstract

English Title. “Las pullas de Isabel(a)” between Lope and Góngora: models, verses and paratexts of *Virtud pobreza y mujer*.

This article studies the relationship between two plays: *Las firmezas de Isabela*, by Luis de Góngora, and *Virtud, pobreza y mujer*, by Lope de Vega. After establishing the composition date of the latter, I will demonstrate that it was Lope who might have been inspired by Góngora, rather than the other way around (a debated issue). I will also consider the various different threads of Góngora’s comedy pointed out by scholars. Furthermore, I will explore how traces of *Las firmezas de Isabela* can be seen in the first act of *Virtud, pobreza y mujer*, while in the rest of his play Lope follows other models (the Byzantine genre and a novella by Masuccio Salernitano). At the same time, it seems clear that Isabel’s astonishing virtue is related to aspects of Lope’s *Arte nuevo*. However, the controversial dedication that Lope wrote for his play when he published it in his *Parte XX* (1625), as well as the autobiographical echoes with which he dressed up his protagonist (which have hitherto remained hidden), suggest that Lope was determined—both by writing *Virtud, pobreza y mujer* and by publishing it—to defy *Las firmezas de Isabela*: a reference point for his own play, but one nevertheless written by his adversary, whose dramatic work was to a large extent a reaction against Lope’s art.

Keywords

Las firmezas de Isabela; *Virtud, pobreza y mujer*; Lope de Vega; Luis de Góngora; controversy; Byzantine comedies; Masuccio Salernitano.

Mucho debían de gustarle a Lope las *novelle* de los italianos, o sea, las de sus paisanos, que así se les puede considerar a efectos literarios cuando menos. Entre las razones que empujaron al Fénix a deleitarse con sus historias día sí y día también se contaría sin duda su natural solaz como lector, pero también, cómo no, y acaso en primera instancia, sus necesidades como escritor. Ávido a cada paso de inspiración para sus comedias, no le tembló el pulso a la hora de atropar cuantos materiales precisara para su confección, y no de otro modo procedieron sus cofrades en menesteres literarios y teatrales. Buen ejemplo de tal práctica es *Virtud, pobreza y mujer*, comedia bizantina cuyo semillero principal es una novela de Masuccio Salernitano, o acaso la versión —más bien un plagio descarado, a qué engañarnos— que de ella publicase Niccolò Granucci.¹ Pero resulta que, ya desde antiguo, la crítica ha resaltado también ciertas concomitancias entre la pieza de Lope y otra debida nada menos que a su archienemigo en lides poéticas: *Las firmezas de Isabela*, de Luis de Góngora. Estas páginas, que tanto deben a todos los estudiosos que se han ocupado del asunto, tratarán de poner orden y concierto en la agitada relación entre ambas obras para así aclarar, ampliar, matizar o desmentir las posibles huellas de *Las firmezas de Isabela* en *Virtud, pobreza y mujer*. ¿O acaso fue al revés?

En efecto, si bien el grueso argumental de *Virtud, pobreza y mujer* es de ascendencia italiana, ciertos resortes dramáticos la emparentan con *Las firmezas de Isabela*. El primero en señalar la deuda de Lope con la pieza gongorina fue Robert Jammes (1967: 496-500). La posteridad se hizo poco eco de sus juicios. Así, durante los siguientes treinta años apenas topamos con una atenta revisión por parte de Laura Dolfi (1983: 279-282), quien en su imprescindible estudio sobre el teatro de Góngora constató que los paralelismos observados por el hoy llorado hispanista parecían «confirmare la possibilità che Lope, al momento di scrivere la commedia, avesse ben presente la figura e l'opera del rivale cordovese», aun cuando se resistía a reconocer en ella una verdadera fuente y negaba, en la senda de algunos reparos y precisiones del propio Jammes —habrá tiempo de abordarlos—, «una cosciente imitazione» de *Las firmezas de Isabela* en *Virtud, pobreza y mujer* (Dolfi 1983: 281). Al año siguiente, en su edición de la comedia de Isabela, Jammes (1984: 24) volvió a insistir sucintamente en tal influjo, asunto al que Dolfi, en su posterior edición del teatro gongorino, publicada por vez primera en 1993 y actualizada y reeditada en fechas recientes (Dolfi 2016), no hizo ya mención alguna. En un artículo publicado en 2002, en cambio, Dolfi (2002: 50) citó brevemente la comedia de Lope, pero esta vez como fuente de Góngora y no a la inversa. Las indagaciones en la tesis de Jammes se deben sobre todo a Donald McGrady (2003), que dedicó un artículo exhaustivo a examinar el pa-

1. Fue Donald McGrady (2010: 7-11) quien descubrió el vínculo con la novela XXXIX de *Il Novellino* de Masuccio, relación confirmada por Diana Berruezo (2015: 200-203); no obstante, la fuente de inspiración del Fénix pudo ser el plagio de Granucci (Fernández Rodríguez 2019a).

rentesco entre ambas obras; el estudioso, sin embargo, sentenció que fue Góngora quien imitó a Lope, conclusión que él mismo corrigió luego en el prólogo a su edición de *Virtud, pobreza y mujer* (McGrady 2010), en el que pudo constatar que la comedia de Lope era posterior a *Las firmezas de Isabela* y, por consiguiente, dar la razón a Jammes, así como aportar nuevas semejanzas intertextuales. Quizá por no haber podido consultar la edición de McGrady, en un ensayo inmediatamente posterior Dolfi volvió a incluir *Virtud, pobreza y mujer* entre los hilos de los que se valió el cordobés para tejer *Las firmezas de Isabela*.² Finalmente, Florence d'Artois (2014) ha renovado las tesis de Jammes, con indagaciones fundamentales acerca de la dedicatoria a Marino de *Virtud, pobreza y mujer*,³ aunque, al igual que Dolfi, tampoco cita la edición de McGrady, que por desgracia ha pasado algo desapercibida, a buen seguro por su escasa difusión en librerías y bibliotecas. En suma, la naturaleza de la relación entre ambas piezas ha topado con obstáculos importantes y está lejos de haber despertado el consenso oportuno entre la crítica, por lo que es urgente retomar su estudio con todos los datos sobre la mesa para, así, calibrar la posible repercusión de *Las firmezas de Isabela* en *Virtud, pobreza y mujer*.

Porque sí, digámoslo sin ambages: Lope podía conocer *Las firmezas de Isabela* cuando compuso *Virtud, pobreza y mujer*, pero Góngora, en cambio, no pudo contar con la pieza del Fénix para la comedia de Isabela, puesto que el cordobés la redactó en 1610,⁴ mientras que el madrileño pergeñó la suya en 1616. Este último dato se desprende de varias referencias internas de *Virtud, pobreza y mujer* inadvertidas hasta ahora,⁵ que solventan por fin «le problème de la datation incertaine de la comedia» (d'Artois 2014: 102).⁶

Pero no solo es posible, sino más bien probable, que Lope hojease *Las firmezas de Isabela*. Durante los primeros meses de 1616, cuando hubo de preparar *Virtud, pobreza y mujer*, Isabela era una relativa novedad editorial, pues Antonio

2. «El recuerdo de la lopianiana *Virtud, pobreza y mujer* se justifica fácilmente en *Las firmezas de Isabela* por la coincidente presencia de un protagonista mercader y desconfiado» (Dolfi 2011: 35).

3. Fausta Antonucci (2013) ha editado este jugoso paratexto; sus notas y comentarios son tan imprescindibles como las páginas que le dedica en otro trabajo (Antonucci 2014); ahora pueden verse también las notas a nuestra edición de la obra (Fernández Rodríguez 2021).

4. Es el año que aporta el manuscrito Chacón (Dolfi 2011: 14).

5. Se trata de una serie de acontecimientos ligados a personajes del momento, tales como el traslado del arzobispo Pedro González de Mendoza y Silva desde Granada a Zaragoza, que tuvo lugar el 8 de febrero de 1616 (Peinado Guzmán 2015), o la designación de Jorge de Cárdenas y Manrique, cuarto duque de Maqueda, como gobernador de Orán, oficializada a comienzos de 1616 (Alonso Acero 1997: 186 y 206). Desarrollo con detalle estos casos, y algún otro, en un trabajo reciente (Fernández Rodríguez en prensa).

6. Morley y Bruerton (1968: 269) le habían adjudicado el periodo comprendido entre 1612 y 1615, y se decantaron por 1615 como el año más probable; esta última fecha la refrendó McGrady (2010: 7 y 152), a raíz justamente del traslado de Pedro González de Mendoza y Silva, que situó erróneamente en 1615, cuando en verdad se produjo a principios de 1616 (véase la nota anterior).

Sánchez la había publicado en 1613 como parte de las *Cuatro comedias de diversos autores* (Córdoba, Francisco de Cea). Por esas calendas, el teatro impreso no abundaba, y Lope ni siquiera se había hecho aún con las riendas del suyo, que circulaba sin su consentimiento, de suerte que una apuesta editorial como las *Cuatro comedias* difícilmente pasaría inadvertida; menos aún para Lope, ya veremos por qué.

Reconozcamos no obstante que, aun cuando el rastro gongorino sea bien patente, una y otra obra «comparten relativamente pocos elementos» (McGrady 2010: 18). El primero en atisbarlos fue Jammes (1967: 498), que descubrió ciertas analogías en torno a Lelio, mercader y uno de los galanes protagonistas de *Las firmezas de Isabela*, y el también mercader Hipólito, que en *Virtud, pobreza y mujer* presta su ayuda para que Isabel pueda rescatar al cautivo Carlos. En síntesis, ambos personajes comparten oficio, origen sevillano y el común amartelamiento por una dama llamada Isabel(a) en la ciudad de Toledo, donde también requiere sus amores una mujer de nombre Violante. A su vez, McGrady (2010: 18) advierte que algunos detalles de la trama de don Carlos en el primer acto (su intento de seducir a Isabel mediante una cédula de casamiento, por un lado, y el asesinato de otro galán, por otro) son similares a los que se cuentan, en forma de relato, acerca de Marcelo en *Las firmezas de Isabela* (vv. 588-635),⁷ que ha llegado a Toledo huyendo de sus perseguidores tras haber cometido, en efecto, tropelías equiparables a las de don Carlos. Finalmente, la crítica ha destacado, más bien de pasada, que en las dos obras se nos brinda una larga evocación de la historia y la belleza suntuosa de Toledo. Comoquiera que Lope era muy dado a prodigar generosos elogios y vastas descripciones de las ciudades en que transcurren sus comedias, y puesto que no se observan coincidencias reseñables al respecto entre *Las firmezas de Isabela* y *Virtud, pobreza y mujer*, podemos pasar de puntillas por tales versos; pero no sin antes recordar —lo vio muy bien Dolfi (1983: 280)— que tanto Góngora como Lope apuestan por una «dualità di voci» (Emilio y Galeazo; don Juan e Hipólito) para ensalzar la portentosa ciudad imperial.

Por otro lado, la insólita condición de Hipólito en el conjunto de la obra de Lope, en cuanto mercader con un papel fundamentalmente benigno,⁸ se ha explicado en parte como posible consecuencia del influjo de *Las firmezas de Isabela* (Jammes 1967: 498), pieza con un protagonismo destacadísimo de los mercaderes.⁹ Sin embargo, en la naturaleza de este personaje debió de influir

7. Los versos y las citas de *Las firmezas de Isabela* proceden siempre de la edición de Laura Dolfi, consignada en la bibliografía.

8. Aunque en un primer momento se muestra inclinado al juego e incluso planea forzar a Isabel, luego decide socorrerla y viajar con ella hasta Berbería, lo que permite el final feliz. Hipólito, de hecho, «amén de poseer una serie de cualidades hace el papel de Providencia, pues posibilita la realización del matrimonio, salva la situación económica, valora la virtud y otorga el perdón a su enemigo» (Campbell 1996: 114).

9. Sobre la figura del mercader en *Las firmezas de Isabela* y en otras comedias del Siglo de Oro,

también la fuente principal de *Virtud, pobreza y mujer*, o sea, una *novella* de Masuccio (o, quizá, la versión de la misma debida a Granucci), dado que en ella el protagonista, Giovanni Piombino, es asimismo un mercader. De este modo, a mi juicio lo más probable es que el tan inusitado Hipólito sea el resultado de la conjunción de ambas fuentes, por mucho que la condición de amante cautivo encarnada por Piombino recuerde más a don Carlos que a Hipólito (lo que, unido a las correspondencias entre este último y el Lelio gongorino, permitiría en efecto emparentar al mercader lopesco con *Las firmezas de Isabela*). Al fin y al cabo, no deja de ser revelador que las dos únicas piezas de Lope que presentan a un mercader con un papel protagónico y positivo (*Virtud, pobreza y mujer* y *El anzueto de Fenisa*) tengan su abrevadero principal en sendas *novelle*, como nos recuerdan McGrady (2010: 17) y Di Pastena (2018: 131).¹⁰

Ahora bien, sin negar que la comedia de Lope esté «visiblemente influida por la de Góngora» (Jammes 1984: 24), lo cierto es que estas semejanzas, trazadas en abstracto, pueden resultar algo engañosas, porque las circunstancias concretas en las que se desarrollan todos estos episodios compartidos resultan muy distintas, como se deduce enseguida al echar un vistazo a sendos argumentos.¹¹ Por poner solo un par de ejemplos, la Violante de *Virtud, pobreza y mujer* es una prostituta, que como tal requiere los favores del mercader Hipólito y de muchos otros personajes, mientras que Violante, una de las damas de *Las firmezas de Isabela*, solo requiebra a Lelio momentáneamente en una escena en la que se produce un «trueque de las parejas» (Dolfi 2016: 227). Por otro lado, el asesinato cometido a manos de don Carlos en *Virtud, pobreza y mujer* es consecuencia de una riña que estalla cuando varios galanes se rifan una cadenilla para Violante; en *Las firmezas de Isabela*, en cambio, Marcelo acabó con la vida de un competidor que «quiso embestille una noche» (v. 605). Con todo, vale la pena reparar en que los tales paralelismos se concentran en el primer acto de *Virtud, pobreza y mujer*, un detalle muy significativo y en el que habremos de insistir.

Tirando del hilo de las semejanzas y divergencias, McGrady (2010: 18-19) recalcó el papel dispar de los protagonistas. Así, mientras que la Isabel de Lope se muestra «sumamente proba y casta», el comportamiento de Isabela es honesto

véanse Ferrer Valls (2018) y Roncero López (2018); para el caso de Lope, acúdase a Campbell (1992 y 1996).

10. Y ello a pesar de que, como muy bien explica Joan Oleza (2018: 297), en las comedias de inspiración italiana Lope suele borrar o atenuar el papel de los mercaderes y del entorno social burgués. A *Virtud, pobreza y mujer* y *El anzueto de Fenisa*, Oleza (2018: 297) ha añadido recientemente *El hijo de los leones*, aunque el propio estudioso puntualiza que “el argumento no se desarrolla en un marco urbano contemporáneo sino en la Alejandría clásica”, por lo que el papel social del mercader no puede estudiarse en los mismos términos que en los demás casos.

11. El paciente lector dispone de excelentes resúmenes de *Las firmezas de Isabela* de la mano de Jammes (1984: 10-15) y McGrady (2010: 13); para *Virtud, pobreza y mujer*, cuenta asimismo con la sinopsis de McGrady (2010: 201-204), así como con el resumen correspondiente en la base de datos ARTELOPE.

en lo que concierne a sus demás pretendientes, pero su ardor por Lelio es tal que este llega a arredrarse y a temer por la integridad moral de la dama, en claro contraste con el galán de Lope, que no cesa en su empeño de poseer a Isabel. Así las cosas, McGrady (2010: 19) concluye que Lope habría invertido irónicamente el carácter de los protagonistas gongorinos. De nuevo, no obstante, la trama y la actuación de los personajes son tan distintas (basta con hojear sus argumentos) que tales conclusiones deben manejarse con suma precaución. Ahondaremos en el carácter y en la genealogía de Isabel.

Además de rastrear estas posibles huellas argumentales, Jammes (1967: 498) se fijó en la dedicatoria que antepuso Lope a *Virtud, pobreza y mujer* al publicarla en la *Parte XX* de sus comedias; una dedicatoria en la que el Fénix cita a Lope de Rueda y a Navarro,¹² lo mismo que Góngora en su pieza (vv. 3229 y 3393), y en la que arremete contra los oscuros y artificiosos culteranos, lo que acaso podría ser un indicio de que en 1625, cuando la incluyó en la *Parte XX*, todavía «asociaba esta comedia suya con Góngora» (McGrady 2010: 18), tal y como ya supusiera Jammes (1967: 498). Creo que ambos estudiosos llevan razón. Sin embargo, no se trata de coincidencias tan significativas como pudiera parecer a simple vista, puesto que Lope aprovechó más de una dedicatoria para dejar recados a los cultos, sin ir más lejos en *Lo cierto por lo dudoso* o *El marido más firme* (también publicadas en la *Parte XX*), en las que esgrime argumentos muy similares al respecto (Case 1975: 244), sumido como estaba entonces —en 1624, cuando andaría preparando la impresión de la *Parte*— en plena polémica con Diego de Colmenares a propósito de la nueva poesía, a cuyos ataques parece aludir Lope en la dedicatoria de *Virtud, pobreza y mujer*.¹³ Además, la mención conjunta de Rueda y Navarro (a los que Lope cita por separado en otros lugares)¹⁴ entre los padres de la comedia nueva era habitual: a la célebre pareja se

12. «En España no se guarda el arte, ya no por ignorancia, pues sus primeros inventores, Rueda y Navarro, le guardaban, que apenas ha ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron» (*Virtud, pobreza y mujer*, ed. D. Fernández Rodríguez, pp. 402-403; las citas procederán siempre de esta edición). Debido a la desafortunada enmienda de Hartzenbusch (por lo demás siempre tan brillante en sus ediciones), tanto Jammes (1967: 498) como McGrady (2010: 37) leen «Naharro», pero no hay razón alguna para desechar la lección «Navarro»: Lope se refiere al comediante toledano Pedro Navarro, tal y como explica, en su excelente edición de la dedicatoria, Antonucci (2013), quien justifica su interpretación con varios pasajes similares que enseguida abordaremos. En cambio, en *Las firmezas de Isabela*, Góngora sí cita tanto a Torres Naharro como a Navarro (en posición de rima, por cierto): «Digo que Torres Naharro / no compuso tal comedia. / EMILIO Bien mi daño se remedia. / OCTAVIO ¿Representó así Navarro?» (vv. 3390-3393).

13. Véase el comentario de Fausta Antonucci (2013) en su edición de la dedicatoria, así como las páginas de la propia Antonucci (2014) y de d'Artois (2014). Acerca de la polémica entre Lope y Diego de Colmenares, es imprescindible la consulta de Tubau (2007).

14. Así, en el *Arte nuevo*, el Fénix menciona a Lope de Rueda entre los garantes de una fórmula dramática más clásica que la suya («Lope de Rueda fue en España ejemplo / de estos preceptos», ed. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, vv. 64-65). En lo que atañe a Navarro, coetáneo

la había visto pasearse de la mano en el *Viaje entretenido* de Rojas Villandrando (1603), en la *Tercera parte del Confesionario* (1610) de fray Juan González de Critana y en el estupendo prólogo a las *Ocho comedias* (1615) cervantinas.¹⁵ De nuevo: volveremos sobre todo ello.

McGrady (2010: 18), que ha escudriñado los textos con suma pericia, añade otras coincidencias de mayor detalle, cuyo valor y trascendencia me propongo desentrañar acto seguido. Consiste la primera de ellas en un juego paronomástico entre las *olas* del mar y la expresión *Hola* (muy usada entonces para llamar a los criados e inferiores), por un lado, y el adjetivo *oleado* ('ungido con el óleo de la extremaunción'), por otro. El pasaje de *Las firmezas de Isabela* que nos incumbe es el siguiente:

FABIO	Hola, Tadeo, ¿dó estás?
TADEO	Parece que oigo a mi amo.
FABIO	Hola, Tadeo, ¿a quién llamo?
TADEO	Sube arriba y lo sabrás. Las olas te habrán echado como a Leandro.
FABIO	Por cierto que pensaba que eras muerto.
TADEO	No fuera mal oleado. (vv. 1835-1842)

En su edición, Dolfi (2016: 169) aclara cómo «Tadeo replica de manera impertinente que su amo lo ha llamado tanto que ha arriesgado, como *Leandro*, quedar sumergido por sus *hola / olas*», burla que se amplía con la posterior irrupción del adjetivo *oleado*, referido al *muerto* anterior, pero empleado también en relación a la muerte aciaga de Leandro entre las olas. En cuanto a *Virtud, pobreza y mujer*, el chiste se presenta en la escena en la que Isabel y Julio tratan en vano de recabar limosnas suficientes para pagar el rescate de Carlos:

FABIO	Señora, Dios os provea. Llevá ese caballo. ¡Hola!
<i>Vase</i>	
JULIO	¡Oleado estés, borracho, plega a Dios, antes de un hora! (vv. 1565-1568)

del batihoja, Lope le cita en *La cortesía de España* (ed. E. Di Pinto, v. 2148) y en el «Prólogo dialogístico» de la *Parte XVI* (coord. F. d'Artois y L. Giuliani, p. 50).

15. Remito a Pedraza Jiménez y Conde Parrado (2016: 143-145).

El criado Julio maldice a un galán que, tras mucho interesarse por Isabel, se limita a despedirse con un «Dios os provea», fórmula con la que uno fiaba a Dios el amparo del destinatario y se desentendía así de los pordioseros. El adjetivo *oleado* se explica aquí no solo por el último verso pronunciado por el galán, sino también por su primera intervención («¡Hola! Llévame el caballo», v. 1547), en la que se dirigía a sus criados con ese *Hola* tan característico, que cierra así, a modo de espejo, su brevísima aparición (vv. 1547-1566), rematada con el chistoso *oleado* que tan bien conocemos ya.

Para nuestros intereses, más que el juego entre los homónimos *hola* y *ola*, harto frecuente en la literatura española del Siglo de Oro y por tanto poco relevante,¹⁶ nos concierne el vínculo paronomástico entre *hola* y *oleado*, presente en ambas comedias y en otros textos de la época (era muy querido por Tirso, verbigracia),¹⁷ pero que al parecer no es tan común en Lope. Este de *El gran duque de Moscovia y Emperador perseguido* es el único ejemplo que he podido entresacar de su obra: «¡Hola, pajes! ¡Pajes, hola! / RUFINO ¿Qué sirve tanto holar? / Aunque estuviera oleado, / me lo había de comer» (ed. M. Villar, vv. 1935-1938). A falta de que futuras investigaciones den con otros especímenes parejos, se trata de un caso importante, porque Lope debió de escribir *El gran duque de Moscovia* en 1608,¹⁸ lo cual revela que ya había abonado la gracia antes de que Góngora rematase su obra. Nada impide, claro está, que *Las firmezas de Isabela* pudiera azuzar su uso en *Virtud, pobreza y mujer*, pero su presencia previa en manos del Fénix sin duda matiza su valor como indicio a favor del influjo de la pieza gongorina. Por lo demás, no creo que haya que dar demasiado crédito a la coincidencia onomástica entre los dos personajes —ambos se llaman Fabio— que, con sus reiterados *Hola*, provocan el chiste en boca de Tadeo y Julio, aunque sin duda cabe añadirla a las consignadas por McGrady (2010: 18).

A la zaga de «la imagen de la roca combatida por las olas como símbolo de la castidad defendida», que se cuele en ambas comedias, pero que se antoja muy «corriente» como para suponerle mayor trascendencia, McGrady (2010: 18)

16. Al respecto, es esencial consultar el breve y exquisito estudio de Prieto García-Seco (2020). En Lope hay constancia de esta homonimia ya en comedias tempranas, como *El castigo del discreto* (cuya fecha es dudosa, pero que en cualquier caso es anterior a la de *Las firmezas de Isabela*; véase Di Pastena y Poggi 2008: 203): «que algunas veces me holeas, / que no respondo y te enojas, / que las holas que me arrojas / no hay mar donde tantas veas» (ed. E. Di Pastena y G. Poggi, vv. 631-634). Para este y otros ejemplos en Lope, véase Fichter (1925: 220).

17. Uno de los más divertidos pertenece al *Entremés de los enfados* de Quevedo: «Hola acá y hola allá y holas y holillas, / y viendo a mis criados / siempre tan holeados, / me llaman propiamente / El Caballero Extremaunción la gente» (cito por Prieto García-Seco 2020). El TESO permite rescatar varios ejemplos en la obra de Tirso.

18. Largo y tendido se ha discutido la fecha de redacción de la comedia, tal y como documenta en el prólogo a su edición Villar (2008: 463-465), pero Iglesias Feijoo (2007) ha aportado argumentos muy sólidos para situarla en 1608.

señala que en el mismo pasaje Góngora utiliza también, de nuevo como emblema de la castidad, la metáfora de la encina que resiste los embates del viento:

Encuentra el mar, estándose ella queda,
la roca, o levantada sea o robusta,
y sin moverse con el viento justa
la dura encina, honor de la arboleda:
tal quiero que suceda
con mi firmeza hoy, que determina
ser roca al mar y al viento ser encina.
(vv. 2139-2145)

En opinión de McGrady (2010: 18), la asociación de la encina a la defensa de la castidad constituye «un simbolismo nada tradicional que Lope adapta en “arrancar la más antigua encina”» (v. 480), verso que define atinadamente como «intentar lo más difícil» (McGrady 2010: 140), en alusión a la vana insistencia de Isabel, que le ruega a Carlos que abandone su casa y la deje al fin sola: «Die-ron las diez, rogome que me fuera, / y era arrancar la más antigua encina» (vv. 479-480). Lo cierto no obstante es que Lope se refiere muy a menudo a la dureza y resistencia de las encinas, particularmente como metáfora de la entereza moral y amorosa: se trata de una imagen harto asentada en su lengua poética, conque no es imprescindible suponer un vínculo con *Las firmezas de Isabela*. Valgan como botón de muestra dos bellos sonetos, uno de ellos inserto en la temprana comedia *El dómine Lucas* (que, como *Las firmezas de Isabela*, enlaza la indomable encina con la roca marítima)¹⁹ y otro perteneciente a las *Rimas*: «Si la más dura encina que ha nacido / del corazón de la Morena Sierra / o el Alpe en su nevada cumbre encierra, / fiero desdén, te hubiera producido...».²⁰ De hecho, incluso la adjetivación de la encina como *antigua* es lopesca por los cuatro costados: «Montañas heladas / y soberbios riscos, / antiguas encinas / y robustos pinos...» (*Peribáñez*, ed. A. Blecua y G. Salvador, vv. 146-149); «mas la muchacha está rebelde y dura, / como está a la segur la vieja encina, / ni ruegos ni amenazas aprovechan» (*El príncipe despeñado*, ed. A. Pozo y G. Serés, vv. 921-923). Así pues, lo que resulta original en el tratamiento de la encina en *Virtud, pobreza y mujer* es que la metáfora se aplique a don Carlos —que no cesa en su empeño de gozar de Isabel y al que no hay modo de arrancar de casa de la joven— y no, como sería previsible, a la protagonista, cuya firmeza no deja de ponderarse en todo momento. ¿Quiere ello decir que *Las firmezas de Isabela* no pudiera avivar la imagen en la mente de Lope? Desde luego que no: la roca y la

19. «No es tan robusta sobre el alta sierra / la vieja encina, ni en la mar salada / la roca de los vientos contrastada, / opuesta siempre a su furiosa guerra» (*El dómine Lucas*, ed. M. M. García-Bermejo Giner, vv. 2165-2168).

20. Se trata del soneto CLIII de las *Rimas*. Cito por la edición de Felipe Pedraza (1993: 519).

encina incontrastables echan el cierre al segundo acto de la pieza gongorina, una posición que les aseguraría una cierta resonancia en la memoria literaria de cualquier lector que se acercara a sus versos, y más aún en la de todo un especialista en el arte de la reescritura.

Mucho menos significativo me parece otro de los detalles que McGrady (2010: 141) juzga común a ambas comedias, esto es, «un conocido chiste que afirma que a una mujer le da miedo dormir sola». En *Las firmezas de Isabela*, tal burla asoma la nariz a la par que el criado Tadeo, quien comenta en aparte que «Entrará a quitalla el miedo» (v. 145), una respuesta jocosa al ruego que su amo, Fabio, dirige a Marcelo para que este se quede en casa con Violante: «Tadeo, ven al instante, / y vos entraos con Violante» (vv. 143-144). En *Virtud, pobreza y mujer*, en cambio, la alusión a ese supuesto chiste acerca del temor de las mujeres a dormir solas se produce cuando Carlos y Julio están a punto de llamar a casa de la Violante lopesca, una prostituta, y de pronto la ven aparecer junto a varios galanes, conque no pueden por menos que exclamar: «CARLOS No gusta de estar sola. JULIO Temor tiene» (v. 556). El contexto es radicalmente distinto y, además, en este último caso las palabras de Julio no parecen reflejar el «conocido chiste» al que alude McGrady (2010: 141);²¹ se trata más bien de una referencia jocosa al hecho de que Violante, como buena meretriz, prefiere estar siempre rodeada de solícitos clientes.²² Es más, tales comentarios no dejan de ser algo vagos, y remiten de manera general a la cobardía y al temor tradicionalmente asociados al carácter femenino. El vínculo entre ambas escenas es, para qué negarlo, endeble.

Examinados ya todos los paralelismos (onomásticos, argumentales, estilísticos) entre una y otra obra, es hora de abordar las circunstancias históricas y polémicas que envolvieron su escritura y publicación, imprescindibles para aquilatar el parentesco. A juzgar por la fecha del manuscrito Chacón, Góngora escribió su comedia en 1610, es decir, tan solo un año después de que Lope publicara su *Arte nuevo*, cuya lección fundamental, el necesario sacrificio de los preceptos clásicos en el altar del gusto popular, quedaba decididamente relegada en el teatro del cordobés, debido al «respeto absoluto que, yendo en contra de las nuevas costumbres teatrales, don Luis guardó a aquellas unidades de tiempo y de lugar de las que el Fénix se había despegado tan claramente» (Dolfi 2002: 37). Al abrigo de estas fechas, y al margen ahora de otros hallazgos y desafíos del teatro gongorino frente al lopesco —tan bien estudiados por Dolfi—, me limitaré a recordar el reciente juicio de Florence d'Artois, que ha incidido en varias facetas de *Las firmezas de Isabe-*

21. Presunto chistecillo del que McGrady (2010: 178) no da más pistas, pero que asegura advertir también en el siguiente pasaje de una de las novelas en verso de Cristóbal de Tamariz: «Otro dolor mayor y más credido / le aprieta agora, y es un cierto espanto, / que como duerme sola, la cuitada / anda de ciertos duendes asombrada» (ed. D. McGrady, p. 326). Tampoco aquí acierto a observar la presencia de ningún chiste concreto que pase de un texto a otro.

22. Como, por lo demás, reconoce el propio McGrady (2010: 141).

la que sin duda buscaban rivalizar con la fórmula de Lope: el respeto de las unidades aristotélicas en el seno de una intriga sumamente compleja, la evocación de modelos como Lope de Rueda, Navarro y Torres Naharro frente al Fénix²³ y, finalmente, la elección de un género tan loresco como la comedia de enredo, todo lo cual, por medio de un proceso de imitación y sublimación, «donne à la polémique des airs de duel» (d'Artois 2014: 100).

Otra circunstancia a mi parecer fundamental, pero sobre la que apenas se ha llamado la atención en las pocas ocasiones en que la crítica se ha planteado la relación entre *Virtud, pobreza y mujer* y *Las firmezas de Isabela*, es que la pieza gongorina se incluyó en el volumen titulado *Cuatro comedias de diversos autores* (Córdoba, Francisco de Cea, 1613), nada menos que al frente de una obra de Lope, *La comedia de los Jacintos y celoso de sí mismo*,²⁴ a la que seguían dos piezas de autoría dudosa, pero atribuidas al Fénix con más o menos garantías (*El lacayo fingido* y *Las burlas y enredos de Benito*).²⁵ Desde luego, resulta difícil imaginar que Lope no le hincara el diente a la comedia de su rival, más aún en unas condiciones tan caprichosas: justamente en 1613, cuando se empezaron a difundir las *Soledades* en Madrid y las pugnas entre Lope y los cultos alzaban el vuelo,²⁶ resulta que un volumen concebido de espaldas al Fénix reunía sus versos junto a los de su adversario poético y, todo hay que decirlo, dramaturgo advenedizo. La polémica, y en nuestro caso la reescritura, estaba servida.²⁷

En efecto, a la vista de los indicios textuales y del contexto histórico, lo más probable es que Lope tuviera muy presente *Las firmezas de Isabela*, aun cuando se trate efectivamente de una «fuente menor», comoquiera que su influjo en *Virtud, pobreza y mujer* se reduce a «unos cuantos detalles» (McGrady 2010: 11). A mi juicio, el análisis emprendido aquí confirma las sospechas de Jammes (1967: 498): «Je crois plutôt pour ma part que, lorsqu'il écrivait sa pièce, Lope avait lu ou relu depuis peu celle de Góngora et que, sur ces souvenirs, sa fantaisie a brodé librement».

En cambio, me parece un poco arriesgado suponer que tras la obra de Lope subyazca necesariamente una intención paródica forjada en la inversión de la

23. «Il s'agit d'effacer le geste novateur de Lope dans l'*Arte nuevo*, de nier la place qu'il s'était octroyée dans ce même texte dans la généalogie du théâtre national, et de lui opposer des modèles plus respectueux de l'art» (d'Artois 2014: 100).

24. La comedia, que ahora puede leerse en la edición de Paula Casariego (2019), es más conocida como *La pastoral de Jacinto*.

25. Sobre la atribución de *El lacayo fingido* a Lope, véanse Arjona (1954), Morley y Bruerton (1968: 82) y Smyth (1982); para el caso de *Las burlas y enredos de Benito*, Arjona (1960) y Morley y Bruerton (1968: 426).

26. Por su especial relación con Lope y las fechas que nos ocupan, remito a los trabajos de Osuna Cabezas (2008), López Bueno (2011), Cacho Casal (2012), Blanco (2013) y García-Reidy (2015).

27. Para más inri, al poco de que Lope rematara *Virtud, pobreza y mujer* en 1616, *Las firmezas de Isabela* y las otras tres piezas se publicaron de nuevo juntas en *Cuatro comedias famosas de don Luis de Góngora y Lope de Vega Carpio* (Madrid, a costa de Juan Berrillo, 1617).

actitud de sus protagonistas (el timorato Lelio convertido en el decidido don Carlos, la apasionada Isabela vuelta en la casta Isabel, digamos), que es una de las hipótesis que maneja McGrady (2010: 21): ello implicaría simplificar en exceso ambas tramas, obviar los muy dispares vericuetos argumentales que recorre *Virtud, pobreza y mujer* (mucho más cerca de su fuente italiana que de la gongorina) y, en definitiva, conceder a *Las firmezas de Isabela* un protagonismo tal vez algo excesivo en la concepción de *Virtud, pobreza y mujer* —matizaré este aspecto en lo que se refiere al carácter de Isabel—, aun cuando, como digo, sus huellas sean patentes. Lope, me parece a mí, quiso hacer otra cosa.

No en vano, *Virtud, pobreza y mujer* se explica mucho mejor sobre la falsilla del género bizantino (con sus raptos, viajes y cautiverios) y la novela italiana, un campo ya explorado en varias ocasiones por el Fénix,²⁸ y también al arrimo de un trasfondo moral y ejemplar —exhibido ya desde el propio título—, gracias sobre todo a la integridad de Isabel, pero, también, al arrepentimiento de don Carlos y al cambio de actitud de Hipólito (quien, a punto de forzar a la protagonista, decide ayudarla a rescatar a su amado contrito). Apuesta esta última muy del agrado del público, como reconoce el propio Lope en el *Arte nuevo* tras haber ponderado «los casos de la honra»: «Con ellos, las acciones virtuosas: / que la virtud es dondequiera amada, / pues que vemos, si acaso un recitante / hace un traidor, es tan odioso a todos / que lo que va a comprar no se lo venden, / y huye el vulgo de él cuando le encuentra; / y si es leal, le prestan y convidan, / y hasta los principales le honran y aman, / le buscan, le regalan y le aclaman».²⁹

Con todo, de acuerdo con la práctica de la *imitatio multiplex*, a la hora de escribir una comedia Lope solía fundir distintas voces, ecos y recuerdos; en este caso, se diría que *Las firmezas de Isabela* le vino a las mil maravillas para urdir ciertos detalles de la trama: mientras que el influjo de la historia relatada por Masuccio y retomada por Granucci (y, con ella, el ajetreo bizantino entre corsarios y cautivos) está mucho más presente en el devenir general de la obra, recordemos que los paralelismos argumentales con *Las firmezas de Isabela* se concentran en el primer acto de *Virtud, pobreza y mujer*. Pues bien, resulta que, en ese primer acto, la huella de la *novella* aún no es tan acusada, dado que en él no se producen aún los incidentes fundamentales del periplo bizantino que hermanan la comedia con la novela (el rapto del protagonista, el fracasado intento de reunir el rescate, la decisión de la dama de venderse como esclava, etc.). Como en tantas otras ocasiones,³⁰ para encauzar la trama de *Virtud, pobreza y mujer* Lope se vale de distintos veneros, cada uno de los cuales abastece con mayor vigor momentos sucesivos: *Las firmezas de*

28. Pueden verse casos parecidos en Fernández Rodríguez (2019b).

29. Cito por la magnífica edición de F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, vv. 329-337.

30. Sin ir más lejos, en otra comedia bizantina de raigambre italiana, *La viuda, casada y doncella* (por ceñirme a un ejemplo similar en términos genéricos y genealógicos), Lope privilegia cada una de sus fuentes en momentos sucesivos de la trama (Fernández Rodríguez 2018a).

Isabela se deja sentir ante todo (y solo de refilón) en el primer acto; la *novella*, en el resto de la obra. De ahí que, en rigor, tal y como ya concluyese Jammes (1967: 500) pese a admitir como tales parte de las deudas y reminiscencias aquí examinadas y pese a ignorar la fuente masucciana, quizá no sea pertinente concebir *Las firmezas de Isabela* —al contrario que la *novella*— como un *modelo* de *Virtud, pobreza y mujer*, sino más bien como un *punto de partida*.³¹

Pero no seamos ingenuos. En su artículo, tan perspicaz, d'Artois (2014: 102) explica a la perfección cómo «la reprise de certains éléments de la pièce gongorine, même superficiels, indique un dialogue avec cette dernière, qui vise à opposer une poétique à une autre. S'il n'y a pas réécriture stricte, il y a donc bien intention polémique». En efecto, Lope sabía muy bien lo que hacía y con quién se las gastaba. No obstante, la hipótesis polemista, brillantemente defendida por d'Artois (2014: 102), topaba hasta ahora con «le problème de la datation incertaine de la comedia», que, ya lo sabemos, por fin se ha podido resolver: pues bien, la fecha de 1616 nos sitúa en pleno apogeo de la polémica entre Lope y los cultos,³² lo que a su vez debe avivar nuestras sospechas ante las analogías entre *Virtud, pobreza y mujer* y *Las firmezas de Isabela*, que serían de todo menos inocentes; aunque, insistimos una vez más, en lo que concierne al carácter de los personajes y al proyecto global de la pieza no conviene orillar los diversos graneros —tanto o más fecundos que la comedia de Isabela— en los que Lope se abasteció: el género bizantino, una *novella* italiana y las beneméritas y siempre bienvenidas «acciones virtuosas».

Años después, cuando Lope decidió incluir *Virtud, pobreza y mujer* en la *Parte XX* (1625) y dedicar la comedia a Giambattista Marino, no pudo o no quiso refrenar sus impulsos y arrojó otro dardo envenenado a Góngora y los suyos. En efecto, tal y como ha estudiado la propia d'Artois (2014: 103-107), uno de los objetivos principales de la dedicatoria a Marino es lanzar una pulla contra los culteranos; y no solo por las críticas explícitas a la nueva poesía (áspera, artificiosa y arrogante),³³ sino también porque el elogio del napolitano en los

31. El juicio de Jammes (1967: 500), que transcribo íntegro por su clarividencia, parte del análisis comparado de *Las firmezas de Isabela* y *El mercader amante* de Gaspar de Aguilar: «Les points de contact entre la pièce de Góngora et celle d'Aguilar ne se limitent donc pas au contenu, on les trouve aussi sur le plan de la forme. Mais les différences sont encore plus nombreuses et plus substantielles, ce qui exclut toute hypothèse d'imitation directe et consciente ; Aguilar n'a pas servi de modèle à Góngora, pas plus que Góngora n'a servi de modèle à Lope. Disons seulement que, dans la mesure où le processus initial de la création artistique est toujours déclenché par un certain nombre de causes difficiles à déceler et à évaluer, il paraît vraisemblable que *El mercader amante* ait amené Góngora à écrire *Las firmezas de Isabela*, qui a pu, à son tour, être le point de départ de *Virtud, pobreza y mujer* de Lope».

32. «Estamos en los años más enconados de la polémica, tal vez los peores de la carrera de Lope», nos cuenta Antonio Sánchez Jiménez (2018: 259) en su *Lope. El verso y la vida*.

33. Así la despacha Lope —el desquite no tiene desperdicio— a propósito del octosílabo («los versos cortos son castellanos antiguos...»): «dulce y dificultosa composición, que la falta del natu-

términos que prodiga Lope presupone una defensa de su propia posición en la polémica gongorina: por un lado, semejante alabanza puede entenderse como el ensalzamiento de un modelo alternativo de fábula mitológica y pastoril frente al *Polifemo* y las *Soledades*;³⁴ por otro, la abundante producción y la variedad de estilos cultivados por Marino, que Lope reivindica en esta y en la dedicatoria de *El marido más firme*,³⁵ incluida asimismo en la *Parte XX*, permiten trazar un vínculo evidente entre la fertilidad creativa de Marino y la del madrileño, tan criticada por Góngora y compañía (Antonucci 2014: 92-94).

Por ahí, quizá ahora podamos leer en una clave algo distinta la siguiente aseveración de Lope, embutida justo antes de arremeter contra los cultos: «En España no se guarda el arte, ya no por ignorancia, pues sus primeros inventores, Rueda y Navarro, le guardaban, que apenas ha ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron». Lope se cura en salud ante Marino y «previene posibles objeciones sobre la falta de respeto a las reglas llamadas aristotélicas, previsibles en un hombre que procede de un ambiente cultural, el italiano, que había sido la cuna del neoaristotelismo» (Antonucci 2013), para lo cual excusa esa libertad de la comedia nueva y de su propia fórmula dramática no en la ignorancia de los preceptos (el *arte*), sino en la necesidad de seguir el camino emprendido por dramaturgos anteriores, tal y como ya había hecho en el *Arte nuevo*.³⁶ Es cierto que la mención de Rueda y Navarro como padres del teatro no dejaba de tener un aire algo tópico —así lo hemos constatado—, y es cierto también que en otros paratextos de la *Parte XX* aprovecha Lope para arremeter contra los cultos y, a la vez, defender su propuesta

ral, que ha de ser el primero fundamento de este edificio, destierra con arrogancia, introduciendo en España la bárbara aspereza que llaman culta, por quien la defensa de la lengua (cuya gramática no sufre estas novedades) me debe tantas injurias» (*Virtud, pobreza y mujer*, pp. 403-404).

34. «Dans cette dédicace qui date de 1624, Lope joue ainsi sur la nouveauté de l'*Adone* dont la publication était probablement encore trop récente pour qu'il ne soit entaché par les critiques de ses censeurs italiens, pour essayer de détrôner le Góngora du *Polifemo* et des *Soledades* en lui opposant le foisonnement, la variété, et la douceur de la poésie de Marino, qu'il utilise comme une projection idéale de la sienne» (d'Artois 2014: 107).

35. «Y siendo Vuestra Señoría en su profesión tan único que los bien nacidos ingenios le conceden el primero lugar en toda Italia, y nuestros españoles leen con venerable admiración la inmensa copia de sus escritos en tantas *Rimas* sacras y humanas, ¿quién duda que puede calificar su alabanza, graduar su estimación y defender su juicio?» (*Virtud, pobreza y mujer*, p. 397); «Todo lo que he visto de Vuestra Merced [Manuel de Faria e Sousa], así en prosa como en verso, muestra bien la fertilidad de su claro juicio, que la abundancia, que algunos desestiman, a mí me persuade con el ejemplo de los campos, que el concierto breve de los cultivados jardines es inferior a la inmensa copia de la naturaleza, que en su variedad ha puesto su hermosura [...]. Escriba Vuestra Merced con fertilidad libros, canciones, fábulas, epitalamios, a imitación del abundante, insigne, dulce, heroico, grave y amoroso caballero Juan Bautista Marino, honrando y dilatando su lengua y la nuestra» (*El marido más firme*, ed. C. Monzó Ribes, pp. 922-923).

36. «Arte de hacer comedias en España, / donde cuanto se escribe es contra el arte»; «Mas pues del arte vamos tan remotos / y en España le hacemos mil agravios» (ed. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, vv. 134-135 y 171-172).

dramática (Antonucci 2014: 84),³⁷ por lo que tal vez no convendría exagerar el alcance —en lo que se refiere al vínculo entre *Las firmezas de Isabela* y *Virtud, pobreza y mujer*— de la conjunción entre las reivindicaciones teatrales y las poéticas (o, si se quiere, lingüísticas). Sin embargo, a la luz del carácter polémico de la dedicatoria y de la evocación de Lope de Rueda y Navarro, citados en *Las firmezas de Isabela* como «ideal dramático» (Jammes 1984: 22), es posible que estemos ante otro recuerdo de la rencilla teatral entre Lope y Góngora (d'Artois 2014: 104), esto es, ante otro indicio de la relación entre las virtudes y firmezas de Isabela e Isabel. Con todo lo que sabemos ahora, no parece casual que en 1624, al ultimar la *Parte XX*, se parapetara Lope con *Virtud, pobreza y mujer* para cubrirse las espaldas ante sus detractores y, sobre todo, para acometer de nuevo a su eterno rival; más allá del contexto inmediato de las polémicas en los primeros años veinte³⁸ y de todas las razones que tan a menudo les llevaron a enzarzarse en disputas de diverso pelaje, en este caso parece que la alargada sombra de Isabela pudo proyectarse también sobre la dedicatoria. Lope cerraba así un capítulo fascinante de su rivalidad, ahora también teatral, con Góngora.³⁹ Una decisión que, hasta cierto punto, tal vez «éclaire rétrospectivement la conception» de *Virtud, pobreza y mujer*, al decir de d'Artois (2014: 103). Volvamos pues, ya para terminar, a los textos.

No parece entonces descabellado suponer, como McGrady (2010: 19), que en algún verso quisiera Lope jugar con *Las firmezas de Isabela* y esparcir migajas de su título: «Premio los cielos te den, / Isabel, de esa firmeza» (vv. 2136-2137). Desde luego, Lope no rehuyó tal parentesco, comoquiera que hasta en cinco ocasiones denomina «Isabela» a su protagonista, aunque don Juan se apresure a recalcar que el modelo que explica y justifica el apodo —de puertas afuera cuando menos— no es sino el *Orlando furioso*: «que aunque se llama Isabel, / porque Ariosto celebra / una casta de este nombre / —de quien mil virtudes cuenta— / la llama Toledo así» (vv. 377-381). ¿Acaso otro recado para Góngora en forma de ostentoso olvido? Quien calla otorga: la cercanía cronológica entre la publicación de *Las firmezas de Isabela* y la composición de *Virtud, pobreza y mujer* permitiría a los más avispados —o maliciosos, que de todo habría— entrever un cierto aire de familia en ambas obras; los más distraídos o desmemoriados, ya lo vemos, contaban con pistas nada desdeñables.

Hay algo más. Un detalle que los estudiosos de *Virtud, pobreza y mujer* han pasado por alto, pero que resulta crucial para acabar de acrisolar la veta polemí-

37. A este respecto, resultan particularmente interesantes el final del breve paratexto inicial llamado «Títulos de las comedias y a quién van dedicadas» y, también, la dedicatoria a *Lo cierto por lo dudoso* (ed. S. Vuelta, pp. 309-316). Véanse los comentarios de Serés (2011: 231-232) y Antonucci (2014: 86-87).

38. Además de la bibliografía ya citada a este respecto en la nota 13, véase Conde Parrado (2019).

39. A decir verdad, Lope llevaba años dando la matraca desde las tablas contra el cordobés; Santiago Restrepo (2017) desmenuza un caso muy temprano (y esdrújulo).

ta de la pieza. El segundo acto da comienzo con la visita de Feliciano, el tío de Isabel, que nos cuenta los desventurados avatares de la familia:

FELICIANO Desde el valle de Carriedo,
 montaña limpia y leal
 de donde era natural,
 tu padre vino a Toledo.
 Quedé yo allí, y estos años
 tan mal de hacienda me fue
 que por acá imaginé
 poder reparar mis daños.
 Hallo difunto a mi hermano,
 y a ti con tanta pobreza
 que has doblado mi tristeza,
 viendo mi remedio en vano.
 Y pues tu cuidado es tal,
 ya que es fuerza que me vaya,
 vente conmigo a Selaya:
 pasaraslo menos mal;
 que en aquel pobre rincón,
 aunque agradable aspereza,
 nos sustenta la nobleza,
 como acá la ostentación.
 (vv. 999-1018)

Más allá de las obvias diferencias, que no hace al caso apurar, salta a la vista que la historia de la familia paterna de Isabel guarda notables similitudes con la ascendencia paterna de Lope: una y otra proceden del Valle de Carriedo, hermoso paraje cántabro de donde al parecer era natural el abuelo paterno del poeta, llamado también Lope de Vega, presuntamente oriundo de Vega de Carriedo, hoy Vega de Villafufre, municipio que habría dado nombre al apellido familiar; no era el caso del padre del dramaturgo, Félix o Felices de Vega, nacido en Castromocho, villa palentina en Tierra de Campos, aunque Lope —buena cuenta le traía— gustaba de resaltar su abolengo montañés (Sánchez Jiménez 2018: 37). De este modo, Félix o Felices de Vega (nótese el parecido onomástico con Feliciano, tío de la joven), de origen carredano y de profesión bordador (ocupación similar a la de Isabel),⁴⁰ emigró a la gran ciudad, lo mismo que el padre de la protagonista (el

40. Lo acaba de recordar Isabel en la intervención inmediatamente anterior al pasaje citado («solo, señor, / me sustenta mi labor», vv. 996-997), en palabras casi idénticas a las que dirige a don Carlos en el primer acto: «que un padre honrado, perdido / por fianzas, y al fin muerto, / dejó este campo desierto, / de sus consejos florido, / donde solo mi labor / me sustenta, como sabes» (vv. 225-230). En el fallecimiento prematuro del padre —naturalmente en circunstancias muy distintas a Félix de Vega, afamado bordador— cabría entrever también un cierto eco autobiográfico, pues Lope perdió al suyo con apenas quince años. Para más detalles sobre el padre del dramaturgo, véase Sánchez Jiménez (2018: 38-39).

obra de Lope». Son palabras de Calderwood (2010: 272) referidas a *La venganza venturosa* y a la octava antes transcrita; por supuesto, no pueden aplicarse sin más a nuestra comedia, pero sí nos ayudan a comprender que en *Virtud, pobreza y mujer* buscaba Lope, digámoslo así, emparentar con su Isabel: un guiño que los más allegados podrían reconocer fácilmente y que, en el contexto de la polémica y el vínculo con *Las firmezas de Isabela*, no parece en absoluto casual. Más difícil resulta calibrar el significado preciso de tal gesto; en cualquier caso, la genealogía de Isabel es otra muestra de que Lope quiso entrar al trapo y no se anduvo con miramientos a la hora de enfrentar a la Isabela gongorina su propia Isabel (y no pocas veces, *Isabela*), cuya virtud y nobleza de espíritu le permiten sortear mil y un obstáculos, particularmente esa pobreza exhibida desde el propio título. No hay por qué forzar el pretendido alcance autobiográfico: basta con reconocer que el desafío se presentaba en bandeja para cualquiera que estuviera mínimamente al tanto de la vida, obra y milagros de Lope de Vega y Luis de Góngora. O sea, para toda la parroquia literaria, amén de curiosos y advenedizos.

¿Hasta qué punto, entonces, la fisonomía de *Virtud, pobreza y mujer* obedece, siquiera *ex contrario*, a *Las firmezas de Isabela*? No es fácil decretar en qué medida, pero conviene ser muy precavidos, dadas las profundas divergencias argumentales y el parco influjo de la comedia gongorina frente a otros —estos sí— moldes y modelos. Desde luego, *Virtud, pobreza y mujer* rompe generosamente las unidades de tiempo y de lugar, gracias a una acción que transcurre a lo largo de más de ocho meses y que se desarrolla en diversas ciudades españolas y en el norte de África, todo lo contrario que la aristotelísima pieza gongorina..., pero al igual que otras tantas comedias lopescas, en particular las de cuño bizantino.⁴³ Por otro lado, ¿se propuso Lope dar vida a una Isabel todavía más firme que Isabela, en una suerte de competencia con su rival? ¿Llevaba razón McGrady al postular que el Fénix quiso invertir el carácter tanto de Lelio como de Isabel? Preguntas así entrañan no poco riesgo y nos podrían arrastrar por los caminos, sin duda tentadores, de la especulación, conque haríamos bien en recordar, de nuevo, el papel secundario de *Las firmezas de Isabela* en la armazón textual de *Virtud, pobreza y mujer* (el leve rastro gongorino se percibe tan solo en el primer acto) frente al patrón bizantino y la novela de Masuccio, del mismo modo que no hay que perder de vista la inclinación del Fénix y del público por los casos virtuosos (tan ponderados en el *Arte nuevo*, insisto). Todo lo cual invita a manejar este tipo de interpretaciones con precaución, pues la hechura de *Virtud, pobreza y mujer* permite explicarse (salvo ciertos detalles de indudable sabor polémico a Isabela) desde sus propios presupuestos estéticos y tradiciones literarias, sin necesidad de acudir a *Las firmezas de Isabela* para explicar cualquiera de las numerosas diferencias que a cada paso las separan. Aunque, naturalmente, en vista de que el Fénix se preocupó de hacer de Isabel una portadora de

43. Al respecto, puede verse Fernández Rodríguez (2018b).

sus propias vicisitudes biográficas (más o menos fantasiosas), resulta plausible que con su apabullante virtud quisiera Lope —el *Lope polemista*, según rezaba el atinado título de un congreso organizado por PROLOPE— desbancar a la Isabela gongorina; al fin y al cabo, muchos juzgarían a la criatura lopesca con un ojo puesto en su adversaria. Por ahí sí cabría dar la razón a McGrady, con toda la cautela que se quiera.⁴⁴

Sea como fuere, la huella textual de *Las firmezas de Isabela*, circunscrita al primer acto de *Virtud, pobreza y mujer* (en las correspondencias en torno a Hipólito y Lelio y, en menor medida, entre don Carlos y Marcelo; en el papel positivo del mercader; y tal vez en el uso de ciertas metáforas y juegos de palabras, e incluso en el generoso elogio de Toledo), por modesta que sea y en los términos anteriormente expuestos, resulta evidente, lo mismo que el deseo de Lope de no escurrir el bulto y dar la cara, tanto a la hora de componer *Virtud, pobreza y mujer* (mediante ciertos ecos onomásticos, la evocación del título de la obra gongorina o las reminiscencias autobiográficas en Isabel) como de publicarla, encabezada por una dedicatoria polémica y anticultista, en la *Parte XX* de sus comedias. En plata: Lope no escatimó en pullas contra la pieza de su eterno rival, punto de arranque de la suya, sí, pero hija del cordobés al fin y al cabo, y fruto de una propuesta teatral que en buena medida suponía una reacción contra la favorita del público en los corrales y aposentos. La del Fénix de los Ingenios, quién si no.

44. En otro orden de cosas, estos aires de desafío podrían inducirnos a leer en clave ciertos versos o pasajes, un procedimiento tan goloso como arriesgado; a fin de sortear la tentación de las interpretaciones cabalísticas, me limitaré a advertir que el encendido recuerdo de Garcilaso en *Virtud, pobreza y mujer*, que asoma en la descripción lopesca de Toledo («mas pues en ella nació / Garcilaso de la Vega, / su espíritu resucite. / JUAN ¡Qué bien que pintó las ruedas / en sus églogas divinas, / por donde las aguas trepan / a competir con los olmos / que el Tajo dorado riega!», vv. 273-280), podría ser en parte una respuesta a un fragmento burlesco de *Las firmezas de Isabela* («¿Versicos de Garcilaso / en tus uñas? [...] / ¡Oh para mí, Isabela, más hermosa / que el prado por abril de flores lleno! / Guárdame los jazmines de tu seno / para mañana, que has de ser mi esposa», vv. 1478-1489), en el que se adaptan unos versos famosos de la *Égloga III* («Flérida, para mí dulce y sabrosa / más que la fruta del cercado ajeno, / más blanca que la leche y más hermosa / que el prado por abril de flores lleno», ed. B. Morros, vv. 305-308); a fin de cuentas, no otro es el poema en el que piensa don Juan en el pasaje transcrito de *Virtud, pobreza y mujer* («De allí con agradable mansedumbre / el Tajo va siguiendo su jornada / y regando los campos y arboledas / con artificio de las altas ruedas», ed. B. Morros, vv. 214-216). Por lo demás, la alabanza de Garcilaso en *Virtud, pobreza y mujer* resulta la mar de natural, dado que Lope, tal y como mandaban los cánones de la *laus urbis*, ensalza a los hijos ilustres de Toledo, en particular en el ámbito de las letras (el humanista Gregorio Hernández y los poetas Pedro Liñán y Pedro Laínez), conque diría que tampoco hay que llevar las cosas mucho más allá.

Bibliografía

- ALONSO ACERO, Beatriz, *Orán y Mazalquivir en la política norteafricana de España, 1589-1639*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1997.
- ANTONUCCI, Fausta (ed.), Lope de Vega, “Al caballero Juan Bautista Marino celeberrimo poeta napolitano”, en *Les idées du théâtre*, 2013, en línea, <<http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=478>> [consulta del 17 de marzo de 2021].
- , “La polémique dans la dédicace à Marino de *Virtud, pobreza y mujer* de Lope de Vega (1) : à propos de quelques autres dédicaces de la *Parte XX de comedias*”, *Littératures classiques*, núm. 83 (2014), pp. 83-96.
- ARJONA, J. H., “Did Lope de Vega write *El lacayo fingido*?”, *Studies in Philology*, LI (1954), pp. 42-53.
- , “Ten plays attributed to Lope de Vega”, *Hispanic Review*, XXVIII (1960), pp. 310-340.
- ARTELOPE. *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, dir. J. Oleza, Valencia, Universitat de València, en línea, <<http://artelope.uv.es>> [consulta del 22 de marzo de 2021].
- ARTOIS, Florence d’, “La polémique dans la dédicace à Marino de *Virtud, pobreza y mujer* de Lope de Vega (2): la superposition de la polémique cultiste et de la polémique théâtrale”, *Littératures classiques*, núm. 83 (2014), pp. 97-113.
- BERRUZZO 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, Mercedes, “Las Soledades a la luz de la polémica”, en *La Edad del Genio. España e Italia en tiempos de Góngora*, coord. B. Capllonch Bujosa, S. Pezzini, J. Ponce Cárdenas y G. Poggi, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 7-40.
- CACHO CASAL, Rodrigo, “El événement barroco: Lope vs. Góngora”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XLII, 1 (2012), pp. 163-182.
- CALDERWOOD, Eric (ed.), Lope de Vega, *La venganza venturosa*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. R. Valdés y M. Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols., I, pp. 231-359.
- CAMPBELL, Ysla, “Nostalgia y transgresión en tres comedias de Lope de Vega”, en *Relaciones literarias entre España y América en los siglos XVI y XVII*, coord. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1992, pp. 65-87.
- , “El comercio y las finanzas en el teatro de Lope de Vega”, en *Teatro, historia y sociedad. Seminario Internacional sobre Teatro del Siglo de Oro Español*, ed. C. Hernández Valcárcel, Murcia-Ciudad Juárez, Universidad de Murcia-Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 111-122.
- CASARIEGO CASTIÑEIRA, Paula (ed.), Lope de Vega, *La pastoral de Jacinto*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols., I, pp. 743-912.

- CASE, Thomas E., *Las dedicatorias de partes XIII-XX de Lope de Vega*, Madrid, Castalia, 1975.
- CONDE PARRADO, Pedro, *Lope de Vega crítico de Góngora*, París, e-Hispania Books, 2019, en línea, <<https://books.openedition.org/esb/2173>> [consulta del 15 de abril de 2021].
- DI PASTENA, Enrico, “La figura del mercader en *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega”, *Rilce*, XXXIV, 1 (2018), pp. 127-150.
- , y Giulia POGGI (eds.), Lope de Vega, *El castigo del discreto*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., I, pp. 201-326.
- DOLFI, Laura, *Il teatro di Góngora. «Comedia de Las firmezas de Isabela». I – Studio e nota filologica*, Pisa, Cursi, 1983.
- , “Luis de Góngora: un *Arte nuevo de hacer comedias* diferente”, *Calíope*, VIII, 1 (2002), pp. 37-54.
- , *Luis de Góngora. Cómo escribir teatro*, Sevilla, Renacimiento, 2011.
- (ed.), Luis de Góngora, *Teatro completo*, Madrid, Cátedra, 2016.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, “¿Boccaccio, Giraldis y Firenzuola en una sola comedia? Lope de Vega y la reescritura de *novelle*”, *Boletín de la Real Academia Española*, XCVIII, 317 (2018a), pp. 113-137.
- , “El número de personajes y las unidades de tiempo y lugar en el sistema de géneros teatrales de Lope: el caso de la comedia bizantina”, *Cuadernos AIS-PI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, XI (2018b: *Arte novísimo de estudiar comedias: las Humanidades Digitales y el teatro áureo*, ed. A. Cassol y S. Boadas), pp. 95-114.
- , “‘No hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena’: la difusión de las *novelle* de Sebastiano Erizzo y Niccolò Granucci en la España del Siglo de Oro”, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXV (2019a), pp. 55-74.
- , *Entre corsarios y cautivos: las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2019b.
- (ed.), Lope de Vega, *Virtud, pobreza y mujer*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coord. D. Fernández Rodríguez y G. Gómez Sánchez-Ferrer, Madrid, Gredos, 2 vols., 2021, II, pp. 355-569.
- , «Duques, princesas y arzobispos: la fecha de redacción de *Virtud, pobreza y mujer*, de Lope de Vega», *Rassegna Iberistica*, en prensa.
- FERRER VALLS, Teresa, “Entre mercaderes anda el juego: *El mercader amante* de Gaspar Aguilar, *Las firmezas de Isabela* de Góngora y la anónima *El mercader de Toledo*”, en *El poder de la economía. La imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*, ed. C. Strosetzki, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 181-197.
- FICHTER, William L. (ed.), Lope de Vega, *El castigo del discreto*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1925.
- GARCÍA-REIDY, Alejandro, “Difusión, presencia pública y fama en la polémica

- en torno a la oscuridad gongorina”, *Boletín Hispánico Helvético*, núm. 25 (2015), pp. 167-191.
- GÓNGORA, Luis de, *Las firmezas de Isabela*, en *Teatro completo*, ed. L. Dolfi, Madrid, Cátedra, 2016, pp. 67-261.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, “Secretos y supercherías en una comedia de Lope de Vega: *El gran duque de Moscovia*”, *Hipogrifo*, V, 1 (2017), pp. 277-291.
- JAMMES, Robert, *Études sur l’oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, Institut d’Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l’Université de Bordeaux, 1967.
- (ed.), Luis de Góngora, *Las firmezas de Isabela*, Madrid, Castalia, 1984.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, “El cruce epistolar entre Lope y Góngora de 1615-1616. Revisión de fechas”, en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. B. López Bueno, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 239-270.
- MCGRADY, Donald, “Lope frente a Góngora: orígenes, relación y sentido de *Virtud, pobreza y mujer* y *Las firmezas de Isabela*”, *Hispanic Review*, LXXI, 3 (2003), pp. 297-324.
- (ed.), Lope de Vega, *Virtud, pobreza y mujer*, Newark, Juan de la Cuesta, 2010.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. M.ª R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Joan, “Lope y los mercaderes. Un viaje de ida sin vuelta desde la Italia de los *novellieri*”, en *El poder de la economía. La imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*, ed. C. Strosetzki, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 287-303.
- OSUNA CABEZAS, María José, *Las Soledades caminan hacia la corte. Primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (ed.), *Edición crítica de las Rimas de Lope de Vega*, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, 2 vols.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Pedro CONDE PARRADO (eds.), Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- PEINADO GUZMÁN, José Antonio, “Don Pedro González de Mendoza. Retazos históricos de un arzobispo franciscano en la Granada del siglo xvii”, *STV-DIVM. Revista de Humanidades*, núm. 21 (2015), pp. 77-103.
- PRIETO GARCÍA-SECO, David, “Homónimos en el teatro áureo o la tiranía de la letra”, *Rinconete* (2020), en línea, <https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antteriores/abril_20/21042020_01.htm> [consulta del 10 de marzo de 2021].
- RESTREPO RAMÍREZ, Santiago, “Otra escaramuza más en la rivalidad temprana entre Lope y Góngora: el soneto esdrújulo de *El caballero del milagro*”, *Studia Aurea*, XI (2017), pp. 551-571.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, “El mercader y su mundo en *El mercader amante* y *Las firmezas de Isabela*”, en *El poder de la economía. La imagen de los mercaderes y el comercio en el mundo hispánico de la Edad Moderna*, ed. C. Strosetzki, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 199-227.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *Lope de Vega. El verso y la vida*, Madrid, Cátedra, 2018.
- SERÉS, Guillermo, “El uso de España no admite las rústicas *Bucólicas* de Teócrito’: la *Trecena parte de comedias* y el *Arte nuevo*”, *Rilce*, XXVII, 1 (2011), pp. 216-243.
- SMYTH, Philip, “*El lacayo fingido*: New Evidence against Lope’s Authorship”, *Bulletin of the Comediantes*, XXXIV, 1 (1982), pp. 45-50.
- TAMARIZ, Cristóbal de, *Novelas en verso*, ed. D. McGrady, Charlottesville, University of Virginia, 1974.
- TESO: *Teatro Español del Siglo de Oro* (base de datos textual en soporte CD-Rom), versión 3.00, Madrid, Chadwyck-Healey España, 1997-1998.
- TUBAU, Xavier, *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 2007.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, ed. F. B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- , *El castigo del discreto*, ed. E. Di Pastena y G. Poggi, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., I, pp. 201-326.
- , *Lo cierto por lo dudoso*, ed. S. Vuelta García, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coord. D. Fernández Rodríguez y G. Gómez Sánchez-Ferrer, Barcelona, Gredos, 2021, 2 vols., I, pp. 283-448.
- , *La cortesía de España*, ed. E. Di Pinto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J. E. Laplana Gil, Madrid, Gredos, 2013, 2 vols., I, pp. 491-648.
- , *El dómine Lucas*, ed. M. M. García-Bermejo Giner, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coord. D. Crivellari y E. Maggi, Barcelona, Gredos, 2018, 2 vols., I, pp. 977-1158.
- , *El gran duque de Moscovia y Emperador perseguido*, ed. M. Villar, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., I, pp. 457-587.
- , *El marido más firme*, ed. C. Monzó Ribes, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coord. D. Fernández Rodríguez y G. Gómez Sánchez-Ferrer, Barcelona, Gredos, 2021, 2 vols., II, pp. 891-1060.
- , *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, ed. A. Blecua y G. Salvador, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coord. L. Giuliani y R. Valdés, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, 3 vols., I, pp. 413-544.
- , *El príncipe despeñado*, ed. A. Pozo y G. Serés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, coord. E. Di Pastena, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, 3 vols., III, pp. 1241-1390.
- , “Prólogo dialogístico”, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. F. d’Artois y L. Giuliani, Barcelona, Gredos, 2017, 2 vols., I, pp. 43-51.

- , *Quien ama no haga fieros*, ed. P. Ruiz Pérez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVIII*, coord. A. Sánchez Jiménez y A. J. Sáez, Barcelona, Gredos, 2019, 2 vols., II, pp. 467-614.
- , *La serrana de Tormes*, ed. E. Maggi, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coord. F. d'Artois y L. Giuliani, Barcelona, Gredos, 2017, 2 vols., II, pp. 133-288.
- , *La venganza venturosa*, ed. E. Calderwood, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coord. R. Valdés y M. Morrás, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2010, 3 vols., I, pp. 231-359.
- , *Virtud, pobreza y mujer*, ed. D. Fernández Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coord. D. Fernández Rodríguez y G. Gómez Sánchez-Ferrer, Barcelona, Gredos, 2021, 2 vols., II, pp. 355-569.



La *sodalitas* como fuente de inspiración en la poesía de Garcilaso*

Eugenia Fosalba Vela

Universitat de Girona
eugeniafosalba@gmail.com

Recepción: 25/05/2021, Aceptación: 31/05/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

Este artículo analiza las presencias masculinas en composiciones de Garcilaso de la Vega celebrativas de la amistad, para descubrir a través de alguna de ellas el entramado de fuentes cruzadas, contemporáneas, tejidas en el marco de la *sodalitas* napolitana.

Palabras clave

Juan Boscán; Mario Galeota; Berardino Rota; Giulio Cesare Caracciolo; Bernardino Martirano; Antonio Tilesio; Luigi Tansillo; Leucopetra; Monsignor di Catania; *Ode ad florem Gnidi*; Égloga II.

Abstract

English Title. *Sodalitas* as a source of inspiration in Garcilaso's poetry.

This article analyzes the male presences in Garcilaso de la Vega's compositions celebrating friendship, to discover through some of them the network of contemporary, cross-sources, woven in the framework of the Parthenopean *sodalites*.

Keywords

Juan Boscán; Mario Galeota; Berardino Rota; Giulio Cesare Caracciolo; Bernardino Martirano; Antonio Tilesio; Luigi Tansillo; Leucopetra; Monsignor di Catania; *Ode ad florem Gnidi*; Second Eclogue.

* Garcilaso de la Vega en Italia. Clasicismo horaciano (2020-2023). Ministerio de Ciencia e Innovación. PID2019-107928GB-100. Agradezco las valiosas sugerencias de Juan Francisco Alcina, Joseph Reed, Mark Riley y Tobia R. Toscano.

*En recuerdo de Ines Ravasini
y de su dulce amistad*

Introducción

El propósito de este artículo es llamar la atención sobre la relevancia de la amistad en la obra de Garcilaso y recalcar en algunas de las numerosas presencias masculinas que jalonan sus versos, alusiones que no aparecen relacionadas necesaria y explícitamente con el tema central de la epístola a Boscán, sino que se esparcen en numerosas composiciones con asuntos menos abstractos y más circunstanciales, siempre celebrativos, con todo, de la recíproca fraternidad: recuérdense en este sentido los sonetos 19, 24, 28, 33, 35, las elegías I y II, la égloga II, la *Ode ad florem Gnidi*, y por supuesto, las odas latinas (*Ad Antonium Thylesium Ode*, y *Garsiae Lasi Ode Ad Genesium Sepulvedam*), donde la presencia de los amigos que comparten con Garcilaso el oficio de poeta es constante. Este enfoque, que consiste en dar contexto a estas composiciones, es tan ajustado a la orientación de la poesía garcilasiana, que revelará nuevas fuentes de inspiración de sus obras, nunca tenidas en cuenta, como en la *Ode ad florem Gnidi* o la Égloga II.

1. La literatura como conversación

Es posible que la sobrevaloración del amor femenino haya oscurecido durante muchos años el interés de la crítica por el motivo de la amistad en la poesía de Garcilaso de la Vega. Lo cierto es, sin embargo, que la presencia de este tema en su obra resulta constante, y siempre, a diferencia de lo que sucede en el tratamiento del amor a la dama, se sostiene sobre una base real, porque en esos momentos Garcilaso está a la par de las composiciones líricas que frecuentaban las *raccolte* italianas, donde se pueden espigar composiciones de poetas como Bembo, Della Casa y Tansillo dirigidas a los amigos, con alusiones directas a los nombres de los varones a quienes se invoca. En otras palabras, a diferencia de las mujeres de carne y hueso que amaron o fueron amadas por nuestro poeta, los hombres que formaron parte de su estrecho círculo, mucho más amplio al llegar a Nápoles, sí hallaron cabida de forma reconocible en sus versos. Extrañamente, apenas nos hemos fijado en estos nombres masculinos, que sí son identificables y merecen una investigación más a fondo, mucho más útil que la de Isabel Freyre para descubrir los motivos de inspiración del poeta.

Aunque el amigo no aparezca siempre en la obra de Garcilaso en su género óptimo, la epístola, el epistolar va a ocupar un lugar central en la índole de estas presencias masculinas y el tratamiento que reciben por parte de Garcilaso en una amplia variedad de composiciones poéticas. Petrarca vuelve a erigirse en ejemplo aquí: no hay que olvidar que fue el poeta de Arezzo quien descubrió al Cicerón amical. Cuando en 1345 exhumó en la Biblioteca de la Catedral de Verona las

Epistulae ad Atticum de Cicerón, dirigidas al amigo entrañable Tito Pomponio Atico, el humanista de Arezzo se dedicó con afán a transcribir sus dieciséis libros y a descubrir, en una experiencia agrídulce, al Cicerón humano, con todas sus debilidades e incluso mezquindades, que en no pocas ocasiones lo sacaron de quicio. Este descubrimiento supone una gran revolución pues se recupera la carta amical no solo como modelo literario, sino como ejemplo de estilo familiar, próximo, doméstico, propio de lo que Petrarca llama la conversación normal (*Fam.* 1.1.14-16), a leguas del *ars dictaminis* medieval:

Multi igitur hic familiariter ad amicos, inter quos et ad te ipsum, scripta comperies, nunc de publicis privatisque negotiis, nunc de doloribus nostris, que nimis crebra materia est, aut aliis de rebus quas casus obvias fecit. Nichil quasi aliud egi nisi ut animi mei status, vel siquid aliud nossem, notum fieret amicis (*Epistole*, I, 1, 58).¹

Y añade más adelante, en la misma epístola (*Fam.* 1.1.45), refiriéndose a sus cartas:

scribendi enim michi vivendique unus, ut auguror, finis erit. Sed cum cetera suos fines aut habeant aut sperent, huius operis, quod sparsim sub primum adolescentiae tempus inceptum iam etate provecior recolligo et in libri formam redigo, nullum finem amicorum caritas spondet, quibus assidue respondere compellor (I, I, p. 62).²

Se trata, aquí, de una amistad que se entabla en el compañerismo, al compartir inquietudes poéticas, como, andando el tiempo, las complicidades que se leen entre líneas del soneto vigésimo cuarto dedicado a Maria de Cardona, con la mención de Minturno, Tasso y Tansillo, compuesto cuando Garcilaso se dispone a escribir en vulgar sus obras de género neoclásico. No solo eso, en algunos casos, todavía más que estricto compañero de fatigas literarias, el amigo es el destinatario de la composición, o lo que es lo mismo, el interlocutor, la verdadera inspiración de sus versos. Cuando llegó a Nápoles, Garcilaso ya conocía al Petrarca cultivador de la amistad de sus cartas herederas de Cicerón, si no directamente, a través de su efecto en los textos teóricos de Poliziano y Erasmo, pero es probable que no fuera hasta llegar al *Regno* cuando descubrió la inmensa

1. “Encontrarás aquí —anunciaba Petrarca en la primera de sus Familiares—, muchas cosas escritas familiarmente a amigos, y entre ellos a ti mismo, sobre asuntos públicos y privados, o sobre nuestras desventuras —una materia demasiado habitual— o sobre las cosas que van sucediendo. No he hecho más que dar a conocer a mis amigos mis estados de ánimo, o asuntos de los que yo tuviera conocimiento”.

2. “Sospecho que para mí el fin de la escritura y el de la vida serán uno solo pues aunque el resto de las obras tienen o esperan tener sus propios límites, el amor hacia los amigos, a quienes me siento empujado a escribir continuamente, no garantiza ningún final para esta obra que, comenzada a escribir desordenadamente en mis años juveniles, ya en una edad más madura reúno”. Pedro Martín Baños (2005: 269, 273) ofrece estos dos fragmentos que cito en su libro dedicado a la epístola: modifíco aquí ligeramente la primera traducción castellana que ahí se presenta.

necesidad que tenía de la *sodalitas*, que solo ahí encontró, en esa eclosión de academias y de tertulias napolitanas postpontanianas de los años 30, que lo volvieron a inspirar como nunca, lo desencallaron y ayudaron a echar adelante sus proyectos literarios, como reconoce en la Oda a Tilesio.³

O nate tristem sollicitudine
lenire mentem et rebus atrociter
urgentibus fulcire amici
pectora docte manu, Thylesi!

Iam iam sonantem Delius admovet
dexter tacentem barbiton antea;
cantare Sebethi suädent
ad vaga flumina cursitantes

Nymphae; iam amatis moenibus inclitae
non urbis, amnis quam Tagus aureo
nodare nexu gesti, ultra
me lacerat modum amor furentem.

Sirenum amoena iam patria iuvat
cultoque pulchra Parthenope solo
iuxtaque manes consedere
vel potius cineres Maronis.⁴

Garcilaso acababa de conocer el tejido extraordinariamente rico de humanistas napolitanos que había renacido de las cenizas del asedio de Lautrec (1528), recuperándose con creces de la vieja *sodalitas* pontaniana, en plena efervescencia a finales del siglo xv, bajo los auspicios del fundador de su academia, Giovanni Pontano (1429-1503).⁵ Shulamit Furstemberg-Levi (2016: 9) ha recordado cuán indispensable resulta reconstruir estas redes de humanistas a través no solo de sus obras —y en este sentido los diálogos de Pontano, como el *Antonius*, el *Actius* o el *Aegidius*, no son solo *fiction dialogues*, pueden analizarse como diálogos documentales—, e incluso pueden ir espigándose en los “catálogos de humanistas” que tienen como objetivo ofrecer el recuento de los participantes de

3. Sobre las academias de los años 30 en Nápoles, véase el mapa con geolocalizador y las noticias reunidas en la web del proyecto Pronapoli: <<https://pronapoli.com/academias/>>.

4. Transcribo la traducción de Juan Alcina en la edición de Morros (2005: 246-248): “¡Oh, docto Tilesio! Nacido para apaciguar el pensamiento entristecido por las cuitas y reconfortar con tu mano el pecho del amigo en los momentos terriblemente urgentes. Ya el diestro Apolo acerca la sonora lira a quien antes callaba; las ninfas del Sebeto que correatan por los sinuosos ríos incitan al canto. Ya no me oprime desmedidamente el amor ardiente por los amados muros de la ínclita ciudad que el río Tajo gusta anudar con su dorado abrazo. Ya me agrada la vida en la amena patria de las sirenas y la hermosa Parténope con sus campos cultivados, y asentarme junto a los mares o mejor las cenizas de Marón”.

5. Pontano había nacido en Cerreto, Umbría, y se instaló en Nápoles en 1448, al amparo del mecenazgo de Alfonso el Magnánimo.

una *sodalidad*: listas de humanistas insertas en poemas, tratados, diálogos y cartas. Las aproximaciones al humanismo renacentista han primado, en cambio, el papel de la retórica y subestimado la noción de conversación que se introdujo en esta época. Por esta misma causa, siguiendo the “dominant approaches of intellectual history, have concentrated upon the task of studying and analyzing the individual humanists and their works, sidestepping the study of the broader milieu to which the humanists belonged and the interaction between them” (Furstemberg-Levi 2016: 1). Vale la pena, así, volver la mirada a los contextos de la *sodalitas* napolitana con el objeto de iluminar ángulos ciegos de procesos creativos que se conciben y tienen su razón de ser en la fraternidad.

2. El trato entre iguales, requisito indispensable

No es de extrañar que Garcilaso se sintiera como pez en el agua recién llegado a Nápoles: ya iba preparado para compartir experiencias poéticas. Boscán cumplió desde sus más tiernos comienzos con todos los requisitos para ser *amicus et sodalis*: *amicus* en el sentido aristotélico de la epístola en endecasílabos sueltos a él dedicada, y *sodalis* por ser compañero de empeños literarios de primerísima magnitud, como queda de manifiesto por parte del barcelonés en la Epístola a la Duquesa de Soma, y por parte de Garcilaso, en el exordio de la epístola a Boscán, donde el toledano le muestra, con el ejemplo práctico del comienzo metapoético, el uso correcto de la palabra *descuido*, que el barcelonés dudaba en su traducción si se correspondía a la *sprezzatura* de Castiglione.⁶

Aun así, aunque el desinterés y la igualdad sea la base real a la vez que aristotélica de su profundo amor por Boscán, parece que Garcilaso puede prescindir de esta norma del estagirita para expresar⁷, como Horacio hacia Mecenas, largos tercetos de afecto al gran duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo, por la muerte de su hermano Bernardino de Toledo:

6. “Esta tacha [la afectación] es aquella que suele ser odiosa a todo el mundo, de la cual nos hemos de guardar con todas nuestras fuerzas, usando en toda cosa un cierto *desprecio* o *descuido*, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado” (126). Véase sobre las dudas de Boscán y la intervención de Garcilaso al respecto, Fosalba (2019: 102-106).

7. Véase en la *Ética* de Aristóteles: “La mayoría de los hombres, a causa de su ambición, parecen preferir ser amados a amar, y, por eso, a la mayoría les gusta la adulación; en efecto, el adulador es un amigo en posición inferior o un hombre que *finje ser tal*; pero ser querido parece ser cercano a ser honrado (que le rindan honores), y esto es a lo que aspira la mayoría. (...) En cambio, los hombres se complacen en ser queridos por el cariño mismo, y así podría parecer que ser querido es mejor que ser honrado, y que la amistad es elegida por sí misma. Pero esta parece radicar más en querer que en ser querido. Una señal de esto es que las madres gozan en querer, pues algunas entregan sus hijos para que otros los críen, y con tal que sepan de ellos, los siguen queriendo sin buscar la correspondencia en el amor” (VIII, 1159^a 13-30).

Tú, gran Fernando, que entre tus pasadas
 y tus presentes obras resplandeces,
 y a mayor fama están por ti obligadas,
 contempla dónde estás, que si falleces
 al nombre que has hallado entre la gente
 de tu virtud en algo t'enflaqueces,
 porque al fuerte varón no se consiente,
 no resistir los casos de fortuna
 con firme rostro y corazón valiente...

Fernando es, en efecto, el destinatario de esta bella elegía: el tú amigo a quien se dirigen todas sus meditaciones e imágenes con el objeto de ofrecerle consolación:

El tiempo que a tu vida limitado
 d'allá arriba t'está, Fernando, mira,
 y allí ve tu lugar ya deputado...

Como bien se sabe, también la *Égloga II* está escrita en honor de la familia Alba y muy especialmente de este amigo de altísimo linaje que con el tiempo se convertiría en uno de los hombres más poderosos del imperio: de todas formas, no hay que olvidar que en 1532 Fernando era un hombre todavía muy joven, bastante más que Garcilaso (pues había nacido en 1507), una bisoñez del gran duque que pudo equilibrar la relación y favorecer la proximidad con nuestro poeta, a diferencia del trato que este último mantuvo con el tío de Don Fernando, Pedro de Toledo, que se ofreció como garante de Garcilaso y lo mantuvo bajo su protección, encargándole misiones como diplomático y mensajero desde Nápoles. Filónico Alicarnaseo da cuenta de las “agradables conversaciones que ambos mantenían”,⁸ y Garcilaso no olvida agradecer esta protección dedicándole la *égloga I* y posiblemente la *égloga III*, si es que en efecto está dirigida a su esposa, María Osorio Pimentel. No obstante, parece ser que en los últimos tiempos, Garcilaso se distanció del Virrey a favor del Alfonso D'Avalos, como ha recordado recientemente Gáldrick de la Torre (2018: 242), a la zaga de Heiple (1994: 268-273). Carlos Hernando (2003: 96) ha advertido también acerca de este posible alejamiento respecto del virrey: es muy posible que Garcilaso “no acabara satisfecho de la relación, a pesar de todo desigual, que lo unía al orgulloso virrey”.⁹

8. *Vite di undici personaggi illustri nel secolo XVI*, ms. Biblioteca Nazionale di Napoli, X B 67, f. 229r.

9. Y cita entonces Hernando las palabras del propio Zapata (1859: 132-133) al respecto: “fue el mismo Garcilaso muy privado del virrey marqués de Villafranca, y quedóse de la corte con él; mas fuese como falsa alquimia en humo toda su privanza, y viniendo para residir allí Don Pedro de Toledo [que no es el virrey], que llamaban el alemán porque lo hablaba, consultando su quedada

Acerca del soneto XXI (“Clarísimo marqués, en quien derrama...”), carente de especificación acerca del linaje del título nobiliario del dedicatario, se ha demostrado con sólidos argumentos literarios que puede tratarse muy plausiblemente de Alfonso d’Avalos, aunque lo cierto es que el soneto no lo especifica, por lo que no deja de estar escrito con buscada ambigüedad, muy garcilasiana, en este caso quizá para ocultar, a ojos del Marqués de Villafranca, este viraje último hacia la preferencia por el marqués del Vasto. Alfonso d’Avalos es otro personaje de enorme interés en la biografía intelectual de Garcilaso, con quien se establecieron lazos de afecto (consignados por Bembo en su carta italiana a Fascitelli), a diferencia del protectorado (desequilibrador de la preceptiva igualdad) que constituyó la relación con don Pedro, como se puede constatar en las investigaciones de Gáldrick la Torre (2016, 2017, 2018, 2019), que recuperan la gran impronta del primero y su círculo de Ischia en la experiencia napolitana de nuestro poeta.

Obsérvese que no dejan de filtrarse algunas reticencias, en cambio, con quien sí hay un trato desigual, como, por ejemplo, pese a su fidelidad probada hacia la monarquía, respecto de Carlos V, con quien es fácil deducir se acusa una distancia frontal en la Canción III, cuando el poeta se encuentra desterrado en una isla del Danubio. No es de extrañar: Garcilaso tenía motivos biográficos muy contundentes para esta distancia afectiva. Hay que insistir en que no se trata de entender que el poeta falte por estos motivos a su obligada lealtad al Emperador, pero esta fidelidad nada tiene que ver con la esfera de la intimidad y el compañerismo que son propios de la amistad.

Como fuere, don Fernando, el joven duque de Alba, discípulo de Boscán, gran amigo de nuestro poeta, acompañó a Garcilaso en el angustioso periplo en pos del Emperador a través de tierras bárbaras para solicitar en vano su perdón, demostrándose así la vinculación afectiva de Garcilaso hacia los Alba y muy especialmente hacia Fernando. De ser cierta la conjetura de Morros (2008) acerca de la identidad de *Albanio* y el mismo duque, que parece del todo acertada, se produciría aquí, en la parte pastoril, una versión *scherzosa* del amigo, enzarzado en amoríos de juventud con Camila, mientras en el fragmento panegírico, de corte épico, se ofrecería la versión grave del mismo personaje, ensalzado como la nobleza de su sangre y ánimo merecía.

Las distintas edades de don Fernando se siguen en un largo elogio que aca para el protagonismo de la écfrasis: desde el verso 1279 hasta el final 1804, más de 500 versos compensan con creces ese lado por momentos teatral y cómico pastoril de la primera parte protagonizada por las locuras del pastor *Albanio* —nótese el significativo nombre: aquí, en cambio, en esta segunda parte, los ayos

con Garcilaso que se partía de allá no muy mediado, le dijo: ‘¡heu! *Fuge crudele, tērrea fuge littus avarum, nam Polidorus ego...* Analizo los motivos de este distanciamiento en un artículo de próxima publicación, que tienen más que ver con la propia conveniencia y el deseo de regresar definitivamente a Toledo.

de don Fernando reaparecen sin las máscaras pastoriles (Boscán = Nemoroso y Severo = Severo Varini) que antes llevaban puestas—.

Luego fue conocida de Severo
 la imagen por entero fácilmente
 deste que allí presente era pintado:
 vio qu'era el que habia dado a don Fernando
 su ánimo formando en luenga usanza,
 el trato, la crianza y gentileza,
 la dulzura y llaneza acomodada,
 la virtud apartada y generosa,
 y en fin cualquier cosa que se vía
 en la cortesanía de que lleno
 Fernando tuvo el seno y bastecido.

3. El caso de Mario Galeota y la *sodalitas* en *Leucopetra*

Ese talante humorístico de la amistad, que da un margen de maniobra al poeta para burlarse de las andanzas grotescas del amigo (aunque luego enmienda el derrotero y lo ensalce de la manera más halagüeña posible, como triunfante y viril guerrero), aflora de nuevo en la *Ode ad Florem Gnidi*, donde, como bien se sabe, Garcilaso cumple el papel de mero tercero y donde se permite la licencia de filtrar en las bellas metáforas mitológicas de la oda el guasón enconchamiento de Galeota, para describir al amigo condenado a remar en la venera de la diosa del amor a causa de la inmisericordia, según desveló el Brocense, de doña Violante de Sanseverino, una dama del distinguido seggio de Nido. La complicidad e incluso la burla de las debilidades del amigo asoman aquí, a guisa de fina y viril chanza, apoyándose el poeta en la mutua confianza que les brinda a ambos caballeros el trato desprejuiciado y fraternal. Pero Galeota no fue solo el enamorado no correspondido del que tan finamente Garcilaso se chanceaba en su oda en vulgar: además de haberse casado ya en 1520 y de tener a la altura de 1535 ocho hijos, fue un humanista con amplios conocimientos teóricos, matemáticos y científicos aplicados a la ingeniería militar: autor de un tratado de fortificaciones relevantísimo, donde, por cierto, deja rastro de su amistad entrañable —“amicitia strettissima”, la llama— con el poeta toledano, muerto decenios atrás.¹⁰ Ga-

10. Garcilaso intercedió por Mario Galeota frente al Emperador, en apariencia de parte del Marqués de Villafranca, pero es un detalle que no está claro. Mario era pariente de Seripando, por lo que es posible que haya aquí trazas de la amistad con el agustino. Véanse la cartas de 15 de agosto de 1534 (AGS, leg. 1017, f. 59): “Mario Galeoto es un caballero muy onrrado y muy buen servidor e hijo de muy buen servidor de V.M; tiene celo y habilidad bastante para servir a V.M. en lo que mandare emplear, y demás desto yo rescibire señalada merced en lo que Garcilaso de mi parte suplicara a V.M, pues sabe bien en el dicho Mario Galeoto todo lo que por el suplirá”, Ga-

leota empezó a tomar contacto con Juan de Valdés, ya en tiempos de Garcilaso, para convertirse con el tiempo en uno de los más destacados miembros de su círculo cada vez más heterodoxo, unas inquietudes espirituales que lo llevaron a ser condenado por la Inquisición en 1567.¹¹ En 1571 fue liberado del encarcelamiento y continuó su longeva vida hasta 1585. Sus vínculos con Garcilaso y la razón de ser de su presencia en su obra tienen que ver ante todo con la estrecha amistad que los unió y, solidariamente, la compartida actividad como poetas, que, en el caso de Galeota, vio la luz en la primera edición de las *Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. intelletti* (Venezia, Giolito e fratelli, 1552, pp. 100-148 e 354-356), donde se pueden leer 52 composiciones “dello illustre signor *Fabio Galeota*” (la cursiva es mía). Esta distribución también se conserva en la segunda edición de 1555, donde sus composiciones reaparecen en las *Rime di diversi eccellenti autori raccolte dai libri da noi altre volte impressi tra le quali se ne leggono molte non più vedute* (Venezia, Giolito, 1553). Tobia Toscano es quien ha demostrado que este fantasmagórico *Fabio Galeota*, en quien el Bro-

llego Morell (1976: 156). No obstante, en otra carta del mismo día se insiste otra vez en las virtudes de Mario Galeoto y termina el virrey: “es persona en que hay qualidades necesarias para emplearle en cualquier cosa que Garcilaso suplicara de su parte sobre ello. Lo que del se entendera *suplica* aquello se mande efectuar” (AGS, leg. 1017, f.61), en este último desvío de la frase se entiende (en tercera persona, él, esto es, Garcilaso, “*suplica...* se mande efectuar”) que es Garcilaso quien insiste y suplica que se le escuche en favor del amigo. Garcilaso está en una misión crucial, sobre la que me extenderé en un próximo artículo, en la que va a ganarse el favor del emperador, que todavía no está del todo de su lado, y ya suplica al virrey interceda por sí mismo para que le escuche y pueda así exponerle a S.M., personalmente, el favor al amigo que todavía no se especifica en la carta. Es el mismo momento en que además de informar sobre los avances del turco (que es su misión principal, entre otras, que detallaré en otra publicación), el virrey rogará al emperador que conceda a Garcilaso la castellanía de Reggio, que acaba de quedar vacante por la defunción de Artal de Alagón, y “la persona que se me ofresce aca en quien me parece estaría bien empleada es Garcilaso” y se extiende en sus virtudes. Finalmente, en la carta 26 de octubre, tras el regreso de Garcilaso desde Palencia, se nos da a conocer que “La merced que V.M. a hecho a Mario Galeoto de mandarle proveer para el tiempo el gobierno de la provincia de Basilicata y condado es en el muy bien empleada, porque es un caballero muy buen servidor de V.M. y tengo por cierto hara lo que debe a su real servicio” (AGS, leg 1017, f. 76; Gallego Morell 1976: 163). El nombramiento de Garcilaso como alcaide del Castillo de Reggio es del 31 de octubre de 1534 (ACA, reg.3942, ff. 383v-385v; Gallego Morell 1976: 163-165).

11. “Prossimo a questo defetto mi pare il servirsi di una natione, potendo servirsi ancoradelle altre [...]. Ma ottima cosa mi pare di doversi servire di tutto con elettione, essendo certo che non mancano de buoni per tutto, come per tutto non mancano de cattivi. E ben dicea a questo proposito l'honorata memoria di Garsilasso della Vega, huomo raro di ingegno, di valore, et di lettere, che non si trovavano se non due na tioni solo nel mondo, l'una delli buoni, et l'altra de tristi. Et già si vede che i buoni non ostante che tra loro sia diversità di lingua et di paese contrattano spesso amicitia strettissima, come fu tra me et lui, et così i cattivi quando tutti si diletano di un male”. Brunetti (2006: 267). Fragmento citado por Carlos Hernando (2003: 102), que remite directamente al ms. (Libro II, *Delle Fortificationi*), ms. 12-D-21, s.p., BNN, y también por Toscano (2010: 188). Sobre la biobibliografía de Mario Galeota consúltese la entrada de Alessandro Pastore al *Dizionario Biografico degli italiani*, volumen 52 (1998), ahora online: https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-galeota_%28Dizionario-Biografico%29/.

cense identificó el amor por doña Violante, y del que nunca más se ha vuelto a saber nada, no puede ser otro que el mismo Mario, que probablemente, por no ser censurado a causa de sus problemas con la Inquisición, se camufló tras Fabio (Toscano 2010). Fue este apócrifo *Fabio* Galeota quien describió a la amada como una mujer de piedra, para provocar, en pleno ejercicio no tanto de *imitatio* cuanto de la más pura *sodalitas*, la transformación de la Flor de Gnido garcilasiana en la estatua pétreo de la Anajárete ovidiana.

Donna che siate da le pietre nata,
 Si scopre a mille proue e si dimostra
 Tra primi huomini fu l'origin vostra
 In pietre anticamente seminata.
 Una voi foste alhor pietra servata
 Per adornare questa etate nostra
 In cui somma beltà viva si mostra
 Di pietra in carne e'n ossa transformata,
 Carne l'ossa, la carne copron rose,
 Ligustri, Amor, e primavera eterna
 V'adorna Amor, e piu ch'altro vi spetra.
 Gli occhi e'l viso leggiadro e l'altre cose,
 L'andar, e l'ora, tutta ui gouerna,
 Sol il cor (lasso) ui rimase pietra. (f. 109)¹²

La identificación de la destinataria del amor de Galeota —condenado a las galeras de su deseo— viene a corroborarse también gracias a varias composiciones dedicadas explícitamente a Violante por parte de su enamorado que, en la misma praxis de compañerismo del anterior ejemplo, pudieron inspirar ahora el apoyo poético de Garcilaso frente a la esquivez de la dama:

A Violante

Andrete senza me cara VIOLANTE,
 Ou'i caualli suoi non mena il Sole!
 O ui souenga a mai del vostro Amante:
 Così col pianto sonan le parole
 Che fan crudele e imaginoso il sonno,
 Et dolente il mio cor piu che non sole.
 Questo pensier de la mia mente è donno,
 Ocupa i trauagliati sensi miei
 Tal che la notte mai quietar non ponno;
 Ah non consenta il ciel, non voglia lei,
 Che'n mano ha la mia vita, et la mia morte,
 Le notti mi sian crude i giorni rei. (f. 31)
 (...)

12. *Rime di diversi illustri signori napoletani*, 1552, f. 109. Citado por Toscano (2010: 186).

Más adelante, en la misma elegía I, Galeota lamenta amargamente la falta de correspondencia de doña Violante, en estos versos:

Dura condition di fiera stella,
 Sia maladetto chi ha di voi gouerno,
 S'ir errando ui fa VIOLANTE bella.
 Tra neui andrete a star chiusa in eterno,
 Lasso la nostra usata primavera
 Chi la trasforma a noi si tosto in verno?
 Superba gente, e sopra modo altera
 Quando s'adempirà la voglia nostra,
 Che piu signoreggiando huom piu non chera.
 Maligna invention altrui si mostra
 Ma chieggio una saetta al Sommo Giove,
 S'ei chiude con la mia la uita vostra.
 (...) (f. 132)

Eugenio Mele llamó la atención, por otro lado, sobre unos versos elegíacos de Berardino Rota dirigidos precisamente a Mario Galeota,¹³ donde las violas que las Gracias tejieron esmeradamente en coronas multicolores, con las que Venus coronó cabellos dorados y Amor humedeció de lágrimas enamoradas, lágrimas con que Galeota mojó al propio Rota, han sido arrasadas ahora por las zarpas de un oso feroz, arruinando su belleza intacta. Siempre sufre engaños el linaje del campesino —anuncia el poeta— y exhorta a cultivar las flores. Las violas que había merecido Zeus las tiene ahora en su poder un oso. Se trata de un tal *Ursus*, a quien Mele identificó con Giulio Orsini, conde de Monterotondo, nuevo amante de doña Violante.

Ad Marium Galeotam.

Quas Charites pictis violas iunxere corollis,
 quas Venus auratis implicuitque comis,
 quasque rigauit Amor, lacrymis quas lauit amantum
 in primis lacrymis mi Galeota, tuis.
 Ecce ferus subito foedatis unguibus Ursus
 colligit, intactum dedecoratque decus.
 Deceptum agricolae semper genus: i, cole flores:
 Quas meruit violas Iuppiter, Ursus habet.¹⁴

13. “La oda fue escrita para Mario Galeota, que amaba a Violante Sanseverino, hija de Alfonso Sanseverino, duque de Somma, y de María Díaz Carlón, como claramente aparece del siguiente epigrama, ‘Ad Marium Galeotam’ de Berardino Rota, compuesto cuando ella se unió sin vínculo de matrimonio con Julio Orsini, conde de Monterodondo” y cita en el cuerpo del texto el epigrama de Rota dirigido a Galeota” (Mele 1923: 125-126).

14. Juan Alcina apunta aquí en comunicación privada, no del todo convencido, que “la relación de Júpiter con las violas es extraña. Quizá se refiera a que Júpiter tuvo como amante a Íω (trans-

Se despliega así un ejercicio literario de los miembros del mismo cenáculo, que dedican sus afanes a un motivo, asociado a uno de sus componentes, en una variedad de composiciones poéticas tanto en vulgar como en latín. Hay una silva mucho más extensa (78 versos) que el epigrama aludido por Mele, también dedicada a Mario Galeota, e incluida en su *Metamorphoseon liber*,¹⁵ en cuya apertura el poeta neolatino le pregunta, dirigiéndose a él en segunda persona, quién no querría mandarle violas —“cara tui pars o Galeota sodalis” —, ofreciéndoselas ahora junto a canciones, puesto que ambas son de su agrado: además, mientras le canta sobre las violas, le invita a que con ellas ciña su frente (“Tu violas, tu carmen amas, en accipe utrunque: / Dumque canam violas, violis tibi tempora cinge” vv. 3-5). Rota compara entonces implícitamente a Mario Galeota con Iolas,¹⁶ el joven del bosque, de cuyo corazón ardiente fueron testigo las violas, de la misma manera que los caminos sinuosos, las arboledas y los rincones escondidos se maravillaron de su canto (“Quae iuvenem sylvae flagranti pectore Iolam / Non videre olim? Qui non stupere canentem / Praerupti nemorum anfractus, latebrosa que lustra?”(vv. 5-7). Rota refiere que el joven infeliz no cesaba de vagar de aquí para allá, golpeado por el amor, odiándose a sí mismo y evitando a todo aquel que quisiera acompañarle porque estaba obsesionado con una sola doncella, Hianthis (“Dum miser huc illuc letali saucius ictu / Errat amans, seque ipsum odit, vitatque sequentem; / Dumque unam ipse ardet, dum totus Hyanthide ab / una pendet” (vv. 8-11). Recuérdese al propósito el aislamiento de Galeota del que se queja Garcilaso en su oda: “Por ti el mayor amigo / l'es importuno, grave y enojoso: / yo puedo ser testigo, / que ya del peligroso / naufragio fui su puerto y su reposo”, vv. 50-55): solo por ella clamaba en el bosque Iolas, siguen los versos de Rota, y solo de ella se hacía eco el bosque. Un día la vio recogiendo el blanco ligustro y el oscuro jacinto, mezclando varias plantas con rosas, el narciso con el azafrán y la calén-

formada en ternera para esquivar la vigilancia de su mujer Juno) nombre semejante a Ion, Ionos (la violeta, con digamma: Fíon relacionada con la V de Viola latina) que es violeta en griego y también se utiliza en latín”.

15. En la versión online en <http://www.poetitalia.it/texts/ROTA|sylv|003>, hay errata en el verso 46: “La” debe corregirse por “Illa”. Hay edición online también de la edición de 1572: <http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ183823608>. Rota, Berardino, *Carmina, nunc primum ab ipso edita: Elegiarum... Epigrammatum... Sylvarum seu Metamorphoseon...*, Neapoli, apud G. Cacchium, 1572: ej. de la Österreichische Nationalbibliothek, online Zitierlink: <http://data.onb.ac.at/rep/10A61F21> zum Katalog.. Hay edición anotada de Zampese (2007: 155-159). El *Sylvarum seu Metamorphoseon liber* trata diversas historias amorosas, la primera dedicada a “Camerota. Ad Placidum Sangrum” que no desea moverse de la zona de Camerota, otra sobre “Carduus. Ad Dominicum Venerium Patricium Venetum”, seguida por “Violae. Ad Marium Galeotam”. Ofrecemos aquí en apéndice una versión castellana de la traducción que Joseph Reed ha preparado amablemente para esta ocasión. La versión original inglesa puede consultarse en www.pronapoli.com.

16. La relación fónica Iolae = Violae: v. 65 “dictus de nomine Iolae / testis eris” 72: retinet mutati nomen Iolae”, es un juego de palabras de Rota que le sirve para justificar la invención de ese mito.

dula con el acanto, aunque principalmente adornó su pecho y su largo cabello con pálidas violas (“Ut monstrarat Amor per roscida prata vagantem, / Et ver- nos tenero carpentem pollice flores; / Dumque illa albenti vacinia fusca ligustro / Associat, variasque rosis interligat herbas, / Narcissumque croco, calthamque immiscet acantho, / In primisque sinum violis pallentibus ornat, / Ac violis passos componit in ordine crines”, vv. 25-31). Hubiera deseado acercársele con súplicas pero se contuvo, y oculto tras unos arbustos profirió con razones turbadas su amor. La ninfa dejó caer la guirnalda y huyendo despavorida se transformó en veloces brisas. Iolas no pudo perseguirla porque quedó paralizado, cayó al suelo, perdió la noción de sí mismo, y tan pronto como vio las flores, porque ella las había esparcido por todas partes mientras huía del infeliz, recogió una flor entre las muchas que ella había abandonado en su huida, y reconociendo en ella su amada viola, la puso sobre su pecho, la acarició, y mezcló lágrimas con lamentos, produciéndose en ese momento la identificación de Iolas con la viola al dirigirse a la flor y preguntarle si era ella la que la ninfa acarició cerca de su corazón, esa flor que Hyanthis dejó atrás como muestra de su amor y como don que atrae una muerte segura, la flor que lleva consigo el nombre de Iolas, pues es testigo de su pérdida. Así habló, tendido sobre la flor, deshaciéndose en lágrimas, abandonándole la sangre, el aliento también, y de su cuerpo no quedando nada excepto una gran palidez que atestiguaba su pálido amor. Se transformó literalmente en viola encogiéndose al tamaño de la flor sin dejar de conservar el nombre de Iolas:¹⁷

Haec ait, et super incumbens iam liquitur omnis
 In lacrymas, iam sanguis abit, iam deficit intus
 Spiritus, ac remanet nil iam de corpore, ni qui
 Testetur multus pallentem pallor amantem:
 Fit viola, et floris paulatim arctatur in orbem:
 Qui vel adhuc retinet mutati nomen Iolae. (vv. 67-72)

Nótese cuánto recuerda este último pasaje el momento en que Galeota, deshecho en llanto, se transforma en la misma pálida viola de las liras garcilasianas:

y cómo por ti sola
 y por tu gran valor y hermosura,
 convertido en viola,
 llora su desventura
 el miserable amante en tu figura.

17. Aquí Rota incurre en un juego de palabras, con la relación fónica entre Iolae = Violae: v. 65 “dictus de nomine Iolae / testis eris” 72: retinet mutati nomen Iolae”, que le sirve para justificar la invención de un nuevo mito. Están muy presentes, a su vez reelaborados, los mitos de Acis y Galatea, y Zephyrus y Hyacinth.

Solo entonces, compadecida del joven difunto, para evitar que el tiempo devorara esta muerte digna de ser llorada y que Iolas quedara sin su monumento, la Venus de la silva de Berardino Rota instituyó una nueva norma, que las Gracias convirtieron en ley, según la cual, la viola, maravillosa mensajera de la primavera, coronará el cabello y el pecho de las ninfas para siempre.

Las concomitancias de esta silva con la *Ode ad florem Gnidi* de Garcilaso saltan a la vista: son acercamientos poéticos al mismo motivo desde el latín y el vulgar, desde la silva y la oda, respectivamente; ambas composiciones de corte neoclásico, compuestas bajo la inspiración compartida que favorece la *sodalitas*, que no en balde invoca Rota en la apertura de su composición latina. Es más: se advierten aquí numerosos elementos en común con el movimiento escénico de la *Égloga II*, cuando Albanio descubre a Camila, la ninfa objeto de su amor, recostada, descansando de la caza:

Dum pavidos imas in valles pellere damas
Nititur, et studio venandi lassa sub umbris
Accubat, et cantu volucres permulcet, et auras? (vv. 13-15)

Trata entonces Iolas, como Albanio, de aproximarse a la ninfa con dificultad (“Cupit ire, et perdere supplex / Verba ultro: at retrahit timor, et iam verba relinquunt”, vv. 35-36), se cae varias veces, queda paralizado, y en cuanto la ninfa oye sus susurros tras un arbusto, se incorpora y pone tierra por medio —recordemos a Camila (“Socórreme, Dïana”)— invocando a la diosa de la castidad (“‘Diva fave o nemorum’ exclamat ‘cui candida curae / Virginitas, mihi Diva fave’: nec plura locuta / Effugit, et celeres visa est se vertere in auras”, vv. 50-53), lo que provoca la disolución de la identidad de su enamorado (Iolas cae y acaba yaciendo, sumido en lágrimas, perdiendo la identidad, para transformarse a continuación en viola; Albanio cae también y su psique se escinde para, acto seguido, perder la cordura, y al ser reducido por Salicio y Nemoroso, caer dormido).

Curiosamente, en una composición mezcla de elegía y epístola (“Martirane tui decus immortale poetae” (*Carmina*, pp. 83-84), en pareados alcmánicos, Berardino Rota lamenta la ausencia de su amigo Bernardino Martirano, que parece encandilado en Roma, con el alma cargada de la ciencia política de mil Curios y Catones, pendiente de la ninfa tiberina, rodeado del estímulo constante de Pietro Bembo y Francesco Maria Molza, con quienes Rota mantiene el contacto y busca su aprobación (pues es todavía joven, confiesa, y por tanto son fechas tempranas); el inconveniente es que estos atractivos han ayudado a Martirano a poner en olvido Leucopetra, manteniéndolo alejado de sus jardines felices y brillantes aguas. Pero Leucopetra es el bosque más hermoso y ninguna ninfa del mar puede competir con ella. Es entonces cuando se desliza un dato relevante: en Leucopetra, nos revela Rota, florecen violas y jacintos suaves todos los años, además de conchas selectas recogidas de la costa, cariñosamente guardadas, porque agradarán a un solo ser (vv. 27-42).

An ne alia envinxit valida te compe Nympha,
 Nympha comis, oculisque beata,
 Quam pater usque imo Tyberis suspiret ab antro
 Fontibus in mediis male flagrans?
 An Bembus Veneta historia vel carmine Molsa,
 Quos penes est animus meus omnis,
 Quos absens video semper, quibus et mea saepe
 Carmina grata, licet iuvenis sim,
 Te retinent lentum procul a felicibus hortis
 Leucopetrae, a nitidis procul undis?
 Leucopetra est, sylvis qua non formosior ulla,
 Qua toto non aequore Nympha:
 Quae tibi non tantum violas, mollesve hyacinthos,
 Non quicquid laetus vparit annus,
 Sed lectas etiam vicino e litore conchas
 Servant amans, uni placitura.

Podría deducirse, entonces, que la silva de Rota se ambientó en el cuadro de la naturaleza de Pietra Bianca, y de ahí quizás también surgieran los nombres de los protagonistas de la silva latina dedicada a Mario Galeota: Iolas, identificable con viola (en alusión a su transformación en la figura de su amada), y Hyanthis con Hyacintho, Jacinto; ambos nombres, además, de resonancias míticas. Por lo que parece lógico que fuera ahí, y no en Ischia, donde se desarrolló la pseudoacademia que reunió a los poetas cantores de los sinsabores de Galeota, y donde estos trataron de consolarlo con el canto a las violas que allí tan profusamente florecían.¹⁸ Se trata de la tertulia literaria de Leucopetra, la villa que Bernardino Martirano, secretario de Estado de Pedro de Toledo, poseía en Portici, región de la Campania, en la falda marina del Vesubio, muy cerca de Nápoles. Como ha descubierto Encarnación Sánchez (2018), esta villa es telón de fondo a su vez del *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés, un personaje clave en la futura biografía espiritual e intelectual de Galeota, en estos años embrionaria todavía, pero que contiene *in nuce* todo lo que va a suceder después. Camillo Minieri Riccio (1880: 143)

18. Cantos con acompañamiento de música, muy probablemente, que indicaría el doble sentido de viola, como flor e instrumento musical, una buscada ambigüedad muy propia de la poesía de madurez del poeta. Por otra parte, al parecer, era frecuente en la época cruzar indistintamente las menciones a la viola, el laúd y la vihuela, que podían hacer referencia indistinta a instrumentos de cuerda, o a cada uno de los instrumentos en particular. Garcilaso era un gran vihuelista según Gonzalo Fernández de Oviedo (en la *Batallas y Quinquagenas*), y conservaba en su casa un arpa y un laúd de grandes dimensiones (como figura en el inventario de sus bienes llevado a cabo por su viuda a su muerte, para heredarlos, Sliwa 2006: 155); Tansillo, por su parte, lo recuerda con la “cetra al collo” (soneto 33). Sobre la música en la poesía garcilasiana, y en concreto, en la *Ode ad florem Gnidi*, véase la tesis doctoral de Maria Carolina Oss-Cech Chiacchia (2014: 103-143). Téngase en cuenta también, de Maristella Bianco, estudiante becada por la Univ. di Bari, la Tesi di Laurea defendida el 27/2/2020, dirigida por E. Fosalba, con la supervisión de Ines Ravasini, donde se analizan aspectos de estas concomitancias entre la *Ode* y la *Sylva*.

no olvidó registrar entre las academias napolitanas esta que se reunía en torno a los hermanos cosentinos Martirano, donde “i più distinti letterati di quel tempo, suoi amici, e con essi intrattenevasi in eruditi regionamenti e recitando elegante composizioni latine e volgari”,¹⁹ un cenáculo literario con humanistas de la talla de Agostino Nifo, Berardino Rota, Scipione Capece, así como los hermanos Giano y Cosimo Anisio, el primero de los cuales dedicó dos epigramas llenos de admiración y muestras de amistad, e incluso de *scherzo*, a Garcilaso;²⁰ compañeros a los que fácilmente podríamos sumar a Tansillo, que visitaba Pietra Bianca desde muy joven,²¹ a Juan de Valdés, como ya se ha visto, a Antonio Tilesio, cosentino a la par de sus anfitriones,²² a Galeota, atraído por Valdés y por Rota, y al mismo Garcilaso (de cuya *sodalitas* con Tilesio, Tansillo y el mismo Mario han quedado sobradas muestras en su poesía). Es plausible, así, que Garcilaso escribiera la *Ode ad Florem Gnidi* en el periplo triunfal del Emperador de regreso de Túnez, que se detuvo en Pietra Bianca, aguardando a que Nápoles se engalanara para recibir su cortejo, en cuyo ínterin se recitó el poema *Aretusa* de Bernardino Martirano. Poco antes, en el descanso triunfal en Trapani, había recibido Garcilaso la carta con el elogio como poeta latino de Bembo, lo que interpretó como una autorización a verter las aguas del castellano en el cauce de los géneros clásicos.

Vuelve a citar Garcilaso a Galeota en el soneto 35 a propósito de las heridas sufridas en el campo de batalla, siempre inferiores a las del amor (la palestra es aquí otra vez Túnez, más que probablemente, donde Garcilaso, según cuentan los cronistas, fue herido en la cara y en un brazo, y donde se evita hablar de la guerra del Emperador para entrar de lleno en la esfera de los afectos amicales, como en el comienzo del soneto 33, dirigido a Boscán).²³ Garcilaso menciona

19. Cf. Sobre esta academia el capítulo de Tobia R. Toscano (2000: 286-298), “L’ultimo asilo dei pontaniani: il circolo dei Martirano in Leucopetra”, que también cita a Minieri Riccio.

20. Sobre el posible origen del alter ego Nemoroso el juego de palabras implícito en *Ad Charysilam seu Charsilassum*, véase Fosalba (2009: 76).

21. Tansillo lo advierte así a Girolamo Albertino en su ‘Capitolo III’: “Non siate a voi medesimo avversario, / riposate talor la mente stanca, / prendete essemplio dal buon Secretario, / che quando può goder di Pietra Bianca / l’orto, la fonte, il mar, l’antro, la strada, / non ha invidia al signor di Salamanca. / Così le feste innanzi tempo bada / come fanciullo, che la scuola abborre / e i di d’opra gli è forza che vi vada. / Sendo il dì festo a Pietra bianca corre, / fugge ogni ira, ogni noia, ogni imbarazzo / e si toglie il piacer quando si può torre” (vv. 172-183), Boccia y Toscano (2010: 132-133).

22. Entre las rimas de Galeota hay también, curiosamente, un soneto dedicado a Tilesio, que presenta como un maestro cuya luz le aparta de las tinieblas de la ignorancia y mostrará el camino para “con dotto stil ritrar in parte / l’angelica beltà: Tilesio voi, che col veloce ingegno” (*Rime di diversi illustri signori napoletani*, p. 361).

23. Mele (1923: 113) cita al propósito a Angelo di Costanzo, *Genealogia della familia Carafa*, ms. XIV, F.3g, de la Biblioteca Nacional de Nápoles; véase también de Giovio el *Libro de las Historias*, f. 122r. Sobre la transmisión textual del soneto dedicado a Mario Galeota por parte de Garcilaso tiene Tobia Toscano en este mismo número de la revista *Studia Aurea*, un estudio codicológico, en que rescata del olvido el manuscrito veneciano It.09-0137-06748, 115r, mal transcrito en alguna lección crucial por Macrí, que parece una primera redacción del que llegó a manos del Brocense y hoy día se edita en las ediciones al uso. Se encuentra entre una serie de sonetos, inéditos, del propio

de nuevo al amigo Galeota, y ya van tres veces, en compañía de Placido de Sangro, al paso de la oda latina dirigida a Tlesio, en medio del ambiente de los distinguidos humanistas de San Giovanni a Carbonara, que moderaba Girolamo Seripando, quizá el amigo más entrañable de nuestro poeta en Nápoles, como demuestra la carta autógrafa a él dirigida pocas semanas antes de morir, y como también ponen de manifiesto todas las molestias epistolares que el prelado agustino se tomó ante Fascitelli y Bembo con el objeto de obtener la aprobación en latinidad para nuestro poeta. Se trata del mismo Mario Galeota a quien se dedicaron tres *Capitoli* por parte de Tansillo, dejando así claras trazas de la relación amical y también literaria, con este común amigo de Garcilaso. Carlos Hernando recuerda que el Capitolio IX de Tansillo dedicado a Galeota presenta “un cuadro integrador de la política, la religión y la cultura a partir de algunos miembros más destacados de la vida intelectual napolitana bajo Pedro de Toledo”. Se menciona al agustino Gerónimo Seripando, al médico y filósofo neoaristotélico Simone Porzio —que, como recuerda Hernando (2003: 100-101), era catedrático de filosofía en la Universidad de Nápoles desde 1531— así como al virrey, “como modelos respectivos de religión, filosofía y política”, y, junto a ellos, “los arquetipos correspondientes de amistad y poesía”, que encarnan Bernardino Martirano, Galeota y el nunca olvidado Garcilaso.

S'io vo' veder come si guardi e piglie
vera amicitia e come il suo e lo strano
s'aiuti ne' bisognì e si consiglie,
come canti il latin, come il toscano,
e, senza offender Dio, come si sguazzi,
non partirò dal mio buon Martirano,
come già fo, ché i piú de' miei sollazzi
è starmi sempre ove Aretusa piange,
dispregiando la borea de' palazzi. (vv. 262-270)

[...]

S'io vo', per sodisfare al gusto vario,
parlando d'ogni cosa, utile e spasso,
io parlerò con voi, general Mario.
Cosí soleva far con Garzilasso
mentre fra noi si stette, e non si vide
fastidito del mondo, non già lasso. (vv. 298-304)

Nótese en el comienzo de esta misma composición, cómo se defiende Tansillo de quienes le afearán que escriba composiciones en lengua vulgar sin ate-

Mario Galeota, no ya *Fabio*, escritos con mucha posterioridad a la muerte de Garcilaso, de tono espiritual, inspirados en pleno sufrimiento por los rigores de la Inquisición, la prisión y la añoranza en algún momento de la familia. También hay en el mismo manuscrito un soneto de Giulio Cesare Caracciolo, certificándose por este lado también la estrecha *sodalitas* de los tres poetas aquí apuntada.

nerse a las poéticas de Horacio y Vida, un empeño que comparte con el toledano, aunque Tansillo se instale en el lenguaje franco y jocoso propio del género en que se inscribe, lejos de la contención garcilasiana.

Questa lingua volgare, ond'io vi parlo,
ha piú giudici addosso che non n'have
per tanti regni e per l'imperio Carlo.
Non mancherà qualche persona grave
che mi faccia ne l'arte il Flacco e 'l Vida
e il capo, come dicono, mi lave.²⁴

4. La tertulia napolitana en torno a los Caracciolo

Adviértase que Garcilaso menciona a dos poetas neolatinos como Mario Galeota y Placido de Sangro en su oda a Tilesio, y en cambio cita a Minturno, Tasso y Tansillo en su soneto a Maria de Cardona, donde se refiere a la labor de vulgarización de los géneros poéticos clásicos, al margen de la lírica petrarquista, que se propone llevar a cabo. No obstante, la red de contactos no está dividida, sino que se entremezcla, como demuestra su propia amistad y *sodalitas* literaria con Galeota, y de Galeota con Tansillo, quien no puede evitar hacer explícito, aunque sea para expresar que le importa poco, que en su composición de un género clásico como el satírico está saltándose las normas de la preceptiva, a diferencia de Garcilaso, quien, como ya se ha observado, intentó merecer ese salto a lo neoclásico pasando antes por la práctica en la oda horaciana neolatina. No se olvide que en la “casa di monsignor de Catania”, aludida al paso por Minturno en una carta dirigida desde Messina a Ferrante Como en 1533, se cita a varios de sus participantes: “Dirò il vero, i nomi soli mi spaventano, il Celano, il Fuscano [?], il Tasso. Che diremo del Epicuro o del Tanzile? Voi non me ne fate parola; e sono pur questi di nobil fama”.²⁵ En un texto de Ortensio Lando, además, quedan relacionados Galeota y Monsignor de Catania, para ir cerrando el círculo.²⁶ De esta tertulia del obispo de

24. Como recuerdan Boccia y Toscano (2010: 200), editores de las sátiras de Tansillo, Girolamo Vida “fu autore di un poema in esametri *Christias* (1527) e di una *De arte poetica* in cui riprendeva non solo il metro, ma anche il modello didascalico dell'omonima opera oraziana.” Citamos esta misma edición del *Capitolo secondo o Satira IX*, de 442 endecasílabos, dedicada a Mario Galeota (Boccia y Toscano 2010: 191-207).

25. Aunque en el texto figura “Toscano”, me sugiere Tobia Toscano que probablemente se trate de Giovanni Bernardino Fuscano, autor de las *Stanze sovra la bellezza di Napoli*, Roma, 1531 (Fosalba 2019: 61).

26. “Florido stile chiamerassi [quello del Decamerone] non essendo atto a scrivere altro che facezie, novelluzze, buffonerie e simili ciancie? Felice stile chiamerassi bene con miglior ragione quel del signor Mario Galeota, florido stile dirassi ben méritamente quel di monsignor di Catania, li quali riescono facilmente per cantar gesti eroici, per comporre comedie, scrivere tragedie, far dialogi, trattar cose sacre e anche tradurre di una lingua in l'altra. E così vogliono essere li stili, e

Catania formaba parte también Giulio Cesare Caracciolo, a quien Garcilaso dedica el soneto 19, dirigido a Julio, o sea, el mismo amigo que es citado en 1531, junto a Berardino Rota y su maestro, Marc'Antonio Epicuro, entre los ilustres poetas napolitanos por Giovan Bernardino Fuscano en *Stanze supra la bellezza de Napoli* (Roma, 1531). En este soneto descubrimos a Giulio Cesare en su papel de confidente, a quien Garcilaso se lamenta por verse obligado a alejarse de la amada a causa de la guerra (de nuevo en la aventura africana del verano de 1535, más que probablemente): el soneto trata de encontrar consuelo en la permanencia de Julio a la vera de la amada, lo que permitirá a los amigos intercambiar información acerca de esta.²⁷ Es posible que Caracciolo se hubiera quedado junto a Isabel de Villamarino,²⁸ puesto que, antes de 1538, Giulio Cesare era, en efecto, uno de los hombres de confianza de Ferrante Sanseverino, como puede comprobarse en folio 67 de la crónica de Castaldo (f. 67), de manera que efectivamente pudo muy bien permanecer en tierra, en el palacio del seggio de Gnido que hoy es la iglesia del Gesù Nuovo, morada entonces de los Príncipes de Salerno, cuando las tropas imperiales se embarcaron rumbo a África:

Y con este temor mi lengua prueba
a razonar con vos, oh, dulce amigo,
del amarga memoria d'aquel dia
en que comencé como testigo
a poder dar, del alma vuestra, nueva
y a sabella de vos del alma mía.

También Rota dedicó una breve elegía a Giulio Cesare Caracciolo, “Iuli, que Phoebus simul, et Cytherea vicissim”, en *Ad Iuli Caesarem Caracciolum* (Elegia VII, pp. 39-40), a quien dice dotado por Apolo y Venus: de nuevo, como en el soneto 35 a Galeota, o el 19 al mismo Caracciolo, pero sobre todo el 33 dedicado a Boscán, Marte no consigue desactivar el fuego amoroso en el espíritu del militar en medio del fragor de la campaña. A pesar de que la fortuna les ha abrumado con una miríada de problemas, dice Rota, y las necesidades apremiantes han sofocado los fuegos antiguos; a pesar de que el feroz Marte los ha incitado a tomar armas amenazantes; aunque es inadmisibles vivir entre las diosas de Aonia; aquí, gente furiosa, colapsando de izquierda a derecha; allí, rocas ardientes que se elevan desde la alta fortaleza; aun así, el desvergonzado hijo de Venus hace la guerra más ferocemente en el pecho de quienes contienden. La multitud ataviada con bronce no le

non solamente atti cicalare e dir la novella di frate Cipolla, o di Calandrino”, O. Lando, *Paradosi, cioè sentenze fuori del comun parere*, citado por Toscano (2010: 189).

27. Añádase a estos detalles en un aparte que algunos sonetos muy significativos de Garcilaso, como el famoso soneto 23 sobre el *collige virgo rosas*, arrancan de circunstancias concretas y reales, en este último caso del carnaval de 1536, situación compartida en plena *sodalitas* con Tasso. Véase Fosalba (2019).

28. Si es que es ella el amor napolitano de Garcilaso, como apunta Morros (2009).

asusta, ni el cuerno, ni las lanzas: está adornado con una pluma empapada en sangre humana, sus manos están acostumbradas a las matanzas y heridas de los hombres. Cómo enviarle en estas condiciones poemas a alguien.

Iuli, que Phoebus simul, et Cytherea vicissim
 Erudiit, per quem fulget uterque magis,
 Etsi nos vario turbat fortuna tumultu,
 Et vetat antiquis ocia tuta focus,
 Etsi nos trepidis agitat Mars efferus armis,
 Nec sinit Aonias vivere in urbe Deas,
 Hincque furens subito populus ruit undique motu,
 Hinc arce aëria flammea saxa volant,
 Ipse tamen Veneris puer improbus, ut sus est mos,
 Saevius in nostro pectore bella gerit.
 Non illum aeratae terrent per compita turmae,
 Non tuba, non socia tela retorta manu.
 Ipse habet humano madefactas sanguine pennas,
 Caedibus assuetas, vulneribusque manus.
 An ne igitur poterit tibi mittere carmina, cui sit
 Hinc Mars, hincque suo semper Amor lateri?

Así, la pista de Giulio Cesare Caracciolo nos conduce a otra academia literaria de la Nápoles virreinal en la que Garcilaso participó: Giulio Cesare fue pariente del obispo de Catania, centro de la pseudoacademia en que participaba Minturno años atrás, junto a Giovanni Andrea Gesualdo, de cuyas discusiones la *Spositione* de Petrarca fue el único rastro que llegó a las prensas en esos mismos días.²⁹ Al parecer este prelado del linaje Caracciolo renunció repetidamente al obispado, delegando en parientes, hasta que tras la muerte sucesiva de estos no le quedó más remedio que asumirlo. Se deduce indirectamente que Giulio Cesare estaba estrechamente relacionado con la academia minturniana, porque en uno de sus sonetos, muy posteriores a la estancia de Garcilaso en Nápoles, se dirige al segundo sucesor de este obispo, sobrino suyo, también Caracciolo, llamado Nicola Maria (y obispo de dicha sede desde 1537 hasta su muerte en 1567):³⁰ el

29. No obstante, Mercedes Blanco (2016: 321-356) sitúa estos versos elegíacos de Rota en la rebelión contra Pedro de Toledo de 1547. Véanse también todas sus interesantes aportaciones acerca de la *sodalitas* entre Caracciolo y Rota, así como de otros autores napolitanos, como Bernardino Martirano y Placido de Sangro. Giovanni Andrea Gesualdo, *Il Petrarca*, Venecia, Giovanni Antonio di Nicolini & fratelli da Sabbio, 1533. Un comentario de la obra en vulgar de Petrarca que se nutre del diálogo perdido *Accademia*, de Antonio Sebastiano Minturno (véase Fosalba 2019: 138-143).

30. En el soneto “A l’acqua che dal rio con fretta tolse”, Giulio Cesare lamentaba que su hijo, que iba en la misma nave que transportaba al prelado a Nápoles, fue atacada frente a la costa de Lipari por el famoso Corsario Dragut y el obispo y su cortejo se vieron obligados a pasar unos diez meses en cautiverio antes de que se pagara el rescate. Este episodio tuvo lugar en junio 1558. Véase Arbizzoni (2010: 241).

vescovo de Catania en tiempos de Garcilaso hay que sospechar que fue Marino Ascanio Caracciolo,³¹ el mismo que delegó repetidas veces su cargo en otros miembros de su misma familia.³² La causa de estas constantes renunciaciones parece que sea el deseo de no alejarse de la ciudad de Nápoles, lo que corroboraría la ubicación napolitana de la tertulia de este monsignor di Catania *in pectore*, que cita Minturno en su carta desde Messina en 1533.³³ Por supuesto, Giulio Cesare participa en la tertulia en calidad de poeta, la misma razón por la que Garcilaso lo distingue entre sus amigos y lo cita en el soneto 19.³⁴ Debió obtener cierto renombre si se tiene presente que Bernardo Tasso lo recogió en el último canto del *Amadigi*, en una especie de Parnaso de los poetas contemporáneos.

Veggio una compagnia di spirti eletti,
 che di Sebeto su le vaghe sponde
 cantando con leggiadri alti concetti
 accendono d'amore il lido e l'onde:
 il colto Rota, che par che s'affretti
 di lagrimar, come di pianto abonde,
 de la diletta sua cara consorte
 l'inaspettata et immatura morte;
 il Costanzo, il Caracciolo e Ferrante,
 che del tempo il furor s'han preso a scherno
 e rendono il Tirreno alto e sonante
 piano ed umil nel tempestoso verno;
 il Tansillo che fa mover le piante
 coi carmi e i fiumi star fermi e 'l Paterno³⁵

31. Véase <<http://www.catholic-hierarchy.org/bishop/bcaracc.html>>.

32. Renunció por primera vez a su nombramiento en julio de 1524 en favor de su hermano Scipione Caracciolo hasta su muerte en octubre de 1529, volvió a renunciar de nuevo en marzo de 1530 en favor de su sobrino Luigi Caracciolo, muerto en septiembre de 1536, y volvió a renunciar por fin en enero de 1537 para ser sustituido definitivamente por su otro sobrino Nicola Maria Caracciolo, quien permaneció en el cargo hasta su muerte en 1567. Desde 1526 Marino Ascanio fue representante de Carlos V en Milán. En 1529 recibió la abadía de Sant'Angelo en Fasanello, cerca de Salerno, y en 1530 el Duque de Milán le otorgó el condado de Gallarate. En 1535 fue nombrado Cardenal, y en 1536 fue elegido gobernador imperial de Milán, donde murió dos años después. Véase Astarita (1992: 27).

33. Véanse las precisiones acerca de la ubicación napolitana de esta academia por parte de Gáldrick de la Torre en su tesis doctoral (De la Torre 2020:27-34) y un artículo al respecto que está a punto de salir a la luz (De la Torre en prensa).

34. De Giulio Cesare se conocen composiciones publicadas en *el Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori*, Al segno del pozzo, 1553, [in fine:] In Vinegia, Per Giovan Maria Bonelli, y en las *Rime di diversi Signori Napolitani [...] Libro Settimo*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari e fratelli, 1556, pp. 192-204. Once composiciones de la primera de estas antologías (preparada por Girolamo Ruscelli) confluyen en *Fiori delle rime de' poeti illustri nuovamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli*, In Venetia, Per Giovanbattista et Melchior Sessa fratelli, 1558 y en el *Primo volume delle rime scelte*, In Vinegia, Appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1563, pp. 308-9. Para más noticias sobre Caracciolo cfr. Toscano (2000: 319 y nota).

35. Nacido en 1533.

che col fecondo ed elevato ingegno
è già poggiato a sí sublime segno.³⁶

El impulso coral que se puede ir espigando tras composiciones de Garcilaso tan relevantes como la *Ode ad Florem Gnidi*, podría ser la explicación de otras composiciones napolitanas dedicadas al género élgico —al que Garcilaso consagró tres de sus mayores esfuerzos artísticos— como las que se ofrecieron a guisa de colofón de los banquetes, ofrecidos por el Príncipe de Salerno o el mismo Virrey, para festejar el triunfo del emperador en Túnez durante el benévolo invierno de 1535-1536 (Hernando 2003: 121; 2017), así como para rendir homenaje a la propia victoria africana, que en el caso de Garcilaso, se dio desviándose hacia lo afectivo, en el ya citado soneto 33, *recusatio* que se adivina también en el soneto 35 a Mario Galeota, y en el 19 a Giulio Cesare (con la misma inclinación que muestra Rota en los versos dactílicos hexamétricos y pentamétricos de arriba, “Iuli, que Phoebus simul, et Cytherea vicissim”, dirigida al mismo Carracciolo, para dejarse llevar por Amor en vez de Marte).³⁷ A su vez, este impulso común parece estar en el origen de los epigramas funerarios escritos en loor de Ariosto, como se pone de manifiesto en una carta dirigida al duque de Ferrara por parte de un agente estense, en septiembre de 1533, dos meses después de la muerte del gran poeta de Ferrara (“saranno etiam qui inclusi alcuni epigrammi facti in laude del Ariosto per il quali tutti li dotti di qui da me ricercati m’hanno promesso scrivere”),³⁸ en un llamado que podría haber inspirado los epigramas funerarios en latín y griego presentes en el ms. XIII AA 63 de la BNN, ubicados inmediatamente después de dos de las odas neolatinas compuestas por Garcilaso, y analizados en relación con las fuentes de su obra por Fosalba (2019: 62-69). Por no mencionar de nuevo aquí el célebre soneto 24 dirigido a Maria de Cardona, cuyo panegírico constituyó un auténtico lugar común de los asistentes

36. *Amadigi*, 100 42-43. Citado por Arbizzoni (2014: 230), quien recientemente ha encontrado un manuscrito proveniente del almacén de la librería Banzi di Bologna, donde figuran 21 composiciones más de Giulio Cesare, la mayoría de ellas ya recogidas en anteriores antologías.

37. En un corolario de empeños poéticos mencionados por Fosalba (2019: 180-200). De todas formas, Garcilaso no escapó siempre de la laude de este motivo bélico, como puede comprobarse en la oda latina dirigida al amigo Gines de Sepúlveda, sobre la que me propongo escribir más extensamente en otro lugar. Carlos Hernando (2003: 85) ofrece las noticias acerca de las composiciones plenamente laudatorias escritas con tal ocasión por parte de Girolamo de Borgia: *Africana Caesaris Victoria*, BNN, ms. XXV k 57: “El poema está precedido por una dedicatoria en elogio del virrey Pedro de Toledo y una oda dedicada a Carlos por la expedición, además de una alabanza del marqués del Vasto, y de su pupilo Luis de Toledo, entre otros poemas más breves que prologan la obra sobre la conquista de Túnez, fechada en los Idus de enero de 1536 con el título de *Africanus Caroli V Caesaris Ro.Imp. Invicti Triumphus*, compuesta en forma de diálogo entre los personajes de Mercurio, que transmite la noticia de la victoria, y Roma, que expresa su alegría en nombre de toda Italia”.

38. Nápoles, 24 de septiembre de 1533, ASMo (Archivio di Stato di Modena), Ambasciatori, Napoli, busta 9, citado por Hernando (2003: 114).

a ciertos cenáculos napolitanos, *laude* compartida por parte de tertulianos como Minturno, Tansillo, Tasso, Giovanni Andrea Gesualdo, Mario di Leo, Lodovico Parisetti, Ortensio Lando, Gutierre de Cetina, entre otros, como ha recordado también Fosalba (2019: 125-134).

Conclusiones

Queda mucho por investigar acerca del contexto napolitano en que Garcilaso escribió su poesía. Probablemente sea un pozo sin fondo. Pero no hay que olvidar que los esfuerzos encaminados en este sentido abren nuevas vías de conocimiento: las concomitancias de su poesía con otras composiciones contemporáneas escritas por gentilhombres napolitanos a quienes unía una intensa amistad, no son exactamente fuentes, son motivos compartidos, en que no se sabe quién fue el inspirador primero del motivo, porque ese conjunto de composiciones, del que forman parte no pocas obras garcilasianas de relevancia, constituyen un quehacer creativo comunal, propiciado por las distintas academias pospontanianas en el marco de la *sodalitas* partenopea. Solo resucitando ese contexto se aprecia con precisión la actitud interactiva de Garcilaso en Nápoles, que está muy lejos de la postura pasiva, de mero receptor de influencias, que siempre se le ha atribuido. Dar con hallazgos en esta línea constituye una de las más reveladoras novedades en la investigación de su obra.

Apéndice³⁹

Quién no desea [enviarte] violas, quién [no desea]
 enviarte poesía, oh, Galeota, la mitad querida de tu amigo.
 Amas las violas y la poesía: ¡mira! Toma ambas:
 mientras canto sobre violas, corona tus sienes con violas. 5
 Qué bosque no vio al joven Iolas con el corazón ardiendo
 alguna vez. Qué desfiladeros entre las arboledas
 y bosques agrestes de fieras no quedaron boquiabiertos con su canción.
 Mientras el desdichado joven, herido de un golpe letal,
 vagaba de aquí para allá, enamorado, y se aborrecía a sí mismo y desdénaba,
 y mientras ardía [de amor] por una muchacha, mientras todo pendía 10
 de Hyanthis y todo el bosque alrededor respondía “Hyanthis”,
 ¿qué riscos, qué escondrijos no supieron de ella
 cuando se esforzó por acosar al temeroso ciervo hasta el fondo del valle

39. Agradezco la gentileza de Joseph Reed, miembro de Pronapoli, al permitirme adjuntar aquí una adaptación al castellano de su traducción de la Sylva dedicada a Mario Galeota por parte de Bernardino Rota. Véase aquí mismo n. 15.

y cansada del esfuerzo de la caza,
 se tumbó y embelesó a los pájaros y a la brisa con su canto? 15
 ¿Qué Fauno no gimió espontáneamente, ardiendo de amor
 por esta ninfa? ¿Qué Pan, habitante de las colinas, esa deidad del bosque,
 no la deseaba con el corazón encendido
 cuando ella apagaba su sed en un manantial o, abrasada por el sol,
 bañaba ese cuerpo suyo que superó con creces el mármol de Paros? 20
 Ahora Aurora había emergido de las olas de Oriente,
 y, llamando a las ninfas juguetonas de regreso a sus ocupaciones campestres,
 bañó el mundo con flores y oro brillante,
 cuando, por una desafortunada casualidad, Iolas vio a Hyanthis, objeto de su deseo,
 mientras el amor la mostraba vagando entre los prados cubiertos de rocío 25
 y arrancando flores primaverales con la tierna uña del pulgar.
 Y mientras unía oscuros jacintos al blanco ligustro
 y entrelazaba varias plantas con rosas,
 y mezclaba el narciso con el azafrán, la caléndula con el acanto,
 y muy especialmente adornaba su pecho con pálidas violas, 30
 y con esmero prendía violas en su cabello suelto,
 el desdichado joven arde [de amor], maravillado por un largo espacio
 de cómo el mundo brilla a su alrededor a medida que avanza, de cómo la brisa suave
 regocija el aire puro con sus alas cubiertas de rocío.
 Ah, miserable, ¿debería hacer él algo? Quiere irse y derrochar palabras 35
 espontáneas de súplica: pero la timidez lo hace retroceder,
 y las palabras ya lo abandonan.
 Al poco tiempo, escondido entre la maleza, apenas logra pronunciar estas voces:
 “Ve, pues, hazte sin miedo guirnaldas de variadas flores,
 Oh, Ninfa, dolor y bálsamo de [mi] alma, oh, hermosa Ninfa;
 ya no rezo por estar juntos, ya no por el último 40
 deleite; ahora me basta con poder disfrutar
 de [tu] luz divina, para verte desde lejos. ¿Por qué te estremeces?
 Deja a un lado tus miedos; contra las deidades nada está permitido a los mortales.
 ¿Debo contarte lo que Iolas posee o de lo que es capaz?
 Pues Iolas, siendo poco, es, sin embargo, todo tuyo”. 45
 Cuando ella oyó sus lamentos y el rumor en la espesura,
 se olvidó de inmediato de sus flores y volvió
 los ojos, sin recoger del suelo la guirnalda
 que le cayó del pecho blanco como la nieve. Cuando no se vio a salvo en ningún sitio,
 gritó: “Oh diosa de los bosques, escucha mi llamado, tú, amparo 50
 de la pura virginidad, escucha mi llamado, ¡oh diosa! Y, sin decir nada más,
 echó a volar y pareció fundirse con las veloces brisas.
 Entonces el joven trató de apresurarse, pero un hado maligno
 le impidió dar un paso más y se detuvo atemorizado;
 luego se cayó, y cuando intentó levantarse tres veces 55
 en vano, ¡ah!, volvió a caer tres veces y se tumbó boca abajo en el suelo.
 Tampoco el infeliz amante confió entonces en sí mismo ni actuó como él mismo,
 pero tan pronto como vio la flor (ella había esparcido todas
 las flores aquí y allá cuando huyó del miserable Iolas),
 la recogió y y se lo metió en la pechera de la túnica y la tomó en sus manos, 60

y - ¡ay! - mezcló las siguientes palabras con crecientes lágrimas:
“¿Eres esa flor tan querida por mí?,
la que Hianthis acaba de calentar en su pecho, y que dejó
como prenda de nuestro amor, como el firme premio de la muerte?
¿Quieres, oh dulcísima florecita, nombrada 65
por el miserable Iolas, ser testigo de mi muerte?
Así habló, y agachándose sobre [la flor] se disolvió por completo
en lágrimas; su sangre lo abandonó; el aliento en sus adentros
cesó, y no quedó nada de su cuerpo excepto 70
una palidez que daba testimonio de su pálido amor:
se convirtió en viola y, poco a poco, se fue reduciendo a la corola
de la flor que aún hoy día conserva el nombre de Iolas.
Luego Venus, compadeciéndose de la desgracia del difunto muchacho, para que
ningún paso rápido del tiempo devorara un final digno de lágrimas
y que el pobre joven no muriera sin compensación, 75
se estableció —y las Gracias lo promulgaron en breve en una nueva ley—
que la Viola, el más agraciado heraldo de la Primavera,
debería coronar para siempre el cabello y los senos de las Ninfas.

Bibliografía

- ARBIZZONI, Guido, “Le rime di Giulio Cesare Caracciolo in un nuovo manoscritto di autore”, en *Labor in studiis. Scritti di Filologia in onore di Piergiorgio Parroni*, Roma, Salerno Editrice, 2010, pp. 227-296.
- ASTARITA, Tommaso, *The Continuity of Feudal Power: The Caracciolo Di Brienza in Spanish Naples*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992. DOI: <<https://doi.org/10.1017/CBO9780511523243>>.
- BLANCO, Mercedes, “Berardino Rota, vedovo inconsolabile de la dissidenza napoletana”, en *Rinascimento Meridionale. Napoli e il Viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, ed. Encarnación Sánchez García, Nápoles, Tillio Pironti Editori, 2016, pp. 321-356.
- BOCCIA, Carmine, y Tobia R. Toscano, *Edizione delle opere di Luigi Tansillo, II. Capitoli giocosi e satirici*, Roma, Bulzoni Editore, 2010.
- BRUNETTI, Oronzo, *A difesa dell'Impero. Pratica architettonica e dibattito teorico nel Vicereame di Napoli nel Cinquecento, con la trascrizione del 'Trattato delle fortificazioni' di Mario Galeota*, Galatina, Congedo, 2006.
- CASTALDO, Antonino, *Nota d'alcune cose di considerazione del' istorie del Regno di Napoli*, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. I D 43 (1).
- DE LA TORRE ÁVALOS, Gáldrick, “... al servicio de la felice memoria del Marchese del Vasto’. Notas sobre la presencia de Bernardo Tasso en la corte poética de Ischia”, *Studia Aurea*, X (2016), pp. 363-392. ISSN: 2462-6813 (papel) y 1988-1088 (en línea). DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/studiaeurea.230>>.
- , “El grupo poético de Ischia y la adaptación al vulgar de la égloga piscatoria”, *Bulletin Hispanique*, CXIX, 2 (2017: Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos (eds.), *La Égloga renacentista en el Reino de Nápoles*), pp. 537-554. ISSN: 0007-4640 (papel) y 1775-3821 (en línea). DOI: <<https://www.doi.org/10.4000/bulletinhispanique.5079>>.
- , “Garcilaso y Alfonso d’Avalos, marqués del Vasto”, en Eugenia Fosalba y Gáldrick de la Torre Ávalos (eds.), *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles. Redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, Berna, Peter Lang (Perspectivas de la germanística y la literatura comparada en España, 15), 2018, pp. 221-247. ISSN: 1664-0381 br. (papel) y 978-3-0343-3653-6 (ebook). DOI: <<https://www.doi.org/10.3726/b14850>>.
- , “Garcilaso de la Vega lettore di Vittoria Colonna: per una interpretazione del sonetto ‘Clarísimo marqués, en quien derrama’”, *Critica Letteraria*, I, 182 (2019), pp. 13-39, ISSN 0390-0142 (papel). DOI: <<https://www.doi.org/10.26379/1222>>.
- , *Garcilaso, Alfonso d’Avalos y el desarrollo de la literatura vulgar en Nápoles en la década de 1530*, Tesis doctoral, Girona, Universitat de Girona, 2020.
- , “Garcilaso de la Vega y la tertulia napolitana del obispo monsignor de Catania”, en prensa.

- FOSALBA, Eugenia, “Implicaciones teóricas en la Égloga III de Garcilaso. Estancia en Nápoles”, *Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, III (2009), pp. 39-101.
- , *Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2019. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783964569011>>.
- FURSTENBERG-LEVI, Shulamit, *The Accademia Pontaniana. A Model of a Humanist Network*, Leiden-Boston, Brill, 2016.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso: documentos completos*, Planeta, Barcelona, 1976.
- GIOVIO, Paolo, *Libro de las Historias y cosas acontecidas en Alemania, Francia, España, Italia, Flandres, Inglaterra...*, Valencia, Juan Mey, 1562.
- HEIPLE, L. Daniel, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, “Parthénope, ¿tan lejos de su tierra? Garcilaso de la Vega y la poesía de la corte en Nápoles”, en *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*, ed. José María Díez Borque, Luis Ribot García, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.
- LANDO, Ortensio, *Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere*, ed. A. Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2005.
- MELE, Eugenio, “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia”, *Bulletin Hispanique*, XXV, 2 (1923) pp. 108-148. DOI: <<https://doi.org/10.3406/hispa.1923.2133>>.
- MINIERI RICCIO, Camillo, “Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli”, *Archivio Storico per la Provincia Napoletane*, V (1880), pp. 131-157, 349-373, 578-612.
- MORROS, Bienvenido, “Albanio como don Fernando de Toledo en la égloga II de Garcilaso”, *Analecta Malacitana*, XXI, 1 (2008), pp. 7-29.
- , “La muerte de Isabel Freyre y el amor napolitano de Garcilaso. Para una cronología de sus églogas y otros poemas”, *Criticón*, núm. 150 (2009), pp. 5-35. DOI: <<https://doi.org/10.4000/criticon.12464>>.
- OSS-CECH CHIACCHIA, Maria Carolina, *The Music in Garcilaso de la Vega's Poetry and his Poetry in Music: A Musico-Poetic Interchange Between Sixteenth-Century Spain and Italy*, Tesis doctoral, Calgary, Alberta, 2014.
- PETRARCA, Francesco, *Le Familiari*, ed. V. Rossi y U. Bosco, Florencia, 1932-1943, 4 vols.
- Rime di diversi illustri signori napoletani, e d'altri nobiliss. intelletti*, Venecia, Giolito e fratelli, 1552.
- ROTA, Berardino, *Carmina*, ed. Cristina Zampese, Turín, Edizioni RES, 2007.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Encarnación, “Un cenáculo napolitano para Juan de Valdés: la villa de Leucopetra de Bernardino Martirano y el Diálogo de la lengua”, en

- Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles: redes de relaciones de humanistas y poetas (manuscritos, cartas, academias)*, Berna, Peter Lang, 2018, pp. 249-272.
- SLIWA, Krzysztof, *Cartas, documentos y escrituras de Garcilaso de la Vega y de sus familiares*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- TANSILLO, Luigi, *Rime*, ed. Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 vols.
- TOSCANO, Tobia R., *Letterati, Corti, Accademie, La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Nápoles, Loffredo Editore, 2000.
- , “Fabio o Mario Galeota? Sull’identità di un rimatore napoletano del XVI secolo”, *Filologia e critica*, XXXV, 2-3 (2010), pp. 178-203.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, Barcelona, Clásicos y Modernos, 2005.
- ZAMPESE, Cristina (ed.), Bernardino Rota, *Carmina*, Turín, Edizioni RES, 2007.
- ZAPATA, Luis, *Miscelánea*, en *Memorial Histórico Español*, XI, Madrid, 1859.



El cambio de autoridad en la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587): la plasmación literaria de un afán reformador*

Catalina García-Posada Rodríguez

Universidad Complutense de Madrid
cataliga@ucm.es

Recepción: 28/10/2020, Aceptación: 20/04/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

Este trabajo aborda el análisis literario de la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (1587), obra de autoría dudosa, en relación con su contenido médico y filosófico. En esencia, se pretende dar cuenta de la interrelación entre el mensaje reformador de la obra y la forma literaria adoptada: siete diálogos cuyos interlocutores presentan una caracterización que se ve supeditada a la expresión de un deseo de mejora en el ámbito médico, político y social. La atención al contexto de polémicas que se dieron en el seno de la medicina renacentista española, la posición del pensamiento humanista respecto a la condición humana y el ejercicio del gobierno, así como las tradiciones literarias en las que se inserta la obra, constituyen aspectos esenciales para comprender su mensaje fundamental: la defensa del ejercicio de la razón con vistas a la obtención de la felicidad.

Palabras clave

Diálogo renacentista; Literatura científica; Historia de la ciencia; Humanismo; Oliva Sabuco; Miguel Sabuco.

Abstract

English Title. The change of authority in the *New Philosophy of Human Nature* (1587): the literary representation of an eagerness for reform.

This article deals with the literary analysis of the *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* (*New Philosophy of Human Nature*), 1587, a text, whose authorship is being disputed, fo-

* Este trabajo se enmarca dentro de una ayuda de Formación del Profesorado Universitario (FPU) y del proyecto DIALOMOM, núm. ref. PGC2018-095886-B-I00.

cussing on medical and philosophical issues. The main intention of this analysis is to give an account of the interrelationship between the text's reformist message and the literary form adopted: seven dialogues whose speakers show a characterization subordinated to the expression of a desire for improvements in medical, political and social areas. The attention given to the context of controversies taken place within the period of Spanish Renaissance medicine, the stance of humanist thinking on the human condition and government role, as well as the literary traditions in which this work places itself, are essential points in order to grasp its fundamental message: the defense of the use of reason in pursuit of happiness.

Keywords

Renaissance dialogue; Scientific literature; History of Science; Humanism; Oliva Sabuco; Miguel Sabuco.

La Nueva filosofía de la naturaleza del hombre (1587) es una obra científica cuyo mensaje articula la forma literaria adoptada. En este conjunto de diálogos, su autor —Oliva o Miguel Sabuco— se hizo eco de los deseos de reforma que caracterizaron el desarrollo de la medicina renacentista; deseos que venían motivados por una preocupación hacia los problemas de salud pública que ocasionaba la vigencia de una medicina ineficaz. La obra de Sabuco surge, pues, de un afán por mejorar la salud de la población y, en última instancia, la vida del ser humano en sociedad. Este afán lleva aparejada la defensa de un método de conocimiento basado en la observación y que se postula como medio de acceso a la verdad; verdad, según expresa Oliva Sabuco —voz autorial en el nivel retórico— en los preliminares literarios de la obra, oculta hasta el momento y contenida en el libro que ofrece a los lectores. La imagen autorial femenina, así como la caracterización de los interlocutores que intervienen en estos diálogos, se ven supeditados a la expresión de un mensaje de cambio. Desentrañar las características de dicho mensaje y el valor literario de la forma que lo envuelve es el objeto de este trabajo. Para ello, se abordará el lugar que ocupa esta obra en el contexto de la medicina y pensamiento

renacentistas, así como las relaciones de ruptura y continuidad que presentan los personajes dialogantes respecto a la tradición literaria precedente. Con todo ello, se pretende dar cuenta de la estrecha relación que mantienen en esta obra su dimensión literaria y conceptual, dependientes entre sí, razón por la cual se estudiarán de manera conjunta en cada uno de los apartados.

1. El punto de partida: la evidencia del error

Oliva Sabuco, en la carta dedicatoria a Felipe II, justifica la oportunidad de la obra que ofrece a los lectores en la necesidad urgente de mejorar la salud de la población, que se ve perjudicada debido a la ineficacia de la medicina vigente:

Este libro faltaba en el mundo, así como otros muchos sobran. Todo este libro faltó a Galeno, a Platón y a Hipócrates en sus tratados *De natura humana*; y a Aristóteles cuando trató *De anima* y *De vita et morte*. Faltó también a los naturales como Plinio, Eliano y los demás cuando trataron *De homine*. Esta era la filosofía necesaria y la mejor y de más fruto para el hombre, y esta toda se dexaron intacta los grandes filósofos antiguos. [...] mi petición es justa: que se pruebe esta mi secta un año, pues han probado la medicina de Hipócrates y Galeno dos mil años, y en ella han hallado tan poco efecto y fines tan inciertos, como se ve claro cada día, y se vido en el gran catarro, tabardete, viruelas y en pestes passadas y otras muchas enfermedades, donde no tiene efecto alguno, pues de mil no viven tres todo el curso de la vida hasta la muerte natural; y todos los demás mueren muerte violenta de enfermedad, sin aprovechar nada su medicina antigua.¹

De este modo, la autora —que lo es, al menos, en el nivel retórico²— da

1. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. [2]v-4r. Adopto la cursiva y la mayúscula inicial en los títulos de ambos tratados aristotélicos y, de manera análoga, en la mención en latín a las dos materias —a saber, el ser humano y su naturaleza— abordadas por los mencionados autores. Cito siempre por la *princeps* (Madrid, Pedro Madrigal, 1587). En la transcripción de las citas, modernizo la puntuación y acentuación según el uso actual, así como las variaciones *h/Ø*, *u/v*, *v/b*, *y/i*, *p/pp*, *f/ff*, *c/q*. Por el contrario, respeto las variaciones entre sibilantes: *x/l/g*, *s/ss/z/c/c*. Desarrollo las abreviaturas, modernizo el uso de las mayúsculas y entrecorrimiento del texto en castellano que se cita de otros autores. Asimismo, respeto la cursiva de las citas en latín y la adopto en aquellos casos en los que no se ha respetado esta diferencia en la tipografía. A pesar de que existe una edición moderna de la obra a cargo de Henares y García Rubio (2009), no se recomienda su uso, pues la fijación del texto presenta algunos inconvenientes. Acerca de las ediciones que conoció la obra, véase Fernández Sánchez (1987).

2. Más adelante, se explicará la función retórica que cumple Oliva Sabuco en la obra. Señálese por el momento que la autoría de la misma ha sido objeto de una polémica iniciada a comienzos del siglo xx a raíz del descubrimiento por José Marco Hidalgo, registrador de la propiedad en Alcazar, de unos documentos notariales en los que Miguel Sabuco, padre de doña Oliva, figuraba como autor de la obra (Marco Hidalgo 1903). El cambio de autoría a favor del padre se aceptó precipitadamente, ya que en dichos documentos se exponen claramente los intereses económicos de este, cuyo supuesto deseo de honrar a su hija, expresado explícitamente en su testamento (febrero de

cuenta de un problema de salud pública: la medicina vigente, aquella fundamentada en los principios de Galeno e Hipócrates, no funciona, pues la gente enferma y muere prematuramente, a pesar de la labor de los médicos. Por ello, se hace necesario un nuevo sistema médico, diferente de aquel erigido por los antiguos. De este modo, la oportunidad de la obra se fundamenta sobre dos premisas: por un lado, la aceptación de un *hecho* indiscutible, no controvertido: la mala salud de la población; por otro, el rechazo de todo un sistema, el de la medicina en uso, considerado hasta el momento como *verdad*, en tanto que unión de hechos que trascienden la experiencia.³ El juicio sobre la medicina se emite, por tanto, en función de sus efectos negativos sobre la población, lo que constituye un *argumento pragmático*: “celui qui permet d’apprécier un acte ou un événement en fonction de ses conséquences favorables ou défavorables”.⁴ Frente a este problema, que afecta gravemente al bienestar social, Oliva Sabuco dice ofrecer a los lectores un nuevo sistema. Así lo vemos en la segunda de las dedicatorias, la “Carta en que doña Oliva pide favor y amparo contra los émulos deste libro”, dirigida a Francisco Zapata:⁵

1588), siembra muchas dudas sobre todo en la medida en que Miguel Sabuco habría pretendido retirarle la fama a doña Oliva tan solo un año después de la publicación de la obra. Entre los partidarios de Miguel Sabuco destacan el trabajo de Rodríguez de la Torre (1987) y la obstinada defensa por parte de Henares en su introducción a la más reciente edición de la obra (Henares y García Rubio 2009). En los años noventa, surgió un movimiento reivindicativo a favor de Oliva Sabuco, cuyas voces se apoyaban fundamentalmente en la atención a los preliminares legales y literarios, en el excesivo recelo hacia las autoras por parte de la historiografía del siglo xx, así como en los posibles rasgos de una escritura *femenina*. Destaco, entre las defensoras de esta postura, los trabajos de Otero-Torres (1998), Rivera Garretas (1997), Vintró y Waithe (2000) y Romero Pérez (2009). Sin embargo, si abordamos con templanza el problema de los Sabuco, comprobaremos que, así como los documentos notariales a favor del padre albergan incoherencias suficientes para dudar de su credibilidad, tampoco es certero dar por válida la autoría de la hija en función de los preliminares legales, dado que Miguel Sabuco bien pudo enviar a doña Oliva para la solicitud de los permisos de impresión, y mucho menos de los literarios: el estudio de estos últimos debe llevarse a cabo no para dirimir la autoría, sino para desentrañar el sentido de la obra que se ofrece al lector. Apoyo, por tanto, la postura de Gianna Pomata (2010), quien considera que el problema de la autoría, a día de hoy, está por resolver y la publicación de la obra bajo el nombre de Oliva Sabuco pudo ser, en cualquier caso, el fundamento de una estrategia retórica y comercial.

3. Tomo esta distinción entre *hecho* y *verdad* de Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 87-93). El orador, para conseguir la adhesión de su auditorio, debe partir de una serie de premisas, u “objetos de acuerdo”, entre las cuales se encuentran aquellas pertenecientes al ámbito de lo real y que buscan el acuerdo con el auditorio universal: los hechos —incuestionables—, que pueden ser, como en este caso, de observación, aunque también pueden encontrarse en el plano de lo probable; las verdades, sistemas más complejos relativos a la unión entre hechos, como lo son las teorías científicas o las concepciones filosóficas y religiosas que trascienden la experiencia; y, por último, las presuposiciones, las cuales, al contrario que los hechos —que no pueden ser probados, pues perderían su estatuto— pueden reforzarse mediante una argumentación y están ligadas a la noción de lo *normal* y lo *verosímil*. Por otro lado, tenemos un grupo de premisas que buscan conseguir el acuerdo con auditorios particulares: los valores, las jerarquías y los lugares o *topoi*. Sobre ello volveremos más adelante.

4. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 358).

5. Francisco Zapata de Cisneros, a quien la autora se dirige como “conde de Barajas, presidente de Castilla y del Consejo de Estado de su Magestad”, fue un personaje relevante en la corte de

Cosa natural es, ilustrísimo señor, que la semejança en condición y estudio causa amor, afición y deseo de servir: pues como yo vea en V. S. Ilustrísima un cuidado y estudio tan estraño y raro, tan olvidado y que tan pocos lo tienen, que es mejorar este mundo y sus repúblicas de muchas y grandes faltas que en él hay, con un ingenio tan alto y raro [...]. Y en esto yo, en mi manera, indigna de tal cuidado, como sombra siga las dichosas pissadas en este desseo muchos años ha, acordé encomendar esta obra y pedir favor a V. S. I. aclarando y significando dos yerros grandes que traen perdido al mundo y sus repúblicas, que son estar errada y no conocida la naturaleza del hombre, por lo cual está errada la medicina; y este yerro nació de la filosofía y sus principios errados, por lo cual gran parte y la principal de la filosofía está errada. Y de lo uno y de lo otro, lo que se lee en escuelas no es assí, y traen engañado y errado al mundo con muy grandes daños. Todo lo cual si el Rey nuestro señor y V. S. en su nombre fuere servido de concederme su favor y mandar juntar hombres sabios (pues es cosa que tanto monta para mejorar este mundo de Su Magestad y mejorar el saber, salud y vida del hombre), yo les probaré y daré evidencias cómo ambas cosas están erradas y que la verdadera filosofía y verdadera medicina es la contenida en este libro, que yo indigna ofrezco y encomiendo a V. S. I. (que representa la persona real).⁶

Como vemos, la carta va dirigida a un personaje político cuyo modo de ejercer el poder, presumiblemente, se diferencia del de la mayoría por su ingenio y su afán de “mejorar este mundo y sus repúblicas”, algo poco común a juicio de la autora. Así, esta resalta la ejemplariedad de su destinatario y, de manera análoga, expresa sus deseos de mejora en el campo de la filosofía y la medicina, cuyos errores han desembocado en el desconocimiento de la naturaleza humana y, consecuentemente, en serios daños sociales. Téngase en cuenta que, en el Renacimiento, la medicina y la filosofía, íntimamente ligadas desde antiguo,⁷ se em-

Felipe II. Véase al respecto la entrada correspondiente en el *Diccionario Biográfico electrónico (DB-e)* (Ezquerro Revilla 2018).

6. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. 199r-200v.

7. Galeno frecuentó en su juventud los principales círculos filosóficos (platonismo, aristotelismo, estoicismo y epicureísmo), que influyeron notablemente en la formulación de su pensamiento. Especialmente, debe mucho a Aristóteles (Usobiaga 1976: 138), cuyo influjo en el médico de Pérgamo fue bien conocido durante la Edad Media y el Renacimiento; de hecho, Galeno ejerció una gran influencia entre los médicos árabes: Avicena, comentarista y seguidor de la filosofía aristotélica, se convertiría en una autoridad en el ámbito de la medicina (Kristeller 1993: 52-72). No por ello es desdeñable la influencia platónica, manifiesta sobre todo en la disertación en torno a la naturaleza del alma y su relación con los órganos del cuerpo (Hankinson 1991). Debe entenderse la filosofía natural galénica en el sentido amplio del término, lo que incluye cuestiones que calificaríamos más bien de metafísicas, tales como la naturaleza del alma o la teoría de la causalidad (Hankinson 2008: 210-211; 236). Según explica Galeno en un opúsculo titulado *El mejor médico también es filósofo*, todo médico debe conocer la física, la lógica y la ética: “¿Qué argumento queda ya contra la idea de que el médico que practique dignamente el arte hipocrático no es un filósofo? Pues, si para conocer la naturaleza del cuerpo y las diferencias de las enfermedades y las pruebas de las curaciones, es preciso ejercitarse en la teoría lógica, para perseverar activamente en la práctica de estas y despreciar la riqueza y practicar la continencia, habría que poseer todas las partes de la filosofía: la lógica, la física y la ética” (Usobiaga 1976: 137).

parentaban en la medida en que ambas tenían como objeto de estudio el ser humano, cuya dimensión corporal y espiritual planteaba problemas no solo desde el punto de vista anatómico y fisiológico, sino también teológico y moral.⁸

La autora afirma haber llegado a la verdad de la naturaleza humana y solicita llevar a cabo una demostración frente a hombres sabios. La contundencia de lo dicho tiene algo de admirable; sin embargo, esta contundencia produce también cierta inquietud en la medida en que la autora afirma no haber estudiado medicina, tal y como se puede leer en la carta dedicatoria al monarca:

Deste *Coloquio del conocimiento de sí mismo y naturaleza del hombre*, resultó el *Diálogo de la vera medicina* que allí se vino nacida, no acordándome yo de medicina porque nunca la estudié, pero resulta muy clara y evidentemente, como resulta la luz del sol, estar errada la medicina antigua que se lee y estudia en sus fundamentos principales, por no haber entendido ni alcanzado los filósofos antiguos y médicos su naturaleza propia, donde se funda y tiene origen la medicina.⁹

Por tanto, las intenciones de la autora entrañan un gran atrevimiento y el riesgo de no contar con la aceptación de los lectores. Doña Oliva ofrece una imagen de sí misma contraria a la que presentaban normalmente los autores de obras médicas del periodo, quienes solían insistir en sus conocimientos teóricos y prácticos para erigirse como *auctoritates* y convencer así a sus lectores potenciales de la calidad de su obra.¹⁰ Ahora bien, esta falta de formación académica viene acompañada, por un lado, de la claridad y evidencia del error; por otro, del énfasis, por parte de la autora, en su condición de mujer, en la cual se apoya para captar la benevolencia del monarca y justificar así su atrevimiento:

Una humilde sierva y vassalla, hincadas las rodillas en ausencia, pues no puede en presencia, osa hablar. Diome esta osadía y atrevimiento aquella ley antigua de alta caballería, a la cual los grandes señores y caballeros de alta prosapia, de su libre y espontánea voluntad, se quisieron atar y obligar, que fue favorecer siempre a las mugeres en sus aventuras. Diome también atrevimiento aquella ley natural de la generosa magnanimidad que siempre favorece a los flacos y humildes, como des-

8. En el Renacimiento, tanto médicos como escritores ajenos al oficio abordaron el problema del ser humano en un sentido amplio, con atención no solo a su naturaleza corporal, sino también a su dimensión cosmológica y espiritual. Señálese el caso de Pedro de Mercado, médico en Granada, cuyos *Diálogos de filosofía natural y moral* (1558) ofrecen explicaciones en torno a temas cosmológicos y médicos, así como una visión crítica de la situación de la medicina y las leyes. Por su parte, Pedro Mexía, a pesar de no ser médico, abordó en sus *Colloquios* (1547) muchas de las cuestiones tratadas por Mercado.

9. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 3r.

10. Baranda Leturio (1992). Tal el caso, entre otros, del Doctor Laguna en su traducción comentada del *Dioscórides*, donde insiste tanto en sus conocimientos filológicos y médicos como en sus éxitos profesionales (Baranda Leturio, 1992: 78-79). Para las estrategias discursivas del Doctor Laguna en su traducción del *Dioscórides*, véase Baranda Leturio (1993).

truye a los soberbios. La magnanimidad natural y no aprendida del león (rey y señor de los animales) usa clemencia con los niños y con las flacas mugeres, especial si postrada por tierra tiene osadía y esfuerzo para hablar, como tuvo aquella cautiva de Getulia, huyendo del cautiverio por una montaña, donde había muchos leones; los cuales todos usaron con ella de clemencia y favor, por ser muger, y por aquellas palabras que osó decir, con gran humildad. Pues así yo, con este atrevimiento y osadía, oso ofrecer y dedicar este mi libro a V. C. M. y pedir el favor del gran león rey y señor de los hombres, y pedir el amparo y sombra de las aquilinas alas de V. C. M., debaxo de las cuales pongo este mi hijo que yo he engendrado.¹¹

Como vemos, Oliva recurre al tópico de la *humilitas* destacando dos características asociadas tradicionalmente al género femenino: la debilidad y la virtud del silencio. La autora se afana por mostrarse humilde justificando su osadía en el privilegio que le confiere la vulnerabilidad de su sexo. Al atribuir al rey la virtud de la magnanimidad, autoriza su ruptura con el silencio. Una ruptura osada en la medida en que esta mujer ha acusado los errores de la filosofía y medicina antiguas sin estudios. De este modo, paradójicamente, Oliva Sabuco funda su grado de autoridad en su falta de formación académica: la medicina que se “lee y estudia” en las universidades, aquella que dejaron escrita los grandes autores, está equivocada —como le expresa al conde de Barajas, “lo que se lee en escuelas no es así”—. Por tanto, deja intuir que el modo de operar reformas en el ámbito científico exige un alejamiento respecto a la autoridad y el saber académico.

Oliva Sabuco incide en la novedad de la obra que ofrece a los lectores y la presenta como caso excepcional dentro de un género cultivado fundamentalmente por hombres: “Y aunque la Cesárea y Católica Magestad tenga dedicados muchos libros de hombres, a lo menos de mugeres pocos y raros, y ninguno desta materia. Tan estraño y nuevo es el libro quanto es el autor”.¹² Tanto la condición de mujer de la autora como su falta de formación académica contribuyen a la construcción de una imagen autorial con la que se pretende incidir en la singularidad de la obra. Esto entra en consonancia con las palabras dirigidas al conde de Barajas, cuyo ejemplo quiere seguir la autora y a quien esta atribuye un “ingenio tan alto y raro”. De este modo, aunque existen dudas sobre

11. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. Ir-[2]r.

12. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. [2]r. Según Pomata, en la historia europea hay muy pocos libros médicos escritos por mujeres y, además, “the great majority of these texts, in the Middle Ages as well as in the early modern period, are exclusively concerned with practical issues of therapy, not with medical theory. A remarkable exception is Hildegard of Bingen’s *Causae et curae*, wich alone, perhaps, can be compared to *Nueva filosofía* for range and novelty of vision —indeed both texts offer a sophisticated and imaginative cosmology. [...] Though Sabuco also addresses issues of therapy, the main goal of the book is to stablish a new philosophical foundation of medicine, so the focus is on theory rather than practice” (Pomata 2010: 30-31).

si Oliva Sabuco escribió realmente esta obra, es innegable que su presencia como autora en la portada y preliminares es, al menos, la base de una construcción retórica. Con ello, apoyo y continuó el planteamiento de Gianna Pomata, quien considera que, en caso de que el verdadero autor hubiera sido Miguel Sabuco,¹³ la publicación de la obra a nombre de la hija habría funcionado como estrategia retórica y comercial para incidir en su novedad.¹⁴ De este modo, Oliva Sabuco es, al menos, *autora imaginada* o, siguiendo la terminología de W. Booth, *autora implícita*. El autor implícito, según explica Cesare Segre, es el “autor tal como se revela en la obra: un autor depurado de sus rasgos reales, y caracterizado por aquellos que la obra postula. [...] Podemos llamar destinador al autor implícito, porque representa aquella parte o aquella sublimación del autor real que ha formado el mensaje con el fin de comunicarlo”.¹⁵ Por tanto, al hablar de la autoría de esta obra, debemos diferenciar claramente el *autor real*, desconocido a día de hoy, y la imagen autorial de Oliva Sabuco.

Ahora bien, la función de Oliva Sabuco como autora se extiende más allá de los preliminares: las nociones de novedad, rareza, osadía y deseo de mejora se presentan en el cuerpo de la obra de manera explícita y subyacente. Ello se entiende si estudiamos estos diálogos como plasmación literaria de las polémicas que se dieron en el seno de la medicina renacentista. En el análisis de la forma y el contenido, la voz de la *autora imaginada* juega un papel vertebrador.

2. La medicina renacentista: un contexto de impulsos renovadores

La *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* se enmarca dentro de una tendencia de contestación del galenismo imperante. Dicha tendencia surgió paralela a un generalizado afán de reforma, que no pretendía necesariamente rebatir los fundamentos de la medicina antigua, sino depurar los textos originales del influjo medieval árabe y restaurar así su significado primigenio. Por tanto, dentro de los impulsos reformistas, podemos distinguir una línea más “heterodoxa”, de cuestionamiento de la doctrina galénica, y una línea humanista, que centraba su atención en la exégesis de los textos griegos y latinos. Todo ello vino acompañado de una reivindicación del valor de la observación y la experiencia directa con la naturaleza humana sobre el exceso de teorización.¹⁶

13. Véase lo dicho en la nota 3.

14. “Attributing the work to a woman might have been, on Miguel Sabuco’s part, some kind of promotional strategy, an expedient to emphasize the radical novelty of the book. This is certainly the rhetorical strategy adopted, in no veiled terms, in the letter to the King that serves as a preface to the book” (Pomata 2010: 30).

15. Segre (1985: 19-20).

16. Sigo a Granjel (1980) en estas consideraciones, desarrolladas a continuación.

Los deseos de reforma, que marcarían el avance de la medicina durante el Renacimiento, se iniciaron en el ámbito universitario en la primera mitad del siglo como reacción a la influencia que todavía ejercía el saber medieval al comenzar la centuria: el *Canon* de Avicena era de lectura obligada en las universidades y los textos de Galeno, así como los escritos del *Corpus hippocraticum*, se conocían en sus versiones medievales. La ruptura con el galenismo arabizado empezó en la Universidad de Valencia, fruto del influjo italiano sobre los médicos que ocupaban sus cátedras. Allí era catedrático de griego Miguel Jerónimo Ledesma, a quien se debe la introducción de los textos originales galénicos e hipocráticos; es también en Valencia donde se implanta la primera cátedra de cirugía y empieza a seguirse la anatomía vesaliana. El influjo renovador llegó a la Universidad de Alcalá, donde Rodrigo de Reinoso, médico educado en Italia, se enfrentó, en 1538, con Diego de León, que se mantenía fiel a la tradición medieval. Una de las consecuencias de este afán reformador fue la decreciente importancia del *Canon* de Avicena en la enseñanza de la medicina: en Alcalá, en 1561, existiendo ya ocho cátedras de medicina, se determina que solo en una de ellas se lleve a cabo su exposición y comentario; cuatro años más tarde, se retira definitivamente como texto de enseñanza. Además, en esta universidad, los profesores Fernando Mena, Cristóbal de Vega y Francisco Vallés llevaron a cabo la más importante labor, en España, de edición depurada y comentario de los textos originales de Galeno e Hipócrates. Ello fue un paso fundamental para la imposición de la tradición griega sobre el galenismo arabizado y, consecuentemente, el nacimiento de un “galenismo hipocratista” que hizo posible convertir los textos hipocráticos en modelo del saber y de la práctica médica sin por ello cuestionar la autoridad de Galeno.¹⁷

A medida que avanzaba el siglo, surgieron posturas muy críticas, para las cuales el afán de reforma no consistía en la correcta interpretación de la doctrina galénica, sino en el cuestionamiento de sus principios. Una de estas voces fue la del doctor Gómez Pereira, quien, en su comentario al tratado *De anima* de Aristóteles y sus escritos sobre la inmortalidad del alma —ambos, incluidos en su obra *Antoniana Margarita* (1554)— se mostró en contra de la filosofía aristotélica y el doctrinarismo galénico. Luis Mercado, uno de los últimos médicos del periodo —pues murió, ya anciano, en 1611—, rechazó los precedentes afanes renovadores y recopiló toda la medicina española renacentista, añadiendo su propia aportación, en una obra monumental.¹⁸

Además, estos impulsos reformadores vinieron acompañados de un afán por hacer de la medicina una disciplina más práctica en su enseñanza y ejercicio. En este sentido, fue fundamental la labor que llevaron a cabo los anatomistas, que creían en el contacto directo con la naturaleza humana. En la Universidad

17. Granjel (1980: 23, 32 y 47-48).

18. Granjel (1980: 37-38).

de Valencia, Pedro Jimeno y Luis Collado impulsaron una importante reforma en los estudios de anatomía, pues aquel impuso la obra de Vesalio como texto de enseñanza y este mantuvo y consolidó dicha orientación docente.¹⁹ Además, tenemos noticia de que la introducción de la anatomía vesaliana en la Universidad de Alcalá se debió también a Jimeno, pues Francisco Vallés, en sus comentarios al *De locis patientibus* (1559), reconoce que el anatomista “había venido de Valencia a Alcalá para explicar el arte de diseccionar en el que estaba muy impuesto”.²⁰ De hecho, es significativo que Jimeno ayudara a Vallés en su explicación escolar del texto galénico: se pretendía aunar la explicación de las teorías tradicionales y la experiencia directa con la naturaleza humana. La interpretación de la doctrina galénica no se hacía solo mediante una depuración del texto original, sino con apoyo en los resultados de las disecciones de cadáveres humanos.²¹

Como adelantábamos, la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* es resultado de estos impulsos renovadores. A continuación, se dará cuenta de la relación que guarda el contenido médico de la obra —este, analizado rigurosamente por Gianna Pomata—²² con las características de los interlocutores, que se ven supeditados a la expresión de un mensaje reformador.

3. La herejía médica por boca de un pastor: de la humildad a la osadía

Como ha señalado Gianna Pomata (2010: 36-37), el autor o la autora de la *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* recurre a las *Controversiae* de Francisco Vallés como guía para abordar los principales puntos de disenso que existían en el Renacimiento respecto a la doctrina galénica. Sabuco, como Vallés, intenta ofrecer una solución para dichas cuestiones. Ahora bien, mientras que este pretendía una reforma, y no un derribo, del galenismo —para lo cual se sirvió de sus conocimientos filológicos y su experiencia en la práctica médica y anatómica—, Sabuco, “not with the cumbersome weapons of philology and erudition, but with the bare hands, so to speak, of quick intellect, capable of speedily grasping the essentials of issues, a keen interest in the observation of common experience, a brilliant, dazzling visionary imagination”,²³ cuestiona algunos pun-

19. Granjel (1980: 49).

20. Citado por Granjel (1980: 49).

21. Granjel (1980: 32-33 y 52).

22. Pomata (2010).

23. Pomata (2010: 37). Según la autora, la obra de Sabuco es fruto de la especulación, no de la práctica anatómica (Pomata 2010: 78). Sabuco, Oliva o Miguel, tenía un conocimiento limitado de los autores médicos antiguos, especialmente Hipócrates y Galeno, a los que cita indirectamente, a través de las *Controversiae* de Vallés (Pomata 2010: 36-38). Aurelio Pretel, que ha estudiado en

tos fundamentales de lo considerado, hasta el momento, ortodoxia en medicina. Según Pomata, la principal novedad de la teoría de Sabuco se encuentra en el cambio de jerarquía de los órganos del cuerpo y el rechazo a la función nutritiva de la sangre. Galeno y Aristóteles, aunque con sus diferencias, coincidían en muchos aspectos, entre ellos, la primacía de la sangre como principal agente nutritivo.²⁴ Para Sabuco, el órgano más importante del cuerpo es el cerebro —mientras que para Galeno era el hígado y, para Aristóteles, el corazón— y la función nutritiva corresponde al “jugo blanco del cerebro” o “chilo”. Este jugo se produce de tres maneras: por compresión —masticándose los alimentos y absorbiendo los poros de la lengua su jugo—, por cocción (“decocción”) —cociéndose los alimentos en el estómago, que se compara con una olla— y por evaporación de los alimentos del estómago durante el sueño. El cerebro se compara con una raíz que absorbe de la boca y del estómago este jugo y lo distribuye al resto del cuerpo. Parte de este jugo se convierte en sangre y, aunque no se niega que esta ayude en el proceso de nutrición, se relega su papel a un lugar secundario. Por el contrario, según Galeno, el alimento se convertía en chilo en el estómago y de allí pasaba a los intestinos, donde las “venas miseraicas” lo llevaban al hígado. Este órgano transformaba el chilo en sangre y lo mandaba a las venas, que lo distribuían por el resto del cuerpo. Sabuco no solo contradice a Galeno al dar primacía al chilo sobre la sangre, sino que niega el paso de aquel por las venas miseraicas, uno de los aspectos más debatidos sobre la doctrina galénica a finales del Renacimiento: “Denying the transit of chyle through the meseraics, as Sabuco did, was no small matter. It implied radically questioning the nutritive function of blood, which was serious heresy from a Galenist viewpoint”.²⁵

Sabuco tomó la idea del jugo blanco de Avicena, para quien, junto a los cuatro humores principales (sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra), existían cuatro humores secundarios con una función nutritiva, que Sabuco hace corresponder con el jugo nutritivo. Vallés, en sus *Controversiae*, defiende que Avicena infirió la existencia de estos humores de la teoría galénica, la cual les confería un papel suplementario en la nutrición; no pone en duda, por tanto, la primacía de la sangre como agente nutritivo. Por el contrario, Sabuco —que cita a Vallés al abordar esta cuestión— toma la noción de Avicena de los cuatro humores secundarios y los pone en correspondencia con un único humor, el jugo blanco, principal responsable de la nutrición.²⁶

profundidad el linaje de los Sabuco y su presencia en Alcaraz, dice poder confirmar, según la documentación disponible, que Miguel Sabuco no era médico, sino boticario (Pretel 2017: 130). En cualquier caso, debería rechazarse el argumento de que Oliva Sabuco no pudo escribir esta obra debido a su falta de formación académica, ya que posiblemente el padre no contaba con tal formación, lo que entraría en consonancia, tal y como acaba de señalarse, con el contenido de la obra.

24. Pomata (2010: 41).

25. Pomata (2010: 44).

26. Pomata (2010: 45-46).

Otra de las nociones que adquieren gran importancia en la obra es la de “humor radical”. Avicena, en su teoría de los cuatro humores, consideraba que uno de ellos era el *humidum radicale*, que derivaba del semen y estaba presente en el cuerpo desde el nacimiento hasta la muerte. Avicena concedía la misma importancia, para la conservación de la vida, al *humidum radicale* que al *calidum innatum* (“calor natural”), el cual era, para Aristóteles y Galeno, el factor responsable de la preparación de los alimentos en el estómago, así como de la transformación de sangre en semen y, por tanto, base de la preservación de la vida. Para los antiguos, la extinción del calor natural significaba el fin de la vida y la humedad era también un requisito para su conservación, aunque sobre esta no se había teorizado como sobre aquel. Ahora bien, a partir de Avicena, se prestó una mayor atención al *húmedo radical*, considerado un elemento fundamental para el mantenimiento del calor natural. De este modo, se abrió un debate en torno a este concepto, en el que participaron desde Alberto Magno y Arnau de Vilanova hasta Van Helmont y William Harvey.²⁷

Sabuco se inserta en esta línea y concibe que la noción de humedad es fundamental, junto a la de calor, para explicar las causas de la muerte. El jugo del cerebro, frío y húmedo, no solo es responsable de la nutrición, sino que de él depende la salud y enfermedad del hombre. Cuando, al contemplar un suceso, nos sobreviene una emoción intensa —miedo, envidia, enfado, alegría desmedida, etc.—, una membrana situada en el cerebro, la *pía madre*, se mueve para sacudirse las *especies* —imágenes de la realidad observada—, lo que produce una caída brusca de la humedad del cerebro, también llamada *decremento* o *deflujo*; cuando gozamos de buena salud, esta membrana está alzada e inmóvil, lo que permite que el jugo se genere, a lo que se denomina *cremento*. Con la caída del flujo del cerebro, frío y húmedo, este se hace vicioso —por ejemplo, convirtiéndose en humor melancólico o en flema— y apaga el calor del estómago y el corazón, trasladándose este calor a otras partes del cuerpo, lo que produce calentura. A lo largo de su vida, el ser humano experimenta, inevitablemente, pequeños decrementos, lo que conlleva que, poco a poco, el cerebro se vaya secando, a la par que el calor natural se va extinguiendo, y en eso consiste la muerte natural. Por el contrario, una caída brusca de la humedad del cerebro puede producir enfermedades o una muerte violenta.

En su explicación sobre las repercusiones físicas de las emociones, Sabuco sigue la noción platónica de concordia o discordia entre alma y cuerpo, suponiendo la primera un estado de salud y, la segunda, de enfermedad. Sabuco, pues, localiza el alma en el cerebro, punto en el que se puede encontrar uno de los motivos del expurgo al que se sometería la obra.²⁸ Ahora bien, la pregunta

27. Pomata (2010: 46-48).

28. En los ejemplares de las ediciones de 1587 y 1588 consultados en la BNE, observé que muchos de los fragmentos que habían sido tachados hacían referencia a la localización del alma en el

por la influencia del alma en el cuerpo no es exclusiva de Sabuco, sino que suscitó el interés de otros pensadores del Renacimiento, tales como Vives, Antonio de Guevara, Erasmo y Paracelso. En este sentido, la obra de Sabuco es novedosa no tanto por la afirmación de la influencia del alma sobre el cuerpo, sino por el interés puesto en las emociones como principal causa de enfermedad y por la detallada explicación del proceso fisiológico.²⁹ Sin embargo, según Pomata,³⁰ la verdadera novedad de la obra se encuentra en la inversión de las jerarquías tradicionales, no solo porque se conceda primacía al cerebro sobre el resto de órganos, sino por las correspondencias que establece Sabuco entre el cerebro —húmedo, frío y principal agente nutricio— y la luna, húmeda, fría y responsable de la alimentación de los seres vivos de la Tierra. El sol se corresponde con el corazón, fuente de calor. La luna se corresponde con el cerebro, pues, al igual que este nutre el cuerpo con su jugo, aquella alimenta al mundo con su leche (*lac lunae*), que consiste en el agua y el aire —que no es sino agua enrarecida— que los seres vivos beben y respiran. La leche de la luna nutre la tierra, la cual nutre a las plantas que los seres vivos ingieren. La luna es la madre de la Tierra, pues con su leche aporta la materia para la generación, la simiente, y el sol es el padre, pues con su calor vivifica y hace que crezcan las semillas; aporta la forma a la materia. De este modo, en esta estrecha relación entre macrocosmos y microcosmos, Sabuco concede la primacía a la luna frente al sol, al cerebro frente al corazón, a lo frío y húmedo (*humidum radicale*) frente a lo cálido (*calidum innatum*) y seco. Aquí se encuentra, según Pomata, el punto esencial de controversia: “it is this rejection of the primacy of heat, both in the microcosm and in the macrocosm, which seems to me the most ‘heretical’ aspect of Sabuco’s theory”; pues, aunque sería necesario investigar más sobre esta cuestión, la autora intuye lo siguiente: “the primacy of *calidum innatum* was rarely questioned within medical circles, where it was one of the most tenaciously held axioms of School doctrine”.³¹ En definitiva, Sabuco pretende no una reforma de la teoría galénica, sino el derribo de sus fundamentos.³²

La expresión de este mensaje de disenso respecto a la medicina galénica se intensifica con la elección y caracterización de los interlocutores, en los que recae la pronunciación colaborativa del discurso. Ahora bien, esta adecuación entre forma y contenido se entiende solamente en un nivel profundo de análisis. En una primera lectura, los personajes dialogantes presentan una caracterización que se diferencia en aspectos esenciales del tratamiento literario que habían re-

cerebro. La cuestión de la censura requiere de un estudio profundo, que debe empezarse con la consulta del índice de libros prohibidos publicado en 1632, en el que se indican los fragmentos que tienen que suprimirse a partir de las ediciones de 1587 y 1588.

29. Pomata (2010: 41).

30. Pomata (2010: 48-52).

31. Pomata (2010: 52).

32. Pomata (2010: 33)

cibido en la tradición precedente. Así, a primera vista, la autoridad que se le confiere al pastor Antonio como expositor de la nueva teoría produce sorpresa tanto en el plano ficcional como en el real, el de los lectores.

Al inicio del *Coloquio del conocimiento de sí mismo*, el primero de los diálogos,³³ los pastores Antonio, Veronio y Rodonio se encuentran en un entorno natural y apacible, propicio para la reflexión. Al ver pasar a Macrobio, padre de Rodonio, se asombran de la buena salud de la que goza aquel a sus noventa años. Veronio repara en lo extraordinario del hecho y Rodonio expresa la necesidad de que el hombre sepa “las causas naturales por que enferma, o muere temprano muerte violenta, y por qué la natural fuera una gran cosa”;³⁴ por ello, le pide a Antonio “que antes que nos muramos, mejoremos este mundo, dexando en él escrita alguna filosofía que aproveche a los mortales, pues hemos vivido en él y nos ha dado hospedaje, y no nacimos para nosotros solos, sino para nuestro rey y señor, para los amigos y patria, y para todo el mundo”. Por otro lado, Veronio le pide “que me declaréis aquel dicho escrito con letras de oro en el templo de Apolo: *nosce te ipsum*, concóctete a ti mismo, pues los antiguos no dieron doctrina para ello, sino solo el precepto”.³⁵ Antonio asume que la tarea que se le encomienda no es propia de un pastor, habiendo sido dificultosa incluso para los antiguos:

ANTONIO.- Dixo Galeno: “ninguna evidente razón hay que nos muestre por qué viene la muerte”. Hipócrates dixo: “yo alabaría al médico que yerra poco, porque perfecta y acabada certinidad de la medicina no se alcanza”. Y Plinio dixo: “no sabe el hombre por qué vive, ni por qué muere”. También dixo, señor Veronio, el divino Platón, de vuestra pregunta, estas palabras: “Cosa muy ardua y difícilísima es conocerse el hombre a sí mismo” y dixo que el conocimiento de sí mismo no consiste en otra cosa sino en conocer el ánima divina y eterna; y no pasó de ahí ¿Y queréis que en cosas tan altas y no alcançadas de grandes varones os responda y dé satisfacción un pastor?³⁶

33. La obra consta de siete diálogos, cuatro en castellano y dos en latín, distribuidos en dos partes en función de los interlocutores que intervienen: en los cuatro primeros (*Coloquio del conocimiento de sí mismo*; *Coloquio en que se trata la compostura del mundo como está*; *Coloquio de las cosas que mejorarán este mundo y sus repúblicas*; *Coloquio de los auxilios o remedios de la vera medicina*), conversan los pastores Antonio, Rodonio y Veronio. En los tres últimos (*Diálogo de la vera medicina*; *Dicta brevia circa naturam hominis, medicinae fundamentum*; *Vera philosophia de natura mistorum, hominis et mundi, antiquis ocula*), el pastor Antonio dialoga con el doctor. Antes del quinto de los diálogos, se inserta una portada interior y la carta dedicatoria al conde de Barajas, lo que hace clara la división de la obra en dos. Como ha estudiado Baranda Leturio (2011), era recurrente, entre los autores de obras científicas, la adopción, dentro de una misma obra, de diferentes géneros —tratado, diálogo, sueño alegórico—. Ello revela una conciencia de la estratificación del saber y el deseo, por parte de los autores, de llegar a todos los sectores de la población. Aunque no es este el caso de la obra de Sabuco, que consta exclusivamente de diálogos, sí se puede apreciar una estructura heterogénea, sobre la que volveremos más adelante.

34. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 5v.

35. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 6r. Véase, al respecto, el trabajo de García Gómez (1990), donde se analiza el empleo por parte de Sabuco de esta máxima.

36. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. 6r-6v.

A pesar de ello, Antonio decide embarcarse en la empresa y expone, en este diálogo y los siguientes, los fundamentos de una nueva teoría, que, como hemos visto, rompe con algunos puntos fundamentales del galenismo. Este hecho es sorprendente porque la erudición no es precisamente uno de los atributos definitorios de este tipo literario. Ello se ve claramente si pensamos en los pastores poco refinados del primer teatro español. Basta leer, por ejemplo, el *Aucto del repelón* de Juan del Encina, en el cual asistimos a un juego de burlas entre rústicos y estudiantes, en el que no falta el desprecio al saber adquirido en la universidad, como se ve en la siguiente intervención de Johamparamás:

¡A, ñunca medre la cencia
y on el puto que la quier!
Miafé, el que a mí me creyer
no estudie tan ruin sabencia,
que vos juro en mi concencia
que si mucho la estudiara,
que más cara me costara
quiçás que alguna corrençia.³⁷

La cuestión no es tan evidente si nos fijamos en los pastores idealizados de la tradición virgiliana, los cuales conversan sobre el amor, concepto que en el Renacimiento se articula en estos personajes de acuerdo con la filosofía neoplatónica. Sin embargo, estos pastores tampoco son eruditos dedicados al estudio; no son humanistas, ni médicos. De ahí que nos desconcierte que el pastor Antonio tenga la *Naturalis Historia* de Plinio como libro de cabecera, cite continuamente a Platón y demuestre conocer los principios de la medicina galénica e hipocrática, adquiridos, como él mismo afirma, durante ocho días que estuvo en la ciudad. Todo ello es desconcertante en la medida en que, en nuestro ideario literario, el pastor lleva una vida esencialmente práctica, dedicada al cuidado del ganado y del entorno natural en el que vive, apartada de la ciudad y, por tanto, de las universidades. De ahí que no nos sorprenda que el pastor Antonio reconozca no haber estudiado en la facultad de medicina; pero sí que, sin contar con esta formación, pretenda rebatir todo un sistema médico. Podemos admitir que un pastor tenga conocimientos de medicina, lo que no resta nada al carácter rupturista del hecho, pero difícilmente podemos concederle, a primera vista, una autoridad superior a la de un médico que haya dedicado años de su vida al estudio y ejercicio de esta disciplina. De ahí que el atrevimiento del pastor Antonio, sorprendente para el lector, sea motivo de indignación para el personaje del doctor, que colabora en el intercambio comunicativo a partir del *Diálogo de la vera medicina*:

37. Encina, *Aucto del repelón*, vv. 41-48 (Pérez Priego 2014: 223). El editor apunta que *corrençia* quiere decir 'diarrea'.

DOCTOR.- Dios os salve, señor Antonio. Muy desseada tenía esta hora de verme con vos; porque ayer en la ciudad me dixeron Veronio y Rodonio, vuestros compañeros, que tratastes cosas nuevas de medicina y contrarias a la escritura. Y atreveros vos, señor Antonio, a decir y afirmar cosas nuevas, y poner nueva secta, contraria a la opinión común recebida y guardada de tan grandes varones antiguos, como Galeno, Hipócrates, Avicena, cierto me parece desatino.³⁸

Al doctor no le falta razón en juzgar atrevido el propósito de Antonio. Sin duda, su empresa lo es: para el médico, ese atrevimiento deriva esencialmente de la falta de formación académica del rústico y su pretensión de rebatir a las *auctoritates*. Para los lectores, la osadía del pastor se intensifica en la medida en que un mensaje, en cierto modo, “heterodoxo” desde el punto de vista médico se pone en boca de un personaje literario que, según la tradición precedente, no alberga la erudición como rasgo definitorio. Por tanto, nos encontramos ante una doble ruptura: por un lado, el cuestionamiento de la ortodoxia galénica; por otro, la presentación de un personaje que presenta una diferencia notable respecto a la imagen que de él había ofrecido la literatura anterior. Así, la forma adoptada se coloca al servicio del contenido: para plasmar literariamente un mensaje controvertido y reformador, se elige a un personaje que rompe, en parte, con la tradición literaria en la que se inserta. Ahora bien, esta ruptura es solo parcial. En un nivel profundo de lectura, comprobaremos que la elección de este personaje trasluce algo de idóneo.

4. Alabanza de aldea: valoración de lo esencial como camino al conocimiento

El pastor Antonio pasa de la ingenuidad, al atrevimiento; de la aparente ignorancia, a la cita y cuestionamiento de los antiguos; de la cotidianeidad de las tareas campestres, a la preocupación por la salud del ser humano. Nos encontramos, por tanto, ante un personaje que se erige como autoridad en contra de las nociones comúnmente aceptadas.

A lo largo de los cuatro primeros diálogos, Antonio expone los puntos fundamentales de su pensamiento ante sus compañeros, que lo escuchan, le formulan preguntas y reconocen su autoridad desde el principio. Así, Antonio ejerce la función de maestro frente a dos interlocutores de su misma condición, que cumplen el papel de discípulos.

En el *Coloquio del conocimiento de sí mismo*, Antonio incide en la importancia de conocer la naturaleza humana para poder remediar eficazmente las enfermedades, cuyo origen es fundamentalmente emocional: la ira, el deseo de venganza, el

38. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 201r.

miedo o la alegría desmedida pueden provocar serias dolencias y desembocar en la muerte. Una vez que conoce la causa del mal —a saber, la emoción que lo ha provocado y sus posibles repercusiones físicas—, el afectado está en condiciones de aplicar los remedios convenientes, que pueden ser de tipo farmacológico o conductual. Se insiste en que lo más importante es racionalizar el sentimiento: entender los daños que puede producir la emoción que se está experimentando y ser capaces de controlarla. Por ejemplo, se considera que el enojo y el pesar constituyen la emoción más negativa para la salud, hasta el punto de tildarla de “mala bestia”. Para hacerle frente, Antonio recomienda lo siguiente:

El primer remedio consiste en saber y entender todo lo dicho, y las grandes fuerças que tiene este enemigo del género humano, como por lo dicho se entenderán: y así, conociendo al enemigo, y sabiendo sus fuerças y malas obras, el hombre no se descuidará, ni le dará entrada [...].³⁹

Para obtener este conocimiento, dice Antonio, no es necesario saber mucho, sino que bastan unos pocos libros y llevar una vida sosegada como la de los pastores, lo que nos llevará a la felicidad⁴⁰:

ANTONIO.- De la sapiencia te digo que puedes ser felice sin ella, que poco saber te basta. Con este librito,⁴¹ y Fray Luis de Granada, y la *Vanidad* de Estela y *Contemptus Mundi*, sin más libros puedes ser felice haziendo paradas en la vida, contemplando tu ser y entendiéndote a ti mismo; mirando el camino que llevas y adónde vas a parar, y contemplando este mundo y sus maravillas, y el fin dél; y leyendo un rato en los dichos libros, que es buen género de oración. Garcilasso de la Vega pintó muy bien esta felicidad en su égloga.

Veronio se asombra de que Antonio tome como modelo a un autor de poesía en romance, en lugar de recurrir a las *auctoritates* de la Antigüedad: “¿Podéis alegar a Aristóteles, Séneca, Platón y a Cicerón, y alegáis a Garcilasso?”. Antonio le responde que “poco va en la Antigüedad de los autores cuando la cosa está bien dicha como la dixo Garcilasso” y funda su argumentación en la cita de unos versos de la *Égloga II* de Garcilaso en los que se hace un elogio de la vida pastoril.⁴²

Esta desvalorización de los antiguos produce la indignación del doctor, con quien Antonio dialoga en los tres últimos diálogos que componen la obra. Al inicio del *Diálogo de la vera medicina*, el médico, venido de la ciudad al campo

39. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. 15v-16v.

40. Acerca del pensamiento ético de Sabuco, véase García Gómez (1996: 183-214).

41. Se refiere a la obra que tienen en sus manos los lectores, literaturización de la conversación entre los pastores. Sobre los diferentes niveles ficción en los diálogos del siglo XVI, véase Jesús Gómez (1988: 17-25).

42. Este fragmento (que se halla, prosificado, en los ff. 103v-104r) se corresponde con los versos 38-63 según el texto fijado por Bienvenido Morros (1995), respecto al cual el citado por Sabuco presenta algunas variantes.

para hablar con el pastor, se muestra fiel al saber heredado de los antiguos, que es el que se imparte en las universidades. Por ello, se exalta ante las pretensiones del pastor, como vemos en el siguiente aparte:

DOCTOR.- [*Aparte*] ¿Si un simple simplato patán, que no estudió medicina, quisiese reírse de tan graves autores, y quisiese enmendar toda la medicina sin haberla estudiado y sin libros?

ANTONIO.- ¿Qué murmuráis entre dientes?⁴³

Ante a las acusaciones del médico, Antonio se justifica del siguiente modo: “Y también dezís verdad que no estudié medicina, porque, si la estudiara, yo quedara tan confundido della y de tantos autores y opiniones contrarias, que andándome tras ellos nunca yo hallara ni sacara en blanco estas verdades de la vera medicina”.⁴⁴ Frente a la confusión del saber médico que se imparte en la universidad, el pastor defiende el valor de la observación y la experiencia como método válido y superior para alcanzar la verdad:

ANTONIO.- [...] dezís verdad que no estudié medicina, pero un pastorcito, sin haberse exercitado en armas, con un guijarro y honda, mató y venció al gigante Golias. Y ayer vi debaxo aquel árbol una gran serpiente durmiendo y vi abaxar una arañita del árbol colgándose de su hilo y, con astucia y ardid, viendo dónde más podía dañarle, entrarse en el oído de la serpiente y picarle dentro junto al cerebro. Y vi la serpiente (cuando el veneno llegó al cerebro y derribó su xugo) dar vuelcos y hacer vascas y andar en rueda hasta que quedó muerta. [...] En lo cual podéis ver cuánto más vale maña con pocas armas que fuerza con muchas; y cuánto más prevalece y puede más la naturaleza que el arte.

DOCTOR.- ¿De manera, señor Antonio, que queréis vos saber más con sola vuestra naturaleza sin arte que los antiguos con naturaleza y arte?

ANTONIO.- Yo no sé nada; solamente os diré las verdades que siento sin refutar a nadie. Si no las quisieredes creer, probaldas y hazé experiencia, y cree a ella, y no a mí.⁴⁵

Como vemos, el ejemplo de la araña y la serpiente sirve, en el plano de la ficción, para otorgar validez a su teoría médica: el pastor defiende haber *visto* cómo funcionan los seres vivos. Con ello, se pretende incidir en la superioridad de la observación sobre el saber erudito; en la prevalencia de la *naturaleza* —en un doble sentido: el conocimiento intuitivo, no artificioso, por un lado; por otro, el mundo natural, la *phýsis*, que debe observarse de manera directa— sobre el *arte* —entendido este como conjunto de reglas o preceptos extraídos de la experiencia que nos permite desarrollar un proceso cuantas veces queramos—. ⁴⁶

43. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 219r.

44. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. 219v-220r.

45. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. 219v- 220v.

46. Sigo en esta definición las enseñanzas del profesor Juan Lorenzo, quien impartía un seminario sobre retórica y literatura en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, iniciado

De ahí que el pastor le diga al médico que no le crea a él, sino a la propia experiencia. Antonio dice no *saber*, sino *sentir* la verdad, que no surge de la refutación de lo dicho —aunque, como se desprende del contenido de la obra, la *refutatio* es esencial en la argumentación del pastor—, sino de la mera contemplación de la naturaleza; naturaleza que, en todo caso, como señala el doctor, no obviaron los antiguos. No podían obviarla porque es la base del quehacer médico. Por tanto, el pastor defiende un método de conocimiento opuesto al enseñado en las universidades, donde la experiencia directa con la naturaleza humana ha quedado relegada a un segundo plano. El pastor ataca de este modo el saber académico, que considera confuso, surgido de “tantos autores y opiniones contrarias”. En definitiva, un saber que dificulta el acceso a la verdad.

Con ello, la obra se hace eco de uno de los esenciales puntos de reforma de la medicina renacentista: la reivindicación de la experiencia directa con la naturaleza humana frente al exceso de teorización de la medicina impartida en la universidad. Como vimos más arriba, en este siglo, la anatomía conoció un extraordinario desarrollo y se expresó la necesidad de que los médicos recibieran una enseñanza más práctica. Por otro lado, también fue recurrente la idea de que la medicina vigente presentaba una considerable confusión, derivada de la tensión entre el saber medieval y los textos originales, galénicos e hipocráticos. Estas polémicas suscitaban la preocupación de médicos y humanistas, que, como Sabuco, hicieron de ellas fuente de creación literaria.⁴⁷

El pastor Antonio, defensor de la experiencia como método superior de conocimiento, desempeña la función de maestro frente al doctor, quien, por el contrario, defiende la medicina vigente y el saber impartido en la universidad.

en febrero de 2020 e interrumpido a causa de la crisis sanitaria. Señálese, además, que, para Hipócrates y Galeno, la medicina es un “arte de curar”, τέχνη ζατρική o *tecné zatriké* (véase, al respecto, Usobiaga 1976: 146).

47. Destaquemos el caso de Pedro de Mercado, médico en Granada, en cuyo *Diálogo del médico y el jurista*, el quinto de sus *Diálogos de filosofía natural y moral* (1558), un médico llamado Joanicio y un licenciado jurista defienden la dignidad de la disciplina a la que se dedican y critican la del contrario. Frente a la desvalorización que hace el licenciado de la medicina basándose en el destierro de esta ciencia por parte de los romanos, Joanicio alega que, si realmente hubieran dudado de ella, habrían dudado de la filosofía natural, de unánime aceptación: “la medicina se prueba en ella [en la filosofía natural] y podemos decir que sea parte suya, llamándola filosofía práctica. Porque curar no es otra cosa sino, experimentando la filosofía natural, filosofar en el cuerpo del hombre mal dispuesto y destemplado; y entre los griegos eran dichos *físicos*, que quiere decir ‘filósofos naturales’”. El licenciado alega que con filosofía no se curan las enfermedades: “pretendiendo curar con argumentos más que con remedios y medicinas, lo tienen todo tan revuelto que ya no se sabe lo que es medicina y lo que es filosofía”. Para Joanicio, el buen ejercicio de un médico necesita tanto de un buen conocimiento de los fundamentos teóricos como de su aplicación práctica: “Ni creáis los médicos decirse ‘experimentados’ por haber curado mucho tiempo como el vulgo lo entiende, sino por haber mucho tiempo sabiamente curado conforme a razones médicas” (Mercado, *Diálogos de filosofía natural y moral*, 744-750).

Este procede de la ciudad, donde los médicos estudian y ejercen su oficio,⁴⁸ y se muestra fiel a la lectura de los antiguos. El personaje de Antonio se sale de la norma en la medida en que se erige como autoridad en materia médica frente a un doctor, cuyo conocimiento de la disciplina, en un principio, debería ser mayor que la de un pastor que no ha estudiado en la facultad de medicina y vive dedicado al cuidado del ganado. Sorprende que el rústico recomiende la lectura de Fray Luis de Granada o del *Contemptus Mundi* y, en especial, que tenga la *Historia Naturalis* de Plinio como libro de cabecera⁴⁹ y cite a los antiguos, con frecuencia incluso en latín: Aristóteles y Galeno, entre los más refutados; Platón, en tanto que autoridad con la que coincide en sus planteamientos. La defensa de una teoría basada en la experiencia como método superior de acceso a la verdad no conlleva la anulación del conocimiento disponible; antes y al contrario, el pastor necesita dicho conocimiento para elaborar su teoría con fundamento. De ahí que, antes de encontrarse con el médico, viaje a la ciudad a fin de estudiar los fundamentos de la medicina antigua, algo que, según afirma el rústico, no le llevó más que ocho días: “bástame ocho días que leí en Hipócrates y Galeno, y vi los fundamentos de su medicina estando en la ciudad; en los cuales ocho días me preparé para esta lucha y pelea, y para saber responderos a vos y a vuestros maestros”.⁵⁰ La erudición de Antonio supone un punto de ruptura respecto a la imagen que la literatura había ofrecido del tipo literario del pastor, pero dota de las herramientas necesarias al personaje para que pueda hacer valer su autoridad. Al mismo tiempo, Antonio no tiene una experiencia de años en el estudio de la medicina, como sí la tiene el doctor, pero es ingenioso, capaz de aprender lo esencial y necesario en un espacio reducido de tiempo. En todo caso, el grado de instrucción superior que presenta el médico y la posición superior que, a pesar de ello, ocupa el pastor, revelan que en la caracterización de este se produce, desde el punto de vista retórico, una ruptura entre la persona y sus actos, entendiéndose por acto la manifestación de la esencia de la persona, “tout ce qui peut être considéré comme émanation de la personne, que ce soient des actions, des modes d’expression, des réactions émotives, des tics involontaires ou des jugements”.⁵¹

De este modo, el carácter erudito y eminente del pastor contraviene la noción de lo *normal*: sobre la base del lugar común de la cantidad,⁵² según el cual

48. Sobre la ausencia de médicos en el ámbito rural y el consecuente recurso por parte de la población a prácticos, empíricos y sanadores del mundo de la superstición, véase Gutiérrez Rodilla (2005).

49. La obra de Plinio —que el pastor guarda en su rancho (f. 219v)— provee al pastor de un abundante repertorio de *exempla*. Al inicio del *Coloquio del conocimiento de sí mismo*, la muerte de una perdiz que huía de un azor da pie a la explicación de las repercusiones físicas que pueden tener los afectos del alma (ff. 6v-7r).

50. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 220r.

51. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 400).

52. Anteriormente señalé la clasificación de premisas u “objetos de acuerdo” con los que el orador busca la adhesión de su auditorio. Entre ellos se encuentran los lugares o *topoi*, que para Perelman

una cosa vale más que otra por razones cuantitativas, se sospecha de lo excepcional, de aquello que se sale de la norma.⁵³ De ahí las reticencias iniciales del médico a aceptar la autoridad del pastor. Sin embargo, la excepcionalidad se revaloriza en el momento en el que en nuestro juicio opera el lugar común de la calidad,⁵⁴ que cuestiona la virtud del número; tal el caso de los reformadores, aquellos que se rebelan contra la opinión común: “il s’agit de la lutte de celui qui détient la vérité, garantie par Dieu, contre la multitude qui erre”.⁵⁵ Se valora, frente a la opinión común, lo *único*, que, como lo *normal*, es uno de los pivotes de la argumentación.⁵⁶ Así, a medida que el pastor avanza en la argumentación, arriesgada por su novedad, el doctor va cambiando su actitud ante el rústico y, sin llegar nunca a convencerse del todo, adquiere un creciente interés y muestra cierta admiración ante los esfuerzos del pastor. La idea preconcebida que de este tenía el médico se va transformando en razón de los actos del rústico.⁵⁷ Siendo este un tipo literario —y, por tanto, representante de un grupo—, debemos matizar que lo que se produce es, más que una ruptura entre la persona y sus actos, un conflicto entre el grupo y sus miembros: Antonio no es un pastor como los demás, sino que, sin dejar de pertenecer a su grupo, se le considera una excepción. Dicho conflicto no consiste, por tanto, en una ruptura —dado que ello derivaría en una exclusión—, sino en un distanciamiento parcial entre este y el individuo.⁵⁸ En este caso, la excepcionalidad del pastor le confiere un mayor prestigio⁵⁹ y provoca el asombro del médico, que empieza a valorar, aunque con cierta ironía, el mérito del rústico:

y Olbrechts-Tyteca son aquellas premisas que permiten establecer valores y jerarquías. Distingui-mos: lugares de cantidad, que afirman que algo vale más por razones cuantitativas —es mejor lo que dura más o aquello que sirve a mayor número de fines—; lugares de calidad, que cuestionan la virtud del número y valoran lo único frente a lo común, lo banal, lo vulgar; y otros lugares, como el orden —lo anterior es superior a lo posterior— o la esencia —son superiores los individuos que mejor representan su esencia— (Perelman y Olbrechts-Tyteca 1983: 112-127).

53. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 115-119).

54. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 119-125).

55. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 120).

56. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 120).

57. Las ideas preconcebidas, o presuposiciones, que cada interlocutor tiene del otro vienen determinadas por sus condiciones psíquicas y sociales. Las presuposiciones, que constituyen, junto a los hechos y las verdades, uno de los objetos de acuerdo del auditorio universal, van ligadas a las nociones de lo normal y lo verosímil (Perelman y Olbrechts-Tyteca 1983: 93-99). En el caso que nos ocupa, el doctor parte de la presuposición de que lo que le han enseñado en la universidad posee una verdad superior a cualquier novedad que contravenga esos principios, y que Antonio, en razón de su condición de rústico, es ignorante.

58. Véase Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 432-439). Los autores denominan *freinage* ('frenado') a esta separación entre el miembro y el grupo en razón de la excepcionalidad de aquel.

59. Esta separación puede tener consecuencias contrarias: “le recours à l’exception [...] peut aussi avoir pour effet de valoriser ou de dévaloriser l’individu, en le présentant comme unique, de provoquer exprés un effet de surprise” (Perelman y Olbrechts-Tyteca, 1983: 439).

DOCTOR.- Otro Asclepiades se nos ha remanecido, que de orador se hizo de repente médico, y dio nueva medicina y nuevas leyes de la salud al género humano [...]. Pero aún ya aquel era orador en Roma, y no me espanto, porque era de sagaz ingenio, pero espántome de vos hablar tales palabras, siendo pastor de ovejas y de cabras.⁶⁰

Si el médico no termina de convencerse, no es porque Antonio carezca de la autoridad suficiente, sino porque aquel, obcecado en su estricta fidelidad a la medicina vigente, no es capaz de ver lo que sí consigue vislumbrar el pastor. De hecho, al final del *Diálogo de la vera medicina*, se evidencia la tozudez del médico y el buen juicio del pastor cuando este se apoya en Platón⁶¹ para dar una mayor validez a su teoría, en lugar de hacerlo en Hipócrates y Galeno:

ANTONIO.- Otras muchas razones hay que por evitar fastidio las dexo. Solamente lo quiero probar *autoritate*.

DOCTOR.- Desso me querría reír: ¿que había de haber autor grave que dixesse contra Hipócrates y Galeno?

ANTONIO.- Sí lo hay.

DOCTOR.- ¿Quién es?

ANTONIO.- Platón, *in Thimeo*, donde siente lo que yo siento de los afectos. [...] En las cuáles palabras bien véis muy claro cómo Platón es de mi bando. [...] Por las cuales razones y pruebas ya bien creo estáis persuadido desta verdad.

DOCTOR.- Eso no digo yo porque no es bastante todo el mundo para que yo dexé de seguir a mis maestros y su autoridad.

ANTONIO.- Por Dios que pienso que aunque yo os diga que mañana saldrá el sol no lo habéis de creer. Por tanto, andá con Dios, y dexame en mi soledad.⁶²

Pese a lo cual, el doctor le pide al pastor que le recoja unas sentencias breves para que pueda llevar en la memoria —prueba de la obcecación del médico, que parece necesitar este método de enseñanza y el empleo del latín para asimilar cualquier conocimiento—. Vemos así que el pastor posee un grado alto de autoridad que se justifica en su capacidad para cuestionar la visión comúnmente

60. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 282v.

61. Puede parecer paradójico este hecho, dado el inicial rechazo a las *auctoritates*. Sin embargo, en la obra se cuestiona no lo dicho por cualquier autor, sino a las grandes autoridades en medicina y filosofía natural: Hipócrates, Galeno, Aristóteles y Avicena. El recurso a Platón es esencial porque en él se apoya el pastor para defender la primacía del cerebro sobre el resto de órganos. La cita a Platón se introduce como argumento de autoridad después de una demostración solicitada por el médico, con la cual el autor parece hacerse eco del recurso al método lógico como medio de conocimiento médico; método que aparentemente el pastor rechaza: “Por Dios que quisiera tener este çurrón lleno de lógica para probarlo, pero con mi rústica Minerva, sin argumentos de lógica, lo pruebo por estas razones” (ff. 295-296). El resultado es una argumentación reiterativa respecto a lo dicho anteriormente, con apariencia de probatoria, pero convincente solo en el plano de la ficción (ff. 295v-307v). Sobre la relación de la lógica con la medicina Galénica, remito a Morison (2008).

62. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. 307v-308v.

aceptada. El pastor se nos presenta, por tanto, como portador de la verdad. Una verdad que solo se puede alcanzar si hay distancia respecto a la opinión de la mayoría y el apego a lo antiguo. Frente a la seguridad que otorga la fidelidad a las *auctoritates*, el pastor apuesta por el rechazo a todo aquello que se considere válido tan solo en función de sus años de vigencia. No le faltaba razón al médico en tildarlo de atrevido, pero dicho atrevimiento es, para el pastor, el del ofrecimiento de la verdad: “Yo, señor doctor, no me atrevo a nada, pero atrévese la verdad, que nació del cielo, y tiene grandes fuerzas y osadía”.⁶³

Una verdad cuyo hallazgo es urgente, ya que de ello depende la salud de la población. Volvamos, en este punto, a las palabras preliminares de Oliva Sabuco dirigidas al monarca: “especialmente los médicos de buen juicio, christianos, libres de interese y magnánimos, que estimen más el bien público que el suyo particular, luego verán reluzir de lejos las verdades desta filosofía, como relucen en las tinieblas los animalejos luzientes en la tierra, y las estrellas en el cielo”.⁶⁴ La verdad es el objeto de la ciencia y el conocimiento de la misma, en este caso, tiene un fin práctico: resolver un problema de salud pública. Las palabras de la autora traslucen, además, la defensa de un ejercicio virtuoso de la medicina. Solo aquellos médicos que velen por el bien común “verán reluzir de lejos las verdades” que, en principio, están contenidas en la obra.

La verdad está lejos de los médicos, que pueden verla pero no la detentan, lo que en parte deriva de su vinculación a la ciudad, lugar de culto a la apariencia y la opinión (*doxa*), que se contraponen a la esencialidad de la vida rural. Buen ejemplo de esta oposición tópica lo encontramos en Antonio de Guevara:

Es privilegio de aldea que allí sean los hombres más virtuosos y menos viciosos, lo cual no es así por cierto en la corte y en las grandes repúblicas, a do hay mil que os estorben el bien y cien mil que os inciten al mal. [...] No solo es buena el aldea por el bien que tiene, más aún por los males de que carece, porque allí no hay estados de que tener envidia, no hay cambios para dar a usura, no hay botillería para pecar en la gula, no hay dineros para ahuchar, no hay damas para servir, no hay cortesanas a quien requerir, no hay justas para se vestir, no hay tableros a do jugar, no hay justicias a quien temer, no hay chancillerías a do se perder, y lo que es mejor de todo, no hay letrados que nos pelen ni médicos que nos maten.⁶⁵

La ciudad, fuente de vicios, convenciones y apariencia, es lugar donde los médicos adquirirían su formación —pues acudían a la universidad— y ejercían su oficio. Por el contrario, el pastor vive en un entorno natural, alejado de los males de la ciudad —entre los cuales, por cierto, se hallan aquellos médicos que no curan con su ciencia—, del saber académico y la vulgar opinión. Está, por tanto,

63. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. 201r-201v.

64. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 3v.

65. Guevara, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, 179-180.

más apegado a la verdad, como se puede observar echando un vistazo a la tradición literaria.⁶⁶ Mencionemos como ejemplo clarificador el *Dialogus Veritatis et Philatethes* de Maffeo Vegio, donde la Verdad habla con el pastor Filalites, quien, “siendo lacedemonio noble, fue desterrado de su patria por la verdad que a cada paso decía [...]; por lo cual le fue forçoso irse a vivir a los montes donde se dio a apacentar ganado, y a donde halló a la Verdad con la cual se consuela”.⁶⁷ La Verdad, maltratada por la gente de la ciudad, encuentra en el campo a alguien que la estima y la ha estado buscando, Filalites, que vive alejado de la ciudad por respeto a ella: “Tú, [Verdad,] has caído con los hombres en mortal desgracia, y yo, por tu respeto, vivo perpetuamente desterrado de su compañía”. La Verdad, agradecida por la bondad del pastor, le ofrece llevarle con él al cielo, pero Filalites le dice que allí también tiene mucho poder la Mentira, pues ha hecho dioses a algunos hombres como Hércules, Baco, Quirino o Julio César. Por ello, le ofrece quedarse con él en el campo:

Yo, como ves, me estoy en este lugar solo, de pocos y viles paños vestido —mejor dixerá desnudo—, tanto me parezco a ti, aquí, en medio destes desiertos y en mi compañía podrías quedarte a vivir, si gustases, donde apacentando estas poquitas cabras, paso pobre vida pero quieta.⁶⁸

La Verdad acepta la invitación del pastor y decide quedarse con él hasta que los hombres tengan la necesidad de venir a buscarla y la estimen como merece. Con la lectura de este diálogo, podemos entender mejor la afinidad entre la vida pastoril y la verdad, que se contraponen a la vida tumultuosa de la ciudad, fuente de males. El pastor vive en un entorno primitivo en el que no existe la mentira. De ahí estas palabras de Antonio al doctor: “Pues concluyamos con nuestro tema (*cuncta errore plena*) y andá con dios, señor Doctor, a vuestra ciudad y tráfigo.”⁶⁹ Dexame en mi soledad con estos corderitos y aves destes árboles que no saben mentir”.⁷⁰ Este entorno natural, alejado del ruido y las convenciones, permite una toma de distancia respecto al saber comúnmente aceptado; el cuestionamiento de aquello que, hasta el momento, se consideraba válido, en este caso, los fundamentos de la medicina vigente. En esto reside precisamente la autoridad del pastor: en su cercanía, por tradición, a lo verdadero, que, en tanto que absoluto, es superior a cualquier otro valor. Ahora bien, pastor y médico representan, cada uno, valores

66. Señálese que existe cierta semejanza entre la obra que nos ocupa y los *Diálogos de la diferencia que hay de la vida rústica a la noble*, de Pedro de Navarra, donde un rústico, tildado de ignorante por el noble con el que dialoga, demuestra ser intelectual y moralmente superior a este.

67. Vegio, *Demarato Filalites*, 419. Cito la traducción al castellano de Juan de Aguilar Villaquirán, editada por Teodora Grigoriadu (2010: 419-433).

68. Vegio, *Demarato Filalites*, 433.

69. *Tráfigo*: “el ruido que se haze, mudando algunas cosas de una parte a otra, o llevándolas de un lugar a otro [...]” (Covarrubias, *Tesoro*, s.v.).

70. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 259r.

que en la obra se articulan de acuerdo con una jerarquía específica, no universal, según la cual la experiencia se coloca en un nivel superior al del saber académico. Se valora el desapego a lo establecido frente al criterio de autoridad; la novedad frente a la antigüedad. La *verdad*, en esta obra, alberga estos valores. En otros contextos primará, con frecuencia, el criterio de fidelidad a las *auctoritates*⁷¹ como método superior de conocimiento.⁷²

A pesar de las reticencias del médico frente a lo novedoso —“Borracho estaría yo si creyese a vuestras novedades y dexasse las antigüedades”⁷³—, este le reconoce al pastor que sus razonamientos le han hecho dudar; no obstante, le exige pruebas: “Habéis dicho cosas tan constantes a la verdad, señor Antonio, que me habéis puesto en duda. Si esa vuestra novedad probárades, yo lo creyera, aunque fuera a mi pesar”.⁷⁴ Nos encontramos, pues, ante un personaje receloso ante las enseñanzas del pastor. Téngase en cuenta que el doctor se adscribe a un tipo literario que, en los diálogos de tema médico, suele poseer un grado de autoridad igual o superior al del resto de interlocutores, al menos en lo que a materia médica se refiere.⁷⁵ En este caso, el doctor es, al mismo tiempo, discípulo competente y adversario. Conocedor de las teorías de los antiguos, formula las preguntas no desde la ignorancia, sino desde la duda, la curiosidad o el recelo.

71. Perelman y Olbrechts-Tyteca diferencian entre los valores concretos, relativos a una persona o grupo determinado, considerados en su unicidad (por ejemplo, la Iglesia), y valores abstractos, aceptados por auditorios universales (como es el caso de la igualdad). Ahora bien, a veces es difícil determinar si un valor es concreto o abstracto: por ejemplo, podemos considerar que todos los hombres son iguales (valor abstracto) porque son hijos de un mismo Dios (valor concreto). De los valores derivan las jerarquías, que, consecuentemente, pueden ser abstractas (por ejemplo, la superioridad de lo justo sobre lo útil) o concretas (la superioridad de los hombres sobre los animales). Las jerarquías de valores son más importantes que los valores propiamente dichos desde el punto de vista de la argumentación, ya que la mayoría de los valores son comunes a un gran número de auditorios y lo que caracteriza a un auditorio no es tanto los valores que admite, sino la manera en que los jerarquiza (Perelman y Olbrechts-Tyteca 1983: 99-111).

72. “Dès qu’il y a conflit entre autorités, se pose le problème des fondements: ceux-ci devraient permettre de déterminer le crédit que méritent les autorités respectives. [...] La lutte contre l’argument d’autorité qui, parfois, n’est que la lutte contre certaines autorités, mais en faveur d’autres, peut, par ailleurs, résulter du fait que l’on désire de remplacer le fondement traditionnel d’autorité par un fondement différent, ce qui entraînera, le plus souvent, par voie de conséquence, un changement d’autorité” (Perelman y Olbrechts-Tyteca 1983: 416).

73. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 295v.

74. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 295v.

75. Ténganse presentes, por ejemplo, los diálogos de Villalobos, además de una nómina considerable entre otros autores del periodo. Remito para ello a los citados trabajos de Baranda Leturio, sobre todo al más reciente de ellos (Baranda Leturio 2020) —que trae a colación, entre otros, el caso de la obra que nos ocupa—; este, de aquí en adelante, de obligada lectura para cualquier acercamiento a los diálogos médicos en lengua vernácula del Renacimiento español. Agradezco a la autora que me haya facilitado la consulta del artículo. Véase, también, la información proporcionada por *Dialogyca BDDH: Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico*: <<http://www.dialogycabddh.es/>>.

Ahora bien, al margen de sus funciones de maestro, discípulo u oponentes, médico y pastor elaboran la argumentación colaborativamente: en primer lugar, la presencia del médico proporciona a Antonio un auditorio especializado, capaz de comprender los pormenores de su teoría por compartir un saber común — o información consabida, la cual, en el caso de una disciplina científica, conforma un corpus acotado;⁷⁶ en este caso, los fundamentos de la medicina vigente— y un lenguaje compartido —el de la medicina—;⁷⁷ ambos, elementos esenciales del *pacto*⁷⁸ previo a toda argumentación. En segundo lugar, este auditorio entendido va guiando la marcha de la argumentación mediante la formulación de preguntas concretas. Por último, también Antonio solicita del doctor que exponga sus conocimientos en los momentos oportunos, en tanto que voz autorizada en materia médica.⁷⁹ Por tanto, la participación de ambos interlocutores en el diálogo es absolutamente necesaria en su función de emisores o receptores.⁸⁰ La existencia de un conflicto entre el médico y el pastor, lejos de impedir la colaboración mútua, es imprescindible para el desarrollo del intercambio comunicativo. Cooperación y conflicto son elementos esenciales en cualquier diálogo: “los participantes son a la vez compañeros y adversarios”.⁸¹ Ahora bien, para comprender del todo el conflicto existente entre el pastor y el médico es necesario dar un paso más.

76. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 154-160). La información consabida (*les données*) es el conjunto de cosas admitidas por un auditorio, las cuales constituyen un corpus fluido, abierto, salvo en el caso de las ciencias formales. Esta información es fácil de discernir si estamos ante un auditorio especializado —como es el caso del médico—, pero más difícil si el auditorio no es especializado.

77. Sobre los problemas terminológicos que entrañaba la expresión del pensamiento científico en lengua vulgar, véase Gutiérrez Rodilla (2005: 304). Sobre la consecuente necesidad del recurso a un lenguaje literario, Baranda Leturio (2011).

78. Para el estudio del pacto argumentativo aplicado al diálogo, véase Vian Herrero (2001: 176-181).

79. La intervención del doctor es especialmente relevante en el momento en el que este solicita del pastor la comparación entre la medicina antigua con la nueva expuesta: “Resta ahora, señor Antonio, que por me hazer placer cotejemos algunas enfermedades de la medicina escripta antigua con esta vuestra nueva, para que estas cotejas, o colaciones, nos den más declaración de todo lo dicho” (f. 259v). Aunque el pastor dice no querer detenerse en la refutación de lo dicho por los antiguos (pues “bastara señalar, como buen esgrimidor, y dezir la verdad desnuda y clara”), a continuación se dedica un espacio considerable a las dichas *colaciones*, con las correspondientes refutaciones. En esta sección, Sabuco sigue de cerca las *Controversiae* de Vallés (Pomata 2010: 36).

80. “En todo diálogo rige un principio de cooperación, el mismo que según H. P. Grice regula toda conversación. Dos locutores colaboran desde el momento en que saben que sus turnos de palabra son alternantes, reversibles y recíprocos, y que el uno precisa de la palabra del otro para dar sentido a la suya propia, incluso si uno habla más que el otro, si uno calla o si hay problemas de comunicación [...]. En cualquiera de los casos, el receptor de otro no es una instancia pasiva y participa directa (con palabra emitida) o indirectamente en la construcción del discurso del emisor” (Vian Herrero 2001: 167-168).

81. Vian Herrero (2001: 169-170).

5. Dignificación de la razón y la vida humanas

El tipo de relación que mantienen entre sí los interlocutores de un diálogo depende de las intenciones del autor, quien hace portavoces de su pensamiento a estos personajes dialogantes. En esto sigo los planteamientos de Ana Vian, quien afirma que “el diálogo es, metafóricamente, el modelo reducido de toda comunicación literaria”.⁸² La plasmación literaria de las ideas del autor, así como, en su caso, de las características sociales y psicológicas de los destinatarios, ofrece tres posibilidades básicas, de las que deriva la siguiente clasificación:

Si un personaje representa al autor y otro al lector, estaremos ante un *diálogo pedagógico*, cuyo propósito literario será instruir, persuadir (y no solo informar); su técnica principal será la clásica del *puer-senex* o pregunta y respuesta de maestro y discípulo. Si un personaje encarna al autor y otro a su adversario, el lector se convertiría en testigo o árbitro de la situación y el diálogo será *polémico*; la técnica básica no será ya la del maestro-discípulo porque ninguno de los dialogantes detenta el saber (aunque uno pueda detentar la razón), sino la técnica del *pro* y *contra*; su propósito será conducir al placer por la instrucción y, muchas veces, instruir bromeando con ayuda de la sátira y la ironía. Si es un diálogo, el autor reparte su voz entre los personajes, el mensaje final será la resultante suma de esas voces, y el diálogo será *dialéctico*; los interlocutores están casi en igualdad de condiciones y la conversación se construye entre todos; las técnicas para construirla serán muy variadas porque los diálogos dialécticos son los menos homogéneos (y los más escasos) de todos.⁸³

La obra que nos ocupa está dividida en dos partes en función de los interlocutores que intervienen en ella. En los cuatro primeros diálogos, el pastor Antonio desempeña el papel de maestro frente a sus compañeros Rodonio y Veronio, que escuchan al rústico atentamente y le hacen preguntas. En este caso, queda claro que los diálogos son pedagógicos. Sin embargo, en los tres siguientes, protagonizados por Antonio y el doctor, la cuestión se complica. Tengamos en cuenta que esta clasificación no es rígida, sino que estamos hablando de un esquema orientativo y laxo, “una escala con modos de realización distintos y *graduales*”. Como adelantábamos en el apartado anterior, la relación entre el pastor y el médico es ambivalente. En la medida en que el pastor enseña al médico los fundamentos de su teoría y responde a las preguntas del doctor, el esquema es el de maestro-discípulo. Ahora bien, en tanto que el doctor se muestra receloso respecto a la teoría expuesta por el pastor y defiende valores opuestos a los de este —a saber, lo antiguo frente a lo novedoso, el saber académico frente a la experiencia—, ambos interlocutores son oponentes y los diálogos son polémicos.

82. Vian Herrero (1988b: 472)

83. Vian Herrero (1988b: 473).

La atención a los preliminares literarios es esencial para entender por qué el pastor es el interlocutor a través del cual se expresan las ideas del autor. Como señala Jesús Gómez, el género del diálogo no deja de ser dogmático —en un sentido no peyorativo del término— por presentar varias voces. Por lo general, la intención última del diálogo es la expresión de una opinión.⁸⁴ En el caso que nos ocupa, la voz autorizada es la del pastor, que se erige como autoridad ante el resto de interlocutores, como hemos visto, en razón de sus atributos y de los valores que encarna. Ahora bien, el paralelismo entre pastor y autor se halla cifrado en los preliminares literarios de la obra: Oliva Sabuco, como el pastor, comienza su discurso con una declaración de humildad, sabedora de lo atrevido de su empresa; al igual que este rechaza el saber académico y defiende la experiencia y la observación como métodos superiores de conocimiento, aquella acusa los errores de la medicina vigente y ruega a los lectores que confíen en el buen juicio de una mujer que no ha estudiado medicina; en definitiva, *autora imaginada* y pastor afirman detentar la verdad. Y todo ello lo hacen en contra de lo esperado, partiendo de su condición inferior, la cual, paradójicamente, reivindicaban como ventajosa para alcanzar el conocimiento. Oliva Sabuco ofrece una obra en la que se pretende romper con la ortodoxia galénica y se denuncia la ceguera en la que han caído los médicos: afirma dar luz a lo oculto. En suma, la obra se construye en función de un cambio de autoridad que articula la forma y el contenido: para la expresión de un mensaje reformista y controvertido, se elige a un pastor que rompe, en parte, con la tradición literaria en la que se inserta, y a una mujer sin estudios de medicina como artífice de esta ruptura.

Las obras médicas del Renacimiento se escribían con la intención de operar un cambio; de mover a la acción. Los autores de este género de obras eran conscientes de la estratificación del saber y llevaban a cabo diferentes estrategias discursivas con el fin de llegar a todos los sectores de la población.⁸⁵ La elección del género del diálogo por algunos autores no es casual. El diálogo “se presenta como transcripción de una conversación realmente acontecida”,⁸⁶ sometida, como cualquier producción literaria, a un proceso de estilización. En este proceso —que, en el caso del género dialógico, adquiere el nombre de *mímesis* o *ficción conversacional*—⁸⁷ los interlocutores se caracterizan concienzudamente con el fin de expresar el pensamiento del autor y representar los destinatarios en los que este quiere influir. Así, la obra que nos ocupa se divide en dos partes de acuerdo con la representación mimética de dos grupos diferenciados de des-

84. Gómez (1988: 62).

85. Baranda Leturio (1992: 76-77). Remito al trabajo entero para un estudio amplio de esta cuestión.

86. Vian Herrero (1988a: 173).

87. Concepto acuñado por Vian Herrero (1988a), a quien remito para la poética del género, que también se aborda, en relación con la retórica y la dialéctica, en un trabajo posterior (Vian Herrero 2001).

tinarios: en la primera parte, Veronio y Rodonio, en su papel de discípulos no eruditos, representan un sector amplio de la población, no especializado: el de aquellas personas ajenas al mundo de la medicina. Con ello, se pretende, posiblemente, representar al ser humano en un sentido amplio, en tanto que ser viviente susceptible de sufrir enfermedades. De ahí que, en el *Coloquio de las cosas que mejorarán este mundo y sus repúblicas*, Veronio cuente que se siente enfermo y le pida a Antonio que “pues ya entendemos nuestra naturaleza y sabemos las causas por que viene la enfermedad, que nos deis los remedios para ella y mejoréis la salud del hombre”.⁸⁸ Aunque Antonio le contesta que el conocimiento de esos remedios es competencia de los médicos, Veronio insiste: “esos remedios quiero yo luego entender para saber regir y conservar mi salud, y darme algún remedio en mis indisposiciones (cuando la enfermedad es rezia), sin andar a ciegas con los ojos y pies agenos del médico y llamándolo cada hora”.⁸⁹ El pastor accede y se da paso al siguiente diálogo, el *Coloquio de auxilios o remedios de la vera medicina*, en el que se recomiendan, aunque ya se habían adelantado previamente, remedios para hacer frente a las enfermedades, entre los que se incluyen la adopción de determinadas conductas —agradable conversación, buenas obras, control de los afectos—, hábitos —ejercicio en el campo, dieta saludable, buenos hábitos de sueño—, así como remedios farmacológicos —en parte extraídos de las obras de Cristóbal de Acosta y Nicolás Monardes—, purgas, vómitos y sangrías.

En coherencia con los interlocutores que intervienen en la obra, Oliva Sabuco deja claro en la dedicatoria a Felipe II que su libro no solo va dirigido a los médicos, sino a “cualquier hombre hábil y de buen juicio”:

Resulta muy clara y evidentemente, como resulta la luz del sol, estar errada la medicina antigua que se lee y estudia en sus fundamentos principales [...]. De lo cual no solamente los sabios y cristianos médicos pueden ser jueces, pero aun también los de alto juicio de otras facultades, y cualquier hombre hábil y de buen juicio, leyendo y passando todo el libro; de lo cual, no solamente sacará grandes bienes en conocerse a sí mismo, y entender su naturaleza, afectos y mudanzas, y saber por qué vive, o por qué muere o enferma, y otros grandes avisos para evitar la muerte violenta y cómo podrá vivir felice en este mundo; pero aun también entenderá la medicina clara, cierta y verdadera, y no andará a ciegas con ojos y pies agenos, ni será curado del médico como el jumento del albéitar, que ni ve, ni oye, ni entiende de lo que le curan, ni sabe por qué ni para qué.⁹⁰

De modo que el otro grupo de destinatarios es el conjunto de los médicos, cuyo ejercicio critica, y a quienes apela a aplicar la teoría que expone en su obra:

88. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 175r.

89. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. 176r.

90. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. 3r-3v.

“mi petición es justa: que se pruebe esta mi secta un año, pues han probado la medicina de Hipócrates y Galeno dos mil años”. Dicho grupo se ve representado en el personaje del doctor, con quien el pastor conversa a fin de hacerle reparar en su error y convencerlo de que la medicina necesita una reforma radical. Así, Sabuco —Oliva o Miguel—, articuló la forma literaria de su obra en razón del mensaje reformista que quería transmitir y el auditorio al que quería dirigirse, entendiéndose por tal “el conjunto de aquellos a los que el orador quiere influir por medio de su argumentación”.⁹¹ El concepto de auditorio es aquí esencial, ya que, según los principios de la *nueva retórica*, la eficacia de cualquier discurso se logra mediante una continua adaptación del orador al auditorio, para lo cual es requisito indispensable conocer las condiciones psíquicas y el entorno social de los receptores.⁹² En este caso, los dos auditorios a los que va dirigida la obra se diferencian por su grado de instrucción: mientras que el doctor encarna un auditorio especializado, con formación académica, los pastores Rodonio y Veronio representan un auditorio más amplio, necesariamente alfabetizado, pero no erudito; pese a lo cual, hemos de señalar que muchas personas no alfabetizadas, sin acceso a la lectura, también se ven representadas en este auditorio, en tanto que ningún auditorio está constituido por aquellos individuos a los que finalmente llega el discurso, sino por aquellos a los que va dirigido. En este caso, debemos pensar que, si no el texto en sí mismo, al menos su resultado potencial —a saber, la consecución de una ciencia médica que permita vivir apaciblemente— va destinado a todo ser humano susceptible de enfermar y morir.

En lo que respecta a la naturaleza del auditorio, también debemos hablar, en este caso, de ambivalencia. En un principio, ambos grupos de destinatarios constituyen, cada uno, un auditorio particular: aquel frente al que se aducen razones que solo tienen validez dentro de este ámbito y podrían rebatirse en otros contextos.⁹³ De este modo, cuando Antonio habla frente a los pastores, podemos pensar que sus razones, aceptadas por sus compañeros, podrían ser rebatidas por alguna voz autorizada. Así, lo dicho por el pastor tendría eficacia ante este auditorio, pero no ante uno más especializado. Ahora bien, en el momento en el que Antonio se sitúa en un nivel de autoridad superior al del médico, nos entran las dudas. Perelman y Olbrechts-Tyteca señalan la dificultad que presenta en ocasiones la distinción entre el auditorio particular y el universal, siendo este aquel frente al cual el orador busca la aprobación unánime, demostrar la evidencia y la intemporalidad de sus razones, al margen de los condicio-

91. “C’est la raison pour laquelle [...] il nous semble préférable de définir l’auditoire, en matière rhétorique, comme *l’ensemble de ceux sur lesquels l’orateur veut influencer par son argumentation*” (Perelman y Olbrechts-Tyteca 1983: 25).

92. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 31-34).

93. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 40-46).

namientos geográficos o históricos:⁹⁴ el sabio que se dirija a hombres competentes —que no son la totalidad, sino un grupo limitado—, conocedores de una determinada materia, considera universal este auditorio, ya que supone que todos los hombres, gozando del mismo grado de cualificación, adoptarían las mismas conclusiones. Este auditorio de élite se concibe, pues, como el modelo que marca la norma. Para quien no tenga este carácter modélico, será solo un auditorio particular.⁹⁵

Contrariamente a lo que se esperaría, el personaje del doctor, a pesar de su grado de cualificación, no puede considerarse un auditorio de élite. Se nos presenta en la obra como un personaje obcecado. En la medida en que posee un grado de autoridad inferior al del pastor Antonio, no puede confirmar que lo que este está exponiendo sea la verdad absoluta. Representa, pues, el conjunto de los médicos a los que se quiere convencer de que cambien la manera de practicar su oficio: es, por tanto, un ejecutor; solo se espera de él que cure a los enfermos adecuadamente. En cambio, por sorprendente que parezca, Rodonio y Veronio, de la misma condición que Antonio, escuchan a su compañero y aceptan sus razones. En la medida en que carecen de todos aquellos atributos y valores que alejan al doctor de la verdad, poseen un grado de autoridad mayor que el de este. Por tanto, en esta obra, tan sabio es el pastor que habla como los que escuchan. Así, Rodonio y Veronio representan ese auditorio de élite que valida lo expuesto por el maestro y le otorga un carácter de verdad. De ahí que este auditorio sea difícil de definir si pensamos en quiénes leerían la obra en la época, pues no todo ser humano necesitado de curación estaba alfabetizado; pero todo ser humano, pertenezca al grupo social que pertenezca, posee, de manera innata, juicio. En ello reside precisamente la sabiduría y autoridad de los pastores: en su juicio despierto, desprendido de todo aquello que embota el del doctor: la fe ciega en una superioridad de lo dicho hace siglos por autores consagrados, la creencia en una ciencia inmutable y, en suma, la falta de confianza en el ser humano para juzgar y progresar en el conocimiento. Esta falta de confianza es la misma que, según explica Antonio en el *Coloquio de las cosas que mejorarán este mundo y sus repúblicas*, se da en el ámbito de las leyes:

La causa de todo este daño es haber escrito tantos libros de autores y tantas leyes como los antiguos dexaron escritas, que passan de veinte carretadas de libros, y aun no han acabado de escrebir. De aquí viene todo el daño: de ser tanto y estar en latín. Tuvieron tanta prudencia acerca de lo futuro los legisladores antiguos, y los modernos que escriben sobre ellos, de dar leyes a los venideros para todos los casos del mundo, que allegaron tanta carga de libros que mata a los hombres ¿Pensaron que los venideros habían de ser elefantes o monas, y no hombres de juicio como ellos?

94. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 40-46).

95. Perelman y Olbrechts-Tyteca (1983: 44-45).

[...] dexadnos vivir nuestro juicio, como vos y vuestro padre y abuelo y antepassados vivieron, que tan hombres somos y de tan buen juicio como ellos, y esta tan gran carga y trabajo quitádnosla que nos quita la vida.⁹⁶

Estamos, por tanto, ante un error de método. Si bien la obra se centra en los errores de la medicina, el deseo de mejora se extiende también al ámbito político. El afán por mejorar la salud de la población no es sino una búsqueda de la vida feliz, para lo cual el estado de salud es esencial, pero no importa menos la existencia de un sistema legislativo y judicial justos, adaptados a las necesidades de los ciudadanos, cambiantes en función de las coyunturas. En este sistema, es esencial la figura del monarca, artífice de las leyes y responsable de juzgar en cada caso qué es lo más conveniente para sus súbditos. Como señala Domingo Ynduráin, este ideal monárquico entra en consonancia con una concepción platónica de la acción política: “Es el rey —el rey filósofo y humanista— quien debe decidir en cada caso, de acuerdo con leal saber y entender, porque las leyes no pueden abarcar la variedad de lo real”.⁹⁷ De ahí que Oliva Sabuco, en su deseo de mover a la acción con su obra, la dirija a Felipe II,⁹⁸ quien tiene la potestad de hacer leyes nuevas que se adecúen a las necesidades de sus súbditos, al margen de lo dicho por los grandes médicos y legisladores antiguos, ciñéndose a las circunstancias concretas del momento presente. Y, lo que es más importante, este es un rey magnánimo, del que la autora espera una buena predisposición para leer la obra de una mujer que irrumpe en una materia mayoritariamente abordada por hombres y, sin estudios de medicina, se atreve a cuestionar la medicina vigente. También, por tanto, se pide del rey que cultive su juicio, al margen de lo dicho por las grandes autoridades. Se le pide, en suma, que tenga las mismas dotes de gobierno que un pastor: “Esta [filosofía] compete a los reyes, porque conociendo y entendiendo la naturaleza y propiedades de los hombres, sabrán mejor regirlos y gobernar su mundo, así como el buen pastor rige y gobierna mejor su ganado cuando le conoce su naturaleza y propiedades”.⁹⁹

Así, el elemento pastoril se pone al servicio no solo de la defensa de un determinado método de conocimiento, sino de la reivindicación de un gobierno centrado en cada uno de los ciudadanos; no en leyes abstractas o en intereses políticos, sino en la individualidad de cada una de las personas que componen

96. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. 161v-162r.

97. Ynduráin (1994: 123).

98. Puede resultar interesante comparar el ejemplo de Sabuco con el caso del Doctor Laguna, que dedica su traducción del *Dioscórides* al todavía príncipe Felipe II y, en el prólogo, le insta a promover reformas en el ejercicio de la medicina con el fin de mejorar la salud pública (Baranda Leturio 1993: 18). Dicha demanda tuvo repercusiones, ya que, en los años sucesivos a la publicación de la obra, en 1555, “se introdujeron reformas en los requisitos para ejercer la profesión [de médico], entre otras, la exigencia de dos años de aprendizaje práctico” (Baranda Leturio 1993: 22).

99. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. 2v-3r.

la república. Esta experiencia que reivindica el pastor Antonio en lo que respecta a la medicina es también la experiencia directa con todo problema social. En definitiva, se valora una ciencia y una acción política sin intermediarios: sin la mediación de una ley antigua, una teoría aceptada o una autoridad consagrada. Se valora, pues, el contacto directo con la realidad, en cualquiera de sus ámbitos. La relación con el mundo debe basarse, por tanto, en el ejercicio de la razón, que viene dada al ser humano de manera innata. El ser humano es, en potencia, superior a los animales y las plantas, según la *scala naturae* aristotélica,¹⁰⁰ pero tiene la libertad para hacer valer su dignidad. Esta *dignitas hominis*, en la que incidieron los humanistas del Renacimiento europeo,¹⁰¹ lleva aparejada la noción de libertad, como explica Kristeller a propósito del *Discurso* de Pico della Mirandola:

No afirmamos nuestra dignidad de seres humanos simplemente con ser aquello que casualmente somos, sino eligiendo las mejores de nuestras potencialidades, cultivando la razón y no el sentimiento ciego e identificándonos con tareas moral e intelectualmente dignas, tareas que nos lleven más allá de los confines estrechos de nuestros intereses y nuestras ambiciones personales.¹⁰²

Así, del hombre depende ser mejor que las bestias o las plantas, tal y como explica Pérez de Oliva en su *Diálogo de la dignidad del hombre*:

como el hombre tiene en sí natural de todas las cosas, así tiene libertad de ser lo que quisiere: es como planta o piedra puesta en ocio; y si se da al deleite corporal es animal bruto; y si quisiere es ángel hecho para contemplar la cara del padre; [...] y si le placen las cosas viles y terrenas, con ellas se quedará perdido para siempre y desamparado; mas si la razón lo ensalza a las cosas divinas, o al deseo dellas y cuidado de gozarlas, para él están guardados aquellos lugares del cielo que a ti, Aurelio, te parecen tan ilustres.¹⁰³

El ejercicio de la razón permite al ser humano controlar los impulsos irracionales y actuar con una conciencia social; no tan solo en función del instinto, de la supervivencia, sino también en favor del bien común. El oficio de médico puede ser muy digno si se desempeña mediante un buen uso de la razón, con fines de mejora, o puede convertirse en algo vicioso, movido por la ambición y el interés, como refleja tanta literatura satírica en torno a este personaje. En el pensamiento renacentista, la medicina, en esencia, es una disciplina noble porque tiene como objeto el ser humano, que Dios creó a su imagen y semejanza, confiriéndole una naturaleza universal —en tanto que microcosmos— y com-

100. Rico (1986: 22, 132).

101. Kristeller (1993: 230-244).

102. Kristeller (1993: 244).

103. Pérez de Oliva, *Diálogo de la dignidad del hombre*, 454.

pleja, inmortal y mortal, corpórea e incorpórea; situada en un nivel intermedio entre lo terreno y lo divino.¹⁰⁴ De ahí que Sabuco diga que el médico es

el ministro de las grandezas y secretos que Dios y su causa segunda la naturaleza criaron. Y es el arte que más estimación y premio merece que cuantas hay en la república: pues negocian y tratan de lo mejor que la vida humana tiene, que es la salud corporal. Y con gran razón los sabios concedieron corona de honra a la medicina y mandaron honrar a los médicos, conforme a aquello de Salomón: ‘honra al médico, que para la necesidad lo crió el altísimo Dios’.¹⁰⁵

Así, la preocupación por la salud de la población hace de este texto, en un plano aparente, una obra de materia médica; sin embargo, en un nivel profundo —y sin que esto reste nada a su estatuto de literatura científica— el texto de Sabuco se erige, en cierto modo, sobre el concepto de *dignitas hominis*, algo coherente con el hecho de que en la teoría propuesta juegue un papel esencial la dimensión espiritual del hombre. Recordemos que, para Sabuco, el alma constituye la base de la salud: asentada en el cerebro, de su concordia o discordia con el cuerpo depende nuestro estado de salud o enfermedad. Así, las dolencias tienen como principal causa la experimentación violenta de los afectos; afectos que el ser humano, a diferencia de las bestias, es capaz de controlar. De ahí la importancia que otorga Sabuco a la racionalización del sentimiento, que se concreta, primero, en el conocimiento de nuestro mal; después, en el control de la emoción estimando las consecuencias que esta puede tener en la salud.

A pesar de que esta obra se centra en materia médica, la presencia de un diálogo dedicado por entero a la composición del universo, así como la inclusión de otro dedicado, en su mayor parte, al problema de las leyes y a la propuesta de reformas de diferente índole con deseos de mejora social,¹⁰⁶ lleva a pensar que esta obra no trata solo de medicina, sino que trasluce una preocupación total por el ser humano, cuyo carácter abarcador y universal forma parte de una concepción antigua y de notable trascendencia. Así, Sabuco continúa la idea de que el ser humano es un microcosmos o “pequeño mundo”, reflejo del universo o macrocosmos, y la adapta a sus planteamientos. Así, el detenimiento en materia cosmológica cobra sentido en la medida en que precede a la explicación detallada del funcionamiento de los órganos, cuyas correspondencias con los elementos y los cuerpos celestes se desgajan con mayor detalle en los dos últimos diálogos.

En última instancia, los deseos de reforma que se expresan en la obra van dirigidos a la consecución de la felicidad, que solo podrá alcanzarse si se operan mejoras en la medicina y se establecen leyes justas, adaptadas al momento pre-

104. Rico (1986).

105. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, ff. 175v-176r.

106. Me refiero, respectivamente, al *Coloquio en que se trata la compostura del mundo como está* y al *Coloquio de las cosas que mejorarán este mundo y sus repúblicas*.

sente. La finalidad de la obra es esta, al margen de la validez de la teoría expuesta; validez muy reducida teniendo en cuenta que, tal y como señala Gianna Pomata, con toda probabilidad, dicha teoría es fruto de la especulación.¹⁰⁷ Según apunta J.A. Maravall, lo que revela la obra de Sabuco es una concepción progresiva de la ciencia, la idea de que el tiempo perfecciona: “el tiempo, inventor de las cosas, va descubriendo cada día más en todas las artes y en todo género de saber”.¹⁰⁸ Y ni esta voluntad de reforma, ni la afirmación de que se ofrece una innovación desvinculada de lo anterior, superior a lo dicho por los antiguos, son novedosas. El gusto por la novedad es una constante en la psicología humana, y la declaración de originalidad, desde muy antiguo, funciona como reclamo para la lectura.¹⁰⁹ Por ello, posiblemente, en la obra no se pretenda en realidad ofrecer una verdad científica —aunque así se afirme en el nivel de la ficción—, sino expresar la necesidad urgente de hacer uso de la razón para aproximarnos a esa verdad. Lo más verdadero de la obra es esta vuelta a lo natural, la creencia en la capacidad innata que posee el ser humano para mejorar en algo el mundo en el que vive.

Conclusión

La *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre* entraña una complejidad que requiere que el lector se despoje de toda idea preconcebida. Cabe citar, al respecto, las siguientes palabras de Oliva Sabuco en su prólogo “Al Letor”:

Cosa injusta es, y contra razón (prudente Letor) juzgar de una cosa sin verla ni entenderla. [...] Pues esta es la merced que aquí te pido, que no juzgues deste libro hasta que hayas visto y entendido su justicia, passándolo y percibiéndolo todo: entonces pido tu parecer, y no antes. [...] Bien conozco que por haberse dexado los antiguos intacta y olvidada esta filosofía, y por haberse quedado la verdad tan a trasmano, parece agora novedad o desatino, siendo como es la verdadera, mejor y de más fruto para el hombre.¹¹⁰

Como se ha visto, la obra que ofrecía Sabuco a los lectores se enmarca en un contexto de reformas en el ámbito médico, marcado por la reivindicación de la experiencia como método de conocimiento y la revisión de la doctrina galénica.

107. Pomata (2010: 78). Véase lo dicho en la nota 25.

108. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. [†6]r (“Al Letor”).

109. Maravall (1986). Remito al trabajo completo y, en especial, a lo dicho acerca de Sabuco (Maravall 1986: 603-610). Según este autor, “no podemos seguir al doctor Sabuco en su estimación de que una actitud de este tipo era rara y aun olvidada, si recordamos que esta obra se escribe en la penúltima década del siglo xvi, el siglo utópico por excelencia en nuestra Historia” (Maravall 1986: 605).

110. Sabuco, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, f. [†6]r.

Producto de estos impulsos renovadores, se presenta —en el plano de la ficción— como un resultado culminante, portador de la verdad en medicina. Ahora bien, aunque la teoría expuesta rompe con algunos de los fundamentos del galenismo imperante, deben tenerse en cuenta el carácter especulativo de sus argumentos, la exagerada contundencia de su planteamiento —¿qué autor prudente afirmaría detentar la verdad absoluta?— y la atención que se presta a las leyes y la esfera política. En este sentido, puede afirmarse que en la obra se parte de un problema de salud pública para hablar de un problema humano: la atrofia de nuestra inteligencia, la confianza ciega en lo aceptado unánimemente como verdadero, el miedo al cambio.

La forma literaria adoptada en la obra intensifica la expresión de este mensaje con fines de reforma. Obviar las características literarias de este texto conllevaría no solo su negación de producto artístico, sino una comprensión incompleta de su contenido. Así, la imagen autorial de Oliva Sabuco constituye la base de una construcción retórica, en la que se insertan unos personajes dialogantes que, en función de la opinión que se pretende expresar, presentan puntos de ruptura y continuidad respecto a la tradición literaria en la que se insertan. De este modo, la excepcionalidad que alberga el hecho de conferir autoridad en materia médica a un pastor —y, sobre todo, una autoridad superior a la de un médico— guarda coherencia con el apego de este tipo literario a lo esencial y lo verdadero. Oliva Sabuco, como el pastor Antonio, funda la validez de su pensamiento en su capacidad de observar la realidad de manera clara, sin filtros, con distancia respecto a las nociones comúnmente aceptadas. Este es el cambio de autoridad que se produce en la obra, y del que participamos también los lectores: de nosotros se pide, simplemente, que leamos este texto con el juicio despierto, sin prejuicios, pues solo así seremos capaces de captar su sentido.

Bibliografía

- BARANDA LETURIO, Consolación, “Objetividad y primera persona: el yo en los tratados científicos del Renacimiento”, *Compás de letras. Monografías de literatura española*, núm. 1 (1992), pp. 75-89.
- , “Los lectores del *Dioscórides*: estrategias discursivas del doctor Laguna”, *Critición*, núm. 58 (1993), pp. 17-24.
- , “Formas del discurso científico en el Renacimiento: tratados y diálogos”, *Studia Aurea*, V (2011), pp. 1-21.
- , “Ciencia y diálogo literario en lengua vernácula en el Renacimiento español: los diálogos de materia médica”, *Studi Ispanici*, núm. 45 (2020), pp. 11-38.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid-Fránkfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- Dialogyca BDDH: Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico*, en línea, <<http://www.dialogycabddh.es/>>.
- ENCINA, Juan del, *Aucto del repelón*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, en Juan del Encina, *Teatro completo* [1991], Madrid, Cátedra, 2014⁵.
- EZQUERRA REVILLA, Ignacio Javier, “Francisco Zapata de Cisneros”, en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, 2018, en línea, <<http://dbe.rah.es/biografias/19788/francisco-zapata-de-cisneros>>.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José, “Ediciones de la obra de Miguel Sabuco (antes doña Oliva)”, *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, núm. 22 (1987), pp. 87-103.
- GARCÍA GÓMEZ, Mercedes Caridad, “Tradición y novedad en el pensamiento de Miguel Sabuco: su versión del ‘Conócete a ti mismo’”, *Azafea: revista de filosofía*, III (1990), pp. 33-61.
- , *Hombre y naturaleza. Apuntes sobre la antropología renacentista*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996.
- GÓMEZ, Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.
- GRANJEL, Luis S., *La medicina española renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- GUEVARA, Antonio de, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1984.
- GUTIÉRREZ RODILLA, Bertha M., “La medicina, sus textos y sus lenguas en la España de Cervantes”, *Panacea@*, núm. 21-22 (2005), pp. 299-306, en línea, <http://medtrad.org/panacea/IndiceGeneral/n_21-22_tribuna_GRodilla.pdf>.
- HANKINSON, R. J., “Galen’s Anatomy of the Soul”, en *Phronesis: A Journal for Ancient Philosophy*, XXXVI, 2 (1991), pp. 197-233.
- , “Philosophy of nature”, en R. J. Hankinson (ed.), *The Cambridge Companion to Galen*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 210-241.
- HENARES, Domingo, y Samuel GARCÍA RUBIO (eds.), Miguel Sabuco Álvarez, *Nueva filosofía*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses, 2009.

- KRISTELLER, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y sus fuentes* [1982], trad. Federico Patán López, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MARAVALL, José Antonio, *Antiguos y modernos. Visión de la historia e idea de progreso hasta el Renacimiento* [1965], Madrid, Alianza Editorial, 1986.
- MARCO HIDALGO, José, “Doña Oliva de Sabuco no fue escritora”, *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, IX, 1 (1903), pp. 1-13.
- MERCADO, Pedro de, *Diálogos de filosofía natural y moral*, introducción de Carlos Sainz de la Mata, en *Diálogos españoles del Renacimiento*, ed. general, estudio preliminar y cronología de Ana Vian Herrero; ed. y notas Consolación Baranda Leturio, Antonio Castro Díaz, Pedro Cátedra García, M^a Luisa Cerrón Puga, Jesús Gallego Montero, Esther Gómez Sierra, Milagro Laín, José Antonio Lozano Sánchez, Rosa Navarro Durán, José Luis Ocasar Ariza, Doris Ruiz Otín, Carlos Sainz de la Maza y Ana Vian Herrero, Toledo, Editorial Almuzara, 2010, pp. 583-809.
- MEXÍA, Pedro, *Diálogos o Coloquios*, ed. Antonio Castro Díaz, Madrid, Cátedra, 2004.
- MORISON, Ben, “Logic”, en R. J. Hankinson (ed.), *The Cambridge Companion to Galen*, ed. R. J. Hankinson, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 66-115.
- MORROS, Bienvenido (ed.), Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.
- NAVARRA, Pedro de, *Diálogos de la diferencia que hay de la vida rústica a la noble*, ed. y notas de Esther Gómez Sierra, en *Diálogos españoles del Renacimiento*, ed. general, estudio preliminar y cronología de Ana Vian Herrero; ed. y notas Consolación Baranda Leturio, Antonio Castro Díaz, Pedro Cátedra García, M^a Luisa Cerrón Puga, Jesús Gallego Montero, Esther Gómez Sierra, Milagro Laín, José Antonio Lozano Sánchez, Rosa Navarro Durán, José Luis Ocasar Ariza, Doris Ruiz Otín, Carlos Sainz de la Maza y Ana Vian Herrero, Toledo, Editorial Almuzara, 2010, pp. 913-948.
- OTERO-TORRES, Dámaris M., “‘Una humilde sierva osa hablar’ o la ley del padre: dislocaciones entre texto femenino y autoría masculina en ‘La carta introductoria al rey nuestro señor’ de Oliva Sabuco de Nantes”, *Taller de Letras*, núm. 26 (1998), pp. 9-27.
- PERELMAN, Chaïm, y Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l’argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruselas, Université de Bruxelles, 1983⁴.
- PÉREZ DE OLIVA, Fernán, *Diálogo de la dignidad del hombre*, introducción, ed. y notas de M^a Luisa Cerrón Puga, en *Diálogos españoles del Renacimiento*, ed. general, estudio preliminar y cronología de Ana Vian Herrero; ed. y notas Consolación Baranda Leturio, Antonio Castro Díaz, Pedro Cátedra García, M^a Luisa Cerrón Puga, Jesús Gallego Montero, Esther Gómez Sierra, Milagro Laín, José Antonio Lozano Sánchez, Rosa Navarro Durán, José Luis Ocasar Ariza, Doris Ruiz Otín, Carlos Sainz de la Maza y Ana Vian Herrero, Toledo, Editorial Almuzara, 2010, pp. 417-475.

- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (ed.), Juan del Encina, *Teatro completo* [1991], Madrid, Cátedra, 2014⁵.
- POMATA, Gianna, "Introduction", en Oliva Sabuco de Nantes Barrera, *The True Medicine*, ed. y trad. Gianna Pomata, Toronto, Iter, 2010, pp. 1-84.
- PRETEL, Aurelio, "Nuevas revelaciones sobre Oliva Sabuco y su familia: literatura, historia y documentación", *Barcarola: Revista de Creación Literaria*, núm. 87/88 (2017), pp. 119-137.
- RICO, Francisco, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, edición corregida y aumentada, Madrid, Alianza, 1986.
- RIVERA GARRETAS, María Milagros, "Oliva Sabuco de Nantes Barrera", en Iris María Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1997, IV, pp. 131-146.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando, "El autor y la autoría en la obra de Sabuco", *Al-Basit. Revista de estudios albacetenses*, núm. 22 (1987), pp. 191-213.
- ROMERO PÉREZ, Rosalía, "La Nueva Filosofía de Oliva Sabuco (s. XVI) y el problema de su autoría", en Míriam Palma Ceballos y Eva Parra Membrives (eds.), *Mujeres y ausencias: Duelo y escritura*, Berna, Peter Lang, 2009, pp. 243-259.
- SABUCO, Oliva, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre, no conocida ni alcanzada de los grandes filósofos antiguos: la cual mejora la vida y salud humana*, Madrid, Pedro Madriral, 1587.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- USOBIAGA, Begoña (trad.), Claudio GALENO, "El mejor médico también es filósofo", *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, X, 1 (1976), pp. 133-151.
- VEGIO, Maffeo, *Demarato Filalites*, trad. Juan de Aguilar Villaquirán, en Teodora Grigoriadu, «*La obra de Luciano Samosatense, orador y filósofo excelente. Manuscrito 55 de la Biblioteca Menéndez y Pelayo: edición y estudio*», Madrid, Universidad Complutense, 2010, pp. 419-433.
- VIAN HERRERO, Ana, "La ficción conversacional en el diálogo renacentista", *Edad de Oro*, VII (1988a), pp. 173-188.
- , "Fábula y diálogo en el Renacimiento: confluencia de géneros en el *Coloquio de la mosca y la hormiga* de Juan de Jarava", *Dicenda: estudios de lengua y literatura españolas*, VII (1988b), pp. 449-494.
- , "Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género", *Criticón*, núm. 81-82 (2001), pp. 157-190.
- VINTRÓ, María C., y Mary Ellen WAITHE, "¿Fue Oliva o fue Miguel? Reconsiderando el caso Sabuco", *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, V, 1-2 (2000), pp. 11-37.
- YNDURÁIN, Domingo, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1994.



Polémicas en los inicios del *Quattrocento*: los *Diálogos a Pier Paolo Vergerio* de Leonardo Bruni como manifiesto del humanismo

Alejo Perino

Universidad de Buenos Aires
aleperino@hotmail.com

Recepción: 27/07/2020, Aceptación: 29/05/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

Leonardo Bruni escribe los *Diálogos a Pier Paolo Vergerio* a principios del siglo xv. El texto inicia una larga tradición de diálogos escritos por humanistas durante ese siglo y el siguiente. El motivo de su fortuna se encuentra en la incorporación de algunos tópicos polémicos que Bruni utiliza para renovar el programa del humanismo y distanciarse de la generación de Petrarca y Salutati. El presente artículo tiene como objetivo analizar esos tópicos para comprender el grado de innovación de la generación de Bruni, Niccoli y Bracciolini entorno a la relación entre el clasicismo y el cristianismo por un lado y a la figura del sabio por el otro.

Palabras clave

Bruni; *Diálogos*; humanismo; Petrarca; Salutati.

Abstract

English Title. Polemics at the Beginning of the *Quattrocento*: The *Dialogues to Pier Paolo Vergerio* as a Manifesto of Humanism.

Leonardo Bruni writes the *Dialogues to Pier Paolo Vergerio* in the early 15th century. The text initiates a long tradition of dialogues written by humanists during that century and the next. The reason for his success lies in the incorporation of some controversial topics that Bruni uses to renew the program of humanism and distance himself from the generation of Petrarch and Salutati. The purpose of this article is to analyze these topics to understand the degree of innovation of the Bruni, Niccoli and Bracciolini generation around the relationship between classicism and Christianity on the one hand and the figure of the wise on the other.

Keywords

Bruni; *Dialogues*; humanism; Petrarch; Salutati.

A principios del siglo xv, en Florencia, una nueva generación de humanistas establece el programa cultural y educativo que las elites tomarán como propio por los próximos dos siglos (Martines 1979: 191). Gracias a la gestión de Coluccio Salutati, canciller de la ciudad y humanista destacado, Manuel Crisoloras llega a la ciudad para enseñar griego. Roberto de Rossi, Leonardo Bruni y Jacopo della Scarperia fueron los primeros en aprovechar esas clases. Fruto de ese proyecto, y gracias a la labor de otros humanistas como Traversari y Lapo da Castiglionchio ve la luz una enorme cantidad de traducciones de Platón, Aristóteles, Plutarco, Diógenes Laercio, Luciano de Samósata, Demóstenes, Jenofonte y otros. Además de las traducciones, los humanistas siguieron el ejemplo de Petrarca, y se dedicaron con ahínco a buscar libros perdidos. Son conocidos los descubrimientos de Poggio Bracciolini de Lucrecio, Quintiliano, Estacio, además de versiones completas de textos de Cicerón conocidos parcialmente (Sabbadini 1967). Para Eugenio Garin (1994: 27) la apertura a distintas doctrinas filosóficas, junto con la conformación de una nueva biblioteca y la exigencia de un lenguaje claro son los principios del programa filosófico llevado a cabo por los humanistas. Sin embargo, no hay muchos textos que planteen de forma sistemática ese programa. Desde principios del siglo xiv circulan textos con ideas recurrentes como la defensa de la poesía, la crítica a la formalización del lenguaje de la escolástica y el elogio de los clásicos.¹ La nueva generación retoma muchas de esas ideas, pero toma un camino propio. Hans Baron (1955), basándose en la obra de Leonardo Bruni, sostiene que la diferencia radica en la valoración de la vida activa y el compromiso ciudadano, así como en un cambio rotundo en el pensamiento político que, apartándose de la escatología monárquica medieval, asume un realismo histórico que valora de otra manera el republicanismo clásico. A partir de su trabajo se acuña el término “humanismo cívico”. Pero el punto de vista de Baron ha recibido muchas críticas por diferentes motivos.²

1. Los textos de carácter teórico que más se acercan a manifiestos son la *Collatio Lauraetionis*, es decir la oración que Petrarca da en ocasión de su coronación como poeta en 1341, la *Fam X*, 4 y los libros XIV y XV de las *Genealogie* de Boccaccio. En relación a las críticas a la escolástica el texto clave es la invectiva de Petrarca *De sui ipsius et multorum ignorantia*.

2. Algunas críticas están relacionadas con la centralidad que Baron le da al año 1402, fecha de la muerte de Gian Galeazzo Visconti, y punto final del peligro en el que se encontraba Florencia frente al proyecto imperialista de aquel. Martines (1963) coincide con Baron, pero le quita importancia a la crisis que Florencia atraviesa en los primeros años del siglo. Para él, la emergencia del humanismo tiene raíces más profundas en la política interna de la ciudad. Ya en la última década del *Trecento*, los líderes de la oligarquía como Maso degli Albizzi y Niccolò da Uzzano habían conseguido cierta hegemonía en el poder que estabilizó las luchas internas. Desde otra línea de análisis se considera que el pensamiento republicano tiene raíces medievales. Por un lado, Skinner (2012) considera que las ideas republicanas preceden al humanismo y pueden encontrarse en la tradición del *ars dictaminis*, en pensadores como Ptolomeo de Lucca. Blythe (2000) continúa esa línea y agrega que Marsilio de Padua, a pesar de apoyar al Imperio condenaba a César. Otra de sus críticas apunta a la identificación que Baron hace entre el pensamiento escatológico medieval y las ideas monárquicas. Muchos pensadores con ideas monárquicas eran completamente seculares.

Ronald Witt (2000: 340-350), siguiendo a Kristeller, considera que la verdadera transformación se da en el ámbito del estudio de la retórica. A fines del siglo XIV, a partir del trabajo de Pier Paolo Vergerio y Giovanni Malpaghini se comienza a considerar la elocuencia como parte de la oratoria, a imitar las oraciones de Cicerón y a considerar que el latín clásico es el único correcto, a diferencia de Petrarca y Salutati que valoraban la variedad de estilos. Desde este punto de vista, la nueva generación de humanistas “cívicos” aparece cuando el clasicismo se adueña del estudio de la retórica, es decir mucho antes de lo que supone Baron. Estudios recientes (Cappelli 2017; Revest 2013) han analizado al humanismo de principios del *Quattrocento* como un movimiento con autoconciencia e ideas compartidas.

El texto que analizaremos se encuentra en el centro de ese debate. A la vez que inaugura un género que se nutre de la influencia del diálogo ciceroniano (Marsh 1980: 24-37), los *Dialogi ad Petrum Histrum*, o *Diálogos a Pier Paolo Vergerio*, de Leonardo Bruni, muestran cuáles son los núcleos temáticos que separaban a las generaciones pasadas, representadas en el texto por Coluccio Salutati, de la generación de jóvenes humanistas, encarnada en la voz de Niccolò Niccoli. El tema principal del diálogo es la comparación entre *le tre corone* florentinas, es decir Dante, Petrarca y Boccaccio y los antiguos. A lo largo de las siguientes páginas intentaremos demostrar que a partir del diálogo se pueden delinear los puntos básicos de un programa que se construye a partir de una fuerte crítica, no solo a los autores mencionados, sino también a Coluccio Salutati.

En primer lugar, se realizará una necesaria descripción del texto. En segundo lugar, se comparará el texto con otros textos del autor, sobre todo las *Vite di Dante e del Petrarca*. En tercer lugar, se analizarán ciertos aspectos del conflicto entre el clasicismo y la religión cristiana que aparecen en el texto. Por último se comparará el texto con la producción de Petrarca, en particular el *Secretum*, para evaluar su originalidad y relevancia histórica.

Pero las críticas más fuertes provienen de la línea inaugurada por Kristeller, quien revela el carácter retórico de los escritos humanistas. Desde ese punto de vista, Seigel (1968) plantea que la diferencia entre las primeras generaciones de humanistas de Petrarca y Salutati y la nueva generación es el privilegio de la retórica por sobre la filosofía. James Hankins (2019) plantea que la idea de libertad republicana está subordinada a lo que él llama virtud política, una concepción muy difundida entre los humanistas según la cual el régimen de gobierno no es tan importante como la virtud de los gobernantes. Por otro lado, considera que no hay relación entre la opción por la vida activa y el republicanismo, como lo prueban los humanistas de otras ciudades italianas, como Venecia, Roma, Nápoles, Ferrara y Milán. La lectura retórico-propagandística mencionada hace también foco en las contradicciones de Bruni. Por último, es necesario señalar también las críticas a los métodos filológicos de Baron. Mortensen (1986) demuestra que la datación de los *Dialogi* de Bruni que realiza Baron es insostenible.

El diálogo

Publicado en los primeros años del siglo xv, el texto consta de tres partes.³ En primer lugar, una dedicatoria en la que Bruni elogia los estudios y el esplendor de la ciudad de Florencia, al tiempo que expresa su afecto por Vergerio y su deseo de que este hubiera compartido más tiempo con él en la ciudad.⁴ Luego introduce el diálogo en sí, presentando a sus protagonistas: Coluccio Salutati, Niccolò Niccoli, Roberto de Rossi y el propio Leonardo Bruni. En segundo lugar, el libro I (de aquí en adelante L1) transcurre en la casa de Salutati. Luego

3. La datación de los *Dialogi* es un tema aún hoy controversial. Baron (1955) afirma que el primer libro fue escrito en 1401 y el segundo luego de la muerte de Gian Galeazzo Visconti en 1402. A través del cambio de postura del personaje Niccoli respecto a Dante, Petrarca y Boccaccio, Bruni estaría alejándose del clasicismo radical de Niccoli para abrazar un “humanismo cívico” más cercano a la cultura tradicional de la ciudad. La acción del Libro I transcurre con seguridad en 1401 ya que se dice al inicio que pasaron siete años de la muerte de Luigi Marsili, fallecido en 1394. El Libro II contiene una mención de la *Laudatio Florentine urbis*, texto compuesto entre 1403 y 1404. Paolo Viti (1992) acuerda con Baron en la datación diferente de ambos libros y supone que el segundo fue escrito entre 1403 y 1408. Sin embargo, la mayoría de los investigadores consideran que ambos libros fueron compuestos conjuntamente en una fecha posterior a la *Laudatio*. Debido a las críticas, Baron retoma los problemas filológicos en *From Petrarch to Leonardo Bruni: Studies in humanistic and political literature* de 1968. Finalmente, en el prólogo a la edición italiana de *The Crisis* de 1970, publicado en traducción al español en Baron (1993: 409-424) se ofrece una defensa de sus ideas en la que sostiene la datación de los *Dialogi*, entre otros textos. Para Mortensen (1986) los *Dialogi* completos fueron compuestos entre 1403 y 1406. Su argumento más fuerte es que el único motivo para considerar que el libro I fue escrito en fecha cercana a los hechos es que Bruni afirma que el diálogo tuvo lugar recientemente (*nuper*). Mortensen sostiene que además de ser una convención del género, Bruni utiliza el término en otros contextos para significar un período de varios años. Además, la acción del libro II transcurre al día siguiente, pero debido a la mención de la *Laudatio*, eso no podría ser real. Es decir que Baron interpreta una convención, el *nuper*, como verdadera, pero otra convención, el hecho de que transcurre al día siguiente, como falsa. Es decir que Baron interpreta una convención, el *nuper*, como verdadera, pero otra convención, el hecho de que transcurre al día siguiente, como falsa. David Quint (1985) también interpreta el texto como una unidad, ya que considera que el elogio de Niccoli no es una verdadera retractación de las críticas del primer día, y considera que las críticas apuntan a dos textos de Salutati: el *De tyranno* y la carta a Giovanni Bartolomei de 1379. Hankins (1991) acuerda con Mortensen y agrega evidencias sobre la posible contemporaneidad de los *Dialogi* con su traducción de la *Vita Catonis* de Plutarco. Ello explicaría las críticas a Dante por representar a Catón como un anciano cuando de hecho murió joven. Aunque considera que Bruni escribió ambos libros conjuntamente, plantea que el libro I tuvo una circulación independiente, debido a que funcionó como carta de presentación cuando en 1405 Bruni obtuvo el puesto de secretario apostólico. Fubini (1992) considera también que Bruni escribió los dos libros conjuntamente, pero en fecha posterior a la muerte de Coluccio Salutati en 1406. De hecho, para el autor la muerte del maestro motiva la escritura del texto, que irónicamente reemplazaría a un panegírico en su honor. En su introducción a la edición crítica del texto, Baldassarri (1994) sostiene que el texto fue escrito en la segunda mitad de 1406, poco después de la muerte de Salutati. Witt (2000) acuerda con esa datación aunque no con la interpretación anti-Salutati de los *Dialogi*. Ubica la fecha de escritura más cerca de 1408 y demuestra que los argumentos que da Niccoli son muy similares a los de Poggio Bracciolini en su polémica con Salutati de 1405-6. Ianziti (2012) recoge la idea de Fubini y considera que los *Dialogi* muestran la no viabilidad del modelo biográfico para figuras contemporáneas.

4. Vergerio pasó dos años enseñando dialéctica y estudiando retórica en Florencia durante 1386 y 1387 (McManamon 1996: 13).

de un silencio incómodo, Salutati reprende a sus jóvenes amigos por no dedicarse al arte de la *disputatio*.⁵ Ello incitará a Niccolò a responder que no es posible dialogar porque se ha perdido el arte y reina la ignorancia. Sus ataques se dirigen sobre todo al occamismo británico, como dejan en claro las menciones de Farabrich, Buser, Occam y los *britannicae sophismata*.⁶ Uno de los rasgos de la decadencia que denuncia Niccolò es la pérdida de libros de Varrón, Salustio, Plinio y Cicerón. Este lamento recuerda a los de Petrarca.⁷ Salutati responde que la situación no es tan mala, y de ello son ejemplos los tres grandes autores florentinos, Dante, Petrarca y Boccaccio. Eso da lugar a la larga invectiva de Niccolò contra esos autores que más adelante veremos en detalle. En tercer lugar, el libro II (de aquí en adelante LII) transcurre al día siguiente en los jardines de Roberto de' Rossi. Se agrega un interlocutor, Pietro Sermini.⁸ Los primeros intercambios de LII tienen como tema la *Laudatio* de Bruni. Coluccio elogia el texto y luego Roberto le pide que responda a los ataques del día anterior y salga en defensa de los grandes autores florentinos. Coluccio se niega porque no quiere caer en la trampa de Niccolò y Leonardo determina que será el propio Niccolò quien haga el elogio. El resto del diálogo consiste en un encendido encomio por parte de Niccolò, que como veremos, es en gran parte irónico.

La invectiva

La crítica más importante a Dante consiste en su condena a Marco Bruto al último círculo del infierno junto con Judas, y su defensa de Julio César:

Más grave e intolerable es que haya condenado a la máxima pena a Marco Bruto —varón excelente a causa de su justicia, su modestia, su grandeza de corazón, y en fin, poseedor de todas las virtudes— por haber matado a César, devolviendo al pueblo romano la libertad, prisionera en las fauces de los ladrones; en cambio a Juno Bruto lo pone en los Campos Elíseos por haber derrocado al rey. Sin embargo,

5. Con respecto a estas palabras hay diferentes interpretaciones. Mientras que para Marsh (1980: 32) el pedido de Salutati hace referencia al diálogo ciceroniano, para Fubini (1992: 1081) se trata de una definición técnica de la filosofía escolástica. Todas las citas de los *Dialogi*, el *De Studiis et litteris* y las *Vite* están tomadas de Bruni (*Opere letterarie e politiche*, 1996). Las traducciones son propias, aunque en el caso de los *Dialogi* se ha adaptado la traducción al español incluida en Morrás (2000).

6. Sobre las críticas al occamismo véase Vasoli (2007: 44-65).

7. Solo a modo de ejemplo, es conocido el pasaje de Petrarca en los *Rerum memorandarum libri* (I, 19) en el que lamenta la pérdida de los libros de Plinio y acusa a su edad de descuidar las cosas honestas y dedicarse a lo que no conviene. Lamentos similares pueden encontrarse en *De remediis utriusque fortune*, I, 43 y I, 44 y en la invectiva *De sui ipsius et multorum ignorantia*.

8. Roberto de' Rossi fue uno de los primeros alumnos de Crisoloras, miembro de una familia tradicional florentina. Pietro Sermini reemplazó a Salutati como canciller de Florencia luego de su muerte en 1406 y en 1410 se retiró a un monasterio donde se convirtió en un famoso predicador (Martines 1963: 316).

Tarquino había heredado el reino de sus mayores, y fue rey en una época en que las leyes lo permitían; César, por el contrario, había tomado la república por la fuerza, y una vez eliminados los buenos ciudadanos, suprimió la libertad de la patria. En consecuencia, si Marco fue un criminal, lo fue también Juno. Si este es digno de elogio, ¿por qué no Marco que mató a un tirano? Omito, por Júpiter, aquello que me avergüenza que lo haya escrito un cristiano: que haya pensado que se debía infligir casi la misma pena a quien traicionó a alguien que atormentaba al mundo que a quien vendió a su Salvador.⁹

En realidad, no se trata solamente de una crítica a Dante, sino también al propio Salutati. En su *De tyranno*, compuesto entre 1399 y 1400, Salutati había defendido la posición de Dante. Con argumentos basados en el Derecho de la época, pretende demostrar que César no fue un tirano y que por lo tanto, el crimen de Bruto no puede justificarse.¹⁰

Las otras críticas a Dante están relacionadas con errores históricos y desconocimiento del latín.¹¹ Se podría pensar que esas críticas representan el punto

9. “Illud autem gravius atque intolerabile, quod M. Brutum, hominem iustitia, modestia, magnitudine animi omnique denique virtutis laude prestantem, ob Cesarem interfectum libertatemque populi romani ex faucibus latronum evulsam summo supplicio damnavit; Iunium vero Brutum ob regem exactum in campis Elysiis posuit. Atque Tarquinius regnum a maioribus suis acceperat, eoque tempore rex fuit, cum esse regem iura permittebant; Cesar autem vi et armis rem publicam occupaverat, interfectisque bonis civibus patrie sue libertatem sustulerat. Quamobrem, si sceleratus Marcus, scelerationem esse Iunium necesse est; sin autem Iunius laudandus, quod tyrannum occiderit? Omitto illud quod mediusfidius christianum hominem scripsisse me pudet: quod eadem fere pena eum qui mundi vexatorem, atque eum qui mundi salvatorem prodidisset, afficiendum putavit” (*Dialogi*, 110).

10. Salutati toma la distinción de Bartolo de Sassoferrato entre la tiranía *ex defectu tituli*, es decir cuando el tirano se encuentra fuera de la ley, y la tiranía *ex parte exercitii*, es decir aquella tiranía que deviene de un gobierno legítimo. En el segundo caso solo es legítima la resistencia activa cuando todo el pueblo lo rechaza y no solamente una parte. De allí que el homicidio de Lucio Juno Bruto a Tarquino, el Soberbio, se justifica, mientras que el de Marco Bruto a César, no (D’Addio 1987). Salutati se esfuerza por mostrar que César no fue un tirano *ex defectu tituli*, mientras que en la exposición de Niccoli queda claro que esa es la diferencia entre Tarquino y César. A aquel lo avalaban las leyes de su época, mientras que al segundo no. Bajo esta suposición es irrelevante la diferencia entre una conjura palaciega y una revuelta popular, en la medida en que derrocar a un tirano ilegítimo es justificable en ambos casos. A pesar de eso, cuando Niccoli vuelve sobre el tema en la jornada siguiente resalta que el tiranicidio fue planeado y ejecutado por sesenta buenos ciudadanos. Para Baron (1955: 125) el tratado de Salutati expresa la coexistencia del pensamiento político realista y las concepciones medievales de la monarquía universal. Hankins (2012) considera que Salutati expone un ideal de libertad que no excluye la monarquía como forma de gobierno, en sintonía con pensadores medievales como John de Salisbury, Egidio romano y Ptolomeo de Lucca (véase Hankins 2019: 127-133). Ahora bien, en otros textos Salutati critica duramente a César. En la epístola pública del 28 de enero de 1394 a los Ancianos de Génova, y las epístolas privadas del 1 de agosto de 1395 a Bartolomeo Oliari y del 3 de noviembre de 1400 a Francesco Pizzolpasso es clara la condena al hecho de que César tomó por la fuerza el poder (Viti 1992: 45).

11. Se trata de los versos *Purg*, 22-40 en los que, según Niccoli, se malinterpretan los versos de la *Eneida*, III, 56-57, y la representación de Marco Catón como un anciano en *Purg*, I, 34, cuando en realidad murió joven.

de vista de un clasicista radical como Niccoli, no necesariamente de acuerdo con el punto de vista de Bruni. Sin embargo, en una carta de 1418 Bruni expone una crítica a Dante en la misma línea que el Niccoli del diálogo.¹² En ella sostiene que Mantua fue fundada por los etruscos, en base a la autoridad de Plinio y Tito Livio. Dante recoge la leyenda del origen de Mantua de *Eneida*, X, 197-203. Bruni juzga la leyenda que Dante replica en *Inf*, XX, 52-99, como *poetarum deliramenta*. Los versos de Virgilio deben interpretarse alegóricamente. Manto no es el nombre de una persona sino que representa la *mantikè tèchne*, es decir el arte de adivinación de los etruscos:

Es vano e infantil creer que Manto fue un hombre que vino a Italia con esclavos desde un remoto pantano a constituir todos los negocios humanos. Es más bien una invención poética referida sin duda al arte de adivinación inventado por el griego Tiresias y traído de allí a Italia. Por eso mismo se le ha dado el nombre de Mantua.¹³

Estas fuertes críticas deben comprenderse en el marco de las primeras polémicas en torno a *le tre corone* que se dan a inicios del *Quattrocento*. En ese sentido, deben asociarse a la discusión tanto la invectiva de Cino Rinuccini *Invettiva contro a certi calunniatori di Dante e di messer Francesco Petrarca e di messer Giovanni Boccaccio*, como el intercambio epistolar entre Coluccio Salutati y Poggio Bracciolini de 1405.¹⁴ Consideraremos ambas cuestiones más adelante.

En relación a Petrarca, las críticas apuntan sobre todo a las expectativas que él mismo generó con su poema épico *Africa*, nunca terminado. Recordemos que el mismo Petrarca cuenta en algunas cartas que leyó varios pasajes del poema en su examen de coronación frente a Roberto de Anjou en 1341. El mismo poema lo menciona como sucesor de Ennio, el fundador de la literatura latina. Además, según el mismo Petrarca, Estacio había sido coronado en el capitolio por Domiciano.¹⁵ Como Petrarca fue coronado poeta laureado en tanto autor del *Africa*, y él creía que ese poema lo llevaría a la altura de Ennio y Estacio, las expectativas debían ser altas. Pero nunca lo termina y abandona su escritura paulatinamente. El peso de ese texto inconcluso sobre la conciencia del poeta es tan grande que, para Francisco Rico (1974: 423), Petrarca escribe el *Secretum* para justificar su

12. La carta está dirigida a Gianfrancesco Gonzaga. Para un análisis completo del texto véase Baldassarri (2015).

13. “Vanum igitur et puerile est credere, Manto fuisse hominem, in Italiam venisse cum servis intra paludem remotam ab omni humano commercio constitisse, nisi hoc totum poëtica accipiant, divinandi scilicet artem a graeco Tiresia repertam, postea in Italiam delatam esse, ex eaque arte Mantuae nomen datum” (*Ep*, 227).

14. Se desconoce la fecha de publicación de la invectiva. Baron (1955: 261) supone que es anterior a 1407, porque creía que el autor había muerto en esa fecha. Nuevas evidencias (Martines 1963, 110-112) demuestran que su muerte ocurrió en 1417.

15. Además del *Africa*, véase el libro IV de las *Familiares* y la *Collatio Laureationis*.

abandono definitivo. Se sabe que Salutati y Niccoli hicieron grandes esfuerzos para conseguir el poema y publicarlo.¹⁶ Una vez que consiguen el texto, el resultado es claramente decepcionante. De allí que Niccoli califique el poema de ratón ridículo (*ridiculus mus*).

Boccaccio aparece tan lejos que ni siquiera merece las palabras de Niccoli, que cierra su invectiva con una frase contundente: “Yo, por Hércules, prefiero por lejos una sola carta de Cicerón y un único poema de Virgilio a todas vuestras obritas”.¹⁷ Como veremos, la frase se invierte en L2 y de manera irónica refiere a una frase de Salutati.

El elogio

Como se ha visto, la crítica más importante que se hace a Dante en L1 es su defensa de César y condena de Bruto. En L2 Niccoli apela a la alegoría para explicar que Dante no ignoraba que César fue un tirano, pero representó en su figura al justo monarca y en Bruto al sedicioso criminal. Luego compara ese recurso con la representación que Virgilio hace de Dido. A pesar de que ella fue una casta mujer, Virgilio la representó como una suicida libidinosa.¹⁸ Recordemos que la defensa de la poesía que hace Salutati, por ejemplo en la epístola a Giuliano Zonarini de 1378 (*Ep.*, 1, IV, 14), recurre a la lectura alegórica en busca de verdades teológicas en la *Eneida*, además de utilizarla en su *De laboribus Herculis*.¹⁹ La nueva generación de humanistas no se encuentra muy inclinada a aceptarlas.²⁰ Bruní menciona esta cuestión en su *De studiis et litteris*,

16. El 16 de noviembre de 1375 Salutati escribe a Broaspini y le recuerda que confía en él para conseguir el *Africa*. Luego entra en relación con Lombardo della Seta. El 28 de enero de 1377 comenta en una carta que a pesar de haber conseguido el *Africa* no puede editarlo porque está en muy mal estado. Dos años después, en 1379, Lombardo della Seta transcribe los *De viris* para Coluccio, y este le pide los *Rerum memorandarum*. Las cartas revelan que para ese momento la biblioteca de Petrarca se encontraba en Padua, a disposición de Lombardo della Seta. Enviado por Salutati, Niccolò Niccoli viajó a Padua a buscar el *Africa*, no antes de 1382 (Nolhac 1965: 89).

17. “Ego mehercule unam Ciceronis epistolam atque unum Virgilii carmen omnibus vestris opusculis longissime antepono” (*Dialogi*, 114).

18. Ese problema ya había sido debatido largamente por la generación de Petrarca y Boccaccio. Petrarca afirma en la *Sen*, IV, 5 que Virgilio mezcló cosas verdaderas con cosas falsas y que la figura de Dido debe ser interpretada alegóricamente. Boccaccio en *Gen*, XIV, 13 da cuatro motivos por los que Virgilio pudo haber deformado la figura de Dido: para seguir la costumbre de Homero, para mostrar las pasiones humanas, para honrar a Augusto, y para la gloria romana. Para un análisis completo de la cuestión véase Marcozzi (2003: 46-53).

19. Para Trinkaus (1970) esta es una lectura típica de los humanistas. Para Witt (1977) Salutati recoge estas ideas de Albertino Mussato, mientras que Boccaccio y Petrarca no creían que se pudieran descubrir verdades teológicas en los paganos.

20. Poggio tampoco acordaba con las interpretaciones alegóricas como lo demuestra el cuestionamiento a la lectura alegórica de la *Eneida* en el *De avaritia*. Véase Marsh (2020: 93).

texto de la década del '20, dedicado a Battista Malatesta, mujer de Galeazzo Malatesta, señor de Pesaro. Allí plantea que la historia de Dido no debe impresionar a un cristiano, puesto que es solo una *fabula*:

Cuando leo en Virgilio sobre los amores de Dido y Eneas, suelo admirar el ingenio del poeta, pero no considero el hecho en sí, porque sé que es ficción. Y lo mismo me sucede con otras ficciones de los poetas: no perturban mi ánimo porque entiendo que son ficciones y que contienen otro significado.²¹

Bruni señala también que en la Biblia podemos encontrar relatos obscenos y ello no es razón para no leerlos. El argumento principal de Bruni recurre a la seguridad del cristiano frente a las *fabulae* antiguas. Se trata de otra idea que encontramos en Boccaccio y que, como afirma Trinkaus (1970: 692), entra en conflicto con la búsqueda de significados alegóricos. Bruni tampoco incita a Battista a encontrar significados alegóricos bajo el velo de la poesía, sino preceptos y ejemplos morales, como el caso de Penélope. De la misma manera, en las *Vite di Dante e del Petrarca*, Bruni no menciona que la *Commedia* tenga significados alegóricos e incluso incorpora un argumento que discute fuertemente la teoría del *poeta theologus*, que de alguna manera complementaba la idea de los significados alegóricos. Allí Bruni compara a Dante con Francisco de Asís. Según él, Francisco fue un poeta inspirado por un furor divino, mientras que Dante fue un poeta por estudio: “Un modo es por ingenio propiamente agitado y no motivado por alguna fuerza interna y escondida, la cual se llama furor y ocupación de la mente, la otra es por conocimiento, por estudio, aprendizaje, arte y prudencia. Y de esta segunda fue Dante”.²² Esta diferencia se establece sobre la base del furor poético platónico, que Bruni conoce por su traducción del *Fedro*.²³ Ahora bien, en la biografía de Dante, Bruni se encarga de diferenciar el furor divino de la poesía vulgar. La idea del poeta teólogo que sostenían Boccaccio y Petrarca queda desacreditada, o por lo menos circunscripta a un ámbito religioso.²⁴ Es por eso que la explicación sobre los significados alegóri-

21. “Equidem, si quando Didonis Eneeque amores apud Virgillum lego, ingenium poete admirari soleo, rem autem ipsam, quia fictam esse scio, nequaquam attendere. Quod idem mihi accidit in aliis fictionibus poetarum. Animum certe non movent, quia fabulosas et aliud pro alio significantes intelligo” (*De studiis*, 276).

22. “Un modo si è per ingegno proprio agitato et non mosso da alcuno vigore interno et nascoso, il quale si chiama furore et occupatione di mente (p. 548) [...] l'altra spetie è per scientia, e per studio, per disciplina et arte et prudentia. Et di questaseconda fu Dante” (*Vite*, 549).

23. En 1424 Bruni finaliza la traducción del *Fedro* de Platón (Hankins 1991). Unos años más tarde, escribe una carta a Giovanni Marrasio, un poeta siciliano que le había dedicado su poema *Angelinetum*. La carta incorpora la teoría de los cuatro tipos de *furores*. Según la explicación que se da en el texto, la poesía es, como el vaticinio, el misterio y el amor, un tipo de enajenación divina de la mente (*divina mentis alienatione*). El resto de la carta buscará argumentar por qué este furor divino es bueno, y a la vez diferenciarlo de cualquier tipo de poesía.

24. La idea de que los primeros poetas fueron teólogos aparece de forma diversa en los textos de

cos de César y Bruto debe ser leída con cautela. Está claro que argumentativamente cumple una función importante: disculpar a Dante sin negar el elogio a Bruto y la crítica a César.

En relación a Petrarca, la defensa de Niccoli también recurre a la ironía. Menciona que cuando fue a Padua a transcribir los textos de Petrarca tuvo trato con personas que lo conocieron y que todos ellos lo elogiaban: “Decían que había sido hermosísimo, muy sabio y el hombre más docto de su tiempo”.²⁵ La superposición de las tres características pone en evidencia la fragilidad del juicio popular sobre la figura del poeta. Para comprender la frase hay que tener en cuenta de qué manera Niccoli había comenzado su invectiva del día anterior. Antes de dar el primer argumento aclara que no se dejará llevar por la opinión del vulgo: “¿Acaso piensas que juzgo según la opinión del vulgo? ¿Que apruebo o desapruero lo mismo que la multitud?”²⁶ El hecho de que la opinión de Niccoli es contraria a la de la mayoría aparece dos veces más en el texto. Antes de criticar a Petrarca, Niccoli pide a sus interlocutores que no divulguen lo que dice: “A ustedes les ruego y les suplico que no divulguen mis palabras fuera de aquí”.²⁷ La otra mención ocurre al final del texto, cuando Salutati pide a Roberto que abra las puertas porque ya no deben temer a la calumnia: “Manda abrir las puertas, Roberto, porque ahora podemos irnos sin miedo a la calumnia”.²⁸ La aparición del juicio del vulgo como criterio para comprobar el elogio de Petrarca confirma, más que refuta, la posición de la invectiva en la que la fama del poeta excedía su talento real.

Los ataques a Boccaccio de L1 son más bien leves. En su defensa, Niccoli hace una enumeración de las grandes obras del certaldés: “Escribió sobre las genealogías de los dioses, los montes y los ríos, el fin desastroso de varios hom-

Petrarca y Boccaccio. El famoso pasaje de Petrarca en el que se refiere a los primeros poetas teólogos se encuentra en la *Fam*, X, 4 a su hermano Gerardo. Boccaccio lo retoma en el libro XIV de las *Genealogie* y en el *Trattatello in laude di Dante*, texto que Bruni critica en su biografía de Dante. Petrarca y Boccaccio citan un pasaje de Aristóteles, *Metaph.*, 983b 27, en donde cita a Homero para afirmar que los antiguos fueron los primeros θεολογήσαντας. Tomás de Aquino lo comenta en *Exp. Metaph.* I lect. IV. Petrarca recoge la explicación de la *theologia poetica* de Agustín, *Civ Dei*, XVIII, 14: “exstiterunt poetae, qui etiam theologi dicerentur” y de Isidoro de Sevilla, *Etym*, VIII, 7, a quienes cita, y de Albertino Mussato, a quien no cita. Aunque los dos primeros afirman que a los primeros poetas se los llamó teólogos ninguno de los dos hace referencia a Aristóteles. En la invectiva *Contra Medicum*, Petrarca toca el mismo tema y aclara que no recuerda cuál es el pasaje de la *Metafisica* y no tiene a mano el libro para poder citarlo. Como Albertino Mussato sí recoge esa cita de Aristóteles es probable que Petrarca lo tomara de este último. Está claro que Bruni conoce esos textos puesto que además corrige la etimología de la palabra poeta presente en ellos.

25. “Nam et formosissimum fuisse, et sapientissimum eundem que doctissimum sue etatis hominem dicebant” (p. 136).

26. “¿An tu putas me vulgi opinionibus iudicare, ut ea probem aut improbem que ipsa multitudo?” (*Dialogi*, 108).

27. “vos autem rogo atque obsecro, ne hanc meam orationem efferatis” (*Dialogi*, 112).

28. “TUBE, inquit, Roberte, ut fores aperiantur; nam sine metu calumnie possumus iam prodire” (*Dialogi*, 142).

bres, ilustres mujeres, poemas bucólicos, amores, ninfas”.²⁹ La mención de las obras latinas es evidente, pero las obras vulgares aparecen sintetizadas en amores y ninfas. En las *Vite* el rechazo a la producción vulgar de Boccaccio es explícito:

Me parece que nuestro Boccaccio, hombre dulcísimo y suavísimo, hubiese escrito la vida y costumbres de tan sublime poeta como si estuviera escribiendo el *Filocolo* o el *Filostrato* o la *Fiammetta*. Porque está toda llena de amores y suspiros y abrasadoras lágrimas, como si el hombre naciera en este mundo solamente para encontrarse en esas diez jornadas amorosas, en las cuales doncellas enamoradas y jóvenes elegantes contaron los cien cuentos.³⁰

Bruni le reprocha a Boccaccio haber escrito una biografía de Dante limitada a los amores y poco orientada a su participación como ciudadano. Pero además la compara con los textos literarios vulgares. En 1438, es decir dos años después de las *Vite*, Bruni traduce al latín uno de los cuentos del *Decamerón* (IV, 1) con el título *De duobus amantibus Girardo et Sigismunda*, y escribe su propia *novella* en vulgar, la *Novella di Antioco re di Siria*.³¹ Como afirma Hankins (2006: 16), la *novella* funciona como un antídoto contra la de Boccaccio que provocó el llanto desconsolado de las mujeres. Lejos de las reacciones pasionales de los personajes de Boccaccio, los personajes de Bruni son ejemplos de conducta y prudencia.

Pero sin duda, el aspecto más irónico de la defensa se encuentra en la falsa inversión de la postura de L1 respecto a la comparación de Petrarca con Cicerón y Virgilio. Una vez que finaliza su encomio, Niccoli afirma:

Yo suelo rebatir a aquellos que dicen que prefieren un verso de Virgilio y una sola carta de Cicerón a toda la obra de Petrarca, e invierto la frase, diciendo que prefiero una oración de Petrarca a todas las cartas de Virgilio, y un poema suyo a todos los versos de Cicerón.³²

Se comprenderá la broma si se tienen en cuenta las opiniones de Salutati sobre el tema. En carta a Giovanni Bartolomei (IV, 20, I, 334-342) del 13 de

29. “qui deorum genealogias, qui montes atque flumina, qui varios virorum casus, qui mulieres claras, qui bucolica carmina, qui amores, qui nymphas” (*Dialogi*, 140).

30. “Mi parve che il nostro Boccaccio, dolcissimo et suavissimo huomo, così scrivesse la vita et i costumi di tanto sublime poeta come se a scrivere avessi il *Philocolo*, o il *Philostrato* o la *Fiammetta*. Però che tutta d’amore et di sospire et di cocenti lagrime è piena, come se l’huomo nascesse in questo mondo solamente per ritrovarsi in quelle dieci giornate amorse, nelle quali da donne innamorate et da giovani leggiadri raccontate furono le *Cento Novelle*” (*Vite*, 537).

31. Todos los datos biográficos de Bruni están tomados de Vasoli (1972). Sobre Bruni y Dante véase Bartoli (2004), quien demuestra que Bruni trabaja sobre la segunda versión del *Trattatello*.

32. “Nam quod aiunt, unum Virgilii Carmen atque unam Ciceronis epistolam omnibus operibus Petrarche se antepone, ego sepe ita converto, ut dicam me orationem Petrarche omnibus Virgilii epistolis, et carmina eiusdem vatis omnibus Ciceronis carminibus longissime anteferre” (*Epist*, 140).

julio de 1379, *Salutati* exponía sobre la superioridad de Petrarca con respecto a los antiguos. En primer lugar, afirmaba que no es superado por Virgilio puesto que la prosa es más noble que el verso: “Confieso que es grande escribir versos, pero más grande, creo yo, es la prosa”.³³ Por ese motivo, Petrarca supera a Virgilio: “Por eso nuestro Francisco, aunque no haya prevalecto en el verso, como brilló excelentemente en la prosa, superó a los principales vates y a todos los poetas, incluido el óptimo mantuano”.³⁴ A continuación realiza la comparación con Cicerón. Este fue un gran orador, mientras que Petrarca no tanto, pero eso se debe a que en su época ya no era necesario. Finalmente concluye que supera a Cicerón en verso y por lo tanto no puede ser considerado inferior a ninguno de los dos: “ya que es aceptado por todos sin controversia que Francisco superó a Cicerón en verso, de la misma manera es necesario mostrar que no fue menor ni a Cicerón ni a Virgilio”.³⁵

En 1405 *Salutati* se embarca en una polémica con Poggio Bracciolini.³⁶ De ese intercambio solo se conservan las dos cartas de *Salutati* (IV, 126-145 y 158-170). En la primera carta *Salutati* se defiende con diversos argumentos. En primer lugar, considera que no todo lo antiguo es mejor. Así lo muestra el propio Cicerón que no se dejó eclipsar por los griegos. Luego expone, como argumento en defensa de Petrarca, la superioridad de los cristianos por sobre los paganos. Según él, los antiguos los superan en elocuencia, pero no en sabiduría. Respecto a la comparación con Cicerón y Virgilio, afirma:

Sé, lo confieso, que muchas veces acostumbré a decir que Cicerón en prosa, Virgilio en verso, Dante en la poesía vulgar, cuyos versos terminan con los mismos sonidos y Petrarca en el mismo tipo de verso pero más breves, han alcanzado la cima que nadie ha alcanzado, ni sucederá que alguien se eleve tan alto en el futuro.³⁷

Frente a los ataques de Poggio, *Salutati* incorpora nuevos argumentos. Por un lado, aparece la superioridad de los cristianos sobre los paganos. Por el otro,

33. “Magnum, fateor, versibus scribere, sed maximum, crede michi, prosaico stilo” (*Epist*, 338).

34. “ex quo Franciscum nostrum, etiam si nichil in versibus valuerit, quia prosa tamen excelenter enituit, vatum principi et omnium poetarum optimo Mantuano” (*Epist*, 340).

35. “Adde quod in metrico dicendi caractere Franciscus Ciceronem sine controversia, cunctis aprobantibus, superavit; ut quocunque te verteris, Petrarcam nec Virgilio nec Tullio minorem oporteat confiteri” (*Epist*, 342).

36. Baldassarri (2020: 80) deduce a partir de las palabras de la segunda carta de *Salutati* que la segunda carta de Poggio contiene un exagerado elogio irónico a Petrarca. Eso supone que el elogio de Niccoli podría estar basado en esa carta de Poggio. Además, relaciona el elogio a Dante con el que *Salutati* realiza en *De fato* para responder las críticas de Cecco d’Ascoli y las críticas antiescolásticas de L1 con el comienzo del *De laboribus Herculis*.

37. “Scio, fateor, quod, sicut multotiens dicere consuevi, Ciceronem prosa, carmine Virgillum, vulgaribus et consonis similiterque cadentibus rythmis, opere tamen longo Dantem, Petrarcamque eadem ratione dicendi sed parvis canticis, sic occupasse sublime, quod adhuc nullus ad illa pertigerit; forteque nec sit futuris temporibus aliquis ascensus” (*Epist*, 140).

Petrarca aparece a la par de Cicerón y Virgilio, solamente por su poesía vulgar. Y luego se defiende de haber antepuesto a Petrarca por sobre los romanos. Allí reitera que debido a que la prosa es superior al verso, Petrarca supera a Virgilio:

Y, en cuanto a Virgilio, creo que he explicado lo suficiente y lo que dije entonces es cierto, ya que, sin ninguna duda, Virgilio es superado por Petrarca en prosa; en el verso, por otro lado, se observa, aunque con una gran distancia, una semejanza debido a la imitación y la influencia.³⁸

Es evidente que las palabras de Niccoli deben comprenderse como una burla a Salutati. Ahora bien, ¿por qué Bruni se burla de su querido protector y maestro? Todo indica que el vínculo entre ambos entra en crisis en 1405, cuando Bruni obtiene el cargo de secretario apostólico. Por un malentendido, Bruni cree que Salutati apoyaba para el puesto a Jacopo da Scarperia. Molesto, Bruni le escribe una carta a Salutati en la que critica su latín (Witt 2000: 395). En otra carta del 13 de septiembre desde Viterbo, el joven humanista se lamenta por las condiciones de vida como secretario apostólico y Salutati lo acusa de falta de carácter, a lo que Bruni responde con una dura carta en la que le critica la forma de escribir los nombres propios. Para Fubini (1992) los *Dialogi* reemplazarían un elogio a Salutati nunca escrito. Está claro que la relación ya no era la misma, pero lo que en realidad está bajo cuestión es toda la herencia recibida del *Trecento*, que incluye al propio Salutati.

Las *Vite*

Baron (1955) y aquellos que suelen argumentar a favor de la adscripción de Bruni a la cultura tradicional florentina como Field (2017) suelen citar las *Vite di Dante e del Petrarca* como ejemplo de su opinión favorable respecto a *le tre corone*. Ya hemos visto las críticas a Boccaccio que se desprenden de ese texto. Ianziti (2005) sostiene en cambio que debe ser leído dialógicamente en continuidad con los *Dialogi*. Esa sugerencia es muy acertada ya que la estructura sigue el modelo de vidas paralelas de Plutarco, y al final se realiza una comparación en la que se destaca a Petrarca en la vida contemplativa y a Dante en la vida activa. No se trata de una biografía, como las de Cicerón y Aristóteles, sino más bien de un ensayo biográfico, en el que no se abarca la vida completa de los autores, sino un aspecto que se quiere resaltar. Ianziti también realiza una comparación entre la imagen de Dante en la *Historia* con la de las *Vite*. En aquella, aparece como víctima de las luchas internas de la ciudad, mientras que en esta se lo ubica como

38. “et de Marone quidem credo satis vere quod tunc tradidimus astruxisse, quando quidem prosa sine dubitatione vincatur; carmine vero, longissimis licet spaciis, imitationis tamen alicuius afflatus attingatur” (*Epist.*, 143).

simpatizante de los blancos, y responsable de su propio destierro. En ese sentido, resulta llamativo el siguiente pasaje:

Dante no pudo cumplir su propósito de esperar la gracia, sino que, levantándose con un alma altiva, comenzó a hablar mal sobre aquellos que poseían la tierra, llamándolos villanos y malvados y amenazando la venganza debida por el poder del emperador, contra la cual él decía que no tenían escapatoria.³⁹

Este pasaje y todo el texto tienen una motivación política muy clara. Compuerto en mayo de 1436 (Viti 1996: 533), debe ser leído en consonancia con otros textos y una situación política particular. Los sucesos de 1434 que provocan el exilio y retorno de Cosme de Médici ponen al canciller Bruni en una difícil situación. Su cercanía al bando oligárquico de Albizzi y Strozzi es conocida (Field 2017). Lejos de la postura de Niccoli, Traversari y Poggio que activamente defienden a Cosme, Bruni se mantiene expectante. Con el retorno de los Médici, conserva el puesto de canciller y se encarga de pedir a las ciudades que refugian a los exiliados, y además a su amigo humanista Francesco Filelfo, que los persigan. Paolo Viti (1992: 133-136) registra varias cartas oficiales en las que Bruni se encarga de realizar violentos ataques personales a sus viejos amigos. Entre ellas, la carta del quince de julio de 1437 en la que niega que exista una guerra civil en Florencia y afirma que los exiliados no son más que cuatro o cinco.⁴⁰

A partir de 1434 comienza una batalla diplomática entre las ciudades italianas que compiten por ser elegidas como sede del concilio ecuménico que unificaría a las iglesias romana y griega. Ese mismo año, Bruni publica nuevamente su *Laudatio*. Pier Candido Decembrio escribe un panegírico de Milán y Eneas Silvio Piccolomini sostiene las candidaturas de Siena, Basilea y Pavia (Viti 1992: 140). En esos textos, el argumento central contra la candidatura de Florencia se basa en la falta de libertad y la tiranía en la que la ciudad se encontraba desde que era gobernada por los Médici.

En ese marco, la crítica a Dante por no haber esperado, y desde el exilio, amenazar al gobierno florentino debe comprenderse como una crítica a los exiliados por Cosme. De la misma manera, el elogio a Petrarca por haberse acomodado a distintas situaciones políticas es una clara defensa de su propia posición respecto a Cosme. Por otro lado, las *Vite* se encuentran asociadas no solamente a los *Dialogi*, sino a la *Novella di Antioco*. Se trata de una estrategia política de recuperar a los grandes autores florentinos en el marco de una competencia con otras ciudades italianas. Bruni es obligado por la situación política a elogiar a

39. “Dante non potette tenere il proposito suo dell’aspettare la gratia, ma, levatosi co’ l’animo altero, cominciò a dire male di quelli che reggevano la terra, appellandoli scellerati et cattivi et minacciando la debita vendetta per la potentia dello imperadore, contra la quale dicea essere manifesto loro non avere alcuno scampo” (*Vite*, 547).

40. “exules autem non sint ultra quattuor vel quinque” (Viti 1992: 135).

Dante, Petrarca y Boccaccio pero moderadamente. Por eso aclara que Dante se destacó en la lengua vulgar, mientras que en latín su producción fue mediocre: “la virtud de este poeta fue en la rima vulgar, en la cual es excelentísimo sobre cualquier otro, pero en los versos latinos o en la prosa no supera a aquellos que medianamente escribieron”.⁴¹

Humanismo cristiano versus humanismo laico

Riccardo Fubini (1990) incluye a Bruni en el grupo de humanistas seculares junto a Bracciolini, Biondo y Valla. Según Hankins (1991: 61-64) Bruni desarrolló un avanzado secularismo y anticlericalismo. A pesar de ello debe ser rechazada la idea de que Bruni fuera el líder de un movimiento anticristiano y los *Dialogi* un panfleto en ese sentido. La idea del humanismo como la filosofía secular que da origen a la Modernidad ha sido puesta en cuestión en muchas oportunidades. Una prolífica línea de investigación plantea que en realidad fue más importante la relectura de los Padres de la Iglesia que de los clásicos greco-latinos (Bausi 2012; Cortesi 2012). Desde ese punto de vista, los *Dialogi* no serían tan importantes como parece. A lo sumo, serían la expresión personal de un autor que demostró durante toda su carrera un interés mucho mayor por los estudios clásicos que por los cristianos. Sin embargo, los *Dialogi* muestran la profundización de una separación entre *studia humanitatis* y *studia divinitatis* que ya existía en la época de Petrarca y Boccaccio.⁴²

Cuando Bruni retorna a Florencia en 1415, luego de diez años de servicio en la curia papal con breves interrupciones, se enemista con Ambrogio Traversari, monje camaldulés y amigo de Niccolò Niccoli. En 1418, Bruni escribe una invectiva contra él, la *Oratio in hypocritas*, de fuerte contenido anticlerical. En ello Bruni no demuestra una gran originalidad. Los ataques de los humanistas a la vida monástica y sobre todo a la hipocresía del clero eran comunes.⁴³ Es po-

41. “La virtù di questo poeta fu nella rima vulgare, nella quale è excellentissimo sopra ogni altro; ma in versi latini o in prosa non aggiunge appena a quegli che mezzanamente hanno scritto” (*Vite*, 550).

42. Desde la polémica entre Albertino Mussato y Fra Giovanni da Mantova en 1316, hay varias disputas entre hombres de la Iglesia y humanistas. Solo a modo de ejemplo se puede mencionar la carta de Pietro Piccolo da Monteforte a Boccaccio y las polémicas entre Salutati y Giovanni de San Miniato y Giovanni Dominici. Véase Witt (2000: 157-162). Según Robert Black (2001: 248) el rechazo de Dominici por los clásicos está fundamentado en un cambio en los textos utilizados para enseñar gramática a principios del siglo xv. Dominici defendía la utilización de Boecio y criticaba la lectura de textos lascivos como los de Ovidio. Véase Lanza (1972) y Mésoniat (1984).

43. Los textos humanistas más importantes sobre la hipocresía del clero son las epístolas *Sine nomine* de Petrarca, el *De verecundia* de Coluccio Salutati, el *Contra hypocritas* de Poggio Bracciolini, compuesto en 1447, la oración que el mismo autor compuso en ocasión del Concilio de Constanza en 1417, *Oratio ad Reverendissimos Patres*, y el *De professione religiosorum* (1441) de Lorenzo Valla. Véase Fubini (1990).

sible que la enemistad surgiera porque Traversari había traducido textos de los Padres griegos a favor de la vida monástica.⁴⁴ Esos textos eran una respuesta a la traducción que había realizado Bruni muchos años atrás bajo el amparo de Salutati, y que marcó el inicio de su carrera, la *Homilia ad iuvenes de legendis libris gentilium* de san Basilio. La traducción de Bruni había tenido un éxito rotundo debido a que cumplía con una función muy importante, en tanto daba cuenta de que una de las mayores autoridades de la Iglesia tenía una opinión favorable sobre las letras clásicas.

Pero cuando Bruni escribió los *Dialogi*, si seguimos la datación que se acepta hoy en día (véase la nota 3), se encontraba en Roma y Traversari era todavía un joven desconocido.⁴⁵ Sin embargo los *Dialogi* dan cuenta de los debates entre *studia divinitatis* y *studia humanitatis*. Algunos argumentos de Salutati a favor de *le tre corone* aparecen también en la invectiva de Rinuccini ya mencionada. En ese texto, el autor lanza muchas críticas sobre la nueva generación de humanistas. Entre ellas, sostiene que estos detractores de Dante, Petrarca y Boccaccio prefieren a Varrón que a los doctores de la Iglesia: “De la filosofía divina dicen que Varrón escribió muchos libros con comentarios acerca de los dioses de los gentiles con estilo elegantísimo, y lo elogian excesivamente, poniéndolo en secreto sobre los doctores de nuestra fe católica”.⁴⁶ A continuación elogia a san Pablo como el más sabio de su tiempo, y eso incluye a Séneca: “Y fue más sabio que todos los hombres de su tiempo, siendo el filósofo Séneca uno de sus contemporáneos”.⁴⁷ Estas palabras resuenan en aquellas de Salutati en el diálogo. Luego de que Niccoli realice su primera crítica a los que se hacen llamar filósofos, y proteste por la pérdida de los libros de Varrón, Salustio, Plinio y Cicerón, el maestro considera que no hay que exagerar: los tiempos no son tan contrarios a los estudios. En ese contexto afirma que no es tan grave la pérdida de las obras de Varrón, puesto que cuentan con la obra de Séneca:

¿Se ha perdido la obra de Varrón? Es lamentable, lo admito, y difícil de soportar. Sin embargo, tenemos los libros de Séneca, entre otros que podrían reemplazar a Varrón si no fuésemos tan delicados ¡Ojalá supiésemos, o por lo menos quisiésemos aprender, todo lo que esos libros que tenemos pueden enseñarnos! Pero como ya dije: somos delicados, queremos lo que no tenemos y despreciamos lo que tenemos.⁴⁸

44. Una epístola de Juan Crisóstomo, que lleva como título *Adversus vituperatores vitae monasticæ* y la carta de Basilio *De fuga sæculi et de vita monastica*.

45. Para la información biográfica sobre Traversari se ha consultado Saccenti (2019).

46. “Della filosofia divina dicono che Varrone iscrisse molti libri dell’osservazione degli ideï de’gentili con istilo elegantissimo, e molto ecieivamente il lodano, prepgnendo in segreto ai dottori della nostra cattolica fede” (*Invettiva*, 315).

47. “E fu di tanta iscienza, di quanta non fu niuno in suo tempo, essendo Senaca tanto filosofo suo contemporaneo” (*Invettiva*, 316).

48. “Perditus est M. Varro? Dolendum est, fateor, et moleste ferendum; sed tamen sunt et Senecæ libri, et aliorum permulti, qui nobis, nisi tam delicati essemus, facile M. Varronis locus supple-

Lo que no se dice en los *Diálogos* y sí aparece en la invectiva de Rinuccini es que la obra de Varrón fue discutida por Agustín en *De civitate Dei*. La mención de Varrón es una clara referencia a la segunda carta de Salutati a Poggio, en la que lo reprende por considerar a Varrón por sobre Lactancio y Agustín: “Lee sobre todo a Lactancio, lee también al padre Agustín, y podrás ver fácil cuán válida, cuán irreprochable, única y racionalmente refutan a tu Varrón”.⁴⁹ En la polémica con Poggio y en la invectiva de Rinuccini se observa un tema recurrente: la discusión entre letras paganas y letras cristianas. Todo ello reaparece en L2, que abre con el elogio de Salutati a la *Laudatio* de Bruni. En ese contexto Salutati pregunta por el juicio negativo respecto a los Césares. Pietro Sermini le responde que seguramente Bruni sigue a Lactancio en esa opinión. Salutati entonces pregunta por qué recurrir a Lactancio cuando cuenta con los clásicos: “¿Qué necesidad tiene- preguntó Coluccio- de seguir a Lactancio cuando tiene a Cicerón y Lucano, hombres muy cultos y autores muy sabios, y cuando ha leído a Suetonio?”⁵⁰ Nuevamente la frase refiere a la carta citada de Salutati a Poggio. Si para Salutati, Lactancio, único autor cristiano en la exposición precedente, superaba a Varrón como autoridad, deja de ser así cuando aquel tenía una opinión contraria a César, y por lo tanto discutía a Dante y al propio Salutati. Bruni pretende mediante esta contradicción poner en crisis el pensamiento de Salutati sobre la superioridad de los autores cristianos.

Pero en las palabras que Bruni pone en boca de Salutati en L1 hay algo más: se trata de la preferencia por aquellos autores que pueden ser incorporados más fácilmente a la tradición cristiana, sobre aquellos que presentan contradicciones con el dogma. De ahí el interés de los primeros humanistas por la figura de Platón. Ya Petrarca afirmaba, siguiendo a Agustín, que Platón era el filósofo que más alto había llegado y más cerca se encontraba de la doctrina cristiana. En su invectiva *De ignorantia*, Petrarca presumía de tener dieciséis libros de Platón en su lengua original. En sus disputas con los detractores de los paganos, la estrategia fundamental de los humanistas para difundir las obras de los antiguos era destacar los acuerdos. Ya hemos mencionado que la traducción de san Basilio tenía ese objetivo. Hay que decir también que el primer diálogo platónico que traduce Bruni es el *Fedón*, conocido por ser el diálogo en el que Sócrates argumenta en favor de la inmortalidad del alma. En efecto, el título de la traducción es *De immortalitate animarum*. Hankins (1991: 50-58) demuestra

rent. Atque utinam tot vel sciremus, vel etiam discere vellemus, quot hi libri, qui etiam nunc extant, nos docere possunt. Sed nimum, ut modo dixi, delicati sumus: que absunt cupimus; que adsunt negligimus” (*Dialogi*, 106).

49. “Lege super hoc Lactantium, lege patrem etiam Augustinum, et facile videre poteris quam valide, quam invicte, quamque rationabiliter eos reprehendant et singulariter tuum Varronem” (*Epist.*, 165).

50. “Quid opus est, inquit Colucius, ut Lactantium sequitur, cum Ciceronem atque Lucanum, homines doctissimos atque sapientissimos habeat auctores, et Suetonium legerit?” (*Dialogi*, 120).

que en las dedicatorias de las traducciones del *Fedón* y el *Gorgias*, a los papas Inocencio VII y Alejandro V, Bruni apela a la utilidad que estos libros tienen para el lector cristiano en virtud de las ideas similares que muestran con la verdadera fe. Se trata de argumentos que deben ser comprendidos en su contexto. Si las críticas apuntan al desacuerdo entre los paganos con la fe cristiana, las defensas consideran sus acuerdos. Pero ¿qué sucede con aquello que no puede ser asimilado de ninguna manera?

La ironía de la frase sobre Varrón y Séneca se encuentra en el hecho de que difícilmente pueda reemplazarse la obra de un autor que fue discutido y fuertemente criticado por la tradición cristiana con otro que fue fácilmente asimilado. La crítica al *Salutati* que desestima la pérdida de Varrón va en la misma dirección que la crítica a Dante por la asimilación de Bruto y Judas. El nuevo programa del humanismo no es necesariamente laico y anticlerical, pero sí comprende el estudio de los clásicos como una actividad que puede luchar por su autonomía respecto de la religión cristiana. De ahí que, como hemos visto, Bruni separe a Dante de Francisco de Asís, cuando para Boccaccio Dante había sido teólogo, como los poetas de la Antigüedad Museo, Lino y Orfeo.

La recuperación de un género y la aplicación de un método. Continuidades y rupturas con Petrarca

Hemos observado que las diferencias entre Bruni y Petrarca son muchas. En particular, se ha hecho hincapié en las críticas al *Africa* y a su humanismo cristiano que se hizo extensivo a *Salutati*. Pero será necesario realizar una comparación más profunda entre la obra de los dos autores para evaluar la originalidad de los *Dialogi*. En primer lugar se abordarán las coincidencias y luego las diferencias.

David Marsh (1980: 24-37) considera que los *Diálogos* de Bruni inician el nuevo espíritu del humanismo al recoger el ideal social de discusión del *De oratore* de Cicerón. Mientras que los modelos de Petrarca en el *Secretum* son los *Soliloquios* de Agustín, *La consolación de la filosofía* de Boecio y las *Tusculanas* de Cicerón, en donde el diálogo se presenta en su versión introspectiva, el modelo del *De oratore* refuerza la ruptura con la filosofía escolástica y sus métodos rígidos, a la vez que postula a la experiencia humana como criterio básico para conocer la verdad. Aunque todo ello es cierto, el *Secretum* no es la única forma en la que Petrarca concibió la *disputatio in utramque partem*. Tomemos el ejemplo que Baron (1955: 99) y otros interpretan como un rechazo a la vida activa, las famosas cartas a Cicerón del libro XXIV de las *Familiares*. En XXIV, 3 Petrarca critica a Cicerón por no haber seguido los principios de su propia filosofía al final de su vida, en la que lejos de retirarse de la vida política, toma partido en ella activamente. En la siguiente carta, lo elogia por sus grandes obras y su elocuencia. De ese mismo modo se comprende el método aporético

en el seno de los humanistas. Un objeto puede ser elogiado por un motivo y criticado por otro. Así comprende Bracciolini los *Dialogi*. En su oración fúnebre de Bruni, describe de esta manera el texto: “Entonces escribió con suma elocuencia una especie de diálogo. En el primer libro impugna la obra de los célebres y doctísimos Dante, Francesco Petrarca y Giovanni Boccaccio por su instrucción y elocuencia, mientras que en el segundo libro, elogia su virtud para disculparlos”.⁵¹ Así como Petrarca elogiaba a Cicerón como autor y lo criticaba como persona, Bruni elogia a los autores florentinos como buenos cristianos (si le creemos a Poggio) y los critica como autores. Podrían ser citados otros textos en los que Petrarca busca un equilibrio entre posiciones enfrentadas. Tanto en los *Remediis utriusque fortunae* como en el *Canzoniere* y en otras epístolas recurre a ese método.

Sin embargo, Petrarca pone un freno al escepticismo ciceroniano en dos textos clave: el *Secretum* y la invectiva *De sui ipsius et multorum ignorantia*. En el proemio del *Secretum* Petrarca afirma que implementará el método que toma de Cicerón, que a su vez lo tomó de Platón. El método del diálogo responde a una concepción filosófica ecléctica, en línea con el escepticismo académico defendido por Cicerón.⁵² Pero una vez iniciado el diálogo entre Agustín y Francesco, las palabras del santo no suenan acordes con ese método. Hablará de verdades incuestionables, amonestará a Francesco por su tendencia a la *intestina discordia* y dirá que la locura del amante está en amar y no amar al mismo tiempo. Los más importantes especialistas en Petrarca no acuerdan en la interpretación del final.⁵³ En el *De ignorantia* el final es más claro. Afirmará allí que la postura escéptica fue refutada hace tiempo: “Está claro que no podemos saberlo todo, ni siquiera saber muchas cosas. Pero la Academia fue refutada y rechazada hace mucho tiempo, y podemos saber algo a través de la revelación de Dios. Conformémo-

51. “Deinde, summa eloquentia dialogum quendam edidit, in quo cum primo libro viros praestantissimos doctissimosque Dantem, Franciscum Petrarcham, Johan Boccacium, eorumque doctrinam, eloquentiam, opera impugnasset; secundo in superioris excusationem ipsorum et virtus laudata est” (*Dialogi*, 122).

52. Así lo afirma el personaje de Agustín en *Secretum*, III, 29. En el mismo pasaje se hace alusión a los *Academica* de Cicerón.

53. Para Francisco Rico (1974) Francesco finalmente se somete a la autoridad de Agustín. El erudito español minimiza la queja final de Agustín que indica un retorno a la situación inicial: “In antiquas lites relabimur: voluntatem impotentiam vocas” [Volvemos a la antigua disputa: llamas impotencia a la voluntad] y resalta el pedido final de Francesco a la guía de Dios. Para Dotti (2004: 158) el diálogo permanece abierto e interpreta esa apertura como un valor en sí mismo: “Tale autoanalisi non porta ad alcuna risoluzione concreta ed è questo, alla fine, il risultato più importante, quello che rivela non tanto l’incapacità dello scrittore a scegliere tra due strade ugualmente vere, ma piuttosto la risoluzione a non voler decidere; e non già per rimanere inestricabilmente avvilupato nell’incertezza, ma per il riconoscimento che da questa incertezza, o ambiguità, o tormento intellettuale, può nascere la forma e l’essenza della nuova cultura”. Véase también Caligiure (2017), quien lee el *Secretum* en línea con el *Contra Academicos* agustiniano.

nos entonces con saber lo suficiente para nuestra salvación”.⁵⁴ Además, el texto responde a un método menos dialógico. En la dedicatoria a Donato Albanzani, el autor aclara que a pesar de tener la forma de un libro, es en realidad un diálogo: “Lo llamé libro, pero es en realidad un diálogo”.⁵⁵ Sin embargo, las voces de sus amigos aparecen filtradas por la voz del autor que elige escribir una invectiva en lugar de un diálogo.

El desacuerdo entre Cicerón y Agustín produce en Petrarca una limitación a la apertura del diálogo. En Bruni las virtudes del diálogo se liberan de algunas ataduras. Por un lado, cambia la dialéctica entre crítica y elogio. No hay objetos perfectos que no admitan críticas, ni objetos completamente repudiables que no sean dignos de algún elogio. Pero eso tampoco lleva a una postura completamente relativista, ya que *vituperatio* y *laudatio* no valen lo mismo para Niccoli. La primera se lleva a cabo en un espacio completamente privado y entre amigos íntimos. La segunda tiene lugar en un espacio intermedio, los jardines de Roberto, desde donde se observan los edificios de la ciudad. Aparece un personaje público, Pietro Sermini. Si aceptamos la datación de Fubini (1992), Sermini era el canciller de Florencia cuando Bruni escribió el texto. Es decir que es posible pensar que la crítica sincera y privada se rebate con un elogio simulado y público ¿Se podrá hablar entonces de una valoración positiva de la simulación?

Si ese fuera el caso, estaríamos ante un modelo de sabio muy diferente al de Petrarca. Bruni había tomado un modelo griego para componer su *Laudatio Florentine Urbis*, el *Panathenaicus* de Elio Arístides (Schadee 2018). Evidentemente, el modelo del elogio de Niccoli es otro. Se trata de un elogio paradójal, al estilo de Luciano de Samósata. Si bien las primeras traducciones de este autor son posteriores, Bruni pudo haber tenido acceso a algunas de sus obras, e incluso es posible que exista un autógrafo (Berti 1997). Esto vincularía a los *Dialogi* con la tradición lucianesca del Renacimiento que va de Alberti a Erasmo, pasando por Pontano.⁵⁶ La ironía, completamente ausente en el *Secretum*, incorpora otro elemento que impide resolver la tesis del texto y a su vez propone una imagen de sabio completamente distinta, más cercana al *σπουδογέλοιος* socrático que al sabio estoico petrarquista. Bajtín considera que uno de los rasgos propios de la novela es la construcción del personaje en contacto con el presente. Propone a su vez que el surgimiento de la cosmovisión novelística surge y se desarrolla en Europa en la Antigüedad tardía y el Renacimiento (Bajtín 1975: 456). Podemos observar que en Bruni el diálogo se da entre personajes en contacto con su propio presente y sus semejantes. Petrarca imaginaba un diálogo

54. “Sed quoniam iam nec sciri omnia, imo nec multa per hominem certum est, et confutata iampridem atque explosa Achademia, ac revelante Deo sciri aliquid posse constat, sit satis scire quantum sufficit ad salutem” (VI, 150).

55. “Liber quidem dicitur, colloquium est” (*De ignorantia*, 222).

56. Sobre la influencia de Luciano en el Renacimiento véase Marsh (2001), Vega (2004: 12-14) Geri (2011) y Mattioli (1980).

con Agustín, pero este no es otro que el propio Petrarca duplicado. La *intestina discordia* que lo angustiaba era la tensión entre el poeta enamorado y el cristiano devoto. El diálogo constituía una forma de autoconocimiento y expresaba una experiencia traumática. A través del *De oratore* de Cicerón, Bruni encuentra otro modelo dialógico en el que el tema ya no es el destino personal, sino un debate de actualidad, situado en el presente. Al igual que el *Secretum*, los *Dialogi* muestran una tensión entre dos posturas que se manifiestan en el mismo personaje, pero mientras que el primero expresa trágicamente la imposibilidad de resolución, el segundo resuelve a través de la ironía y la impostura. La solución a la *intestina discordia* es la risa.

Conclusiones

Seguramente las continuidades sean más que aquellas que hemos mencionado. La generación de Niccoli y Bruni retoma de Petrarca la crítica al occamismo y la lógica aristotélica, el rigor de la corrección gramatical, el interés por Cicerón, la búsqueda apasionada de los libros perdidos, la defensa de la poesía, el interés por la Historia, entre otras cosas. No hay motivos para dudar de la sinceridad de Bruni cuando en las *Vite* afirma que Petrarca fue el iniciador de los estudios clásicos. Pero sin duda, existía una fuerte necesidad de renovar el programa. La polémica entre Salutati y Poggio muestra algunos de los puntos básicos. Los especialistas en Salutati hablan de un giro hacia el cristianismo en sus últimos años (Witt 1977). Para Poggio la superioridad de los cristianos no es un argumento para sostener que Petrarca haya sido más sabio que los antiguos y queda claro que Bruni comparte esa opinión.

En ese sentido, el proyecto de traducir aquellos textos griegos que pudieran asimilarse más fácilmente al cristianismo comienza a caer tras la muerte de Salutati.⁵⁷ Es posible que Bruni viviera como una emancipación intelectual la muerte de Coluccio. Luego de su primera traducción de la homilía de san Basilio no vuelve a traducir a los Padres. Las traducciones de Demóstenes, Aristóteles, Jenofonte y Plutarco que Bruni realiza durante su carrera se encuadran dentro de una postura secular. Hemos observado que en los *Dialogi* ese conflicto es visible a través de la figuras de Varrón y Lactancio. En esa misma línea debe ser comprendida la separación entre la poesía divina y la poesía humana y su crítica al tópico del poeta teólogo de las *Vite*.

Por otro lado, el análisis de otros textos de Bruni nos conduce a pensar que su postura se acerca más al Niccoli de L1 que de L2. En ese sentido, las *Vite* y la *Novella di Antioco* no pueden ser consideradas como obras defensoras de la cul-

57. Nos referimos exclusivamente a la carrera de Bruni. Sería incorrecto extender esa hipótesis a todos los humanistas.

tura vulgar. Dentro de la producción del autor ocupan un lugar menor y tienen una función política clara.

Por último, hemos observado algunas diferencias en cuanto a la aplicación de la *disputatio*. Como afirma Marsh (1980) solo a partir de los *Dialogi* se instala el ideal ciceroniano de diálogo en el espíritu del humanismo (p. 33). El autor lo considera el primero de una serie de diálogos *quattrocentistas*. Pero ello no quiere decir que sea el texto fundante de un “humanismo cívico”. Expresa el ideal del grupo conformado por Bruni, Bracciolini y Niccoli en un momento particular de sus vidas, tras la muerte del maestro. Siguiendo el ejemplo de Petrarca que elogió a Cicerón como autor y lo criticó como hombre, Bruni decide homenajear a su maestro elogiándolo por haber convocado a Crisoloras, y criticándolo por haber asumido una postura cristiana al final de su vida.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989 [trad. del original, de 1975].
- BALDASSARRI, Stefano (ed.), *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, Florencia, Leo S. Olschki, 1994.
- , “Bruni Dantista. II: L’epistola sulla origine di Mantova e le ‘Vite di Dante e del Petrarca’”, *Italian Quarterly*, núm. 203-206 (2015), pp. 1-23.
- , “Poggio Bracciolini and Coluccio Salutati: the Epitaph and the 1405-1406 Letters”, en Roberta Ricci (ed.), *Poggio Bracciolini and the Re(dis)covery of Antiquity: Textual and Material Traditions*, Florencia, Firenze University Press, 2020, pp. 71-87.
- BARON, Hans, *The Crisis of the Early Italian Renaissance: Civic Humanism and Republican Liberty in an Age of Classicism and Tyranny*, Princeton, Princeton University Press, 1955.
- , *From Petrarch to Leonardo Bruni: Studies in Humanistic and Political Literature*, Chicago, The University of Chicago Press, 1968.
- , *En busca del humanismo cívico florentino*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BARTOLI, Lorenzo, «La lingua pur va dove il dente duole: le vite di Dante e del Petrarca e l’antiboccaccismo di Leonardo Bruni», *Esperienze letterarie*, XXIX, 2 (2004), pp. 51-72.
- BAUSI, Francesco, “Humanisme ‘civil’ et humanisme ‘chrétien’ dans le *De avaritia* de Poggio Bracciolini”, en Cécile Caby y Rosa Maria Dessi (eds.), *Humanistes, clercs et laïcs dans l’italie du XIIIe au début du XVIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 367-403.
- BERTI, Ernesto, “A proposito di alcuni codici greci in relazione con Manuele Crisolora e con Leonardo Bruni”, *Studi Classici e Orientali*, XLV (1997), pp. 281-296.
- BLACK, Robert, *Humanism and Education in Medieval and Renaissance Italy: Tradition and Innovation in Latin Schools from the Twelfth to the Fifteenth Century*, Melbourne, Cambridge University Press, 2001.
- BLYTHE, James, “Civic Humanism and Medieval Political Thought”, en James Hankins (ed.) *Renaissance civic humanism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 30-74.
- BRACCIOLINI, Poggio, “Oratio funebris in obitu Leonardi Arretini”, en Leonardo Bruni, *Epistolarum libri VIII*, ed. James Hankins, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, 2 vols., I, pp. 115-126.
- BRUNI, Leonardo, “De studiis et litteris”, en *Opere letterarie e politiche di Leonardo Bruni*, ed. Paolo Viti, Turín, Unione tipografico-editrice Torinese, 1996, pp. 243-279.
- , “Diálogos a Pier Paolo Vergerio”, en María Morrás (ed.) *Manifestos del humanismo*, Barcelona, Península, 2000, pp. 37-74.

- , “Dialogi ad Petrum Paulum Histrum”, en *Opere letterarie e politiche di Leonardo Bruni*, ed. Paolo Viti, Turín, Unione tipografico-editrice Torinese, 1996, pp. 73-143.
- , *Epistolarum libri VIII*, ed. James Hankins, James, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, 2 vols., I.
- , “La novella di Seleuco e Antioco. Introduzione, testo e commento”, ed. N. Marcelli, *Interpres*, núm. 22 (2003), pp. 7-183.
- , *Opere letterarie e politiche di Leonardo Bruni*, ed. Paolo Viti, Turín, Unione tipografico-editrice Torinese, 1996.
- , “Vite di Dante e del Petrarca”, en *Opere letterarie e politiche di Leonardo Bruni*, ed. Paolo Viti, Turín, Unione tipografico-editrice Torinese, 1996, pp. 531-560.
- CALIGIURE, Teresa, “*In antiquam litem relabimur*. Sceptical Hints in Petrarch’s *Secretum*”, en *Yearbook of the Maimonides Centre for Advanced Studies* (2017), pp. 29-50.
- CAPPELLI, Guido, “Una modernità (im)possibile. L’umanesimo italiano come fenomeno storico”, *Quaderns d’italià*, núm. 22 (2017), pp. 57-74.
- CORTESI, Mariarosa, “Lectures humanistes des pères de l’église. Philologie patristique et renouvellement de la culture au xve siècle”, en Cécile Caby y Rosa Maria Dessì (eds.) *Humanistes, clercs et laïcs dans l’italie du XIIIe au début du XVIIe siècle*, Turnhout, Brepols, 2012, pp. 175-198.
- D’ADDIO, Mario, “Il tirannicidio”, en Luigi Firpo (ed.), *Storia delle idee politiche, economiche e sociali. Volume terzo, Umanesimo e rinascimento*, Turín, Unione tipografico-editrice torinese, 1987, pp. 511-610.
- DOTTI, Ugo, *Vita di Petrarca*, Roma-Bari, Laterza, 2004.
- FIELD, Arthur, *The Intellectual Struggle for Florence: Humanists and the Beginnings of the Medici Regime, 1420-1440*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- FUBINI, Riccardo, *Umanesimo e secolarizzazione: da Petrarca a Valla*, Roma, Bulzoni, 1990.
- , “All’uscita dalla Scolastica medievale: Salutati, Bruni, e i ‘Dialogi ad Petrum Histrum’”, *Archivio Storico Italiano*, CL (1992), pp. 1065-1103.
- GARIN, Eugenio, *Il ritorno dei filosofi antichi*, Nápoles, Bibliopolis, 1994.
- GERI, Lorenzo, *A colloquio con Luciano di Samosata: Leon Battista Alberti, Giovanni Pontano ed Erasmo da Rotterdam*, Roma, Bulzoni, 2011.
- HANKINS, James, “The Dates of *Ep.* 1.1 [1.8], the Latin *Phaedo*, the *Dialogi ad Petrum Histrum*”, en su *Plato in the Italian Renaissance*, Leiden, Brill, 1991, pp. 367-378.
- , “Humanism in the Vernacular: the Case of Leonardo Bruni”, en Christopher Celenza y Kenneth Gouwens (eds.), *Humanism and Creativity in the Renaissance: Essays in Honor of Ronald G. Witt*, Leiden, Brill, 2006, pp. 11-29.
- , “Coluccio Salutati e Leonardo Bruni”, en *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, ed. Michele Ciliberto, Roma, Treccani, 2012, pp. 85-94.

- , *Virtue Politics: Soulcraft and Statecraft in Renaissance Italy*, Cambridge-Londres, Belknap Press, 2019.
- IANZITI, Gary, “From Praise to Prose: Leonardo Bruni’s Lives of the Poets”, *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, X (2005), pp. 127-148.
- , *Writing History in Renaissance Italy: Leonardo Bruni and the Uses of the Past*, Cambridge, Harvard University Press, 2012.
- LANZA, Antonio, *Polemiche e berte letterarie nella firenze del primo Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1972.
- MARCOZZI, Luca, *La biblioteca di Febo: mitologia e allegoria in Petrarca*, Florencia, Cesati, 2003.
- MARSH, David, *The Quattrocento Dialogue. Classical Tradition and Humanist Innovation*, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1980.
- , *Lucian and the Latins: Humor and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2001.
- , “Poggio and Alberti revisited”, en *Poggio Bracciolini and the Re(dis)covery of Antiquity: Textual and Material Traditions*, ed. Roberta Ricci, Florencia, Firenze University Press, 2020, pp. 89-102.
- MARTINES, Lauro, *The Social World of the Florentine Humanists, 1390-1460*, Princeton, Princeton University Press, 1963.
- , *Power and Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1979.
- MATTIOLI, Emilio, *Luciano e l’umanesimo*, Nápoles, Istituto Italiano per Gli Studi Storici, 1980.
- MCMANAMON, John, *Pierpaolo Vergerio the Elder: the Humanist as Orator*, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Text & Studies, 1996.
- MÉSONIAT, Claudio, *Poetica theologia: la Lucula noctis di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra ‘300 e ‘400*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1984.
- MORRÁS, María (ed.), “Diálogos a Pier Paolo Vergerio”, en su *Manifestos del humanismo*, Barcelona, Península, 2000.
- MORTENSEN, Lars Boje, “Leonardo Bruni’s ‘Dialogus’: a Ciceronian Debate on the Literary Culture of Florence”, *Classica et Mediaevalia*, XXXVII (1986), pp. 259-302.
- NOLHAC, Pierre de, *Petrarque et l’humanisme*, París, H. Champion, 1965.
- PETRARCA, Francesco, “De sui ipsius et multorum ignorantia”, en *Invectives*, ed. David Marsh, Cambridge, Harvard University Press, 2003, pp. 222-363.
- , *Epystole Familiars*, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1997.
- , *Mi Secreto. Epístolas*, ed. Rossend Arqués Corominas, Madrid, Cátedra, 2011.
- QUINT, David, “Humanism and Modernity: a Reconsideration of Bruni’s Dialogues”, *Renaissance Quarterly*, XXXVIII (1985), pp. 423-445.
- REVEST, Clemence, “La naissance de l’humanisme comme mouvement au tournant du xve siècle”, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, año 68 (2013), pp. 665-696.
- RICO, Francisco, *Vida u obra de Petrarca. 1, Lectura del Secretum*, Padua, Antenor, 1974.

- RINUCCINI, Cino, *Invettiva contro a cierti calunniatori di Dante e di messer Francesco Petrarca e di messer Giovanni Boccaccio*, en Alessandro Wesselofsky (ed.), *Il paradiso degli Alberti: ritrovi e ragionamenti del 1389*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977, pp. 303-316.
- SABBADINI, Remigio, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV: nuove ricerche col riassunto filologico dei due volumi*, Florencia, Sansoni, 1967.
- SACCENTI, Riccardo, "Ambrogio Traversari", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVI, 2019, s.v.
- SALUTATI, Coluccio, *Epistolario di Coluccio Salutati*, ed. Francesco Novati, Roma, Tipografi del Senato, 1891-1911, 4 vols.
- SEIGEL, Jerrold, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism*, Princeton, Princeton University Press, 1968.
- SCHADEE, Hester, "A Tale of Two Languages. Latin, the Vernacular, and Leonardo Bruni's Civic Humanism", *Humanistica Lovaniensia*, LXVII (2018), pp. 11-46.
- SKINNER, Quentin, *The Foundations of Modern Political Thought*, I, *The Renaissance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- TRINKAUS, Charles, *In our Image and Likeness: Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 1970.
- VASOLI, Cesare, "Bruni, Leonardo, detto Leonardo Aretino", en *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1972, s.v.
- , *La dialettica e la retorica dell'Umanesimo: invenzione e metodo nella cultura del XV e XVI secolo*, Nápoles, La città del sole, Istituto italiano per gli studi filosofici, 2007.
- VEGA, María José, "Proemio", en Giovanni Pontano, *Diálogo de Carón*, Salamanca, Semyr, 2004, pp. 9-21.
- VITI, Paolo, *Leonardo Bruni e Firenze: Studi sulle lettere pubbliche e private*, Roma, Bulzoni, 1992.
- (ed.), *Opere letterarie e politiche di Leonardo Bruni*, Turín, Unione tipografico-editrice Torinese, 1996.
- WITT, Ronald, "Coluccio Salutati and the conception of the *Poeta Theologus* in the fourteenth century", *Renaissance Quarterly*, XXX (1977), pp. 538-563.
- , *In the Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden, Brill, 2000.



Tradición literaria en el imaginario poético de Felipe Godínez: dos *topos* recurrentes en su teatro*

Esperanza Rivera Salmerón

Universidad de Valladolid
esperanzamaria.rivera@uva.es

Recepción: 15/09/2019, Aceptación: 24/03/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

El presente trabajo se propone estudiar dos de los símbolos que hallamos con mayor frecuencia en la obra de Felipe Godínez (1582-1659), dramaturgo del Siglo de Oro cuyo teatro gozó de un importante éxito en las tablas del siglo XVII y que a día de hoy está concitando nuestra atención. Estudiaremos, en concreto, las metáforas náuticas y la imagen del olmo y la vid en algunas de sus comedias —tanto religiosas como profanas— para poder demostrar que ambas alegorías, recogidas en emblemas de Andrea Alciato, se configuran como parte esencial del imaginario poético del dramaturgo.

Palabras clave

Felipe Godínez; teatro barroco; imaginario poético; metáforas náuticas; el olmo y la vid; Andrea Alciato.

Abstract

English Title. Literary tradition in Felipe Godínez's poetic imaginary: two recurring *topoi* in his theater.

This paper aims to study the two topics that appear more frequently in the Felipe Godínez's work (1582-1659), a playwright from the Golden Age whose theatrical pieces enjoyed great success on stage during the 17th century and is attracting our attention today. We will study in detail the nautical metaphors and the image of the elm and the vine in some of his comedies -religious and profane- to show that both allegories, depicted in emblems of Andrea Alciato, are key elements within the poetic imaginary of the playwright.

Keywords

Felipe Godínez; baroque theatre; poetic imaginary; nautical metaphors; the elm and the vine; Andrea Alciato.

Felipe Godínez (1582-1659), poeta y dramaturgo nacido en Moguer (Huelva), vivió a caballo entre la época de Lope de Vega y la de Calderón de la Barca; contemporáneo, pues, de Vélez de Guevara, Tirso de Molina y Ruiz de Alarcón. Precisamente por ser considerado un autor “menor”, “de segunda fila” respecto a los grandes creadores del teatro barroco, durante mucho tiempo ha sufrido un abandono prácticamente absoluto por parte de la crítica. Con algún trabajo testimonial a finales del siglo XIX, no será hasta la década de los setenta del siglo XX cuando la figura y obra de Felipe Godínez comiencen a ser objeto de un estudio amplio y serio. En este sentido, es reseñable la publicación de una serie de trabajos dedicados a su biografía, muy interesante por su condición de converso y por su comparecencia en un auto de fe en 1624 acusado de “hereje” y “judaizante”; asimismo, destacan otros centrados en su producción dramática, la cual está formada —según las últimas investigaciones— por veintiuna comedias de autoría segura, quince religiosas y seis profanas; a estas investigaciones han seguido otras que continúan hasta nuestros días.¹

Everet W. Hesse (1968: 15), en su célebre estudio *Análisis e interpretación de la comedia*, reflexiona acerca de la importancia que tiene ahondar en el imaginario poético de los dramaturgos áureos, los cuales se sirven —como todo escritor— de una serie de metáforas, alegorías o símbolos que suelen ser recurrentes en sus obras. Estos, claro está, forman parte del bagaje cultural y literario del autor, y, según sea su intención en cada momento, reflejarán matices diferentes:

Una de las primeras tareas del investigador es examinar la agrupación de las imágenes. Muchas veces el autor emplea la técnica de reforzar su significado con el uso de la redundancia y la agrupación de imágenes. Al mismo tiempo que hace el dramaturgo una comparación, hace también un contraste que tiene el efecto paradójico de señalar diferencias y semejanzas para aumentar el impacto emocional. Por la economía del tiempo en el drama, no se pueden malgastar palabras. El autor debe sacar de ellas cada matiz posible de significado.

Fijar algunos de los *topoi* que se repiten frecuentemente en bastantes de las piezas de Felipe Godínez nos permitirá acercarnos al repertorio simbólico y conceptual que manejaba el autor para representar temas tan universales como el

1. Este artículo se publica en el marco del Proyecto de Investigación “De Antonio Enríquez Gómez a Fernando de Zárate: obra dramática y ensayos políticos” (FFI2017-87523-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Véase el estado de la cuestión llevado a cabo por Menéndez Onrubia (2009). Además, hemos de añadir estudios posteriores y determinantes como los de Vega (2009a, 2009b), y los de Sánchez-Cid, entre los que destacamos el más reciente de 2016. Asimismo, puede consultarse el Portal dedicado al dramaturgo en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/portales/felipe_godinez/ o el reciente monográfico (2017) publicado también sobre el autor y aspectos interesantes de su obra en la revista electrónica norteamericana *eHumanista*: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/conversos/5>.

amor, la duda, el poder, la relación paterno-filial, la amistad, la fortuna, etc. Según nuestras investigaciones, algunas de estas imágenes se corresponden con las más clásicas de la historia de la literatura: la mariposa y la llama, símbolo del amor irrefrenable; la noria de la fortuna, representante de la cambiante suerte que experimentan los personajes; las metáforas náuticas, fuente de variadas interpretaciones, entre la que destaca como alegoría de las dudas amorosas; o la imagen del olmo y la vid, tradicionalmente utilizada para reflejar la unión amorosa o de amistad. En este trabajo estudiaremos únicamente las dos últimas, cuya unión aquí se explica por su doble condición “emblemática”: se convierten, como veremos, en divisas esenciales del lenguaje poético del onubense y mantienen una íntima relación no únicamente con la tradición literaria clásica, sino también con algunos de los más conocidos emblemas de Andrea Alciato.

Debido a que la obra dramática del onubense no ha sido, por ahora y salvo algunas excepciones, editada modernamente, consideramos importante aportar a continuación los fragmentos que respaldan nuestra tesis, así como contextualizarlos con una breve introducción que nos sitúe en los albores de la enunciación de estos tópicos literarios. Aprovechamos asimismo para señalar que esta peculiaridad nos imposibilita, por cuestión de espacio, ofrecer un panorama detallado y completo del imaginario poético de Felipe Godínez, también necesario y pertinente en un autor tan desconocido, y que confiamos pueda realizarse en un corto plazo.²

Metáforas náuticas

Marinero soy de amor
y en su piélago profundo
navego sin esperanza
de llegar a puerto alguno.

(Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, 43)

Las imágenes náuticas son tópicas en la historia de la literatura como símbolos de diferentes realidades que preocupan al poeta; así, es conocida la metáfora de la vida como una nave que transita por el mar, el cual puede estar en calma pero generalmente se mostrará impetuoso y hasta tempestuoso, con todo lo que ello significa;³ del mismo modo, es recurrente desde los clásicos la representación

2. Anotamos, no obstante, a continuación las comedias en que utiliza cada una de las imágenes citadas: la mariposa y la llama en *Acertar de tres las una*, *De buen moro buen cristiano*, *Aun de noche alumbra el sol* (de manera significativa en varias ocasiones), *Cautelas son amistades* y *Los trabajos de Job*; la noria de la fortuna, por su parte, en *Amán y Mardoqueo*, *La reina Ester*, *Acertar de tres la una*, *Cautelas son amistades* (utilizada en esta comedia como “noria del mundo” en la mayor parte de sus enunciaciones, expresión que parece original del mogueareño según las investigaciones realizadas al respecto) y *La paciencia de Job*.

3. El tópico de la tormenta ha sido estudiado por Fernández Mosquera en varios trabajos exce-

de la obra literaria, de la creación poética casi siempre, como un viaje marítimo, y así lo estudió el pionero Ernst Robert Curtius (1955: 189-193) en su clásica y aún valiosísima monografía; además, es frecuente la imagen del barco como símil del enamorado que es sometido a los embates de las tempestades del mar —el amor—, imagen que en la literatura española tiene su ejemplo seguramente más célebre en las delicadas “barquillas” incluidas por Lope en su *Dorotea* (1632)⁴ y que nos interesa especialmente porque es la que encontraremos con mayor frecuencia en los textos godinianos.

Esta última versión de la metáfora nos remite fundamentalmente a dos de los grandes poetas latinos: Horacio y Ovidio. El primero de ellos dice lo siguiente en la oda 14 del primer libro de sus *Carmina* (Horacio, *Odas y epodos*, 121-122, en traducción de Fernández Galiano y Cristóbal):

¡Insólitas olas, nave, al mar te arrastran!
 ¿Qué haces? ¡Busca el puerto y ancla firmemente!
 ¿No ves que está tu banda
 sin remos y el veloz Áfrico
 averió tu mástil y los cables gimen
 y el casco sin cinchos no es fácil que pueda
 al piélagos imperioso
 afrontar? No están enteras
 tus velas, te faltan efigies divinas
 a las que invocar si este mal no cesa.
 (...)
 ¡Cuida no seas
 juguete del huracán!
 Tú que mi inquietud y mi tedio fuiste
 y ahora eres mi amor y grave cuidado,
 huye del mar que baña
 las Cícladas refulgentes.

Es cierto que la teoría más difundida ha entendido alegóricamente esa nave que va a la deriva, y a la que se dirige el poeta con preocupación, como imagen del estado, de la república romana, desde que Quintiliano (*Institution Oratoi-*

lentes dedicados a los grandes escritores del Siglo de Oro español: Lope de Vega (2002), Calderón de la Barca (2003) o Quevedo (2006a); de referencia es igualmente el monográfico publicado en 2006 (2006b), que presenta un estudio amplio sobre el tema de la tormenta en la literatura española y recoge y actualiza los estudios anteriores. Destaca, por último, otro trabajo suyo en el que analiza la presencia del tópico en el *Persiles* de Cervantes (2018).

4. Para profundizar en la presencia de este motivo en la poesía de los Siglos de Oro, véase Sarmati (2009). Es este un monográfico dedicado a *naufrazi e tempeste d'amore* en autores como Ausiàs March, Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Fernando de Herrera, Góngora, Lope o Quevedo, partiendo del eslabón fundamental que supuso Petrarca. Felipe Godínez se inserta, como estudiaremos a continuación, en esta nómina de escritores áureos que acuden a la archifamosa imagen literaria.

re, VIII, 6, 44, 116-117) lo interpretara así: el barco sería la república, como decíamos; las tempestades de las olas un símbolo de las guerras civiles, y el puerto representaría la paz y la concordia. Pero también hay otra hipótesis, posterior aunque ya también tradicional, que defiende esa embarcación como una alegoría vital del propio Horacio, es decir, como imagen de su persona (véase, por ejemplo, Fraenkel 1980: 154-160), lo que se acercaría más a la lectura que encontramos en los textos de nuestro dramaturgo.

Más clara es, no obstante, la obra de Ovidio a la que atenderemos a continuación: *Amores*, II, 10, 9. En ella, el poeta confiesa que está enamorado de dos mujeres que poseen encantos semejantes, los cuales le impiden decidirse por una de ellas. Para expresar su dilema, utiliza una comparación marítima (vv. 9-10): “Errante voy igual que la chalupa / a la que empujan vientos en discordia, / y uno y el otro amor me tienen dividido” (*Ovidio Amores. Arte de Amar*, 248-249, en traducción de González Iglesias). Como explica Laguna Mariscal (1989: 310), el yo poético sería esa nave que se debate entre dos vientos enfrentados, los cuales, evidentemente, representarían a esas dos mujeres que ama el poeta. El citado estudioso explica en su artículo que el *topos* del amor como un mar tempestuoso es muy habitual en la poesía griega epigramática; y añade posteriormente cómo, en la literatura latina, esta imagen puede adquirir diferentes variantes: así, los vaivenes que padece el enamorado se reflejan en aquellos que soporta un barco —y el marinero que va en él— cuando sufre un naufragio; la desazón amorosa se equipara, en otros casos, con el oleaje marino; o también es recurrente que las andanzas amorosas se expresen a través de un viaje marítimo en el que la renuncia al amor (*renuntiatio amoris*) se suele comparar con el retiro definitivo del marinero que se ha salvado de un naufragio. Todas estas imágenes son recogidas en textos de poetas latinos como Catulo, Virgilio u Horacio (Laguna Mariscal 1989: 310-311).

Como señala este mismo investigador (Laguna Mariscal 1989: 313):

Hemos visto, pues, dos imágenes poéticas íntimamente relacionadas: la comparación de las zozobras amorosas con las del mar; y la imagen del retiro de una nave o marinero como expresión de *renuntiatio amoris*. La combinación de ambos elementos complementarios apunta a la existencia de un tópico literario, que bien podríamos bautizar como *nauigium amoris*.

Este *nauigium amoris*, con los matices que veremos a continuación, aparece en varios fragmentos de *Cautelas son amistades* (1630-1632),⁵ la primera comedia de Felipe Godínez en la que nos detendremos, considerada por la crítica palatina sería (Rivera Salmerón 2018: 597-605). En esta pieza lo encontramos

5. En la fechación de las comedias seguimos a Bolaños (1983) y/o Vega (1986). Todos los fragmentos de esta comedia serán citados a partir de la edición crítica de Rivera Salmerón (2018: 865-942).

siempre en boca de la duquesa de Milán, la dama protagonista, quien se acoge a él para expresar las dudas que siente al tener que elegir entre dos hombres: Enrique (lo que le dicta la razón, pues es el heredero de la Corona de Nápoles, el único sobrino del Rey) y Carlos Colona (el hombre al que ama realmente, un simple soldado). La primera vez que lo encontramos es en un diálogo de la dama con su amiga Irene, quien la aconseja que dé su mano a Enrique (pues es su “igual”), a lo que la Duquesa responde lo siguiente:

Pero aunque es mi igual, podré
decirlo sin miedo, amiga:
cuando le voy a querer,
Carlos llega y me detiene;
no te espantes si me ves
detenida en virtud suya,
que quizá debe de ser
o flaqueza humana en mí
o fuerza divina en él.
Tendidas todas las velas,
de la mesana al bauprés,
hipogrifo de las aguas
tan veloz pasa un bajel,
a quien es espuela el Bóreas,
que no se atreve a correr
ni aun el mismo pensamiento
una pareja con él,
y a quien el pez potentado
del alto océano, a quien
sirena del mar no puede
la ballena detener,
suele en su mayor violencia
llegar un pequeño pez,
que llaman rémora, y este,
por no entendido poder
de alguna virtud oculta,
a despecho del tropel
de tantos vientos y velas,
las alas corta o los pies
al marino hipocentauro,
pues sin dejarle mover
confunde el arte al piloto
y el gobierno al timonel.
Ves aquí un ejemplo, Irene,
donde, aunque mal dibujé
unas líneas o perfiles
de mi fortuna cruel:
¿qué nave tan poderosa
las velas tendió a merced

del Austro, que no pudiese
 de mi soberbia aprender?
 ¿Qué potentado de Italia,
 qué emperador o qué rey,
 que en el mar del mundo son
 peces que se hacen temer,
 se opuso a mi lozanía,
 que, burlándome de aquel,
 no pasase a pesar de este,
 siempre libre, aunque cortés?
 Pues a quien no retardaron
 tantos monarcas, a quien
 no obligó tanta grandeza,
 detiene la pequeñez
 de este Carlos, con oculta
 virtud o con no sé qué
 valor secreto del alma.
 Yo recogí en mi altivez
 el viento como las velas;
 él, modesto al parecer,
 virtud contra el viento; yo,
 libre, al yugo y a la ley
 cuello y voluntad sacudo;
 él se ha hecho obedecer
 imperioso en su humildad;
 yo, contra el rigor cruel,
 añado a la vela el remo;
 él sólo se ha menester
 a sí mismo; yo porfío
 queriendo que el mar me dé
 libre paso; él persevera,
 y aun no me deja querer;
 yo subo altiva a la gavía,
 y aferro velas, y él, que es
 humilde, se está en la quilla,
 y no tiene más que hacer;
 yo, en fin, en la proa aplico
 mayor fuerza, y, al fin, él,
 se está quedo: nave he sido,
 rémora debe de ser.

(vv. 899-977)

Como vemos, en este largo y poético parlamento la Duquesa se identifica con esa nave que quiere seguir el camino que más le conviene —el matrimonio con Enrique—, pero es incapaz de continuar por él porque es detenida en reiteradas ocasiones por un pez pequeño y de gran fuerza, la rémora, imagen del ser amado —Carlos—. En este caso, la tópica imagen de la navegación como símbolo del amante se une a otra que encontramos en uno de los emblemas de Al-

ciato (*Emblemas*, 117-118), en concreto el LXXXII, que reza “Contra los que fácilmente se apartan de la virtud” (*In facile a virtute desciscentes*):

Así como una rémora pequeña como un
caracol puede por sí sola detener una nave a
despecho del impulso del viento y de los
remos, así una causa insignificante detiene en
mitad de su camino a algunos que se
encaminan, por su ingenio y virtud, hacia los
astros. Una querella angustiosa o la pasión
por una puta es capaz de apartar a los jóvenes
de los altos estudios.⁶

Es decir, la Duquesa es consciente de que, aunque Carlos sea pequeño, desigual a ella y humilde, tiene la misma fuerza que la rémora, quien es capaz de detener el avance de un navío en el mar. En cambio, ningún otro personaje de mayor rango social o de más poder (“pez potentado”), como podría ser en este caso Enrique, tiene la capacidad de hacerla vacilar en su pasión. Además de ser un discurso sobre sus dudas amorosas, es un bello alegato sobre su libertad: la Duquesa es un ser libre que está acostumbrada a tomar sus decisiones y nunca se ha encontrado con nadie, por mucho poder que tuviera, que consiguiera hacerla cambiar de parecer; ahora bien, el amor verdadero, que en este caso se corresponde con el de un humilde soldado, Carlos, ha logrado que esa libertad se vea mermada porque no puede seguir su rumbo en contra de su voluntad. En efecto, el amor la detiene, el amor la hace esclava de lo que siente, el amor consigue paralizarla contradiciendo a la razón.

Este conflicto que experimenta la dama es narrado por ella misma en tiempo real, pues, unos versos más adelante, cuando parece decidida a elegir al sobrino del Rey, vuelve a dudar ante la llegada, una vez más, de la rémora que detiene nuevamente “el bajel”:

IRENE. ¿Pues por qué mandas
 que me detenga?
DUQUESA. No sé.
 El viento era por la popa,
 pero debió de poner
 la rémora su virtud
 y detúvose el bajel.
 (vv. 996-1001)

6. Más bella es, a nuestro modo de ver, la clásica versión de Daza Pinciano (1549: 72): “Como a una nao la Rémora detiene / menospreciados los remos y el viento, / así poca ocasión a algunos tiene / a que no alcancen de virtud aumento, / como es un feo amor que no conviene, / o por razón de un pleito descontento, / que a los mancebos de índole excelente / estorba a que su ciencia se acreciente”.

Finalmente, se sobrepone y, recurriendo de nuevo a esa metáfora náutica, hace saber a Irene su intención de ser racional, práctica, y dejar de lado esos sentimientos que siente por Carlos, pues el barco tiene que ser más fuerte que las tormentas y que los vientos que se empeñan en hacerlo cambiar de destino. De nuevo hace explícitas su altivez, su soberbia y su valía como mujer decidida, inteligente y libre:

DUQUESA. Trocose el viento y ya es
 por la proa. Lo que puedo
 es procurar no volver
 muchas jornadas atrás
 porque me gobernaré
 por la razón, que es el norte
 viendo quién soy, y también
 las dos coronas que gano;
 y así, para no ofrecer
 la mano a Carlos en medio
 de golfo tan infiel,
 el viaje se suspenda,
 eche las áncoras, dé
 fondo la nave fiada
 por uno y otro escobén
 a dos tan fuertes amarras
 de decoro y de interés,
 de modo que entre las olas
 con repetido vaivén
 resistiendo la tormenta,
 que es lo más que puede hacer,
 mientras ya sobre las nubes,
 ya en los abismos se ve,
 vacilando el frágil leño
 está de mar en través.
 (vv. 1019-1043)⁷

Los criados de esta pieza también van a utilizar el lenguaje náutico en algunos de sus diálogos, conformando unas escenas paralelas que, con un tono más ligero, consiguen despertar en el lector/espectador una sonrisa. Es más, son precisamente ellos los primeros que hacen uso de esas imágenes, anticipando la que será una de las metáforas más recurrentes de la comedia. En el fragmento siguiente, Gandalín (donaire de la pieza) y Flora (criada de Irene) acaban de presenciar el primer encuentro de Carlos el Conde —el otro galán de la comedia y supuesto hermano de Carlos Colona— e Irene, entre los que se ha producido un

7. Buena parte de esta intervención de la dama está construida con una serie de encabalgamientos que la dotan de un ritmo que parece mimetizar precisamente el vaivén de un barco en alta mar.

acercamiento amoroso. Una vez que estos salen de escena, los criados mantienen una conversación que empieza de esta manera:

GANDALÍN. El amorcillo es sutil.
 FLORA. El escudero es notable.
 GANDALÍN. Mi mesura está en un tris:
 ríndome, que el más señor
 suele humanarse y vivir.
 ¿Oye, señora fregata?
 FLORA. Oigo, señor bergantín.
 GANDALÍN. Entrambos somos bajeles
 que al mar nos podemos ir.
 (vv. 496-504)

Gandalín hace por primera vez referencia a un elemento náutico, la “fragata”, término que, según lo utiliza él, como “fregata”, le permite también bromear con el significado de “fregona”, es decir, de ‘criada’. Ahora bien, lo interesante es que Flora le responde siguiéndole la gracia y denominándole “bergantín”, un tipo de buque cuyo nombre, a su vez, remite a la voz “bergante”, es decir, ‘pícaro’, e incluso puede llegar a recordar otras palabras italianas como “brigante” (‘bandido’) y “birbante”, que significa ‘bribón’, lo mismo que “fregata” puede verse también como italianismo (repárese en que la acción se desarrolla en Nápoles y que ambos criados emplean en ocasiones otros términos propios del italiano). Así mismo, notamos la dilogía que hay en “bajeles”, la cual hace referencia a ‘barcos’ y a ‘personajes de *baja* condición’. Ambos, pues, juegan con el doble sentido que les aporta el lenguaje náutico y hablan de ese emparejamiento que los permite ser dos personajes afines por su condición de criados; ese mar del amor, a su medida, también es para ellos.

Esta misma imagen la encontramos en otras piezas de Godínez; en concreto, en su comedia bíblica *Amán y Mardoqueo* (1644-1650)⁸, en la que el Rey se dirige a Ester alabando su belleza, que no se marchita con el paso de los años (f. B4). En este caso la nave aparece equiparada al sol, el cual, aunque parece que se pone cada día con rapidez, en realidad lo hace lentamente, como si fuera detenido por una rémora; el sol, la nave, es una metáfora de Ester, de su belleza, y esa lentitud con que parece que se esconde el astro es una alegoría del pausado paso de los años sobre su hermosura. Es, pues, una variante en la utilización de la metáfora, pero la imagen es la misma:

Como el sol eres, sin duda,
 porque el sol, divina Ester,
 aunque nace cada día,
 tiene inmortal la niñez

8. Citamos a partir del impreso R/22658 conservado en la Biblioteca Nacional de España.

y así verás en su aspecto
 que, aunque en perpetuo correr,
 si pasan por él los años,
 no pasan años por él.
 En esos mares azules
 al gran planeta has de ver
 que, aunque con remos de plata,
 luciente alado bajel
 surca piélagos de luz
 en golfo de rosicler;
 aunque se vaya a morir
 cuando se vaya a poner
 con ir tan veloz parece
 que está de mar en través.
 Sin duda, rémora oculta
 de providencia fiel
 sin retardarse en los días
 le detiene en su altivez.⁹

(f. B4)

E incluso en la también bíblica *Los trabajos de Job*,¹⁰ donde el mismo Demonio nos declara, en un aparte, que él va a conseguir por todos los medios que Job termine desconfiando de Dios y perdiendo su fe; para ello, se sirve de la metáfora que hemos estudiado, en la que él es la rémora que detendrá esa nave, símbolo de Job:

DEMONIO. (¿Tanto de tu Dios confías?
 Pues, yo, aquí sin que me veas,
 te detendré, porque seas,
 en golfo de envidias mías,
 tú un galeón, que fiel
 surcas tanto mar de miedo,
 y yo, rémora que puedo
 detener tanto bajel.)
 (vv. 1611-1618)

Pero, además, en otras comedias utiliza imágenes marítimas en las que el barco adquiere otros significados, siempre, no obstante, vinculados a la tradi-

9. Hemos corregido un par de erratas que presentaba este fragmento en el impreso para ofrecer una lectura clara: en el que correspondería al verso 14 de este pasaje, encontramos “el golfo” (enmendamos por “en golfo”), y en el último verso “se detiene” (que subsanamos por “le detiene”). En ambos casos para devolverle a los versos el sentido que, a nuestro parecer, no tiene en el citado impreso.

10. Citamos todos los fragmentos a los que remitimos a través de la edición de Bolaños y Piñero (1991: 163-244).

ción literaria. La segunda jornada de la comedia palaciega *Acertar de tres la una* (1626-1630)¹¹ termina con un parlamento de Leonor, la dama protagonista, en el que, a través de la imagen del “frágil leño”, muestra sus dudas sobre la situación que está viviendo: su marido, don Jaime, se ha batido en duelo con otro galán, don Diego, aunque ella duda si el enfrentamiento ha sido con él o con don Lope, a quienes todos quieren culpar y que es el hombre al que ella ama en realidad; tampoco sabe la dama si su marido ha resultado muerto. Su intervención nos recuerda en cierto modo a aquel que protagonizaba la duquesa de Milán en *Cautelas son amistades* al tener que debatirse entre el amor y la razón, aunque en este caso es el honor de su familia, el suyo y el de su marido, lo que está en juego, y perdemos la referencia a la rémora que en los ejemplos anteriores nos remitía a Alciato. Veámoslo a continuación:

LEONOR. Fuese y no me habló, bien hizo,
 que es la ocasión peligrosa,
 y para haberle olvidado
 aún es muy temprano ahora.
 ¿Si desafió con celos
 don Lope a don Jaime? Absorta
 la razón en tantas dudas
 discurrir apenas osa.
 No será, pero si fuese
 en contienda tan dudosa
 de respetos, ¿qué hará un alma
 impaciente, si no loca?
 Jaime es mi esposo, y amarle
 es deuda de honor forzosa
 cuando don Lope refiere
 nuestras pasadas memorias.
 ¡Oh, en cuántos mares me anego!
 ¡Oh, en cuánto abismo se engolfa,
 frágil leño, la paciencia,
 surcando agravios por ondas,
 y a los embates se entrega
 y a los peligros se arroja!
 Después que esperanza inútil
 llevó las áncoras todas,
 velas de cuidados tiende
 que las izan las congojas
 y las aferran los cabos.
 ¡Oh, fines de antiguas glorias!
 Ya pierde de vista el puerto
 de tu quietud la memoria,
 mientras nubes de tristezas

11. Citamos a partir del impreso T/55344/5 conservado en la Biblioteca Nacional de España.

de “ayes” de dolor se forman.
Ya en alta mar engolfada
la voluntad, como proa,
va rompiendo por temores
como quien las agua corta.
Ya entre mil tormentas falta,
mientras la razón zozobra,
el seso, el entendimiento,
como el timón a la popa.
Todo es confusión y grima,
suspiros por vientos soplan,
ansias por alas la embisten,
pensamientos la trastornan
por golpes de mar, y cuando
confusamente huye rocas
de sospechas, en escollos
de dificultades topa.
Ábrese el bajel, y escapan
unas esperanzas rotas,
como huesos de cadáver
ya desatado en la costa,
adonde son mis desdichas
como en la playa las olas,
que el deshacerse las unas
es dar lugar a las otras.
Estoy por matarme, ¡cielos!,
pero la acción más heroica
de un fuerte ánimo es sufrir
y esperar mientras importa.
Tal vez de interiores causas
—que el gusto al principio estorban—
resultan dificultades,
pero después, por las propias
dificultades deshechas,
como por murallas rotas,
entra a rendir los estorbos
la paciencia vencedora.
(ff. 21-22)

Como decíamos, la metáfora náutica le sirve para expresar sus dudas en torno a lo que está sucediendo, donde la razón zozobra ante los interrogantes que la atenzan, al igual que la embarcación que está “en alta mar engolfada”, a la deriva por culpa de las tormentas, y que ha perdido de vista el puerto: “Todo es confusión y grima / suspiros por vientos soplan, / ansias por alas la embisten, / pensamientos la trastornan / por golpes de mar...” (f. 21). Confía, no obstante, Leonor en que con paciencia y esperanza saldrá victoriosa, como así podremos confirmar al final de la comedia.

En la pieza palatina *Aun de noche alumbra el sol* (1630-1633)¹² la variante que encontramos es de gran interés porque representa la unión amorosa remitiendo a la conjunción que se da entre el marinero y su nave. Así, Sol se dirige a Don Jaime, amigo íntimo de su esposo, Don Juan, en una extensa disertación (vv. 743-769) en la que intenta hacerle comprender que si su marido ha de marchar a otro lugar, porque el Rey así lo quiere, ella irá con él: “Pues, Don Jaime, yo y Don Juan, / en dos almas que son una, / somos nave y marinero / que en tanto golfo fluctúa” (vv. 767-770), y termina diciendo: “porque no le he de dejar / hasta que en igual fortuna / las rocas me hagan pedazos / o los abismos me hundan” (vv. 766-769). Es decir, ella está dispuesta a encontrar la muerte, si es necesario, pero no quiere separarse de él, como —entiende— el marinero no ha de abandonar nunca su nave; en esa reminiscencia del tópico que estamos estudiando, la *renuntiatio amoris* es una opción que la joven enamorada no contempla.

Por último, en otra pieza de género palatino, *Basta intentarlo* (1635-1637),¹³ Doña Blanca aconseja a su prima Doña Elvira que no se deje cortejar por los dos galanes que la rondan, Tello y el Conde, pues posiblemente solo quieran divertirse con ella y su virtud está en juego. De nuevo se presenta el barco como imagen de la dama, a quien se advierte, antes de que el amor pueda conquistarla, de los muchos peligros que este sentimiento —al igual que el mar— trae consigo:

Huye, pues, de ambos escollos,
y teme que si te engolfas
en los riesgos del amor,
podrás perderte en la costa
de algún favor, porque Elvira,
aunque haya damas dichosas
que, agradecidas, escuchen
y, obligadas, correspondan
sin ofensa de su honor,
muy neciamente a las olas,
crédula nave se fía,
que si muchas van y tornan,
también se han perdido muchas
por la dicha de las otras.

(f. A2)

En suma, podemos decir que las metáforas náuticas son muy repetidas en la producción dramática de Felipe Godínez, el cual, sirviéndose del tópico del *nauigium amoris* —ya sea en toda su amplitud o solo en alguna de sus manifestaciones—, del emblema de la rémora de Alciato y de imágenes de la nave como símbolo de las dudas que experimenta el enamorado ante diversas situaciones,

12. Citamos a partir de la edición de Bolaños y Piñero (1991: 75-162).

13. Citamos por el impreso T/55344/18 de la Biblioteca Nacional de España.

va conformando un lenguaje retórico interesante que se configura como un sello personal que encontramos, como un *continuum*, en comedias de diferentes subgéneros dramáticos, y en boca de personajes de todo tipo, como hemos visto de forma especial en *Cautelas son amistades*.

El olmo y la vid

Permite que yo sea
el olmo desa vid, y que con lazos,
dándote mil abrazos,
tejida en laberintos mil te vea.
(Francisco de Quevedo, “A una dama hermosa y borracha”)

Otra de las metáforas de las que se sirve Felipe Godínez para reflejar la unión en las relaciones humanas, ya sean amorosas o de otra índole, es la imagen clásica y tradicional del olmo y la vid, que tiene sus precedentes grecorromanos en Virgilio, Catulo y la *Antología griega*, y cuya imagen se hizo especialmente célebre muchos siglos después gracias al emblema CLX de Alciato, que reza “La amistad que dura aun después de la muerte” (*Amicitia etiam post mortem durans*) y en el que la *pictura* representa un olmo viejo al que la vid se anuda rodeándolo. El pie suscribe (Alciato, *Emblemas*, 201-203):

A un olmo seco por la vejez y desnudo de
hojas, se ha abrazado una vid de espeso y
verde follaje. Ella reconoce las vicisitudes de
la naturaleza y devuelve a su padre los
servicios que él ha prestado anteriormente.
Con este ejemplo se nos advierte que
busquemos unos amigos tales que no nos
falte socorro en el día supremo.¹⁴

La historia de esta metáfora se analizó en un artículo ya célebre de Aurora Egido (1982), al que remitimos para profundizar en ella y desarrollar los puntos que trataremos con posterioridad. En él se pone de manifiesto el amplio abanico de significados que puede adquirir dicha imagen en los diferentes textos literarios en los que aparece, pues tiene la capacidad de adaptarse a distintos contextos, entre los que destaca su empleo como símbolo del vínculo sagrado de amistad, lectura que recoge el emblema de Alciato, pero también

14. Recogemos, de nuevo, la bella traducción de Daza Pinciano (1549: 31), que dice: “Al olmo viejo, seco y sin verdura, / la parra fresca y verde entretejida / es encubierto exemplo en tal figura / que al’ amistad durable nos convida. / Pues no es perfecto amor el que no dura / al menos hasta el ir de aquesta vida. / Bueno será buscar amigos tales / que quedos siempre estén a nuestros males.”

de esa íntima relación que se da entre los enamorados (con su matiz de erotismo en muchas ocasiones).

El porqué de la unión de estos dos tipos de árboles la encontramos tanto en su origen real como en la tradición mitológica. Por una parte, está ampliamente documentado en la viticultura antigua (las *Geórgicas* de Virgilio o el *De agricultura* de Columela, por ejemplo) que el olmo (e incluso otros árboles similares) se empleaba para hacer crecer las ramas de la vid en torno a su tronco y facilitar así las tareas vitícolas, como la poda y la vendimia, actuando el árbol a modo de espaldera. En cuanto a su tradición mitológica, la vid (como la hiedra) tiene un carácter lujurioso, mientras que el olmo (equiparado en algunos textos al álamo) se concibe en relación con rituales de fertilidad y con la tradición homérica; además, frente a la vid, es símbolo de masculinidad. De forma genérica, además, el árbol es imagen de la vida y de la inmortalidad ya en la mitología oriental, al igual que en la tradición cristiana desde el *Génesis*. Uno de los símbolos más extendidos, por tanto, es la equiparación del hombre a un árbol.

Así pues, como bien dice Egido (1982: 218), “el vínculo del olmo y la vid aparece como dictado perenne de la unión que supera a la muerte, pues es capaz de reanimarlos en su mutua convivencia”, imagen trascendental que será especialmente reiterada en la literatura. Dentro de la española, destaca la *Égloga I* de Garcilaso como el texto en el que se acrisola el motivo, y después será un tópico en toda la poesía de los Siglos de Oro, sobre el que dice Cull (2000: 590-591): “Se trata más bien de una imagen poética de la lascivia muy frecuente de casi todos los poetas del periodo”, afirmación con la que no estamos de acuerdo totalmente, puesto que en muchos textos adquiere diferentes significados que se alejan de lo erótico. Por citar algunos poetas de la época, destacaremos a los hermanos Argensola, Francisco de Rioja, Figueroa, Francisco de la Torre,¹⁵ Villamediana, Juan de Arguijo, Guillén de Castro, Soto de Rojas, Lope de Vega, Góngora¹⁶ y, por supuesto, Quevedo, a quien Egido (1982: 227-232) dedica gran parte del sobredicho estudio.

Centrándonos en la producción godiniana, veremos cómo el dramaturgo onubense utiliza esta imagen en varias de sus comedias, otorgándole, además, en la ya citada *Cautelas son amistades* un significado que no hemos encontrado en otros textos: el amor existente entre un padre y un hijo, que en el caso de nuestra

15. Poeta en que el *topos* es especialmente relevante como adorno del reiterado *locus amoenus* que se dibuja en su poesía; además, se trata desde diferentes e interesantes perspectivas. Para profundizar en él, véase Orobitg (2001).

16. Pérez Lasheras (2011: 150-166) dedica un capítulo muy interesante de su edición de la *Fábula de Píramo y Tisbe* a esta imagen emblemática, en el que, además de estudiar con detención su significado en la pieza gongorina (y haciendo calas en otras obras relevantes del escritor cordobés, como el *Polifemo* o las *Soledades*), añade una serie de autores pocos citados por la crítica que también dedican espacio en sus versos a esta imagen que estamos estudiando; estos son Bocángel, Castillo Solórzano, Diego Ramírez Pagán o Antonio Carrillo de Mendoza.

comedia se evidencia en la secreta (y por ellos ignorada) relación paterno-filial entre Carlos el Conde y el Rey. Sobre ella habla el joven galán con Irene en un bello pasaje que reproducimos a continuación, en el que le explica cómo ha sido el encuentro con el Monarca durante el cual ha sido nombrado Conde:

En fin, el Rey me abrazó,
y aunque ya puede vivir
muy poco por ser muy viejo,
nueva vida le añadí.
Figurad un olmo anciano
ya incapaz de digerir
el alimento robusto
que da la tierra de sí,
tanto, que apenas viviente,
por la ya flaca raíz
bebe humor con que no acaba
de secarse y de morir;
si a este olmo antiguo le plantan
al pie generosa vid,
ella, que en el noble arrimo
suele crecer y subir,
le enlaza, y él, que se abriga
con abrazo tan feliz,
ya que no propio, prestado,
tiene verdor juvenil:
tal nuestro anciano Monarca
pudo a sus pies advertir
las esperanzas de un joven,
que, aunque florecientes, vi
que yacían por el suelo,
mas levantome a ceñir
su pecho, y a tal Alteza
abrazándole subí,
que él se gozaba en mi abrazo
y yo en su arrimo, y, en fin,
como si mi padre fuera,
quedando entrambos allí
estrechamente abrazados,
él fue olmo y yo la vid:
yo me sustentaba en él,
y él se remozaba en mí.

(vv. 439-474)

En *Aun de noche alumbra el sol* encontramos la metáfora para representar el amor entre Sol y Don Juan, pero haciendo una clara referencia a la antonomástica imagen de amistad. Veamos cómo expresa la dama esa indisoluble unidad que forman los enamorados:

SOL. Imaginad —si no pierde
 quizás por muy repetida
 la comparación—¹⁷ asida
 a un olmo una yedra verde,
 que en recíproca amistad
 se unen los dos de tal modo,
 que en las partes de este todo
 no hay ya unión, sino unidad.
 (vv. 2155-2162)

En *De buen moro, buen cristiano* (1626-1630),¹⁸ comedia hagiográfica, la metáfora se utiliza en dos ocasiones. En la primera de ellas, Gil, uno de los villanos de la comedia, se dirige a la joven Zaida para reiterarle lo bella que es, y la halaga de la siguiente manera:

GIL. Y cuando así quedo en calma
 os doy cada vez que os miro
 en cada vista un suspiro
 y en cada suspiro un alma.
 Dije un dicho muy a pelo
 a una hiedra que ayer vi:
 tiene un olmo junto a sí,
 pero arrastra por el suelo.
 Ella abrazarse desea
 con el olmo, él se desvía;
 y díjele: “hiedra mía,
 aunque sos verde, sos fea.
 Al olmo aunque cerca está,
 de vos no se le da nada:
 pedidle a Zayda prestada
 la hermosura y vos querrá”.
 (f. B4r)

Utiliza Gil la fealdad de la hiedra para alabar la hermosura de la dama, quien debería prestar su belleza a esa planta para que pueda abrazarse al olmo, dándose, así, ese perfecto y tradicional maridaje del amor.

El otro ejemplo lo encontramos en un parlamento de Bartola, la villana compañera de Gil, la cual remite a la unión del olmo y la vid para referirse al amor que siente por Celio, con quien está dialogando. En realidad no habla explícitamente del olmo, pero se entiende que el árbol nuevo que sustituye al

17. Podríamos interpretar este inciso como un comentario del propio escritor, quien se mostraría consciente de lo muy manido que está el tópico a esas alturas y, en especial, también en su teatro, lo cual respaldaría nuestro estudio.

18. Citamos a partir del impreso R/11269 de la Biblioteca Nacional de España.

tronco seco es ese olmo que, en síntesis con la vid, simboliza el verdadero amor. Bartola es la “bella mal maridada”, la vid, y ese nuevo árbol que llega para abrazarla, el olmo, es Celio:

- BARTOLA. Yo vi una vid enlazada
a un tronco seco; así un ramo
y dije a la vid: “yo os llamo
la bella mal maridada”.
Mas ella que no sabía
de otros mijores abrazos,
vi que con estrechos lazos
al tronco se entretejía.
Mas vino un hombre en buen punto,
que habiendo cortado el tronco
tan estéril y tan bronco,
prantaron luego allí junto
otro árbol menos grosero,
y la vid, a lo del mundo,
se abrazó con el segundo
mijor que con el primero.
Que la mujer más fiel
con uno, apenas allí
halla otro junto de sí,
cuando se abraza con él.
- CELIO. A la segur que cortó
el tronco seco agradezco
tus brazos que ya merezco.
- BARTOLA. Sed vos el árbol, que yo
como la vid me acomodo.
(f. D2v)

Al fin, en *O el fraile ha de ser ladrón o el ladrón ha de ser fraile* (1640),¹⁹ también comedia de santos, retoma la tradicional variante del lascivo amor, aunque el personaje que utiliza la metáfora, Margarita, lo hace con un sentido muy particular: ella es tan sensual como la hiedra y tan pretendida (y “murmurada”) como las lozanas hayas, pero sus encantos no serán disfrute de su interlocutor, Luquesio, sino que se reservan para el galán que ella ama:

- MARGARITA. ¿Ves esta lasciva hiedra,
que por falta de aquel olmo,
yace arrastrada, aunque muchos
le rogaran deseosos?
¿Ves aquellas verdes hayas,
sobre aquel pradillo o folio

19. Citamos por el impreso 34071 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo.

de esmeraldas, cuyas dichas
murmuran tantos arroyos?
Pues yo soy por mis verdores
haya, a quien murmuran todos,
y hiedra para el cariño
del nuevo galán que adoro.

LUQUESIO. ¿Nuevo galán?

MARGARITA. Y muy nuevo.

LUQUESIO. ¡Oh, qué grosero es el tronco,
que se ha negado a tal hiedra!

(f. Br)

Lo interesante, por tanto, de la utilización de esta metáfora por parte de Godínez reside en la variedad de significados que le otorga en sus comedias, entre las que, como ocurría con la metáfora náutica, encontramos distintos tipos genéricos e, igualmente, el motivo toma voz en personajes de clases sociales muy diversas (desde un Conde hasta una pareja de villanos). El onubense parte de la tradición pero innova en cierta medida su tratamiento, destacando en este sentido el novedoso valor que adquiere en *Cautelas son amistades*, en la que la unión del olmo y la vid se erige como el amor puro que se da entre un padre y un hijo. Podemos decir, pues, que esta imagen también se convierte en una de sus marcas de identidad y, por ende, en otro de los motivos más queridos en sus versos.

Coda

Dice Sarmati (2009: 9) en su introducción al citado monográfico dedicado al estudio de las metáforas náuticas unas palabras que compartimos absolutamente y que respaldan el estudio de las imágenes que hemos presentado en líneas anteriores:

La finalità del *τοπος* è ovviamente quella di rappresentare quelle realtà che lo riguardano. Il fatto stesso della ripetizione dice anche che per una ragione o per l'altra quel modo deve essere apparso in certi momenti il migliore per rappresentarla. Oltre a questa funzione che gli compete in proprio, il *τοπος* acquista un'altra funzione per rapporto alla catena informativa in cui è inserito; funge cioè da segnale per rapporto ad eventi che vengono narrati, a sentimenti che vengono evocati, a circostanze belle o brutte, buone o cattive che vengono descritte.

En efecto, los dos tópicos que hemos estudiado responden a esta afirmación que sostiene Sarmati, puesto que ambos han sido utilizados por el dramaturgo para reflejar aquellas realidades que, en cada caso, quería presentar de manera poética, adaptándose para ello a diversas situaciones protagonizadas por personajes de diversa naturaleza, y con los que se han expresado sentimientos de diferente tipo: amor (erótico, platónico y filial), amistad, dudas, deseo. Así pues, como se ha tratado de mostrar, estas alegorías —que Felipe Godínez recoge del

acervo cultural y literario— se configuran como una parte sustancial del lenguaje simbólico de su teatro, el cual anteriormente había sido únicamente estudiado de forma general por Bolaños (1983: 614-645) en su clásico trabajo sobre la dramaturgia del onubense. La citada estudiosa anotó al respecto:

Felipe Godínez, en la búsqueda de un lenguaje literario, al igual que sus contemporáneos, vuelve la vista atrás y se fija en imágenes literarias que en un período anterior ya abundaron en la literatura, por lo que son conocidas de sus espectadores. Estas imágenes las desarrolla hasta el punto de convertirlas en auténticas alegorías. En la mente de todos los predicadores —y Godínez era uno de ellos— debía de estar un tipo de comparaciones, muy propicias para convencer a una masa poco instruida, pero muy religiosa; me refiero a los temas sacados de la Sagrada Biblia, tales como los de la vid, el olivo, el olmo... En la pluma de Godínez todas adquieren vivacidad, colorido y veracidad, capaz de satisfacer al alma que duda ante la situación conflictiva (Bolaños 1983: 632).

Pero el interés de estas imágenes en Godínez no está únicamente en su capacidad de recurrir a la tradición, sino que el mogueireño les confiere, como hemos dicho, su impronta particular. No se circunscribe a acudir a la tradición bíblica o clásica: bebe también de la emblemática de Alciato (de los emblemas LXXXII y CLX, como se ha señalado) y, además, aporta algunos matices que no encontramos en las fuentes, como es la citada utilización de la imagen del olmo y la vid para aludir a la (en este caso secreta) relación paterno-filial. Encontramos, pues, en su teatro, puntos de originalidad que no habían sido notados previamente y que amplían ese abanico de significados y convierten a Felipe Godínez en digno continuador de la transmisión de estas tópicas metáforas, con las cuales él irá creando también en su obra un mundo poético concreto.

Es interesante notar, finalmente, que las imágenes estudiadas desfilan por comedias tanto religiosas, ya sean bíblicas (*Amán y Mardoqueo* y *Los trabajos de Job*) o de santos (*De buen moro buen cristiano* y *O el fraile ha de ser ladrón...*), como profanas, de cuyo corpus de seis comedias cuatro de ellas han sido empleadas en este trabajo: *Acertar de tres la una*, *Aun de noche alumbra el sol*, *Cautelas son amistades* y *Basta intentarlo*. Esto pone de manifiesto la importancia del estudio de las comedias no religiosas —las menos atendidas por la crítica— en la conformación de ese imaginario poético que consideramos necesario rescatar para acercarnos a un autor que, aunque ya no marginado, sigue reclamando mayor atención. Menos significativo es que todas las comedias formen parte de la considerada segunda y prolífica etapa vital del autor: la que se desarrolló en Madrid (a partir de finales de 1624) después de su vida sevillana y tras haberse enfrentado al fatídico auto de fe, pero nos sirve para corroborar que es en ese período literario más fructífero —en el que destacan los años treinta del siglo xvii— cuando Godínez perfiló su identidad poética, de la que forman parte de manera especial los *topoi* estudiados.

Bibliografía

- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993.
- BOLAÑOS DONOSO, Piedad, *La obra dramática de Felipe Godínez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1983.
- , y Pedro M. Piñero (eds.), Felipe Godínez, *Aun de noche alumbra el sol. Los trabajos de Job*, Kassel-Sevilla, Edition Reichenberger-Universidad de Sevilla, 1991.
- CULL, John T., “La presencia de la emblemática en algunas comedias del Siglo de Oro”, en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica: Universitat Jaume I, Castellón-Benicàssim, 30 de septiembre, 1 y 2 de octubre de 1999*, coord. Víctor Mínguez Cornelles, Castellón, Universitat Jaume I, 2000, pp. 587-602.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DAZA PINCIANO, Bernardino, *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, Lyon, Por Mathia Bonhome, 1549.
- EGIDO, Aurora, “Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: ‘Amor constante más allá de la muerte’”, en *Academia Literaria Renacentista, II. Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 213-232.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, “Lope y la tormenta: variaciones de un tópico”, *Anuario de Lope de Vega*, VIII (2002), pp. 47-80.
- , “La tempestad en el teatro de Calderón: del texto a las tablas”, en *Teatro calderoniano sobre el tablado: Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. XIII Coloquio Anglogermánico sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002. Archivum Calderonianum*, X, ed. M. Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2003, pp. 97-128.
- , “El motivo de la tormenta: la transformación de la épica”, *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, X (2006a), pp. 87-104.
- , *La tormenta en el Siglo de Oro: variaciones funcionales de un tópico*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2006b.
- , “La tormenta en el *Persiles*: un tópico con inesperado valor estructural”, en *Doctos libros juntos. Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, ed. V. Roncero López y J. M. Escudero Baztán, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2018, pp. 223-239.
- FRAENKEL, E., *Horace*, Oxford, Oxford Clarendon Press, 1980.
- GODÍNEZ, Felipe, *Famosa comedia Acertar de tres la una del doctor Felipe Godínez*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/55344/5.
- , *Comedia famosa de Amán y Mardoqueo, del doctor Felipe Godínez*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/22658.
- , *Basta intentarlo. Comedia famosa del doctor Felipe Godínez*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, T/55344/18.

- , *De buen moro, buen cristiano. Comedia famosa del doctor Felipe Godínez*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, R/11269.
- , *O el fraile ha de ser ladrón, o el ladrón ha de ser fraile, del doctor Felipe Godínez*, Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 34071.
- , *Aun de noche alumbraba el sol. Los trabajos de Job*, eds. Piedad Bolaños Donoso y Pedro M. Piñero Ramírez, Kassel / Sevilla, Edition Reichenberger / Universidad de Sevilla, 1991.
- , *Cautelas son amistades*, ed. Esperanza Rivera Salmerón, en *Las armas y las letras en el teatro clásico español. Estudio y edición crítica de Cautelas son amistades de Felipe Godínez*, Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018, pp. 856-940.
- HESSE, Everet W., *Análisis e interpretación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1968.
- HORACIO, Quinto, *Odas y epodos*, ed. bilingüe Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 2007.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, “El texto de Ovidio, *Amores* II, 10.9 y el tópico del *nauigium amoris*”, *Emerita*, LVII, 2 (1989), pp. 309-315.
- MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen, “Estudios en torno a Felipe Godínez. Bibliografía siglos XX y XXI”, *Montemayor. Revista de la Cultura, Monográfico especial. 350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez (septiembre de 2009)*, Moguer (Huelva), Fundación Municipal de Cultura de Moguer-Ayuntamiento de Moguer, 2009, pp. 26-32.
- OROBITG, Christine, “La yedra en la poesía de Francisco de la Torre: simbología y autorrepresentación”, en *Actas del V Congreso Internacional Siglo de Oro (AISO). Münster, 20-24 de julio de 1999*, ed. Christoph Strosetzki, Frankfurt del Meno-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2001, pp. 942-953.
- OVIDIO, Publio, *Amores. Arte de amar*, ed. y trad. Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra, 1993.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, *Ni amor ni constante (Góngora en su fábula de Píramo y Tisbe)*, Valladolid, Universidad de Valladolid (*Fastiginia*, 5), 2011.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Institution Oratoire*, trad. Jean Cousin, V, Libros VIII y IX, París, Société d'édition “Les Belles Lettres”, 1978.
- RIVERA SALMERÓN, Esperanza (ed.), Felipe Godínez, *Cautelas son amistades*, en *Las armas y las letras en el teatro clásico español. Estudio y edición crítica de Cautelas son amistades de Felipe Godínez*, Tesis doctoral, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018, pp. 856-940.
- SARMATI, Elisabetta, *Naufrazi e tempeste d'amore. Storia di una metafora nella Spagna dei secoli d'Oro*, Roma, Carocci, 2009.
- SÁNCHEZ-CID, Francisco Javier, *La familia del dramaturgo Felipe Godínez. Un clan judeoconverso en la época de la Contrarreforma*, Huelva, Publicaciones Universidad de Huelva, 2016.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1986.

- , “Un balance de la recuperación del legado vital y literario de Felipe Godínez”, en *Finis Vitae. Testamento y codicilo de Felipe Godínez (1-2 de diciembre de 1659)*, Moguer (Huelva), Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), 2009a, pp. 13-33.
- , “Sobre la singularidad vital y dramática de Felipe Godínez”, *Montemayor. Revista de la Cultura, Monográfico especial. 350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez (septiembre de 2009)*, Moguer (Huelva), Fundación Municipal de Cultura de Moguer-Ayuntamiento de Moguer, 2009b, pp. 17-25.
- (dir.), *Felipe Godínez*. Página web (inaugurada en septiembre de 2012), *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, en línea, <http://www.cervantesvirtual.com/portales/felipe_godinez/>.
- (ed.), *El dramaturgo judeoconverso Felipe Godínez (1582-1659)*, *eHumanista Conversos*, V (2017), en línea, <<https://www.ehumanista.ucsb.edu/conversos/5>>.



El renegado de Jerusalén: la lucha contra el infiel y las relaciones hispano-francesas de comienzos del siglo XVII¹

Raquel Sánchez Jiménez

Universidad de Valladolid
sraquel.raquel9@gmail.com

Recepción: 15/03/2021, Aceptación: 07/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

En el presente artículo acometemos el estudio de una comedia inédita tradicionalmente atribuida al célebre dramaturgo barroco español Luis Vélez de Guevara y titulada *El renegado de Jerusalén*, poco conocida debido a su conservación en un manuscrito de difícil lectura. Este drama histórico escenifica la batalla de Hattin (3-4 de julio de 1187), predecesora de la Tercera Cruzada (1187-1192), destacando el pacto que el conde Raimundo III de Trípoli contrajo con el sultán Saladino contra Guido de Lusignan, rey de Jerusalén junto a su esposa Sibila. En las próximas páginas, documentaremos la presencia del texto en catálogos y obras de referencia, ofreceremos una descripción física del manuscrito que la contiene y resumiremos su argumento. Además, analizaremos sus fuentes literarias e históricas, propondremos un período temporal probable para su escritura y estudiaremos sus peculiaridades genéricas con la finalidad de ofrecer una apropiada interpretación de su sentido histórico-político, vinculado a su elaborada capacidad referencial y propagandística.

Palabras clave

Luis Vélez de Guevara; *El renegado de Jerusalén*; Tercera Cruzada; Contrarreforma; pacto hispano-francés; Siglo de Oro; drama histórico barroco; comedia de moros y cristianos; comedia morisca.

1. Este artículo se enmarca dentro del Proyecto I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación CLEMIT. Base de datos integrada del teatro clásico español. Segunda fase (PID2019-104045GB-C52).

Abstract

English Title. *El renegado de Jerusalén*: the fight against the infidel and the Hispanic-French relations in the early 17th Century.

This paper examines an unpublished theatre piece conventionally attributed to the famous Spanish Baroque playwright Luis Vélez de Guevara and titled *El renegado de Jerusalén*, little known of due to its preservation in a difficult to read manuscript. This historical drama depicts the battle of Hattin (3-4 July 1187), which led to the Third Crusade (1187-1192), emphasizing the agreement between Count Raymond III of Tripoli and Sultan Saladin against Guy of Lusignan, King of Jerusalem with his wife Sibylla. This research documents the play's presence in catalogs and reference works, offers a description of the manuscript that contains it and summarizes its plot. In addition, its literary and historical sources are analyzed, a probable time period for its writing is proposed and its generic peculiarities are discussed in order to offer an suitable interpretation of its historical-political meaning, linked to its complex referential and propaganda potential.

Keywords

Luis Vélez de Guevara; *El renegado de Jerusalén*; Third Crusade; Counter Reformation; Franco-Spanish pact; Spanish Golden Age; Baroque historical drama; Moors and Christians' drama; Moorish drama.

Presencia de *El renegado de Jerusalén* en catálogos y obras de referencia. Descripción física del manuscrito

El texto de *El renegado de Jerusalén* nos ha llegado a través de un único testimonio, un manuscrito que la Biblioteca Nacional de España alberga bajo la signatura MSS/14.968. En ella también pueden consultarse dos reproducciones digitales del texto —MSS.MICRO/570 y MSS.MICRO/12091—. Su presencia en catálogos es, por otra parte, exigua: Medel no la recoge en su *Índice general alfabético*,² y no será hasta 1860 cuando una obra de referencia proporcione información sobre el

2. Medel del Castillo (1735).

drama. Se trata del *Catálogo bibliográfico y biográfico* de La Barrera, que señala de modo prolijo la existencia de esta composición inédita y su autoría, que adjudica a Luis Vélez de Guevara,³ así como su procedencia de la biblioteca de don Agustín Durán.⁴ También recoge la noticia de la escenificación de una comedia titulada *Conquista de Jerusalén*, llevada a las tablas en el cuarto de la Reina a finales de 1622 o comienzos de 1623.⁵ Este título probablemente se refiera a *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*,⁶ atribuida a Cervantes y compuesta, aproximadamente, entre 1581 y 1585.⁷ Paz y Meliá, al dar cuenta de las piezas teatrales conservadas en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, incluye *El renegado* repitiendo la atribución a dicho escritor.⁸

Ya a comienzos del siglo xx, Cotarelo proporcionaba la primera descripción física del documento, así como su signatura:⁹

65. Renegado (El) de Jerusalén.

Manuscrito núm. 14968 de la Biblioteca Nacional, en 45 hojas en 4.º; letra del siglo xvii, muy tosca. Empieza:

Comedia del renegado de Jerusalén, (de otra letra; pero también antigua:) *luis belez*.

Figuras las siguientes: El duque Efrando. - Ramón, conde. - Guido, rey. - Sibila, reina. - Elisa, infanta. - Una criada. - Laura. - Cartabón, lacayo. - Saladino, rey moro. - Ferraguto, moro. - Galván, moro. - Celino, moro. - Una sombra. - Un ángel. - Marcelo, caballero.

Acaba diciendo:

EFRANDO. Y aquel poeta que estriba
en que nuestra opinión viva,
dio fin al principio en quien
ganó honor Jerusalén:
otro el fin adverso escriba.

“Esta comedia es de Sebastián Ruiz, vecino del lugar del Carpio; por si se perdiere.
- Sebastián Ruiz”.

3. Barrera (1860: 466, 577).

4. Barrera (1860: 466).

5. Barrera (1860: 537).

6. Esta no debe confundirse con la *Jerusalén conquistada por Gofredo de Bullón* de Vicente Rodríguez de Arellano, de la cual la biblioteca de Menéndez Pelayo alberga una copia. Cf. Vega García-Luengos, Fernández Lera, Rey Sayagués (2001: 696-697, nota 2191).

7. Arata, en sus trabajos y en su edición a través de los cuales dio a conocer el texto de *La conquista de Jerusalén*, así como su atribución cervantina, sus características métricas y poéticas y diversas cuestiones en torno a su transmisión, proponía este lapso temporal como el más probable para su composición (Arata 2002a: 31-34, 2002b: 127). No obstante, el hispanista fijaba como término ad quem junio de 1586 a la luz de determinados aspectos relativos a uno de los testimonios de la comedia (Arata 2002a: 34, n. 12, n. 12, 2002b: 134-135). Brioso, en su edición crítica de la pieza, maneja este mismo margen cronológico, si bien sitúa el cierre del paréntesis cronológico en 1585 o principios de 1586, antes de la primavera de dicho año (Brioso 2009: 108, 110).

8. Paz y Meliá (1899: 714).

9. Cotarelo (1917: 415).

Una edición de 1934 del ya citado *Catálogo* de Paz y Melia se hace eco de los datos proporcionados por Cotarelo con una pequeña variación: el nombre del copista del manuscrito, a quien llama Sebastián Fernández en lugar de Sebastián Ruiz.¹⁰ Esta divergencia entre ambos investigadores posiblemente se deba a la tosquedad de la escritura¹¹ comentada por Cotarelo, dado que resulta complicado discernir qué rezan la nota y la firma que siguen al fin de la comedia:

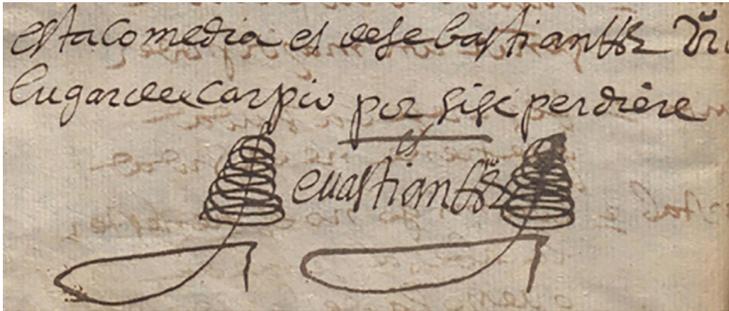


Figura 1: signatura del autor de la copia del texto dramático (f. 45v).

La monografía de Spencer y Schevill sobre Vélez de Guevara dedica su número 57 al texto que nos ocupa.¹² Los investigadores apuntan la presencia del manuscrito en la Biblioteca Nacional, además de proporcionar un breve resumen de su argumento, una relación de los acontecimientos históricos en los cuales se sustenta y una propuesta de fuentes de *El Renegado*. También Urzaiz incluye el drama en su *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, donde lo recoge en el apartado de obras atribuidas a este poeta indicando su ubicación en la Biblioteca Nacional y su correspondiente signatura.¹³

Por lo que respecta a posibles escenificaciones de esta composición, no hemos encontrado datos sobre este aspecto más allá de noticias de representaciones de piezas con títulos similares, como la relativa a la cervantina *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón* antes mencionada, o la información que Schack proporciona acerca de una comedia titulada *Jerusalén destruida*, llevada a las tablas por las compañías de Damián y de Agustín Manuel entre el 25 y el 28 de

10. Paz y Meliá (1934: 474).

11. Al igual que Cotarelo y que Greer en la correspondiente ficha de *Manos* (“Renegado [E] de Jerusalén”), situamos cronológicamente la caligrafía en el siglo XVII.

12. Cf. Spencer y Schevill (1937: 239-242).

13. Urzaiz (2002: 705).

abril de 1687 en el Palacio del Buen Retiro para la familia real.¹⁴ Posiblemente se trate de *Los desagravios de Cristo, y Jerusalén destruida por Tito y Vespasiano*, de Álvaro Cubillo de Aragón, que Urzaiz recoge señalando, además de su presencia en la Biblioteca Nacional y sus impresiones, otra escenificación de 1686 por la compañía de Manuel de Mosquera.¹⁵

En cuanto a la descripción física del manuscrito, podemos añadir algunas informaciones a las proporcionadas por Cotarelo. Greer, en la plataforma *Manos*, corrige el número total de hojas, que el primero cifraba en 45, para afirmar que son 47.¹⁶ Nuestro examen del documento arroja una suma de 48. El tomo presenta, además, dos hojas de guarda y un folio sin texto tanto en su parte anterior como en la posterior. El que precede al texto dramático contiene unas inscripciones en tinta procedentes de una mano distinta a la que ha copiado este último que dicen lo siguiente:

MS. A. O. Ynedito | Renegado de Jerusalem | Velez de Guevara

También figuran otras anotaciones a lápiz que parecen escritas por una mano diferente: “UV-451”, y el número 16, que se sitúa en la parte central del folio. Su autor es, probablemente, el responsable de la numeración, también a lápiz, de los folios 46, 47 y 48: dado que la transcripción de la comedia abarca desde el 1 al 45, solo estos han sido foliados por una mano que estimamos coincidente con la del copista. Idénticas características presentan dos inscripciones situadas en los folios 3r y 20r que reproducen la signatura correspondiente al documento en la Biblioteca Nacional.

El drama finaliza en el folio 45v, que presenta la signatura y unas rúbricas del amanuense. A la firma le precede la siguiente nota, escrita por el responsable de la reproducción de la pieza, cuyo apellido Greer también apunta como “Fernández”:¹⁷ “Esta comedia es de Sebastián [¿?] lugar del Carpio por si se perdiera” (*sic*). El folio 46v presenta un listado invertido con trece nombres, que también recoge *Manos*.¹⁸ De todos ellos, únicamente hemos encontrado, en el *DICAT*, una coincidencia con un cómico: se trata de Cristóbal Pérez, actor que figura en una nómina de personajes de la compañía teatral de Félix Pascual y

14. Schack (1887: 135). Sin embargo, en el *DICAT* de Ferrer Valls *et al.* (2008) se afirma que esta escenificación fue llevada a cabo por la compañía de Simón Aguado, de la cual también se documenta otra representación de la misma pieza fechada a 26 de junio del mismo año en el Salón Dorado del Alcázar.

15. Urzaiz (2002: 275). El *DICAT*, además de esta misma información y de las reseñadas en la nota precedente, proporciona otras relativas a escenificaciones de *Los desagravios de Cristo* realizadas por hasta una decena de compañías, la mayoría acontecidas en la ciudad de Valladolid. Cf. Ferrer Valls *et al.* (2008).

16. Cf. Greer (“Renegado [El] de Jerusalén”).

17. Greer (“Renegado [El] de Jerusalén”).

18. Greer (“Renegado [El] de Jerusalén”).

Agustín Manuel en una actuación correspondiente al Corpus de Madrid de 1671.¹⁹ Consideramos probable que se trate de una concurrencia nominal y que, como señala Greer, la lista contenga los nombres de vecinos de El Carpio, la localidad del copista, que a lo sumo podrían haber participado en una escenificación local. El documento, no obstante, no presenta señales de haber sido empleado para tal propósito.²⁰ El folio 47, además, contiene el título de la comedia escrito con tinta; y el 48, dos anotaciones más que no comparten autor entre sí: “Luis Velez” y “Sevastian” (*sic*). Asimismo, el ejemplar no presenta censura ni ninguna otra señal de haber pasado por un proceso censor.

Otro rasgo destacable del manuscrito es la apariencia del folio 1, al cual le ha sido arrancada una porción en la parte inferior. Esto hace que el *ex libris* que indica su procedencia se encuentre dividido, con la parte superior estampada en el folio 1r; y la inferior, en el 2r. Este sello reza, en mayúsculas, “Librería del excmo. S. D. Ag. Duran” en su parte exterior y, entre dos filigranas, “B. N.”; en su interior puede leerse “Adquirida por el Gobierno en 1863”. Además, el folio 2r presenta algunas correcciones hechas por el propio copista que parecen responder a una mera subsanación de errores. Otra pequeña rectificación puede encontrarse en el folio 28r. El documento presenta un sello de la Biblioteca Nacional en los folios 1r, 3r, 11r, 16r, 27r, 39r, 45v y 46v.

Argumento de la comedia

La diégesis comienza en los instantes inmediatamente posteriores a la ceremonia de coronación de Guido como nuevo monarca de Jerusalén. Los nobles de la corte, encabezados por Efrando, lo aclaman y le besan la mano; y se da a conocer al público una importante ausencia: la del conde Ramón, quien se niega a reconocer la autoridad de Guido. En una nueva escena, encontramos a la reina Sibila dialogando con su hermana, la infanta Elisa, quien se queja de que Ramón amenaza con dar muerte a su enamorado, Efrando, si no le entrega su mano. Mientras Sibila la consuela, tiene lugar la primera aparición en escena del conde para pedirle a Guido que bendiga su unión con Elisa. El rey, molesto por las insolencias de su vasallo, le niega su petición con la excusa de que la dama ya tiene un compromiso, y ella lo repudia expresamente. El conde, frustrado por su fallido intento de alcanzar el trono y por su rechazo amoroso, manifiesta un profundo resentimiento contra su rey y contra su fe para la sorpresa de su criado, el gracioso Cartabón. Por otra parte, un equívoco entre Efrando y Elisa les hace creer que no se aman, a consecuencia de lo cual la joven decide retirarse a un jardín junto al mar para calmar sus ánimos. A continuación, arriban a la corte

19. Ferrer Valls *et al.* (2008).

20. Greer (“Renegado [El] de Jerusalén”).

de Guido dos sarracenos, Ferraguto y Galván, embajadores de Saladino. El primero mantiene un airado intercambio de amenazas con el rey, mientras que el segundo manifiesta su intención de convertirse al cristianismo. Mientras el monarca jerosolimitano se dispone a bautizarlo, Ramón se alía con Ferraguto tras revelar su deseo de renegar del cristianismo y de luchar contra el reino de Jerusalén. Asimismo, le pide ayuda para dar muerte a Elisa, pero el mahometano lo convence de secuestrarla y llevarla ante Saladino. En una nueva escena, ya al día siguiente, Sibila dialoga con su criada Laura sobre los hechos ocurridos haciéndole partícipe, además, de un mal sueño que ha tenido esa misma noche. Guido y Galván aparecen en escena con la noticia de la traición de Ramón y su marcha al palacio de Saladino. Este primer acto²¹ finaliza con la partida de Efrando hacia el jardín donde se había retirado su amada para prevenirle del peligro.

La segunda jornada,²² menos extensa que la anterior, arranca con la escena correspondiente al rapto de Elisa y Cartabón por Ramón, Ferraguto y “más moros”.²³ Pese a la resistencia de aquella, los captores los conducen a una galera y parten rumbo a los dominios de Saladino. Efrando arriba al lugar y encuentra a varios soldados muertos y a un caballero agonizante, Marcelo, que le relata lo ocurrido antes de fallecer. La acción se traslada así al palacio del sultán, donde este es despertado por una aparición, una “sombra o Muerte” que le revela ser el difunto Norandino y lo incita a entrar en combate con los cruzados e invadir Jerusalén. Seguidamente, llegan Ramón y Ferraguto con Elisa y Cartabón. El primero se presenta y tanto él como Ferraguto manifiestan sus ansias por atacar a los cristianos, pero el gobernante no muestra tanto interés, puesto que ha quedado prendado de la infanta. Al final del acto, Efrando comparece ante la fortaleza de Saladino para exigir el fin del cautiverio de su enamorada. Tras advertir al soberano del carácter traicionero del conde, anuncia un ataque de Jerusalén ante la resistencia de Ramón a liberar a la joven.

Da comienzo la tercera jornada²⁴ mostrando a Ferraguto y Ramón enfrentados por forzar a Elisa. Este último, tras herir a Ferraguto, urde una trama para conseguir que Efrando sea aprisionado y convence a la joven de que firme un papel en blanco asegurando sus supuestas intenciones de retornar al bando y la fe cristianos. Pero, por el contrario, se servirá de esta signatura, que incluirá en una carta que enviará a Guido, para hacer creer al monarca que Efrando es un traidor. Ferraguto, para intentar seducir a la dama, le promete asesinar al sultán

21. *Renegado* (ff. 1r-18v). Las referencias a versos concretos de la comedia se realizarán indicando su posición en la parte recta (r) o vuelta (v) del correspondiente folio (f.) del manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional (MSS/14.968). Asimismo, nuestras remisiones a la obra constarán de su título abreviado, sin año, seguido de la indicación de los folios donde se ubique el texto citado.

22. *Renegado* (ff. 19r-31r).

23. Cf. *Renegado* (f. 19r, acotación).

24. *Renegado* (ff. 31v-45v).

y ocupar su lugar. Ella, escandalizada, se dispone a delatarlo y él trata de asesinarla para impedirlo; pero Saladino, que se encontraba oculto escuchando la conversación, hace apresar y ejecutar al traidor y devuelve a la infanta su libertad. Se muestran entonces los preparativos para la batalla por parte de Ramón, quien envía a Cartabón a Jerusalén con el fatídico mensaje que causará el arresto de Efrando. Guido, en el bando cristiano, cae en el engaño y ordena que su vasallo sea apresado y que Galbán ocupe su lugar como general. Sin embargo, la llegada de Elisa disfrazada de hombre una vez comenzada la batalla descubre el equívoco y el rey decide liberarlo. Ante la inminente victoria cruzada, Ramón, herido, intenta huir del campo de batalla, pero una sombra —la Muerte—, junto con su propio ángel de la guarda, le impiden escapar. Galván, quien ya había amenazado al conde previamente, se topa con él y acaba con su vida mostrándole un crucifijo. Cartabón corta la cabeza del cadáver de su antiguo amo y le pone una mordaza. Guido ordena clavar la cabeza en una estaca y felicita a Galván por el triunfo cosechado. La obra termina tras bendecir Sibila el futuro matrimonio entre Efrando y la infanta.

¿Un renegado en Jerusalén? La comedia entre la Poesía y la Historia

Nuestra pieza plantea una escenificación de acontecimientos históricos notablemente libre en lo que se refiere a su fidelidad a ellos. Esta circunstancia responde a lo esperable de una ficcionalización realizada en los términos del subgénero áureo conocido como drama histórico, ampliamente estudiado y comentado en un nutrido corpus de trabajos a los cuales remitimos.²⁵ Aunque este subgénero se sustenta sobre un pacto tácito entre dramaturgo y receptores en virtud del cual estos últimos “asumen que lo que se cuenta o representa, o parte de lo que se cuenta o representa, acaeció en el pasado, por más licencias que la poética autorizara a utilizar para su ornato”,²⁶ existe un amplio abanico de posibilidades en cuanto al distanciamiento de los motivos de la fábula respecto de lo acontecido. El autor de *El renegado de Jerusalén* no se limita a valerse de la Historia como un mero escenario en el cual situar una acción eminentemente ficticia; sin embargo, se encuentra más próxima a dicho extremo que al de una patente fidelidad a sus fuentes históricas al interpretar con una libertad notable los sucesos que condujeron a la Tercera Cruzada. Este es un factor directamente ligado a la relación entre el mensaje ideológico a transmitir y el episodio seleccionado para dicho fin. Así, las modificaciones de los hechos que veremos a continuación se encuentran cuidadosamente dispuestas en conexión con unos propósitos adoctrinadores y estéticos. Sin embargo, procede un breve recorrido histórico previo

25. González Cañal (2017), Oleza (1986, 2012, 2013), Martínez Aguilar (2000), Spang (1998).

26. Oleza (2013: 154, 2012: 71).

a las transformaciones a las cuales nos venimos refiriendo para apreciar con mayor claridad el alcance de estas. Para su relación, seguimos tanto las crónicas consignadas en el epígrafe destinado a identificar las fuentes históricas del poeta como otras obras historiográficas de actualidad.²⁷

El sexto monarca del reino franco de Jerusalén, al estar afectado de lepra desde la infancia, no contrajo matrimonio ni engendró descendencia. En previsión de su temprano fallecimiento y del problema dinástico parejo, la línea sucesoria se ligó a la descendencia de su hermana Sibila:²⁸ Balduino V, fruto del primer casamiento de la joven con Guillermo de Montferrato,²⁹ sería coronado co-príncipe en 1183.

Esta fue una estrategia de la facción más antigua de la nobleza jerosolimitana,³⁰ con Raimundo III de Trípoli a la cabeza, para impedir que Guido, casado con Sibila en 1180 y regente del reino desde 1182, llegase a alcanzar el trono, puesto que no agradaba a la práctica totalidad de los cortesanos y, finalmente, tampoco al mismo rey,³¹ quien lo destituyó de su regencia en 1183. En 1185 fallecía este último, iniciándose el reinado de su sobrino con una nueva regencia de Raimundo. Balduino V, sin embargo, tenía una salud aún más delicada que la de su predecesor y murió al año siguiente siendo aún un niño. Pese a que la Alta Corte había determinado que, ante el probable deceso del joven Balduino V, el papa, los reyes de Francia, los reyes de Inglaterra y el emperador germano se ocuparían de decidir su sucesión escogiendo entre Sibila y su medio hermana

27. Cf. Hosler (2019: 31-37, 209-210, 276), Arnold (*The Chronicle*, 145-151) —por ser este cronista mucho más conocido por su nombre que por su apellido, remitimos a él empleando el primero—, Rank (2015: 63-76), Möhring (2010: 73-106), *Ultramar* (caps. CXXVI-CLXIV, Libro Cuarto) —puesto que esta última obra no tiene una autoría segura, optamos por referenciarla indicando su título—.

28. Para una mayor claridad expositiva, nos referiremos a los personajes históricos con los nombres que presentan en las fuentes propiamente históricas y, para aludir a sus respectivas versiones ficcionales en la comedia, mantendremos las designaciones que esta proporciona a cada uno de ellos. Así, en los casos de Guido, Sibila y Saladino no hay variaciones, puesto que así suelen ser llamados en las obras históricas. En un contexto histórico, denominamos a Efrando, Hunfredo; a Ramón, Raimundo; a Elisa, Isabel y a Norandino, Nur al-Din.

29. Este matrimonio resultaría particularmente breve, puesto que solo duró de 1176, cuando se concertó para proporcionar un linaje sucesor de Balduino IV lo más próximo posible a él, a 1177, año de fallecimiento de Guillermo.

30. También conocida como Alta Corte, Partido de los Nobles o Haute Cour de Jerusalén.

31. Al menos parte de las razones de este rechazo generalizado a Guido se encuentran en el afán de buena parte de la nobleza franca por mantener un control en las relaciones con Saladino que se permitiese períodos de tregua. Tal propósito fue alcanzado, pero quebrantado en 1186 por Reinoldo de Châtillon, uno de los principales aliados de Guido, cuando, tras sucesivos hostigamientos a los ejércitos del sultán, colmó su paciencia dirigiendo un ataque a una de sus caravanas que viajaba entre El Cairo y Damasco y que, además, transportaba a una hermana del rey sarraceno. Guido, que entonces ya ocupaba el trono de Jerusalén, optó por hacer oídos sordos a las exigencias de reparación hechas por Saladino abriendo así la puerta a la futura ofensiva. Cf. Möhring (2010: 74), Rank (2015: 67-68).

Isabel,³² este acuerdo no fue respetado al dictaminar el patriarca Heraclio que Sibila heredaría el trono siempre y cuando se divorciase de Guido. Ella aceptó tal precepto bajo la garantía de poder escoger a su siguiente marido, circunstancia que aprovechó para, una vez coronada, volver a casarse con aquel. La Alta Corte trató de responder ante esta elusión de sus disposiciones designando a Isabel como reina de Jerusalén, pero Hunfredo IV de Torón, su marido, declinó esta opción, que habría desencadenado una guerra civil, y juró fidelidad a Guido. Al ver frustrados sus planes a través de artimañas un tanto irregulares, Raimundo se negó a reconocer a Guido y se refugió en su fortaleza en Tiberíades.³³ Se iniciaba así una enemistad entre el nuevo monarca y el conde que se extendería durante, aproximadamente, ocho o nueve meses, entre agosto o septiembre de 1186 y mayo de 1187. Esta rivalidad motivó la alianza entre Saladino³⁴ y Raimundo, quien, ante las amenazas de Guido contra su feudo tiberiano, decidió pactar con el sultán. Este, por su parte, había dado por rota la tregua con Jerusalén tras sucesivos ataques cruzados. Así, ambos acordaron que un contingente de soldados musulmanes se instalaría en Tiberíades para repeler futuros ataques del rey cristiano, lo cual, a su vez, proporcionaba a Saladino un pretexto para penetrar en territorio enemigo.

La amenazante presencia sarracena determinó el cese de las hostilidades entre Raimundo y Guido, convencido este último por la Alta Corte en vista de los inquietantes preparativos del adversario con el claro propósito de lanzar una ofensiva. El 2 de julio de 1187, Saladino organizó un ataque a la fortaleza tiberiana del tripolense y este, en una muestra de lealtad al monarca, ofreció la posibilidad de dejarla caer en manos enemigas para contrarrestar su estrategia de ataque; sin embargo, la escasa coordinación jerosolimitana determinó su derrota. Los dos días de combate correspondientes al 3 y 4 de julio de 1187 se saldaron con una aplastante victoria musulmana en la conocida como batalla de Hattin o de los Cuernos de Hattin. Durante la contienda fueron capturados numerosos y prominentes prisioneros, como Hunfredo y Reinaldo de Châtillon, quien fue ejecutado en venganza por sus constantes provocaciones. También Guido se vio cautivo en manos de Saladino y retenido por él en Damasco hasta verano del año siguiente. Junto con Hunfredo, el monarca fue de los pocos prisioneros que conservaron su vida: casi 200 templarios y hospitalarios fueron

32. Rank (2015: 75-76).

33. Ciudad a orillas del mar de Galilea construida en torno al año 20 d. C. por Herodes Antipas, quien la nombró en honor del emperador romano Tiberio. Fue ocupada por los francos en la Primera Cruzada y transformada en capital del Principado de Galilea, en ocasiones llamado Principado de Tiberia. Raimundo no solo era conde de Trípoli, donde tenía su fortaleza, sino también, por su matrimonio con Eschiva de Bures, príncipe de Galilea y de Tiberíades.

34. El nombre real de este personaje histórico es Šalāh ad-Dīn. A lo largo de este trabajo, sin embargo, nos referimos a él como Saladino al ser esta designación que recibe habitualmente en crónicas cristianas y textos históricos posteriores.

decapitados. El 5 de julio, Tiberíades, que venía resistiendo el asedio, cayó en manos del sultán, quien entró en Acre, auténtico corazón del reino de Jerusalén, el 10 de julio, y recibió las llaves de la Ciudad Santa el 2 de octubre tras sitiársela desde el 20 de septiembre.

Durante los meses siguientes continuó el proceso de conquista islámica de diversos enclaves. El 29 de octubre de 1187, el papa Gregorio VIII³⁵ llamaba a una nueva Cruzada en la cual tomaron parte algunos de los personajes que aparecen en nuestra comedia. Raimundo falleció poco después del desastre de Hattin y Guido, liberado por Saladino durante el estío de 1188, comenzó de inmediato a reunir un ejército con el cual asistir al sitio de Acre, que se prolongaría entre finales de agosto de 1189 y julio de 1191 con la presencia de figuras fundamentales en el bando cristiano como Felipe II de Francia, Ricardo Corazón de León, Federico Barbarroja, Guillermo II de Sicilia y Conrado I de Montferrato, hermano del difunto primer esposo de Sibila. Esta falleció en otoño de 1190, lo cual dejó a Guido en una precaria posición como monarca de Jerusalén al estar su posición en el trono determinada, precisamente, por su matrimonio con ella. Conrado, que no veía esta situación con buenos ojos, decidió casarse con Isabel, la heredera directa del trono, forzada a divorciarse de Hunfredo para tal efecto. Comenzaba así una prolongada disputa por el control del reino en la que Guido contó con el apoyo de Ricardo frente al cruzado italiano, respaldado por Felipe II. La cuestión se resolvió en 1192 en favor del segundo, quien, sin embargo, falleció ese mismo año. El pretérito gobernante de Jerusalén, tras jurar fidelidad al monarca inglés y comprarle Chipre, murió allí en 1194. Es particularmente destacable la fidelidad que recibió de Hunfredo, quien apoyó su candidatura al trono sobre la de Isabel, su propia esposa, tanto en 1186 como en 1190.

Sin perjuicio de los conflictos en otras regiones, el bloqueo de Acre que siguió a los fallidos propósitos de expulsar a los hombres de Saladino resultó fundamental para el progreso de la Tercera Cruzada en su conjunto. Después de casi dos años de resistencia contra los ejércitos cristianos claramente dificultada por el desabastecimiento y la lucha simultánea en otras plazas, se producía la rendición de las tropas musulmanas que se encontraban en la ciudad. El rey Ricardo había exigido al sultán el abono de un rescate y la entrega de las reliquias arrebatadas a cambio de todos los hombres que había capturado; sin embargo, ante su retraso en el pago, ordenó la ejecución de aproximadamente tres mil cautivos. El bando ayubí perdía en consecuencia medios, hombres y moral para continuar la guerra santa, a lo cual se unía la evidente incapacidad de su enemigo de reconquistar la urbe de Jerusalén y de defenderla posteriormente. Estas circunstancias fueron las principales impulsoras del armisticio (Tratado de Ramla) que Ricardo y Saladino cerraron el 2 de septiembre de 1192. Se pactó así

35. Sucesor de Urbano III, cuyo fallecimiento, se afirmaba, fue provocado por la noticia de la derrota de Hattin, que habría supuesto un duro golpe a su ya delicada salud.

el alto el fuego y se estipuló el control cruzado de toda la franja costera entre Acre y Jaffa. Jerusalén permaneció en manos islámicas pese a las demandas del monarca inglés, aunque abierta a la peregrinación cristiana y con dos sacerdotes latinos en la famosa iglesia del Santo Sepulcro, mientras que los enclaves interiores de Lydda y Ramla se transformaron en un condominio. Además, Saladino se comprometió a devolver la reliquia de la Santa Cruz, sustraída tras la batalla de Hattin, pero esta permaneció finalmente en sus manos. Esta tregua no era vista por los implicados como el final de la guerra, sino como una pausa en la lucha con una duración prevista para tres años y ocho meses; no obstante, el sultán falleció solo medio año después de su firma, el 4 de marzo de 1193; y Ricardo cayó preso en manos de Leopoldo V, duque de Austria. Tras su liberación en 1194 transcurrió sus últimos cinco años de vida inmerso en conflictos relacionados con su reino en Inglaterra, sobre todo con Felipe II de Francia, por lo cual no pudo asistir a la Cuarta Cruzada (1192-1204).

La ficción que nos ocupa, como se aprecia en mayor detalle por contraste con los hechos históricos, los dramatiza de un modo manifiestamente libre. Las complejas circunstancias por las cuales Guido obtuvo el trono jerosolimitano no se representan en la pieza. En ella únicamente se encuentran las que pueden considerarse referencias muy sutiles a que es el matrimonio con Sibila lo que determina su acceso al trono, como un parlamento de Efrando al comienzo de la acción dramática, la cual arranca con un recién ungido Guido a quien vitorean los nobles de la Haute Cour: “besémosle la mano pues es justo / y se huelga la reina de su gusto”,³⁶ o las siguientes palabras de Elisa mientras se queja de la perfidia de Ramón: “como quiso don Ramón / por codicia de reinar / tu casamiento estorbar, / quiere estorbar mi afición”.³⁷ Por tanto, aunque la comedia incide en la circunstancia de que el conde se encuentra ausente en el momento en el cual el resto de cortesanos, con un papel prominente de Efrando, se encuentran presentando sus respetos al nuevo monarca, el autor de nuestro texto se cuida de omitir las razones que el histórico Raimundo de Trípoli adujo para no reconocerlo como tal.

Manteniéndonos en el terreno de las relaciones entre Poesía e Historia de *El renegado*, nos referiremos a un episodio de naturaleza evidentemente ficticia que, a su vez, tiene como referente un texto ficcional³⁸ y es presentado como un

36. *Renegado* (f. 1v).

37. *Renegado* (f. 4r).

38. En este contexto, empleamos el término “poético” como equivalente a “ficcional”. Con ambas designaciones nos referimos a aquellos textos de naturaleza ficcional. Se trata de textos constructivos, que crean un universo de ficción o mundo ficcional al cual se orienta su referencia en contraposición a los textos descriptivos, cuyos términos aluden a elementos integrantes de la realidad fenoménica. Así, un motivo es ficcional —o poético— en función de su presencia en un mundo de ficción y con independencia de si existe o no en el mundo real. Para aludir a aquellos motivos que únicamente tienen presencia en el texto de ficción y que no se encuentran en la rea-

factor de peso para el comienzo de las hostilidades entre el bando musulmán y el cristiano. Nos referimos a la espectacular aparición del espectro de Norandino³⁹ ante Saladino mientras este duerme,⁴⁰ motivo de procedencia lopesca. Si bien puede entenderse el descanso del sultán como una alusión metafórica a su armisticio con Balduino IV, consideramos que las referencias a esta circunstancia las constituyen tanto la mención directa al difunto rey que Guido introduce en su airada conversación con Ferraguto —“Si en tiempo quiso darla [embajada] Balduino, / ahora quiero yo no darte estrado, / siéntate en esa silla, sarraceno, / di tu embajada”⁴¹ como la exigencia, en esta misma escena, que el embajador hace al monarca jerosolimitano de entregar determinadas plazas “antes que rompa [Saladino] de amistad las treguas”.⁴² Por otra parte, las provocaciones por parte de la facción cruzada, como las de Reinaldo de Châtillon, son eludidas por la diégesis, que tampoco cuenta con la presencia de este último. Consideramos que estas exclusiones responden al propósito de presentar un panorama polarizado, con una clara superioridad moral de los cristianos sobre sus rivales, aspecto al cual también puede deberse la omisión de las intrigas palaciegas que precedieron a la coronación de Guido. Por tanto, la presencia de un fantasmal Norandino probablemente se vincula más con una voluntad de referenciar a Lope que a un interés propiamente histórico en vista de que la cuestión del alto al fuego carece de peso en la trama de la obra. De modo muy general, puede afirmarse que la relación entre Saladino y Nur al-Din fue, como mínimo, tensa. Durante el ascenso político-militar del primero, la confianza entre ambos fue desgastándose. Esta circunstancia se vio alimentada por el creciente poder de Egipto, donde Saladino era visir desde 1167 y, pocos años después, emir. El fallecimiento de Nur al-Din en 1174 permitió al ambicioso joven hacerse con numerosos territorios, de modo que en 1182 era señor de todos los territorios no cruzados sirios y egipcios. Fue, asimismo, el primer gobernante islámico que rodeaba la totalidad del reino jerosolimitano con sus dominios, lo cual explica el

lidad, preferimos la denominación “ficticio”. Cf. Sánchez Jiménez (2020: 3-30, 47-54, 69-90, 129, nota 39).

39. Nur al-Din (1118-1174), también conocido como Norandino, fue uno de los personajes más relevantes del bando islámico en los años inmediatamente previos a la época que nos ocupa. Hijo del vasallo selyúcida Zengi, sucedió a su padre como emir de Alepo y se hizo con Damasco durante la Segunda Cruzada. Famoso entre sarracenos y cristianos por sus conquistas, trató de unificar Egipto y Siria bajo un solo mando con el objetivo de facilitar la invasión de territorios cruzados chocando en su propósito con Saladino, por entonces visir de Egipto. No llegó a producirse un combate entre ambos debido al fallecimiento de Nur al-Din por unas fiebres, tras lo cual Saladino se proclamó sultán de Egipto y Siria, cuya toma completó en 1182.

40. Cf. *Renegado* (f. 23v, acotación).

41. *Renegado* (f. 11v).

42. Cf. *Renegado* (f. 12r). Ferraguto, en nombre de Saladino, reclama las plazas de Trebisonda, “Papilia” y Laodicea. Esta demanda del sultán tiene unas implicaciones que serán examinadas en detalle más adelante.

deseo de algunos miembros de la Alta Corte cristiana de mantener, al menos, ciertos períodos de pausa en las hostilidades.⁴³

También el romance entre Efrando y Elisa tiene un fundamento histórico: Hunfredo IV de Torón e Isabel de Jerusalén fueron casados por Balduino IV en 1183 y se divorciaron en 1190 para que Conrado de Montferrato accediese al trono a través de su matrimonio con la infanta. Esta fue una separación forzosa que pudo inspirar a nuestro poeta para concebir el episodio ficticio del secuestro por parte de Ramón y Ferraguto. Este motivo dramático manifiesta claras reminiscencias mitológicas a través de su evidente paralelismo con el rapto de Helena por Paris, desencadenante de la guerra de Troya. En relación con Efrando, es destacable que la comedia se hace eco de la lealtad del histórico Hunfredo a Guido con un matiz moralizante al presentarlo como el más sobresaliente entre los nobles de su corte en general —y con algunos rasgos heroicos que, sin embargo, quedan eclipsados por la perfidia de Ramón—, y entre los que lo vitorean en las primeras escenas en particular.⁴⁴ Incide en este sentido la circunstancia de que la pieza comience y termine con sendos parlamentos correspondientes a este personaje. Por lo que respecta a Elisa, no se aprecia en la totalidad del texto ninguna referencia a la circunstancia de que Isabel de Jerusalén ascendería al trono del reino apenas tres años después de los acontecimientos históricos representados. No obstante, resulta llamativa la caracterización de su correspondiente versión ficcional como una joven fuerte, valiente y decidida, además de ferviente defensora de la cristiandad. Su personalidad firme, junto con su resistencia ante sus raptos al inicio de la segunda jornada, que la presenta “con una espada desnuda”,⁴⁵ así como la escena donde se viste de hombre para reunirse con los suyos una vez liberada por Saladino,⁴⁶ permiten categorizarla como el tipo femenino conocido como mujer varonil. El éxito de esta figura en la dramaturgia áurea no debe, sin embargo, ser confundido con una consideración más positiva de la que generalmente recibían las mujeres entonces,⁴⁷ bien patente en las palabras de la propia Elisa durante su defensa del ataque de Ramón y sus aliados musulmanes: “Teneos, cobardes villanos, / que soy noble aunque mujer”.⁴⁸ Lo mismo ha de tenerse en cuenta en lo relativo al disfraz varonil: la atribución a las mujeres de rasgos tradicionalmente entendidos como exclusivos de los varones, de forma interna o externa, tiene una

43. Cf. Rank (2015: 63-70), Möhrig (2010: 51-72).

44. Cf. *Renegado* (ff. 1r-2v).

45. Cf. *Renegado* (f. 19r, acotación).

46. Cf. *Renegado* (ff. 41r-41v). Es destacable que la propia infanta hace una suerte de presentación del que será su atuendo en la escena anterior a la que la muestra vestida de varón: “El vestirme es necesario / de un vestido extraordinario, / solo por que tenga Guido / un soldado prevenido / en el campo del contrario”, en *Renegado* (f. 37v).

47. Cf. Sánchez Jiménez (2020: 163, 185-186, 193, 357-358, 396-397, 448-449, 502-505, 593-594), Ferrer Valls (2008: 27-30), Stroud (1983), Vitse (1978), McKendrick (1974).

48. *Renegado* (f. 19r).

finalidad estética y dramática, de acuerdo con los efectos específicos que los autores persiguen para las diégesis de sus obras “con la intención de agradar al público y no tanto de reivindicar los derechos que se negaban a las mujeres de la época”.⁴⁹

Las modificaciones históricas más importantes se encuentran, pues, en lo tocante a la relación entre Raimundo de Trípoli y Saladino, así como al resultado de la contienda de Hattin. Dado que la caracterización extremadamente negativa de la versión ficcional del primero, el conde Ramón, responde a circunstancias ideológicas que serán estudiadas en la parte final de este trabajo, también nos ocuparemos de sus rasgos más destacables, en conexión con los de Ferraguto, en dicha sección. Por ahora, señalaremos que el intercambio del penoso desenlace de la batalla que incluyó, además del vencimiento, la captura de rehenes y el expolio de reliquias como la de la Santa Cruz, por una victoria cristiana es la solución que desde nuestra pieza se propone ante el problema, nada desdeñable, del tratamiento ficcional de una derrota histórica. Puede apreciarse, sin embargo, una sutil alusión a los funestos hechos que sacudieron al bando cruzado, como si de una represalia futura se tratase, en un parlamento de Galván: “Saladino ha de volver, / señor, con mayor poder”.⁵⁰ La elección de esta alternativa que altera sustancialmente la verdad histórica es, de hecho, proclamada en el parlamento de Efrando que cierra la acción dramática, dado que la modificación de acontecimientos pretéritos resulta perfectamente válida en el subgénero al que pertenece *El renegado de Jerusalén*:⁵¹

EFRANDO. Y aquel poeta que estriba
en que nuestra opinión viva
dio fin al principio en quien
ganó honor Jerusalén;
*otro el fin adverso escriba.*⁵²

Por otra parte, la diégesis muestra al conde Ramón acudiendo a Saladino con el propósito de buscar su ayuda en su afán personal de venganza contra Guido. Este aspecto se aprecia a la perfección en la escena en la cual el renegado se presenta con Ferraguto en la corte del sultán para insistirle en la necesidad de atacar al reino cristiano mientras este manifiesta mayor interés en la belleza de Elisa que en la cuestión bélica⁵³ pese a la incitante aparición de Norandino de la que acaba de ser testigo. Históricamente, el afán de Saladino por aliarse con Raimundo de Trípoli era muy superior al que manifiesta en el texto de ficción, pues fue él mismo, según relaciones más próximas cronológicamente a estos sucesos, quien propuso al

49. Rodríguez Campillo, Jiménez López, Bel Enguix (2011: 77).

50. *Renegado* (f. 45r).

51. Tal modificación de motivos históricos, de otra parte, también permite la disposición de materiales procedentes de otros subgéneros dramáticos, como estudiaremos en la última sección de nuestro trabajo.

52. *Renegado* (f. 45v). Destacado propio.

53. Cf. *Renegado* (ff. 24v-25v).

conde una unión contra el monarca de Jerusalén.⁵⁴ En general, *El renegado* proyecta una imagen favorable del gobernante musulmán, circunstancia que, más allá de cierta pretensión de mostrar tanto una dignidad supuestamente natural a la realeza como una superioridad moral sobre el antagonista de la fábula, también puede deberse a cierta influencia de las fuentes históricas sobre el drama. Los testimonios francos que se conservan sobre la persona de Saladino lo retratan como un hombre particularmente noble, cordial y honorable,⁵⁵ lo cual algunos historiadores explican, en parte, como justificación de las graves pérdidas que les ocasionó:

Perder Jerusalén constituía, muy probablemente, un hecho imposible de tolerar. Por lo tanto, afirmar que el hombre que se había apoderado de ella tenía, por sí mismo, características sobrehumanas era una buena manera de conservar intacto el orgullo.⁵⁶

La presentación específica de los acontecimientos históricos que acabamos de estudiar, pues, se orienta a una prioridad concreta, que es la de mostrar una representación intachable del reino franco de Jerusalén y de algunos de sus principales personajes. La caracterización de Raimundo como un traidor irredimible viene a desempeñar la misma función: por contraste con un antagonista totalmente aborrecible, se refuerza lo positivo de los cruzados, estrategia íntimamente vinculada al contexto sociopolítico de escritura del drama histórico que nos ocupa.

Fuentes literarias e históricas

El renegado de Jerusalén reúne múltiples manifestaciones de intertextualidad que contribuyen a enriquecer notablemente su capacidad referencial. Comenzaremos refiriéndonos a las obras literarias de las cuales se sirvió su autor.

Spencer y Schevill hipotetizaban en su monográfico que la pieza se había visto inspirada por *La Jerusalén conquistada*, poema épico de Lope de Vega.⁵⁷ Esta composición, impresa por primera vez en 1609,⁵⁸ trata la Tercera Cruzada (1187-1192) centrándose en la figura del castellano Alfonso VIII —cuya intervención en el conflicto es ficticia— e introduciendo una igualmente ficticia reconquista de Jerusalén tras su caída en manos de Saladino. En este sentido, por tanto, presenta diferencias significativas con la *Jerusalén liberada* de Torquato Tasso (1567), que versaba sobre la Primera Cruzada. Nuestro poeta se vio influenciado, fundamentalmente, por el Libro Primero del texto lopesco, que trata los acontecimientos recogidos en *El re-*

54. Cf. Arnold (*The Chronicle*, 147), *Ultramar* (cap. CXXXII, Libro Cuarto).

55. Payne (2019: 263).

56. Rank (2015: 65). En términos muy similares se pronuncia González (1992: 85-86).

57. Spencer y Schevill (1937: 242) se refieren a la primera impresión del poema, que data de 1609 y que vio la luz en la famosa imprenta de Juan de la Cuesta bajo el título *La Jerusalén conquistada, Epopeya trágica. De Lope Felis de Vega Carpio familiar del Santo Oficio de la Inquisición*.

58. Carreño (2003: IX).

negado de Jerusalén. Resultan particularmente llamativas las similitudes entre las representaciones que ambos literatos realizan del episodio de la aparición del fallecido Norandino ante Saladino para animarlo a atacar a los francos, paralelismos que documentan cómo el autor de nuestra comedia homenajea al Fénix en ella y disipan las posibles dudas respecto de su conocimiento del poema:

*El renegado de Jerusalén*⁵⁹

MUER.⁶¹ Cobarde rey que en regalada cama
pasas la noche y la mitad del día,
recostado en los brazos de tu dama,
muera aquí de temor tu cobardía.
¡Al arma, al arma, Saladino, cierra!
Vuelve los ojos a la sangre clara
de los hombres sin numerosa tierra
a pesar tuyo, la espantosa espada
suene en tu reino la espantosa guerra
al compás de la trompa alborotada.
¡Al arma, ...!

SALAD. Sombra...

MUER. ¡... Saladino!

SALAD. ¿Quién eres?

MUER. El difunto Norandino (*Vase*).

SALAD. ¡Aguarda, Muerte! ¿A mi valor te atreves,
cuando no se me atreve el enemigo?
Los torpes labios en mi ausencia mueves,
no saldrás de mis brazos sin castigo.
¡Vengan las armas, que vestirme quiero!
No de bizarro capellán bordado;
de peto sí, y el espaldar de acero,
con diamantes finísimos sembrados.
¡Tiembre de Saladino el mundo entero!

*Jerusalén conquistada*⁶⁰

“[¿...] Que estás durmiendo sin temer
[tu daño,
taurocita cruel? ¿Cómo no miras,
que infamas las cenizas de estas piras?
[...]
Toma las armas, bárbaro persiano,
toca a marchar, cobarde Saladino,
vibra los rayos en la turca mano,
serás del Asia Júpiter divino;
yo soy la envidia del valor cristiano,
la imagen soy del muerto Norandino,
rey de Damasco, el que vencí la empresa
que repite Antioquía y llora Edesa”.

Dijo, y con grito horrísono, temblando
la cuadra, al paño la fantasma aplica,
adonde Bruno Lusiñano alzando
la espada que le vence significa;
el eco por la sala resonando,
la voz articulada testifica:
que porque a la verdad la duda quite
las últimas palabras le repite.
“Aguarda” —dice en sueños, y revuelve
el pabellón con la siniestra mano;
despierta el persa pero ve que envuelve
la sombra en humo, el cuerpo asido
[en vano;
apenas por el aire se disuelve
cuando parece que el pendón cristiano
ve levantar victoriosas voces
terror de sus jenizaros feroces.

Ármase todo, y el arnés lucido
de púrpura cubrió, bañada en oro...

Más allá de las coincidencias entre los extractos recién reproducidos, el efecto impactante y con notas tétricas de estas estrofas de la *Jerusalén conquistada* debió de calar hondo en la sensibilidad de nuestro dramaturgo, puesto que la

59. *Renegado* (ff. 23v-24r).

60. Vega (*Obras completas*, §§ 21, 29-32. Libro Primero).

61. Por razones de economía espacial, abreviamos “Muerte” con “Muer.” y “Saladino” con “Salad.”.

sombra, abstracta representación de la muerte y de los difuntos, volverá a hacer una espectacular aparición al final del tercer acto.

El largo poema lopesco da cuenta en su Libro Primero de la caída del rey Guido en manos enemigas durante la batalla, de la victoria musulmana a cambio de su liberación y de la decapitación de Reinaldo de Châtillon, además de mostrar a un conde Remón (*sic*) aliado con Saladino en Hattin. Asimismo, el Fénix contrapone las figuras de Hunfredo y Raimundo, en una representación del bien frente al mal, de lo cristiano frente a lo gentil, que pudo inspirar a nuestro autor para su propia plasmación estética de la Historia:

Mas como tuvo [Cristo] a sus divinos lados
dos hombres, uno de los cuales tuvo
tal fe en los brazos de una cruz colgados
que asido de ellos en su cielo estuvo,
y el otro, a quien los cielos enlutados,
el sol, que de admirado se detuvo,
y las piedras que hablando no movieron,
así Herfrando y Remón con la cruz fueron.

Casado estaba Herfrando con Elisa,
hermana de Cristina generosa,
reina en Jerusalén que a la Fenisa
venció (sino en ser casta) en ser hermosa;
esta guardó la celestial divisa
de nuestra vida y redención dichosa,
pero el conde cruel transfuga fiero
volviose al Turco a quien sirvió primero.⁶²

Finalmente, es posible advertir otra vía de influencia de esta obra épica sobre el texto que nos ocupa. En la composición de Lope, la princesa Ismenia recurre al disfraz varonil para ser confundida con su propio hermano, Dinodoro, y asistir a la Cruzada siguiendo a Alfonso VIII, de quien está enamorada. En el Libro Octavo de la *Jerusalén conquistada*, la dama consigue presentarse ante el rey castellano cuando este se encuentra cautivo. Circunstancias similares concurren en la tercera jornada de *El renegado*, donde Elisa se viste de hombre con la finalidad de llegar a salvo desde la corte de Saladino al bando jerosolimitano mientras tiene lugar el combate entre las tropas del sultán y las cristianas. Su llegada junto a Guido permitirá que Efrando recupere su libertad, perdida a causa de la artimaña de Ramón. En ambos casos, pues, encontramos una mujer que temporalmente adopta una apariencia masculina para introducirse en un entorno de hostilidades y poder comparecer ante un rey, así como un aprisionamiento en circunstancias injustas. Así, dada la elevada probabilidad de que el

62. Vega (*Obras completas*, §§ 97-98. Libro Primero).

autor de *El renegado* conociese bien el poema lopesco en el momento de su escritura a tenor de los múltiples aspectos que uno y otro tienen en común, incluyendo sus respectivos ámbitos de caracterización varonil, juzgamos posible que la escena de Ismenia vestida de hombre inspirase la análoga de Elisa en el drama.

De otra parte, el empleo del romance en nuestra comedia constituye una manifestación fundamental de la notable influencia que Lope ejerció sobre ella. Hemos contabilizado en el texto un total de 2187 versos de los cuales 300 se corresponden con dicho metro, de modo que este supone, aproximadamente, un 13,72% del total⁶³ y se distribuye en tres pasajes que, además, incorporan sus respectivos estribillos. El primero de ellos, el más extenso, se localiza en el primer acto y consta de dos parlamentos, uno de Efrando y otro de Elisa, airados ambos por una confusión que les hace creer que no se corresponden en sus sentimientos amorosos. En los setenta y ocho versos recitados por el galán⁶⁴ se repite una combinación de heptasílabo y endecasílabo, “Pero si estás casada, / celos te maten, pues con celos matas”, cinco veces —la última de ellas introduce una modificación que no altera el número de sílabas: “Mas pues estás casada, / celos te maten, pues con celos matas”—. La furiosa respuesta de la infanta que les sigue intercala en dos ocasiones a lo largo de los cuarenta y ocho versos que la integran⁶⁵ su propio estribillo, “ya tiene enemigo fiero, / celos te maten, pues con celos muero”: se trata de un octosílabo seguido de un endecasílabo.

El segundo pasaje escrito en forma arromanzada se encuentra hacia el comienzo de la segunda jornada y, al igual que el anterior, consta de dos partes: comienza con la relación del rapto de Elisa por Ramón y sus aliados realizada por el moribundo caballero Marcelo⁶⁶ y continúa con las afectadas palabras de Efrando declarando su propósito de partir en busca de su amada.⁶⁷ En esta intervención del héroe encontramos cuatro veces a lo largo de sus cincuenta y cinco líneas un estribillo de dos versos, el primero pentasílabo y el segundo endecasílabo (“Elisa, aguarda, / darás lugar a que te siga el alma”), con una pequeña variación en el último caso que transforma en octosílabo el pentasílabo inicial: “Elisa, detente, aguarda, / darás lugar a que te siga el alma”.

La última porción en romance de todo el texto se ubica al final del segundo acto,⁶⁸ en la escena que muestra a Efrando exigiendo ante la fortaleza de Saladino que la infanta sea puesta en libertad. Tanto el sultán como Ramón intercalan breves respuestas a las amenazas del cruzado que también presentan esta forma métrica. La jornada termina con una réplica del conde cuyo último octosílabo,

63. Estos datos se distribuyen como sigue: primer acto, 842 vv., 126 de romance; segundo acto, 669 vv., 174 de romance; el tercer acto, con 676 versos, no presenta esta estrofa.

64. *Renegado* (ff. 8v-9v).

65. *Renegado* (ff. 10r-10v).

66. *Renegado* (ff. 22r-22v).

67. *Renegado* (ff. 22v-23v).

68. *Renegado* (ff. 29v-31r).

“fanfarrón cristiano, vete”, ya ha enunciado con anterioridad; concretamente, diez líneas antes. Este constituye, pues, un estribillo unimembre.

Existen notables similitudes entre los pasajes que acabamos de señalar en primer y tercer lugar y la composición de juventud de Lope de Vega correspondiente a su ciclo de romances pastoriles de Belardo y Filis “Al pie de un roble escarchado”. Tanto este como el fragmento romanceril de la primera jornada contienen la temática de los celos, así como la idea del castigo en proporción al mal de amores provocado y las quejas de los amantes expresadas a través del estribillo, que en el poema del Fénix consta de un único verso —“quien tal hace, que tal pague”—, característica esta última que también cumple el último pasaje en romance de *El renegado*. Así pues, existen indicios suficientes para estimar que “Al pie de un roble escarchado” probablemente sirvió de inspiración a nuestro autor para su drama:

*El renegado de Jerusalén*⁶⁹

EF.⁷¹ Entre los roncosp suspiros
de las ya desiertas alas
salgan los triunfos más tristes
y en cada suspiro un alma.

Que te casaste, enemiga,
mas, ¿de qué me quejo?, ¡basta!
Yo me casaré también
por tomar de ti venganza,
mas pues estás casada,
*celos te maten, pues con celos matas.*⁷²

“Al pie de un roble escarchado”⁷⁰

[...] Hice a los desdenes guerra,
guerra desdenes me hacen;
maté a Belardo con celos,
celos es bien que me maten.

No atendí siendo llamada,
ahora no me oye nadie:
con justa causa padezco:
quien tal hace, que tal pague.

Desamé a Belardo un tiempo,
y el amor para vengarse
quiere que le quiera agora
y que él me olvide y desame. [...]

69. *Renegado* (f. 9v).

70. Vega (*Al pie de un roble escarchado*, 257-259). Para un estudio de los rasgos métricos de este poema, cf. Llamas (2018: 82-85).

71. Por razones de economía espacial, abreviamos “Efrando” con “Ef.”.

72. Aunque el estribillo, en la mayoría de parlamentos de Efrando, dice “pero si estás casada, / celos te maten, pues con celos matas”, hemos seleccionado esta variación final —“mas pues estás casada, celos te maten, pues con celos matas”—, ya que, junto con los versos precedentes —particularmente el anterior, “por tomar de ti venganza”—, nos permite una mayor incidencia sobre los paralelismos existentes entre el largo pasaje de la comedia y el fragmento del romance lopesco presentado. Estos son notables también en el caso de Elisa, cuyos versos repetidos rezan “ya tiene enemigo fiero, / celos te maten, pues con celos muero”. Si bien la composición del Fénix presenta el estribillo unimembre “quien tal hace, que tal pague”, enfatizamos además los versos “Maté a Belardo con celos, / celos es bien que me maten” y “y el amor para vengarse” por la semejanza que mantienen con el tono y la temática de desamor y resarcimiento de las intervenciones del galán y su amada.

Sánchez Jiménez, al estudiar la bucólica composición en su edición de los *Romances de juventud* del Monstruo de Naturaleza, apunta la posibilidad de que sea obra de un imitador, si bien se inclina por la hipótesis de la autoría lopesca.⁷³ El autor de *El renegado* pudo acceder al texto fácilmente, dada la elevada cantidad de reimpressiones que tuvo el romance desde que vio la luz por primera vez en el *Ramillete de flores. Cuarta, quinta y sexta parte de flor de romances*, editado en Lisboa en 1593 por Pedro Flores. Desde entonces, como recoge Suárez, el poema volvería a ser publicado, en época áurea, en 1594, 1595, 1596, 1597, 1600, 1602, 1604 y 1614.⁷⁴ En el siglo XIX, Durán lo recogió en su *Romancero general o Colección de romances castellanos*, y a partir del XX ha sido editado al menos otras siete veces.

En definitiva, teniendo en cuenta la notable difusión de “Al pie de un roble escarchado” junto con los paralelismos entre este y los versos introducidos en el primer acto de nuestra comedia —además de la presencia, al final de la segunda jornada, de otro fragmento de romance que, como el poema del Fénix, contiene un estribillo de un único verso— consideramos probable que nuestro poeta se inspirase en él para su *Renegado*. Nos encontraríamos, por tanto, ante un empleo del romance que amplía notablemente la capacidad referencial del drama para, aprovechando el conocimiento que sin duda el público de la época tenía de la obra de Lope, remitir a este y a su universo literario a través de un doble valor de intertextualidad. Con ello, nuestro escritor rendía un respetuoso homenaje al Monstruo de Naturaleza, incrementando, a su vez, el potencial estético de su propia comedia.

Por lo que respecta a fuentes de carácter histórico, es posible que el dramaturgo recurriese a la *Arnoldi chronica Slavorum* o *Crónica eslava de Arnold*, continuación de la *Helmoldi chronica Slavorum* o *Crónica eslava de Helmold*. Esta última recoge la historia de las tribus eslavicas o wendos hasta el año 1171 y fue prolongada hasta 1209 por el abad Arnold de Lübeck (?-1214) a lo largo de los siete libros que forman su *Arnoldi chronica*.

La razón por la cual un texto de temática eminentemente germánica incluye un apartado sobre la Tercera Cruzada, indica Loud en su reciente edición crítica de la relación de Arnold,⁷⁵ es el profundo impacto que esta tuvo en toda la cristiandad desde su desencadenante, la toma de Jerusalén, núcleo de los conflictos entre cristianos y musulmanes. La circunstancia de tratarse de un autor contemporáneo a los acontecimientos que nos ocupan otorga valor a su relato, pese a no tratarse de un testimonio en primera persona. La *Arnoldi chronica Slavorum* recoge en su Libro IV los sucesos relativos a la mencionada guerra y sus consecuencias remontándose a la época de Balduino IV. La narración del fallecimien-

73. Sánchez Jiménez (2015: 256).

74. Cf. Suárez (2015: 200).

75. Loud (2019: 17).

to sin descendencia del joven monarca, de la muerte de su sobrino Balduino V, del enfrentamiento de Raimundo de Trípoli con Guido de Lusignan y Sibila, y de las batallas de Seforia⁷⁶ y Hattin se extiende entre los capítulos 2 y 4.⁷⁷ El número 1 recoge un sentido lamento del clérigo por la caída de Jerusalén en manos musulmanas y el 5 se refiere a las conquistas que Saladino realizó tras sus victorias en las contiendas recién señaladas.

El renegado de Jerusalén presenta algunas coincidencias con la crónica —matizadas por la medida en la que hay un fundamento propiamente histórico en la comedia y por el carácter teatral y ficcionalizador de esta—. Los aspectos más interesantes en lo tocante a esta cuestión atañen a Raimundo III de Trípoli. El drama se hace eco de su negativa a jurar fidelidad al nuevo rey de Jerusalén, lo cual también aparece en la obra de Arnold:

Después de ser confirmado como rey, Guido envió a los grandes hombres del reino la orden de que fuesen a rendirle homenaje y recibir beneficios reales de su mano. Entre ellos también envió este mensaje al Conde de Trípoli, puesto que al tener más dignidades que el resto, debería ser el primero en honrar al rey con sus acciones. Al escuchar lo que había sucedido, el conde se sorprendió, y respondió con asombro, diciendo: “El niño Balduino, que fue ungido como rey, ha muerto recientemente, y no he oído que haya [otro] rey [...]. Nadie puede hacerse a sí mismo rey, a menos que desee gobernar injustamente como un tirano [...]”. Esto fue lo que provocó que el rey y el conde se pelearan durante un año y medio, y mostraran un gran rencor entre ellos.⁷⁸

En *El renegado de Jerusalén* la resistencia del conde a rendir tributo al monarca se plasma como sigue:

SIBILA. Muy bien el conde don Ramón pudiera
 venir a hacer lo mismo, pues es justo,
 aunque lo impida su arrogancia fiera.
 Vuestro rey quiso ser, no fue mi gusto...⁷⁹

Además, la inconformidad del antagonista de la fábula con la coronación de Guido queda más que patente en el siguiente parlamento suyo:

76. Este acontecimiento consistió en la aplastante derrota de un ejército de templarios y hospitalarios muy inferior numéricamente a las fuerzas de Saladino que tuvo lugar en Seforia dos meses antes de la victoria musulmana de Hattin. A la cabeza de los cristianos se encontraba Roger de Moulins, paladín que ostentaba el título de Gran Maestre de los Caballeros Hospitalarios y que falleció en la contienda.

77. Arnold (*The Chronicle*, 145-151).

78. Arnold (*The Chronicle*, 146-147). Traducción propia. Como vimos, sin embargo, no fue tal la duración de las hostilidades: la enemistad entre ambos nobles no duró sino unos ocho o nueve meses, desde agosto o septiembre de 1186 a mayo de 1187 (Loud 2019: 167-168, nota 29).

79. *Renegado* (f. 2r).

Adicionalmente, los acontecimientos que condujeron a la Tercera Cruzada también se encuentran recogidos en *De bello sacro continuatae historiae, libri VI, commentariis rerum Syriacarum Guilhelmi Tyrensis archiepiscopi, additi*. Esta es una obra que Johannes Basilius Herold (1514-1561) escribió como continuación de la famosa e inconclusa crónica de Guillermo de Tiro (ca. 1130-1186) *Belli sacri historia: libris XXIII comprehensa, de Hierosolyma, ac terra promissionis, adeoque universa pene Syria per Occidentalis principes Christianos recuperata: narrationis serie usque ad regnum Balduini quarti, per annos LXXXIII continuata*.⁸⁴ Es destacable la existencia de una tirada conjunta de ambas relaciones en la cual cada una mantiene su propia portada y su paginación de modo independiente. En este volumen, la *Belli sacri historia* presenta todas las características que Huygens, en su correspondiente edición crítica, describió para la princeps.⁸⁵ Asimismo, comparte con la versión de *De bello sacro continuatae historiae* que le sucede en el tomo tanto lugar como fecha de impresión —Basilea, 1549—, los cuales figuran en el colofón de la crónica del arzobispo tiro⁸⁶ y en el prefacio⁸⁷ de su continuación. El dato de su procedencia basiliense se recoge, además, en sus respectivas portadas, que también indican un editor en común entre sí, Philiberti Poysseotti; sin embargo, la de Guillermo de Tiro muestra además el nombre de otro librero en su portada, Ioannem Oporinum, que no aparece en la de la crónica de Herold —aunque sí es mencionado en su preámbulo—. En esta tirada, otros tres breves textos, también en latín, suceden a los recién descritos: en primer lugar se encuentra un poema titulado *Monachi acconensis episcopi de recuperata Ptolemaide liber*, igualmente inserto en otras ediciones de *De bello sacro continuatae historiae*,⁸⁸ seguido de una *De bello inter Hispanos et Sarracenos epistola* y de una *De albigenisum haeresi extincta, epistola*.

De bello sacro continuatae historiae concentra la narración de los conflictos entre los nobles francos de la Jerusalén de la época y sus sangrientas consecuencias, así como de parte de la dilatada trayectoria política y militar de Saladino,

84. Como señala Huygens en su edición crítica de la crónica, que él mismo optó por designar *Chronique*, nos es desconocido el modo en el cual el arzobispo de Tiro se refería a su propia obra. La mayoría de sus versiones manuscritas carecen de título, con la excepción de dos que portan la inscripción “Incipit historia rerum in partibus transmarinis gestarum a tempore successorum Mahumet usque ad annum domini M. C. LXXXIII, edita a venerabili Willelmo Tyrensi archiepiscopo”. Huygens no lo considera su título original. Otro par de textos contienen, precediendo al prólogo, lo siguiente: “Incipit prologus domini Guilhelmi Tyrensis archiepiscopi in hystoriam Ierosolimitanam... Explicunt libri de terra Ierosolimitana editi a venerabili viro Willelmo archiepiscopo Tyrensi”. Cf. Huygens (1986: 33). Esta circunstancia propicia que la crónica sea comúnmente designada como *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum* y también como *Historia Ierosolimitana*.

85. Cf. Huygens (1986: 87-89).

86. Guillermo de Tiro (1549: 578). Al ser más conocido el autor por esta designación que por su apellido, la empleamos para referenciar su texto.

87. El prefacio de *De bello sacro continuatae historiae* carece de paginación.

88. Cf. Croke (1828: 92, nota 97).

en sus dos primeros libros —concretamente, es el primero el que más interesaría a nuestro autor, puesto que la conflictiva coronación de Guido tras el fallecimiento de Balduino IV y Balduino V se encuentra a partir del tercero de sus diecinueve capítulos—. Estos dos libros señalados, junto con los otros cuatro que integran la relación, prolongan hasta 1521 la narración de acontecimientos desde el año en el cual finalizaba la crónica de Guillermo de Tiro. Esta última, por su parte, registra en veintitrés libros los hechos ocurridos en Jerusalén entre 1086 y 1184.⁸⁹ Su pertinencia para nuestro drama comienza en el Libro Vigésimoprimer, donde el arzobispo refiere cómo el joven Balduino IV pasó a encontrarse bajo su tutela y cómo él mismo descubrió la afección del príncipe que, en última instancia, provocaría su temprano fallecimiento y, con él, las pugnas internas de la corte jerosolimitana.

En profunda conexión con la obra de Guillermo de Tiro recién comentada se encuentra la segunda propuesta de Spencer y Schevill como fuente de la comedia, la *Conquête d'Outremer*.⁹⁰ Se trata de un relato francés repleto de elementos fabulosos y novelescos con aportaciones del texto sirio traducido al castellano a mediados o finales del siglo XIII bajo el título *La gran conquista de Ultramar*.⁹¹ Algunos testimonios de esta traducción presentan atribución a Alfonso X; y otros, a Sancho IV, además de aquellos que no presentan datos al respecto.

La relación se ocupa de las Cruzadas arrancando con los antecedentes de la primera (1095-1099) y su convocatoria por el papa Urbano II. Estos acontecimientos son recogidos en el prólogo y los primeros veintinueve capítulos del Libro Primero, al cual siguen otros tres. Los hechos históricos que sirven de base a *El renegado* se encuentran entre los capítulos CXXVI y CXLV del Libro Cuarto. En ellos se comprende lo ocurrido entre el fallecimiento de Balduino V y la toma de Jerusalén por Saladino presentando un retrato más humanizado de Raimundo que el esbozado por otros autores. Así se aprecia en el ejemplo siguiente, correspondiente a la narración de la supuesta reacción del conde ante la petición de Saladino de acceder al reino de Jerusalén a través de Tiberíades:

Cuando el conde oyó aquel mandado de Norandin⁹² hobo ende muy grand pesar, é pensé que si dijiese de non d'aquello quel demandaba, que perdería consejo é ayuda de Saladin, en quien tenia gran ayuda é grand esperanza; é otrosí si otorgase aquello quel demandaba, que era su deshondra, é seria ende culpado é denostado por toda la cristiandad.⁹³

89. Cabrera (2017: 6).

90. Spencer y Schevill (1937: 242).

91. Señala Gayangos (1951: VII) que el texto fuente principal, *La conquête d'Outremer*, fue escrita en Roma en 1295 por el entonces obispo de Châlons, Gaston de Noailles.

92. Se trata de una referencia a un hijo de Saladino, Malec al-Afdal, también conocido como Nure-d-Din o Norandino, que heredó al morir su padre los reinos de Damasco, Jerusalén y Siria Baja, como indica Gayangos (1951: XV).

93. *Ultramar* (cap. CXXXII, Libro Cuarto).

Fechando la pieza: cuestiones políticas y textuales

Spencer y Schevill, al acometer una posible datación para el drama, señalaban que podría ser posterior, no solo a 1609, sino también a 1619, año este último durante el cual vio la luz una reimpresión de la *Jerusalén conquistada*.⁹⁴ Consideramos irrefutable que el texto se escribió después de 1609, teniendo en cuenta que la primera impresión del poema del Fénix, que sirvió de inspiración para escenas concretas de nuestra comedia, vio la luz en dicho año.

Una puesta en conexión de *El renegado* con su contexto conduce al ámbito de las relaciones internacionales, puesto que no arroja dudas respecto a su pertenencia, dentro del conjunto de dramas históricos, al subgrupo vinculado a la Historia extranjera. Su autor, en lugar de decantarse por la Segunda Cruzada, como hizo Lope en su composición aprovechando que esta permite exaltar aspectos y figuras patrióticas de la mano de personajes como Alfonso VII de León y Castilla o Ramón Berenguer IV de Barcelona, optó por el desastroso precedente de la tercera de estas campañas militares. La materia que aquí trata el escritor señala ineludiblemente en la dirección de Francia,⁹⁵ referente de diversas menciones encomiásticas presentes en el texto. Muchas de ellas se introducen a través de Efrando, quien hace la siguiente advertencia a Saladino tras pedirle que libere a Elisa:

EFRANDO. [...] porque si no me la das
 talaré tus campos verdes,
 degollaré tus ganados,
 pegaré fuego a tus mieses
 entrarán hasta Damasco
 los invencibles franceses
 dando saco a vuestras casas,
 forzando a vuestras mujeres.⁹⁶

Y poco antes del comienzo de la batalla de Hattin, el héroe enuncia el siguiente parlamento ensalzador de lo galo:

EFRANDO. ¡Toque la soberbia trompa
 tanto que el cielo interrumpa
 y cante la fama apriesa
 de la cólera francesa
 el valor con fasto y pompa!⁹⁷

94. Spencer y Schevill (1937: 242).

95. Encontramos en *El renegado* una asociación entre franceses y francos que dota a los primeros de un trasfondo épico y defensor por excelencia de la cristiandad.

96. *Renegado* (f. 30v).

97. *Renegado* (f. 39v).

De modo general, puede situarse el período de proximidad entre la Monarquía Hispánica y el Reino de Francia entre el asesinato del monarca galo Enrique IV, muerto en París en mayo de 1610,⁹⁸ y el acceso de Richelieu al cargo de primer ministro en 1624, dado que el cardenal era percibido como un peligro para los intereses hispanos.⁹⁹ Enrique IV, quien se había visto obligado a abjurar de su protestantismo para ser reconocido como rey, permitía la libertad de culto de los hugonotes en virtud del Edicto de Nantes (1598), algo que generaba un notable malestar en la corte española. Su sucesión por su esposa, María de Médici, cuya regencia se extendió entre 1610 y 1617 —hasta el acceso de Luis XIII al poder—, determinó un acercamiento entre Francia y España plasmado en el Tratado de Fontainebleau de 1611. Este incluía unas cláusulas matrimoniales que fijaban una doble unión dinástica y fueron firmadas en 1612 y ejecutadas en 1615 en Bidasoa. Así, se acordaba para un futuro mantenimiento de las relaciones pacíficas el matrimonio entre el futuro Luis XIII de Francia¹⁰⁰ y Ana de Austria, por una parte; y, por otra, el casamiento de Felipe IV de España con Isabel de Francia, también conocida como Isabel de Borbón. El papel de Elisa en *El renegado de Jerusalén*, donde su presencia alcanza una relevancia muy superior a la de su hermana Sibila pese a que es esta última quien ocupa el trono en la época representada, responde a la circunstancia de que la figura de la infanta constituye una hábil referencia dirigida a la princesa gala. Este es un aspecto que la firma de Elisa en el folio en blanco que Ramón utiliza para privar a Efrando de su libertad viene a confirmar, puesto que su signatura reza, en lugar de Elisa de Jerusalén, Elisa de Borbón:¹⁰¹

Figura 2: firma de Elisa “de Borbón” empleada por Ramón para su engaño.

Idéntica intención percibimos en la mención que realiza Saladino a la flor de lis para aludir, por medio de una metonimia, a la armada francesa.¹⁰² También Ferraguto, en su airado encuentro inicial con Guido, nombra dicho motivo herál-

98. Peña (2003: 283).

99. Cf. Elliott (2007: 166).

100. Pese a que ni el francés ni el español ocupaban aún el trono en el momento de la firma del tratado ni cuando contrajeron matrimonio, nos referimos a ellos, respectivamente, como Luis XIII y Felipe IV para una mayor claridad expositiva.

101. Cf. *Renegado* (ff. 40r).

102. “Sacar la lis que atrás yo puse en Francia / quiero, ...”, *Renegado* (f. 24r).

dico con esta finalidad.¹⁰³ Estos detalles nos proporcionan un punto de partida para nuestra horquilla temporal, que situaremos en el año de la firma de Fontainebleau, 1611. El período se acota al tomar en consideración un episodio que conllevó la reanudación de las hostilidades entre españoles y franceses antes, incluso, de la llegada al poder de Richelieu: nos referimos a la crisis sucesoria de los ducados de Mantua y Montferrato¹⁰⁴ consecuencia de la muerte de Francisco II de Mantua en 1612, que determinó la ocupación forzosa de Montferrato por el entonces duque de Saboya, Carlos Manuel. Este, tras la firma del Tratado de Lyon (1601), venía mostrándose contrario a la presencia hispana en territorios italianos y proclive a una alianza con Francia para comprometer la integridad del Camino Español. Al duque de Saboya se enfrentaba Fernando de Gonzaga, duque de Mantua, apoyado por la Monarquía Hispánica. Aunque se logró una pausa temporal del conflicto a través de la Paz de Asti (1615), vista como deshonrosa para los intereses nacionales al adecuarse a los objetivos franceses, Carlos Manuel de Saboya volvió a la carga al año siguiente contando con apoyo galo —diez mil voluntarios a las órdenes del mariscal Lesdiguières—, holandés y veneciano. La Paz de Pavía, firmada en 1617 tras las victorias cosechadas en Aspi y Apertola y las conquistas de Vercelli, Salerio y Felizzano bajo las órdenes del gobernador español en Lombardía, Pedro de Toledo,¹⁰⁵ supuso un revés para la imagen y las prioridades hispánicas, que, tras los triunfos cosechados, no se vieron debidamente satisfechas por un acuerdo que dejaba en una posición ventajosa al rebelde duque saboyano y, lo que es peor, al nuevo monarca francés, Luis XIII.

Podemos afirmar, pues, que 1616, cuando Francia prestó un apoyo considerable a Carlos Manuel de Saboya con la intención manifiesta de perjudicar a España, es un año durante el cual las probabilidades de composición de un texto tan claramente encomiástico de la nación gala se reducen notablemente. Nuestra propuesta para la escritura de *El renegado de Jerusalén*, por tanto, es el período entre 1611, cuando la doble unión matrimonial franco-hispana ya estaba concertada, y 1616.

Otro factor apoya esta hipótesis: nos referimos a la expulsión de los moriscos decretada por Felipe III en 1609, que se extendió entre dicho año y 1614.¹⁰⁶ Quedaba así resuelta una problemática que había inquietado profundamente a Felipe II y que Reglá califica de “imperativo generacional” en uno de sus trabajos sobre la materia del cual extraemos esta interesante reflexión:

La motivación religiosa y sus reflejos en la estrategia mediterránea, implicada en una subversión peninsular —Turquía-Berbería-Andalucía-Aragón-Valencia— ocupan un lugar destacado en las preocupaciones de Felipe II. Sin embargo, la idea

103. “¿O quieres marchitar las lises de oro / con el cierzo mortal de tu braveza?”, *Renegado* (f. 11v).

104. Cf. Borreguero (2018: 129-132), Peña (2003: 283-285).

105. Borreguero (2018: 131).

106. Elliott (2007: 312).

de la expulsión de los moriscos, que llega a propugnar la famosa junta de Lisboa de 1582, no alcanza la madurez suficiente. Y cada fracaso de la política de asimilación es un acicate para reemprender el mismo camino con renovados esfuerzos. Por otra parte, Fernand Braudel ha tenido pleno acierto en situar la cuestión morisca en la dialéctica mediterránea entre los imperios hispano y otomano. El duque de Lerma, en una de las afirmaciones que encabezan este trabajo, dice: “para que todos estos reynos de España queden tan puros y limpios desta gente como conviene”.¹⁰⁷

A través de su temática musulmana, *El renegado de Jerusalén*, procedente de unos años muy próximos al fallecimiento de Felipe II en los cuales, como se aprecia en las palabras de Reglá, las cuestiones más fundamentales de su reinado gozaban aún de actualidad, y más aún en lo tocante a lo islámico, vendría a suponer una hábil acción ideológica centrada en ensalzar la unión franco-española presentándola como un fuerte y heroico frente común ante el infiel. La pervivencia de la mentalidad xenófoba e intolerante de rechazo al morisco en la época en la que se fraguó su expulsión la describe Braudel como sigue:

Algunas espectaculares excepciones, en el plano religioso, o el hecho innegable de que los moriscos de las ciudades tendían a adoptar, cada vez más, el modo de vestir de los vencedores [cristianos], no pueden alterar el cuadro general. En España se sabía muy bien que el corazón del morisco pertenecía a un inmenso universo que se extendía hasta la remota Persia, un universo poblado de casas iguales, donde imperaban costumbres análogas y creencias idénticas. Todas las diatribas antimoriscas de la época se resumen en esta declaración del cardenal de Toledo, “que estos son mahometanos como los de Argel”.¹⁰⁸

Esta reflexión resulta trascendental para, al menos, dos aspectos de nuestra comedia. De una parte, la referencia al vestido atañe a una cuestión específica relacionada con un personaje de gran importancia de *El renegado*: nos referimos a Galván, el musulmán que se convierte al cristianismo en la primera jornada. Se muestra al espectador por primera vez junto a Ferraguto cuando este compa-

107. Reglá (1964: 29). Para sus referencias a Braudel, cf. Braudel (2014: 180-214), donde el historiador francés analiza con su profundidad y lucidez habituales los choques político-sociales entre cristianos y musulmanes del siglo XVI —con sus ramificaciones desde siglos precedentes y hacia los comienzos del XVII— poniendo en conexión, como bien señala Reglá, la rivalidad hispano-otomana con la fracasada asimilación cultural de los moriscos de la Península y su posterior expulsión. Sirva como ilustración esta reflexión inicial que el erudito francés plantea antes de acometer tan amplia labor: “No han faltado estos conflictos en el Mediterráneo del siglo XVI: el islam, por medio de sus mandatarios los turcos, se apoderó de las cristiandades de los Balcanes. Al oeste, la España de los Reyes Católicos se adueñó, con la conquista de Granada, del último reducto del islam ibérico. ¿Qué harán de sus conquistas los unos y los otros? En el este, los turcos se mantendrán en los Balcanes con unos cuantos hombres [...]. En el oeste, los españoles aplastarán sin piedad a sus súbditos musulmanes”, Braudel (2014: 181).

108. Braudel (2014: 207).

rece en calidad de embajador ante Guido.¹⁰⁹ Su parlamento inicial tiene la función de declarar sus intenciones de conversión: “Ahora falta mi embajada, Guido, / yo no vengo a enojarte; a ser cristiano vengo / de mis deseos persuadido”.¹¹⁰ Cuando el público vuelve a verlo sobre las tablas, ya ha recibido el bautizo y se ha despojado de las vestimentas asociadas a su cultura, como indica la acotación correspondiente: “Entra Galván de cristiano”.¹¹¹ Sin embargo, no existe una contrapartida para este cambio de ropajes en el conde Ramón, pese a que también él abandona su fe y su bando: el texto no contiene ninguna instrucción que estipule que Ramón deba aparecer vestido de sarraceno, de modo análogo a como ocurre en el caso de Galván. Posiblemente su autor estimó, obedeciendo a sus conocimientos acerca de las preferencias del público y a los códigos sociales de la época, que mostrar a un renegado que asume hasta tal punto la identidad y las costumbres de la facción enemiga no era adecuado ni deseable. Por el contrario, presentar a un mahometano totalmente integrado en la cristiandad, con notable insistencia en su fervor y convicción en su nueva fe, resultaría un excelente modo de exponer los rasgos del morisco ideal, con una total interiorización del credo y los atributos culturales propios del cristianismo.

Siguiendo con las ideas expresadas por Reglá y Braudel, la asociación de moriscos y turcos a la que ambos hacen referencia encuentra su manifestación en el drama, repleto de referencias a Saladino y a sus súbditos como “turcos” y “jenízaros”. El sultán no era de tal procedencia ni ascendencia, sino de origen kurdo. Su tensa relación con el gobernante selyúcida¹¹² Nur al-Din y su aprovechamiento de la muerte de este para lograr más poder y territorios ponen de manifiesto que al ambicioso fundador de la dinastía ayubí le interesaba más mantener sus propios dominios¹¹³ que una relación particularmente próxima a los turco-persas, por más que en su ejército hubiese soldados de dicha extracción. Así pues, parece probable que el dramaturgo vinculase el bando enemigo de la época representada con el adversario de la Monarquía Hispánica en el Mediterráneo de su propio tiempo ciñéndose a la asociación mental entre turcos y moriscos común en sus años y en

109. Cf. *Renegado* (f. 11v).

110. *Renegado* (f. 12v).

111. *Renegado* (f. 14v).

112. Con este término nos referimos a la sujeción de Nur al-Din al Sultanato Selyúcida, no a su pertenencia a la dinastía homónima. Dicho sultanato fue un imperio turco-persa a partir del cual surgiría, siglos después, el famoso Imperio Otomano. Sobre la vida de este importante líder islámico, cf. la nota 39 de este artículo.

113. La posición inicial de Saladino era la de vasallo de Nur al-Din. Fue su acumulación de poder lo que deterioró la relación entre ambos, dado que a este último le preocupaba tal circunstancia. La muerte de Nur al-Din permitió a Saladino continuar su ascenso político ahorrándole los costes de un combate entre ambos. Este fallecimiento le proporcionó una independencia que se tradujo en la conquista de Damasco, Hama, Doms y Siria —cuya ocupación completó en 1182—. Además, fue reconocido como sultán de Siria y Egipto por el califa al-Mustadí y fundó su propia dinastía, la ayubí.

los precedentes. Esta asimilación de Saladino a la dinastía otomana se evidencia, además, en las referencias que Ferraguto, en su embajada con Guido, hace a Trebisonda y Laodicea,¹¹⁴ plazas que, siglos después del momento representado, se hallarían en manos otomanas, señalando que el rey debe entregárselas al sultán a cambio de no quebrar la tregua existente.

Como se aprecia al poner en relación el extracto de Braudel presentado más arriba con los aspectos que venimos exponiendo, los usos lingüísticos descritos pasan por una visión monolítica del islamismo que obviaba las disimilitudes entre los musulmanes procedentes de diversos lugares y culturas considerándolos habitantes de ese “universo poblado de casas iguales”.¹¹⁵ En consecuencia, el empleo recurrente de los términos “turco” y “jenízaro” en el texto suma al alcance hispánico de referencia al morisco español una proyección universal. Sin perjuicio de la utilidad de tales designaciones como elementos de reafirmación ideológica, el autor de nuestra comedia probablemente no advertía diferencias sustanciales entre un musulmán como Saladino y un otomano, al igual que tampoco las percibiría entre un turco y un morisco de acuerdo con la mentalidad que venía configurándose desde antes del siglo xvi.¹¹⁶ Como indica Casillas, la coincidencia del fin de la Reconquista con la expansión otomana por el Mediterráneo y el este de Europa determinaron la entrada a escena de un paradigma entonces novedoso que perviviría en el teatro de siglos posteriores:

El arquetipo mahometano promovido por la Corona era la unión de una tradición medieval y de un nuevo enfoque que fusionaba a los berberiscos, a los turcos y a los moriscos, todos ellos opuestos a los intereses hispanos. El propio término “moro” testimoniaba esta evolución: de incluir en su significado únicamente a los habitantes de Mauritania empezó a ser utilizado para designar a todos los seguidores del Islam.¹¹⁷

Renegados, *moros* y cristianos: entre la estética y la ideología

Nos hemos referido en determinadas ocasiones a lo largo de este trabajo a *El renegado de Jerusalén* en calidad de drama histórico. En efecto, la pieza cumple con un

114. En el texto las localidades son denominadas “Trapisonda” y “Laudicia”. El embajador también se refiere a “Papilia”, si bien no podemos concretar a qué hace referencia esta expresión. *Cf.* *Renegado* (f. 12r).

115. Braudel (2014: 207).

116. Mentalidad que también la paremiología documenta, como se aprecia en expresiones como “¡Guay de ti, Jerusalén, que te tienen moros!”, que el gramático Gonzalo Correas, que vivió entre los siglos xvi y xvii, recoge en su compilación de refranes y frases populares explicando que “moros llamaban en España a todos los mahometanos, aunque sean turcos”. *Cf.* Correas (1924: 226).

117. Casillas (2014: 40-41).

listado de características que elaboramos en otra investigación previa¹¹⁸ a partir de la bibliografía más relevante acerca de los rasgos más distintivos del drama histórico:¹¹⁹ sitúa la fábula en un marco histórico con personajes y acontecimientos de importancia decisiva en su trama, establece un diálogo intertemporal entre su época y la representada, recurre de modo verosímil a las unidades de tiempo y lugar, incluye una intriga amorosa que permite cierto alivio del contenido político, precisa de una escenografía compleja y cuidada y acoge los principios de decoro y, sobre todo, de justicia poética. No obstante, el texto también presenta motivos que remiten de modo ineludible a la denominada *comedia de moros y cristianos*. Se trata de referencias que, aunque no pasarían desapercibidas para el espectador áureo, no desdibujan el carácter de drama histórico-político de la obra. En relación con esta cuestión, afirma Carrasco Urgoiti que es frecuente que la estética de la comedia de moros y cristianos se subordine a diferente temática.¹²⁰ Nos encontramos, pues, ante otro ejemplo de esta supeditación, nunca exenta de importantes implicaciones estéticas e ideológicas.

De modo muy general, puede decirse que la subcategoría que ahora nos ocupa está integrada por piezas que llevan a las tablas conflictos fronterizos estableciendo un límite significativo entre lo cristiano y lo islámico e incluyendo referentes orientados al ámbito de la Conquista musulmana de Hispania y/o la posterior Reconquista.¹²¹ Este conjunto de composiciones, por tanto, comparte con los dramas históricos la ubicación en un momento del pasado no necesariamente próximo. *El renegado de Jerusalén*, además de trascender el ámbito nacional, lleva a cabo un salto temporal particularmente amplio, si bien las circunstancias políticas que motivaron su escritura justifican esta traslación. Por otra parte, la interiorización de lo islámico en términos de otredad determina que “para simbolizar en una fiesta o representación la perpetua contienda, podía valer cualquier guerra de que tratase la Historia o la ficción”,¹²² de modo que la presencia de motivos como los que estudiaremos a continuación bastaba y sobraba para que la audiencia áurea reconociese esa “perpetua contienda”. En la confluencia de estas remisiones simbólicas codificadas de modo genérico al pasado hispánico con la escenificación de uno de los acontecimientos más relevantes de la historia del Reino Franco de Jerusalén se encuentra la clave interpretativa de nuestra comedia.

Podemos rastrear esa referencia genéricamente configurada al subgénero de moros y cristianos que hemos señalado en el patrón organizador de los acontecimientos que componen la diégesis, que frecuentemente contiene un desafío del musulmán al cristiano sucedido por el combate que desemboca en su subyu-

118. Cf. Sánchez Jiménez (2020: 125-140).

119. Cf. González Cañal (2017), Oleza (2013, 2012, 1986), Martínez Aguilar (2000), Spang (1998).

120. Carrasco Urgoiti (2002: 215).

121. Cf. Carrasco Urgoiti (2002: 214, 1998: 365, 1997: 489, 491).

122. Carrasco Urgoiti (2003: 14).

él y su nuevo aliado deberán afrontar las consecuencias. La respuesta del conde y los versos finales del acto no dejan lugar a dudas respecto a la cuestión del reto. Los reproducimos a continuación a fin de exponer cómo el estribillo unimembre se erige en recurso estético para incidir en la vileza e irreverencia de su antagonista:

- RAMÓN. Fanfarrón cristiano, vete,
y trae a Francia contigo,
que yo les daré la muerte
y en vez de llevar tu esposa,
vuelve y esposas pondrete.
- EFRANDO. ¡Al arma, agravios, al arma!
¡Guerra a los persias, franceses!
- RAMÓN. Por pensar que has de volver
a darme que mate gente,
te dejo ahora la vida,
fanfarrón cristiano, vete.¹²⁸

De esta manera, la obra establece unos referentes claros para el espectador de su época que podrían, incluso, trascender el ámbito de los mencionados romances. Considerando la notoria influencia del Fénix sobre nuestro texto, así como su gran representatividad dentro del subgénero que venimos estudiando —y su variante morisca—,¹²⁹ además de la estrategia temática, referencial y dispositiva apreciable en el empleo de los romances en esta pieza, no resulta descabellada la posibilidad de que nuestro escritor, al dotar a su composición de las características de la comedia de moros y cristianos, no introdujese únicamente una evocación de la tradición romanceril relativa a este ámbito, sino que, además, dicha alusión constituyese, a su vez, un nuevo guiño a Lope.

Otros aspectos del drama que nos ocupa pueden ponerse en conexión con la estética propia de la comedia de moros y cristianos: tal es el caso de las prodigiosas apariciones del ángel y de la Muerte al final del combate, en el cual se adivina ya la victoria jerosolimitana. Estas tétricas figuras, si bien no modifican el resultado de la contienda, determinan que el conde no podrá escapar a su castigo,¹³⁰ lo cual suma otra victoria cristiana a la conseguida en el campo de batalla. Asimismo, tras el fallecimiento de Ramón, también motivado por un elemento sobrenatural, Cartabón le corta la cabeza, motivo habitual en el género que representa, de modo particularmente violento y beligerante, el triunfo definitivo sobre el enemigo musulmán y el exterminio de este.¹³¹ Los

128. *Renegado* (ff. 30v-31r).

129. Cf. Ortega (2017), Grisel (2012), Carrasco Urgoiti (1971, 1982, 1989: 80-83, 1997, 1998, 2002: 214-215, 2003: 16-19).

130. Cf. *Renegado* (ff. 42r-43v).

131. Ortega, en su tesis doctoral, repleta de ejemplos sobre las decapitaciones que suelen sufrir

comentarios y mofas proferidas por el gracioso aportan un componente macabro a la escena:

- CARTAB. ¹³² Para tratar
al conde como a traidor,
por detrás le he de cortar
la cabeza.
- GALVÁN. Eso es mejor.
No, que también le pondré
la mordaza, que yo haré
que saque para esta mengua
un largo palmo de lengua
y yo se la sacaré.
Los labios tiene cerrados
y los dientes traspillados,
y no los quiere apartar.
¿Cuánto va que le he de dar
dos sopapos muy bien dados?¹³³

Tras decapitar a su antiguo amo, Cartabón se suma al resto de personajes presentes en el escenario —“Guido, Efrando, Elisa, Sibila y otros”—¹³⁴ portando en sus manos su cabeza cercenada, que sostiene hasta el final de la representación¹³⁵ afirmando en tono jocoso que desea desquitarse de “todo lo que un tiempo calló” en la corte de Saladino.¹³⁶ Las chanzas del donaire, combinadas con la brutalidad del tratamiento dado al cadáver, constituyen la máxima expresión de la derrota y la humillación del antagonista, sublimaciones de las constantes burlas que el criado dirige a la figura de Mahoma.¹³⁷ Esto, sumado al conjunto de defectos atribuidos al conde, se traduce en la satisfacción y el aleccionamiento del público ante el que percibiría como un más que merecido final para él.

Por lo que respecta a los rasgos que integran la personalidad de Ramón en relación con el bando islámico del conflicto, podemos afirmar que de modo

los musulmanes en las comedias de moros y cristianos, afirma que “se trata de uno de los efectos especiales más populares del Siglo de Oro” (2017: 269). También ilustran esta cuestión Grisel (2012: 318-319), Carrasco Urgoiti (1998: 366, 2002: 214, 2003: 16) y García Valdés (1998: 136, nota 37).

132. Por razones de economía espacial, abreviamos “Cartabón” con “Cartab.”.

133. *Renegado* (f. 44r).

134. Cf. *Renegado* (f. 44r, acotación).

135. Cf. *Renegado* (ff. 44v-45v).

136. *Renegado* (f. 45v).

137. Sirvan las siguientes palabras del gracioso como ejemplo: “Señora, / el hablar me importa más / con esta canalla mora, / sepan todos cuantos son / de mahometano bando / que es Mahoma un bujarrón, / como lo está pregonando / el beato Cartabón; / sepan que fue un insolente / que comía alczucz caliente...”. Cf. *Renegado* (ff. 28v-29r).

general el personaje está construido de acuerdo con la imagen negativamente estereotipada que habitualmente se proyectaba de los primeros:

El moro no era visto —y sigo moviéndome fuera de los núcleos selectos— simplemente como un infiel, que se diferenciaba en su credo y ciertas normas de conducta. Dentro del contexto de un pasado común a los reinos de la Península, su papel se veía como el del agresor por excelencia. Pero el cristiano vencido reaccionó y triunfó. Este proceso se divulga en pliegos de romances y alusiones de predicadores; se ilustra mediante cuadros y retablos, y se ve representado en piezas dramáticas y en festejos, que tienen su faceta de rito, pues historia, hagiografía y política caminan juntas.¹³⁸

Si el mahometano es el enemigo por excelencia, el *otro* por antonomasia, no debe sorprendernos su caracterización en las obras de ficción —al igual que en las de no ficción— con sombras que se oponen a las virtudes cristianas —concretamente, a las atribuidas a los héroes de la Reconquista—. Dicha configuración se evidencia en nuestro antagonista: Ramón es mentiroso, cruel, cobarde, irreverente ante las entidades superiores a él, envidioso, suspicaz y carente, en definitiva, de toda dignidad. Lo más importante, sin embargo, es su deslealtad, que lo lleva a renegar de su fe y de su rey, y que él mismo formula como sigue:

RAMÓN. Ahora verá el tirano
del honor y hacienda mía
que ser moro o ser cristiano
no estriba en valentía
si no es en mi pecho y mano.
Perdóname, patria avara,
puesto que te causé miedo
y en que soy cuervo repara,
que te he de sacar si puedo
los dos ojos de la cara,
y no te hagan mis enojos
por sinrazones y antojos,
que antes son justas y leyes,
pues son tus ojos tus reyes
y me ofendes con tus ojos.¹³⁹

Acerca de estos parlamentos, cabe destacar la escasa verosimilitud de un personaje que pregona orgulloso su propia perfidia. Esta peculiar forma de autorreferencialidad, no obstante, se encuentra regulada por las convenciones dramáticas áureas, que determinaban su validez. Así pues, Ramón manifiesta ser

138. Carrasco Urgoiti (1998: 363-364).

139. *Renegado* (ff. 39r-39v).

consciente de encontrarse en el *bando equivocado* en parlamentos como el precedente cuyo propósito es conseguir en la audiencia la reafirmación de lo propio a través de la negación de lo ajeno. A esto se suma el espectacular final, que sin duda conmovería profundamente a un público ya impresionado tras la aparición de las temibles figuras del ángel y la Muerte.¹⁴⁰ Tras intentar derrotarlas sin éxito, el conde se encuentra con Galván:

- GALVÁN. Pues no porque te desarmas
me piensas, perro, argüir,
que solo con estas armas
tengo esta vez de rendir.
(Saca una cruz del pecho.)
Ya sin la espada te embisto,
que no es de matar malquisto
una vida tan sin luz
con armas que tienen cruz,
pues en ellas murió Cristo.
- RAMÓN. Ya conmigo has acabado.
- GALVÁN. Yo no te he muerto, infiel,
sino tu mismo pecado.¹⁴¹

El mensaje de la escena, al cual remite toda la pieza, es claro: Ramón se condena a sí mismo al renegar de Guido y de Dios,¹⁴² dado que la única relación posible entre cristianos y musulmanes es de enfrentamiento o de conversión por parte de estos últimos. La condena del antagonista es inevitable y se anticipa en numerosos parlamentos premonitorios en boca de distintos personajes que auguran su terrible final.¹⁴³ Es notable en este sentido el determinismo que impregna toda la obra, particularmente perceptible en los parlamentos de Elisa, de los cuales el siguiente constituye un buen ejemplo:

140. Cf. *Renegado* (ff. 42r-43r).

141. *Renegado* (ff. 43r-43v).

142. El texto menciona el carácter a la vez humano y divino de Guido —Sibila, en un diálogo con su hermana, afirma de su esposo “que es humano y es divino”, *Renegado* (f. 3r). Asimismo, asistimos a una conversación entre Ramón y el monarca fruto de sus roces iniciales en la cual el primero señala: “Imagino / venganza en esto me pones, / que comerás corazones / por lo que tienes divino”, y Guido responde: “por lo que tengo de humano, / no comeré del más bueno, / que puede tener veneno / el que parece más sano”, *Renegado* (f. 6v). Este planteamiento remite a la idea de que pactar contra el rey de Jerusalén —lo cual, como hemos comprobado, fue lo único que el histórico Raimundo de Trípoli llevó a cabo— equivale a pactar contra la misma divinidad, tanto más grave al concertarse el acuerdo con los máximos enemigos de la cristiandad.

143. Presentamos a continuación otros parlamentos que auguran la suerte del conde. Guido (a Ramón): “Sol es el rey que da abrigo, / pero a su luz no os lleguéis, / que sois Ícaro y caeréis / al mar de vuestro castigo”, *Renegado* (f. 6r); Galván (a Ramón): “...pues claro sé / por artículo de fe / que te vas a condenar, / y si contra los cristianos / tus pensamientos livianos / te vuelven como enemigo, / de parte de Dios te digo / que has de morir a mis manos”, *Renegado* (f. 15r).

ELISA. Falta otro golpe; Fortuna,
dale a la rueda importuna.
Mas, como te pintan varia,
si a mí me has sido contraria
desde la inocente curia
ruego al cielo, renegado,
que castigue tu pecado,
mas ya tú te castigaste,
que puesto que a Dios negaste,
tú propio te has castigado.¹⁴⁴

La conversión a la religión enemiga no admite una visión objetiva en el ámbito de composición de *El renegado de Jerusalén*: solo resulta admisible cuando el tránsito se produce desde el islam al cristianismo; nunca en una dirección cuyo destino no sea este último. Por ello, a lo abominable del acto de Ramón, el autor opone lo extremadamente positivo del bautizo de Galván, quien, en última instancia, termina por asumir el papel heroico transformándose en amenaza para sus antiguos correligionarios como general del ejército jerosolimitano¹⁴⁵ y dando muerte al conde. En lo relativo a esta cuestión, baste señalar la incidencia del texto sobre el empleo del término “renegado” para designar de modo exclusivo a quienes se convierten al islam, como se aprecia en el siguiente parlamento que Galván dirige a su adversario pese a que, en términos imparciales, él mismo también podría recibir tal calificativo:

GALVÁN. Gran renegado has de ser,
pero como a Dios le niegas,
ingrato, el ser que te ha dado,
y ya has de mirarle a ciegas,
como en todo, renegado,
de lo que hay en ti reniegas.¹⁴⁶

Al igual que Galván, Saladino no manifiesta las múltiples y acusadas deficiencias presentes en su embajador, Ferraguto, y en el conde. Sus intenciones respecto al reino de Jerusalén, patentes en la ya comentada escena de la aparición de Norandino, y su exhibición de crueldad al empalar a Ferraguto, cuyo cadáver muestra a Ramón justo después de nombrarlo general de sus huestes,¹⁴⁷ son los únicos rasgos censurables que encontramos en él. Por encima de estas faltas destacan sus sentimientos de amor, ternura y compasión hacia Elisa, que lo llevan al extremo de concederle la libertad y los medios para llegar segura hasta la presencia de los suyos.

144. *Renegado* (f. 34v).

145. Cf. *Renegado* (f. 40v).

146. *Renegado* (f. 15v).

147. Cf. *Renegado* (ff. 37v-38r).

La construcción de la personalidad del sultán en los términos descritos remite al tipo conocido como *moro cortés, caballeroso o sentimental*,¹⁴⁸ cuyo origen es rastreable, a través de diversas manifestaciones, hasta la fascinación que los cristianos experimentaban hacia la Granada musulmana y se vincula estrechamente con la maurofilia literaria.¹⁴⁹ Si bien la frontera con este reino resultó determinante en la conformación de la identidad castellana, la relación entre sus habitantes y los combatientes de la Reconquista no fue de constante enfrentamiento. El refinamiento estético nazarí no pasó desapercibido a los castellanos desarrollando en ellos un gusto por lo exótico que se plasmó en un elevado arquetipo poético de mahometano caballeresco —representante, sin embargo, de un universo que no por cautivador dejaba de ser percibido como decadente y, en consecuencia, debía ser combatido—, una suerte de réplica islámica del cristiano heroico y cortés que ocupó un lugar relevante en algunos romances fronterizos y protagonizó múltiples romances moriscos,¹⁵⁰ además de cristalizar, en la segunda mitad del siglo XVI, en novelas moriscas tan influyentes como *El Abencerraje y la hermosa Jarifa*. Dichas obras narrativas suponen la culminación de esta idealización en una figura “que por siglos se mantuvo, renovándose continuamente como uno de los temas de la Literatura occidental”¹⁵¹ y que, en el teatro barroco, saltó a las tablas a través de la tendencia dramática que Carrasco Urgoiti denomina *comedia morisca*, que constituye “la última forma en que se vertió durante el Siglo de Oro la imagen estilizada de una caballeresca sociedad mora”.¹⁵² La autora diferencia esta variante teatral de la comedia de moros y cristianos reservando este término para aquellas composiciones en las que adquiere centralidad el esquema de desafío, combate y derrota del musulmán por el héroe cristiano.¹⁵³

En *El renegado de Jerusalén* se aprecia el propósito de evocar las dos variantes de la dramaturgia barroca comentadas. A través de Saladino y de Galván, se añaden a las remisiones a elementos formularios de la comedia de moros y cristianos que hemos analizado sutiles referencias al subgénero morisco como lo concibe Carrasco Urgoiti con efectos tanto estéticos como ideológicos. El sul-

148. Carrasco Urgoiti (1998: 364-365, 2002: 214-216, 2003: 16-17).

149. Belloni (2012: 37-39), Carrasco Urgoiti (1989: 21-30).

150. Cf. Belloni, (2012: 39), Carrasco Urgoiti, (1989: 40-42, 47-55).

151. Carrasco Urgoiti (1989: 30). Para una panorámica de la narrativa y la poesía épica moriscas de entre la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII, cf., de esta autora (Carrasco Urgoiti 1989: 55-77).

152. Carrasco Urgoiti (1982: 52). En términos muy similares se pronuncia la estudiosa en otros trabajos (cf. Carrasco Urgoiti 1997, 1998: 366-369, 2002: 215, 2003: 16-17). Para su recorrido detallado por la forma dramática morisca en tiempos anteriores y contemporáneos a Lope, cf. Carrasco Urgoiti (1989: 77-90).

153. Carrasco Urgoiti (1997: 489, 1998: 366-367, 2003: 17). Como la misma erudita demuestra en las obras referenciadas, comedia morisca y comedia de moros y cristianos eran frecuentemente cultivadas por los mismos dramaturgos, de lo cual Lope constituye un excelente ejemplo —aspecto que documenta en profundidad en su investigación de 1982—.

tán, como vimos al ocuparnos de las modificaciones que la diégesis efectúa sobre los motivos históricos, a menudo fue descrito por las crónicas como un rey honorable y refinado, de modo que su imagen no necesitaba demasiadas alteraciones para encajar a la perfección con el paradigma de mahometano caballero recién descrito. Por otra parte, Galván, un personaje ficcional, está construido en clara correspondencia con este arquetipo pese a carecer de la profundidad del gobernante sarraceno, puesto que manifiesta desde su primera aparición en escena su propósito de bautizarse. Este acto es habitual en el moro cortés, quien opera movido por la convicción de que la suya es un “alma cristiana”,¹⁵⁴ y en el universo de *El renegado* se presenta como una victoria en contraposición al vencimiento sufrido por Ramón y por el bando musulmán, de lo cual se desprende la idea de que, mientras un bautismo siempre es un triunfo en términos absolutos, el proceso inverso es, asimismo, objetivamente pernicioso. Así, la fábula suma esta conversión a la variación introducida sobre el resultado de la batalla de Hattin y, desde la ficción, reescribe la Historia para sustituir el fracaso cruzado por un doble éxito reflejado en las dos únicas soluciones posibles ante el infiel: su cristianización o su eliminación.

Sobre el propósito artístico de la inclusión de ambas figuras prima la finalidad aleccionadora, que se orienta en dos direcciones: por un lado, la presencia de Galván permite mostrar al auditorio el ideal de la asimilación de los moriscos que, al no alcanzarse, dejó paso a su expulsión. Por otro, tanto este último como Saladino encarnan aspectos respetables dentro del bando mahometano en el cual ambos se encuentran al comienzo de la acción dramática: el primero, debido a su nueva fe;¹⁵⁵ el segundo, en virtud de su posición social y ambos, en suma, a través de los rasgos que les adjudica el autor, constituyen el polo opuesto al de los otros dos personajes vinculados a la facción sarracena del universo de la obra, Ramón y Ferraguto, que quedan en una clara desventaja ética. Sin embargo, el embajador de Saladino se sitúa en una posición moral ligeramente superior a la del conde al disuadirlo de matar a Elisa,¹⁵⁶ aunque finalmente su lascivia, su ambición y su falta de lealtad determinen su ejecución.¹⁵⁷ En definitiva, el acto de renegar, que implica un tránsito voluntario a las filas del enemigo acérrimo de la cristiandad, un abandono de Dios sin redención posible, convierte a Ramón en un sujeto de otredad ante el cual no hay lugar para el respeto ni el entendimiento:

154. Carrasco Urgoiti (1998: 368, 2003: 17).

155. Cabría cuestionarse si, al abandonar la fe islámica e integrarse en la corte de Guido, puede considerarse a Galván parte de la esfera islámica de *El renegado*; sin embargo, es precisamente su posición inicial la que define las circunstancias de este personaje, razón por la cual procede clasificarlo como integrante de este ámbito, aunque con importantes matizaciones como las que aquí realizamos.

156. Cf. *Renegado* (f. 14v).

157. Cf. *Renegado* (ff. 35v-36v, 38r).

GALVÁN. El cielo, conde cruel,
 hoy diferencia a los dos,
 mi pecho y el tuyo, infiel,
 pues, yo, moro, busco a Dios,
 y tú, cristiano, huyes de él.
 A donde estás pereció
 por tu culpa, y pienso yo
 que te ha querido dejar,
 pues le vienes a negar
 a donde él por ti murió.
 Yo nací sin luz de fe,
 y en el bautismo busqué
 la luz que a tal Dios me guía,
 y tú a negar a Turquía
 te vas sin la luz que hallé.¹⁵⁸

Procedan de la comedia de moros y cristianos o de la morisca, podemos señalar que todos los elementos dramáticos analizados se orientan al reniego de Ramón, que da título a nuestra obra, y al castigo que recibe en consecuencia: el esquema de provocación, batalla y derrota y la presencia de Galván como moro caballeresco convergen en el fastuoso final donde son las propias fuerzas divinas las que terminan con la vida del conde y tiene lugar, no sin ironía, su decapitación. Esto nos conduce a la cuestión última de este trabajo: ¿cómo se relaciona el elogio de la alianza franco-española con el episodio histórico seleccionado y con los diversos motivos que hemos examinado?

La tarea de nuestro poeta no era en absoluto sencilla, puesto que debía presentar del modo más favorable posible el acercamiento a una nación que pocos años antes del momento de composición de *El renegado de Jerusalén* había permitido la libertad de culto a los hugonotes y que, históricamente, había rivalizado con España en múltiples ocasiones. Estas circunstancias imponían la necesidad de resaltar los aspectos positivos de Fontainebleau. Así, la comedia que nos ocupa enaltece la proximidad entre las naciones hispana y francesa, que prioriza sobre el enlace de Felipe IV con Isabel de Borbón. No obstante, esta última cuenta con una versión ficcional en el universo del drama, Elisa, cuya conexión con la histórica princesa queda en evidencia a través del detalle de su firma con el apellido de la descendiente de la dinastía que entonces gobernaba el país galo. De esta manera, su unión con el futuro rey español queda ingeniosamente referenciada.

La acción propagandística se dispone en torno a dos ejes fundamentales íntimamente interconectados: en primera instancia, era necesario transmitir el mensaje de que la Francia con la cual pactaba la Monarquía Hispánica era una que había desterrado definitivamente la herejía; por otra parte, se hacía preciso

158. *Renegado* (f. 14v).

incidir en el pasado de ambos reinos como adalides de la fe cristiana. En lo tocante al primer aspecto, la ficcionalización llevada a cabo sobre el histórico Raimundo de Trípoli y su breve pacto con Saladino es fundamental: la presentación del conde Ramón como un detestable renegado, su espectacular lucha con la sombra y la Muerte, su sometimiento y su posterior decapitación remiten de forma metafórica al exterminio de todo aquello próximo a los principios de la Reforma en territorio galo, entendidos como una inadmisibles heterodoxia. La traición que el antagonista lleva a cabo contra su propia fe en la obra se revela análoga a la perpetrada por la doctrina protestante contra Roma.

En segunda instancia, el aparato ideológico de nuestra pieza pone en contacto presente y pasado con la mirada puesta en el futuro que, teóricamente, aguardaba a las potencias francesa e hispana: un porvenir en el que ambas, codo con codo, trabajarían en la expansión de la verdadera y única fe. Para transmitir esta idea de una forma estéticamente eficaz, nuestro literato necesitaba conectar el Reino Franco de Jerusalén, baluarte de la cristiandad frente al enemigo musulmán, con el que los españoles percibían como el glorioso pasado de su propia nación, cuyo emblema fundamental era, precisamente, la lucha contra el infiel. El autor de *El renegado* realiza dicho engarce con tal pericia que no necesita mentar lo hispánico de modo explícito, pues es constantemente aludido mediante las tradiciones específicas evocadas a través de la mezcla genérica que hemos descrito: la alteración de los hechos convencionalmente aceptada para el drama histórico y los rasgos más definitorios de los textos pertenecientes a dicha categoría —esto es, la traslación cronológica a un tiempo pretérito con acontecimientos y personajes históricos decisivos en la trama, así como el establecimiento de un diálogo intertemporal entre la época representada y la propia de la composición— acogen en un todo cohesionado tanto rasgos arquetípicos de la comedia de moros y cristianos como elementos inherentes a la comedia morisca. De este modo, la representación concreta de Ramón y su muerte que el escritor dispone a través de los motivos que la audiencia barroca española tenía tan firmemente arraigados desde la tradición configuradora de su propia identidad, vinculada a la Reconquista, adquiere un sentido para dicho público que trasciende la mención a su propio pasado al darse en un momento en el cual el principal conflicto religioso que afectaba de modo fundamental a la Monarquía Hispánica era el que enfrentaba a Reforma y Contrarreforma —sin perjuicio de la rivalidad con los países islámicos, aún lejos de desaparecer—. A través de este solapamiento de distintos subgéneros dramáticos, el poeta pone en conexión la lucha cruzada contra el adversario mahometano, los conflictos entre cristianos y musulmanes por el dominio de la Península y las Baleares y, por último, el combate entre Reforma y Contrarreforma religiosas.

Al igual que la rivalidad con el islam había sido asumida como factor inherente a lo hispano, también la pugna con el protestantismo sería asimilada en el Barroco como rasgo distintivo de españolidad. El establecimiento de una continuidad, indentitariamente hablando, entre las constantes hostilidades con el

mundo islámico y las guerras con los enemigos protestantes se presentaba, pues, como un paso lógico, como advertía Del Arco y Garay en su exhaustivo análisis de la representación de la sociedad hispánica en el teatro de Lope de Vega:

Una de las características esenciales del español de aquel tiempo es su profundo sentimiento religioso, heredado de la lucha encarnizada, durante más de ocho siglos, con los infieles. Como esta fe era exaltada, el catolicismo pudo, desde entonces, dirigir sin esfuerzo la actividad política y social. La Reforma avivó el sentimiento religioso. España había defendido la fe contra los moros; ahora quiso protegerla también contra los bárbaros europeos que osaban atacar la ortodoxia. Se consideraba como destinada a proteger la unidad católica, y llegó a ser el adversario más violento de la Reforma.¹⁵⁹

El complejo entramado que hemos tenido ocasión de analizar concentra una amplia gama de referentes que, desde la Poesía y la Historia, transforman en triunfo de la cristiandad la histórica derrota cruzada frente a Saladino y conforman una comedia que adquiere su sentido único al ser puesto en relación con su ámbito de escritura, un breve lapso temporal durante el cual resultaba acertada y pertinente la representación de un texto tan francófilo como *El renegado de Jerusalén*. El autor glorifica y lleva a su propio tiempo los precedentes de la Tercera Cruzada para transformarlos en el preámbulo de la lucha contra los enemigos de la cristiandad que, teóricamente, uniría a franceses y españoles en esta particular composición que escapa a una concisa definición genérica, lo cual le dota de un elevado valor artístico-moralizante. Nuestro escritor supo imbricar con gran habilidad motivos propios de distintas subcategorías teatrales alcanzando el equilibrio entre la libertad creadora y la alusión a la realidad extratextual de su época. Poniendo en interacción el drama histórico con el subgénero de moros y cristianos y con la comedia morisca, la obra superpone una red de significados estéticos e ideológicos sobre los precedentes, personajes y transcurso de la batalla de Hattin, cuya representación se transforma en un encomio de la unión franco-hispánica cifrado en unos términos que remiten a lo más profundo de los elementos identitarios del pueblo español del Siglo de Oro. Esta estrategia, mediante el juego con lo racional y lo emocional de la audiencia, dota de gran eficacia a la presentación de la lucha contra la Reforma como prolongación natural del añejo conflicto entre cristianismo e islam y hace de *El renegado de Jerusalén* una sofisticada pieza histórico-política que sortea los conflictos entre las potencias española y francesa para incidir en los aspectos que habían propiciado un acercamiento como el que se había fraguado en sus respectivas cortes.

159. Arco y Garay (1941: 69).

Bibliografía

- ARATA, Stefano, “*La conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580”, en Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda (eds.), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002a, pp. 34-126.
- , “Notas sobre la *Conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino”, en Fausta Antonucci, Laura Arata, María del Valle Ojeda (eds.), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002b, pp. 127-139.
- ARCO Y GARAY, Ricardo de, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid, s. n., 1941.
- ARNOLD von Lübeck, *The Chronicle of Arnold of Lübeck*, ed. Graham A. Loud, Londres, Routledge, 2019, en línea, <<https://play.google...=false>>.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano Alberto de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860, en línea, <<https://play.google.com...&rdot=1>>.
- BELLONI, Benedetta, “La evolución de la figura del morisco en el teatro español del Siglo de Oro”, en ‘*Scripta manent*’. *Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro, JISO 2011*, ed. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 35-46, en línea, <<https://dadun.unav...2701>>.
- BORREGUERO BELTRÁN, Cristina, *La Guerra de los Treinta años, 1618-1648: Europa ante el abismo*, Madrid, La esfera de los libros, 2018.
- BRAUDEL, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, II, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, “Introducción”, en *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, ed. Héctor Brioso Santos, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 11-114.
- CABRERA RAMOS, María Isabel, *Devastatio Constantinopolitana. La IV Cruzada, expugnación y transformaciones de la ciudad durante la ocupación latina (1204-1261)*, Granada, Universidad de Granada, 2017, en línea, <<https://digibug.ugr...cale-attribute=fr>>.
- CARRASCO URGOITI, María Soledad, “*El cerco de Santa Fe* de Lope de Vega, ejemplo de comedia épica”, en *Homenaje a William L. Fichter estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, ed. A. David Kossoff y José Amor y Vázquez, Madrid, Castalia, 1971, pp. 115-125.
- , “Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega”, *Revista de filología española*, LXII, (1982), pp. 51-76, en línea, DOI: <<https://doi.org/10.3989/rfe.1982.v62.i1/2.568>>.
- , *El moro de Granada en la literatura (Del siglo XV al XIX)*, Granada, Universidad de Granada, 1989.
- , “La frontera en la comedia de Lope de Vega”, en *Actas del Congreso La Fron-*

- tera oriental nazari como sujeto histórico (s. XIII - XVI): Lorca-Vera, 22 a 24 de noviembre de 1994*, ed. Pedro Segura Artero, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1997, pp. 489-499.
- , “Variantes de las Comedias de moros”, en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996), ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, pp. 363-369, en línea, <https://cvc.cervantes.es/...1_031.pdf>.
- , “Moros”, en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, dir. Frank P. Casa, Luciano García Lorenzo, Germán Vega García-Luengos, Madrid, Castalia, 2002, pp. 213-216.
- , “Estudio introductorio”, en *El cerco del Peñón de Vélez*, ed. C. George Peale y William R. Manson, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2003, pp. 13-46.
- CARREÑO, Antonio, “Introducción”, en *Obras completas de Lope de Vega. Poesía, 3: Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003, pp. IX-XLII.
- CASILLAS, Álvaro, *Disfrazados de turcos: las fiestas de moros y cristianos en Denia y Lorca*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 2014, en línea, <<https://studylib.es/doc/6628831/...turcos>>.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia que juntó el maestro González Correas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- COTARELO Y MORI, Emilio, “Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas”, *Boletín de la Real Academia Española*, III (1916), pp. 621-652; IV (1917), pp. 137-171, 269-308, 414-444.
- CROKE, Alexander, *An essay on the origin, progress and decline of rhyming latin verse; with many specimens*, Oxford, D. A. Talboys, 1828, en línea, <<https://books.google...AAJ>>.
- ELLIOTT, John Huxtable, *España y su mundo, 1500-1700*, Madrid, Taurus, 2007.
- FERRER VALLS, Teresa, “Estudio introductorio”, en *El marqués del Vasto*, ed. C. George Peale y William R. Manson, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 2008, pp. 13-31.
- , et al., “Pérez, Cristóbal”, en *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, dir. T. Ferrer Valls, Kassel, Reichenberger, 2008.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, “Comedias de moros y cristianos en el teatro de Tirso de Molina”, en *El ingenio cómico de Tirso de Molina: Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 27-29 de abril de 1998*, ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza, Miguel Zugasti, Pamplona, Madrid, Instituto de Estudios Tirsianos, 1998, pp. 121-138, en línea, <<https://dadun.unav.edu/handle/10171/38128>>.

- GAYANGOS, Pascual de, “Introducción”, en *La gran conquista de Ultramar*, ed. Pascual de Gayangos, Madrid, Atlas, 1951, pp. V-XVI.
- GONZÁLEZ, Cristina, *La tercera crónica de Alfonso X: La gran conquista de Ultramar*, Londres, Tamesis Books, 1992.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, “Introducción”, *Cuadernos de Teatro clásico*, núm. 32 (2017), pp. 11-24.
- GREER, Margaret Rich, “Renegado (El) de Jerusalén”, *Manos*, dir. Margaret Rich Greer y Alejandro García-Reidy, 12/02/2021, en línea, <<https://manos.net...renegado-el-de-jerusalen>>.
- GRISEL VILLEGAS GERENA, Miraida, “Personajes simbólicos en cuatro comedias de moros y cristianos de Lope de Vega”, en *El universo simbólico del poder en el Siglo de Oro*, ed. Álvaro Baraibar Echeverría, Mariela Insúa Cereceda, Nueva York-Pamplona, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012, pp. 315-330, en línea, <<https://dadun.unav.edu/handle/10171/23081>>.
- GUILLERMO DE TIRO, *Belli sacri historia: libris XXIII comprehensa, de Hierosolyma, ac terra promissionis, adeoque universa pene Syria per Occidentalis principes Christianos recuperata: narrationis serie usque ad regnum Balduini quarti, per annos LXXXIII continuata*, ed. Philiberti Poysseoti, Ioannem Oporinum, Basilea, 1549, en línea, <<https://books.google...esc=y>>.
- HEROLD, Johannes Basilius, “De bello sacro continuatae historiae, libri VI, commentariis rerum Syriacarum Guilhelmi Tyrensis archiepiscopi, additi”, en *Belli sacri historia: libris XXIII comprehensa, de Hierosolyma, ac terra promissionis, adeoque universa pene Syria per Occidentalis principes Christianos recuperata: narrationis serie usque ad regnum Balduini quarti, per annos LXXXIII continuata*, ed. Philiberti Poysseoti, Ioannem Oporinum, Basilea, 1549, en línea, <<https://books.google...esc=y>>.
- HOSLER, John D, *El sitio de acre 1189-1191: Saladino, Ricardo Corazon de León y la batalla que decidió la Tercera Cruzada*, Barcelona, Edhasa, 2019.
- HUYGENS, Robert Burchard Costantijn, “Introduction”, en *Chronique*, I, ed. Robert B. C. Huygens, Hans E. Mayer y Gerhard Rösch, Turnhout, Brepols, 1986, pp. 1-95.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, “Los estribillos en los romances de juventud de Lope de Vega”, *Lectura y signo: revista de literatura*, XIII (2018), pp. 69-100, en línea, DOI: <<http://dx.doi.org/10.18002/lys.v0i13.5669>>.
- LOUD, Graham A., “Introduction”, en *The chronicle of Arnold of Lübeck*, ed. Graham A. Loud, Londres, Routledge, 2019, pp. 17-52, en línea, <<https://play.google...=false>>.
- MARTÍNEZ AGUILAR, Miguel, “Convenciones genéricas de los dramas histórico-políticos del teatro áureo”, *Mágina. Revista Universitaria*, núm. 8 (2000), pp. 57-72.
- MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age: a Study of the “Mujer Varonil”*, Londres, Cambridge University Press, 1974.

- MEDEL DEL CASTILLO, FRANCISCO, *Índice general alfabético de todos los títulos de comedias que se han escrito por varios autores, antiguos, y modernos y de los Autos Sacramentales y alegóricos, assi de D. Pedro Calderón de la Barca, como de otros autores clásicos*, Madrid, Imprenta de Alfonso de Mora, 1735, en línea, <<http://www.cervantesvirtual...come/>>.
- MÖHRING, Hannes, *Saladino: el sultán y su época 1138-1193*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, 2010.
- OLEZA SIMÓ, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, en *Teatro y prácticas escénicas. II: La comedia*, ed. José Luis Carnet Vallés, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 251-308.
- , *From Ancient Classical to Modern Classical. Lope de Vega and the New Challenges of Spanish Theater*, Nueva York, Idea Books, 2012.
- , “Variaciones del drama historial en Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, XIX (2013), pp. 150-187, en línea, DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopevega.71>>.
- ORTEGA ROBLES, Juan, *Las comedias moriscas de Lope de Vega*, Universidad de Castilla-La Mancha, 2017, en línea, <<https://ruidera.uclm.es...Allowed=y>>.
- PAYNE, Robert, *La espada del Islam: una historia del mundo musulmán de Mahoma al Imperio otomano*, Barcelona, Ático de los libros, 2019.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos, 1899, en línea, <<https://archive.org...pi00bibl>>.
- , *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*, I, Madrid, Patronato de la Biblioteca Nacional, 1934, en línea, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra...mo-i--0/>>.
- PEÑA, Manuel, “La búsqueda de la paz y el ‘remedio general’”, en *Historia de España. Siglos XVI y XVII: la España de los Austrias*, coord. Ricardo García Cárcel, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 247-297.
- RANK, Michael, *Las Cruzadas y los Soldados de la Cruz*, Five Minute Books, 2015, en línea, <https://books.google.e...redir_esc=y>.
- REGLÁ, Joan, “La expulsión de los moriscos y sus consecuencias. Contribución a su estudio”, en *Estudios sobre los moriscos*, ed. Joan Reglá, Valencia, Universidad de Valencia, 1964, pp. 24-135.
- RENEGADO: *El renegado de Jerusalén*, Biblioteca Nacional de España, MSS/14.968, en línea, Biblioteca Digital Hispánica, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.v...e=1>>.
- RODRÍGUEZ CAMPILLO, M. José, María Dolores JIMÉNEZ LÓPEZ, y Gemma BEL ENGUIX, “El disfraz varonil en el teatro español de los Siglos de Oro”, *Triangle: Language, Literature, Computation*, núm. 4 (2011), pp. 69-85, en línea, DOI: <<https://doi.org/10.17345/triangle4.69-85>>.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (ed.), “12. Al pie de un roble escarchado”, en *Romances de juventud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 255-257, 259.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Raquel, *Mundos históricos y mundos ficcionales en el teatro de Historia extranjera de Luis Vélez de Guevara*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2020.
- SCHACK, Adolf Fiedrich von, *Historia de la Literatura y del Arte dramático en España*, IV, Madrid, Imprenta y Fundación de M. Tello, 1887.
- SPANG, Kurt, “Apuntes para una definición del drama histórico”, en *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. Kurt Spang, Pamplona, EUNSA, 1998, pp. 11-50.
- SPENCER, Forrest Eugene, y Rudolph SCHEVILL, *The Dramatic Works of Luis Vélez de Guevara. Their Plots, Sources and Bibliography*, Berkeley, University of California Press, 1937, en línea, <<http://www.cervantesvirt...phy/>>.
- STROUD, Mathew D., “The Resocialization of the Mujer Varonil in Three Plays by Vélez”, en *Antigüedad y Actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos*, ed. C. George Peale, Ámsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983, pp. 111-126.
- SUÁREZ DÍEZ, José María, *El romancero nuevo pastoril. Estudio y edición crítica (1589-1688)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2015, en línea, <<https://repositorio.uam.es...sequence=1>>.
- ULTRAMAR: *La gran conquista de Ultramar*, Pascual de Gayangos (ed.), Madrid, Atlas, 1951.
- URZAIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, Universidad Complutense, 2002, en línea, <<http://www.cervantesvirtual...siglo-xvii/>>.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, Rosa FERNÁNDEZ LERA, y Andrés de REY SAYAGUÉS, *Ediciones de teatro español en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (hasta 1833)*, II, Kassel, Edition Reichenberger, 2001, en línea, <<http://www.cervantesvirtual...1402-2978/>>.
- VEGA, Lope de, *Obras completas de Lope de Vega. Poesía, 3: Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2003.
- , “12. Al pie de un roble escarchado”, en *Romances de juventud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 257-259.
- VITSE, Marc, “Apuntes para una síntesis contradictoria”, en *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII. Actas del II coloquio del grupo de estudios sobre teatro español (GESTE)*, Toulouse, Institut d’Etudes Hispaniques et Hispano-Americaines, Université de Toulouse-Le Mirail, 1978, pp. 153-160.



Sobre la *Crónica do Principe Agesilao e da Raynha Sidonia*, un curioso manuscrito de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra¹

Katarzyna Setkowicz
Universidad de Wrocław
katarzyna.setkowicz@uwr.edu.pl

Recepción: 31/01/2021, Aceptación: 20/04/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

El objetivo del presente artículo consiste en examinar un manuscrito portugués titulado *Crónica do Principe Agesilao e da Raynha Sidonia...*, que hasta ahora se ha creído una traducción de la tercera parte de *Florisel de Niquea* de Feliciano de Silva y procedente de mitades del siglo XVI. Sin embargo, en el artículo se demuestra que se trata de una traducción más tardía, hecha a partir de la versión italiana de la obra (la de Mambrino Roseo da Fabriano). El análisis del manuscrito proporciona datos interesantes acerca de la pervivencia de los libros de caballerías en el siglo XVIII y de los modos de difusión de este exitoso género de la narrativa áurea española más de 100 años después de sus últimas ediciones en la Península Ibérica.

Palabras clave

Florisel de Niquea; Feliciano de Silva; traducción; Portugal; siglo XVIII.

Abstract

English Title. On the *Crónica do Principe Agesilao e da Raynha Sidonia*, a curious manuscript from the General Library of the University of Coimbra.

The aim of this article is to examine a portuguese manuscript entitled *Crónica do Principe Agesilao e da Raynha Sidonia...*, which up to now has been believed to be a translation of the

1. La estancia de investigación cuyo fruto es el presente artículo ha sido financiada por el Centro Nacional de la Ciencia de Polonia (pol. Narodowe Centrum Nauki, NCN), dentro del marco del programa Miniatura 4 (núm. de registro del proyecto: 2020/04/X/HS2/00009).

third part of *Florisel de Niquea* by Feliciano de Silva and from the middle of the 16th century. Meanwhile, the author of the article shows that it is a later translation and made from the Italian version of the romance (realized by Mambrino Roseo da Fabriano). The analysis of the manuscript provides interesting data about the presence of chivalric romances in the eighteenth century and the modes of diffusion of this successful genre of Spanish Golden Age literature more than 100 years after its last editions in the Iberian Peninsula.

Keywords

Florisel de Niquea; Feliciano de Silva; translation; Portugal; XVIIIth century.

En la Biblioteca Geral de la Universidad de Coimbra se encuentra un manuscrito titulado *Crónica do príncipe Agesilao e da Raynha Sidonia: onde se trata das suas cavalarias andantes: descobrimos e costumes de varios povos incultos, encantamentos onde se colhe muitos exemplos favolosos utilísimos a Poesía e a Cómica para divertimento dos curiosos que querem devirtir suas paixões do amor proprio da virtude e fugir dos vicios*. Como indicó Aurelio Vargas Díaz-Toledo (2007: 1104), se trata de una traducción de una obra de Feliciano de Silva, la tercera parte de *Florisel de Niquea*. Hasta hoy, la existencia del manuscrito solo ha sido mencionada anecdóticamente en algunos artículos² y por ahora el texto carece de estudios. Ahora bien, además de analizar su contenido, me gustaría matizar la escasa información que ya circula acerca del manuscrito. Es decir, en primer lugar, el documento en cuestión sí que es una traducción, pero de *La historia di Don Florisello de Nichea (Libro Terzo)*; o sea, de la versión italiana de la obra, traducida por Mambrino

2. Además de varios artículos de Aurelio Vargas Díaz-Toledo (2006: 246, 2007b: 1104, 2010: 230, 2017: 215, y otros), quien identificó la obra como la traducción de la tercera parte de *Florisel de Niquea* procedente del siglo XVI, el manuscrito es mencionado, por ejemplo, por Ettore Finazzi-Agrò (1978: 71) en su libro *A Novelística Portuguesa do Século XVI*, donde el autor desconoce todavía el hecho de que sea una traducción, pero fecha el manuscrito en el siglo XVII.

Roseo da Fabriano. En segundo lugar, el manuscrito con mucha probabilidad procede de finales del siglo xvii o principios del siglo xviii,³ según sugieren no solo el tipo de letra empleado y el estado del papel, sino sobre todo las filigranas que se pueden observar en las hojas del códice.

En el Catálogo de manuscritos (Códices 1 a 250) del año 1940, el manuscrito en cuestión, registrado con el número 123, aparece descrito de manera muy escueta:

«CRONICA DO PRINCIPE AGESELAO; E DA RAYNHA SIDONIA: ONDE SE TRATA DAS SUAS CAVALERIAS ANDANTES; DESCOBRIMOS E COSTUMES de VARIOS POVOS INCULTOS E ENCANTAMENTOS...»

“Vol. broch. em pergaminho medindo 217X160. 217 fls. inums., mais I fl. inum. com o título. Tem 170 capítulos” (Castro 1940: 136).

El códice consta de 22 cuadernos, numerados en el ángulo superior izquierdo del primer folio. La letra es muy menuda y de difícil lectura, llegando el autor del manuscrito a veces a incluir hasta 50 líneas de texto en una página. Escribe a línea tirada y a toda plana sin dejar apenas espacio para los márgenes, lo que de vez en cuando dificulta todavía más la lectura (sobre todo en los márgenes internos y en la parte superior de las páginas que a veces resultan algo dañadas). El texto presenta numerosas tachaduras y está preparado de manera bastante descuidada (se nota cierta rapidez en su preparación). El manuscrito fue encuadernado en pergamino, probablemente en el siglo xix, lo que infero por el papel utilizado para las guardas y la portada, con el título escrito con diferente mano que el cuerpo del texto. Las hojas llevan las siguientes filigranas:

La portada: en la mitad de la hoja, a la izquierda, la parte baja de un escudo; en la parte inferior de la hoja, a la derecha, las letras iniciales (un monograma) formando un triángulo:

G A
P

En la guarda posterior aparece una filigrana: DE GOES

He logrado identificar la filigrana de la portada —el manuscrito en el que se ha documentado el uso de esta marca procede de la primera mitad del siglo xix,⁴

3. Aurelio Vargas Díaz-Toledo (2017a: 215) fecha el manuscrito en la mitad del siglo xvi: “(...) handwritten Portuguese translation of the third part of Florisel (...) from the middle of the sixteenth century, according to the codicological information”.

4. La marca está recogida en la publicación de María José Ferreira dos Santos (2015), *Marcas de Água: séculos XIV-XIX*, con el número de inventario: MJ 234 a. En este caso, las letras están inscritas en el escudo.

lo que combina bien con la información de la última hoja, cuya filigrana “DE GOES”, indica su procedencia— la fábrica de papel de Góis (Ponte de Sotam), fundada en 1821. En el Auditorio Eclesiástico de Coimbra he localizado otro documento con la filigrana “Goes”, también procedente de la primera mitad del siglo XIX, recogido en el catálogo de la exposición “O Papel ontem e hoje” (Azevedo Santos 2008: 66).

Sin embargo, los folios utilizados como soporte para el texto de la obra son claramente más antiguos. Estos llevan filigranas de tres círculos superpuestos rematados por una cruz trebolada o lobulada y con media luna en el círculo superior. Los círculos inferiores contienen diversos motivos, presentando una serie de variantes, la mayoría con el segundo círculo vacío (o con algún signo difícilmente reconocible) y el último ora vacío, ora con una cruz, una flor, un círculo pequeño o una letra “M”. La legibilidad de las filigranas se ve reducida por el hecho de que aparecen en los márgenes interiores de las páginas.

La datación de las filigranas de tres círculos rematados por una cruz y con media luna en el círculo superior resulta bastante difícil, porque este tipo de filigranas fue muy popular durante al menos dos siglos. Los estudiosos suelen subrayar que esta filigrana aparece en sus diversas variantes en papel fabricado por italianos (es una filigrana originaria de Génova), aunque también es imitada (o: copiada) tanto por franceses como por españoles.⁵

No obstante, en dos de las filigranas he podido observar un dato fundamental en este contexto, que son las iniciales correspondientes al fabricante del papel. Las letras, inscritas en el segundo círculo, son: “B P”, y en el caso de estas filigranas, en una de ellas en el círculo inferior aparece una cruz, y en la otra, una flor. He encontrado unas filigranas iguales o muy parecidas en la base de datos de Bernstein:⁶

—núm. ref. B0111a, que aparece catalogada en la colección CAHIP, y según los datos indicados, procede de un manuscrito del año 1725 (descr.: Tres círculos con cruz latina trebolada en la parte superior. En el primer círculo, media luna, en el segundo, las iniciales “BP” y, en el interior del tercero, flor de seis puntas);

—núm. ref. B0111, del mismo manuscrito (en el círculo inferior, un signo sin identificar);

—núm. ref. 1380, aparece catalogada en la colección Tecnicelpa y, según los datos indicados, procede de un manuscrito del año 1750.⁷

5. Véase, por ejemplo, el libro de Oriol Valls i Subira (1992: 29) o el de Edward Heawood (1957: 24).

6. Disponible en línea, <https://www.memoryofpaper.eu/BernsteinPortal/appl_start_disp#R_3>.

7. En la colección Tecnicelpa aparece también otra filigrana, esta vez del año 1715, con variante en la parte superior (en vez del círculo superior aparece el escudo de Génova, pero los círculos inferiores son iguales, núm. ref. 1833). Supongo que es otra serie del mismo fabricante.

Otras, con las mismas letras inscritas en el segundo círculo (y con variantes en el círculo inferior), están catalogadas en la base de datos de Filigranas Hispánicas,⁸ con los números: 0030674A (igual a la de Bernstein, núm. ref. B0111a, esta procede de un manuscrito del año 1724); 0015708A (1665), 0019253A (1725), 0026224A (1722), 0030220A (1725).

Una serie de filigranas parecidas, casi todas procedentes de documentos escritos en los años 20 del siglo XVIII me hace suponer que podría ser también una fecha posible para el manuscrito en cuestión.⁹ Solo en dos casos he encontrado filigranas con los iniciales BP procedentes de otras épocas, y es la ya indicada en la base de datos de Filigranas Hispánicas (0015708a, del año 1665), y una de 1619 en la base de datos Bernstein (aquí, las letras aparecen en el círculo de abajo, y un pájaro en el del centro; núm. ref. 7223).¹⁰

Ahora bien, en cuanto a los detalles técnicos del texto, la letra es de factura descuidada, con cierta inclinación hacia la derecha y abundan los nexos entre las letras. El uso de la puntuación (básicamente puntos y comas) es irregular y se hace progresivamente cada vez menos frecuente. Las palabras a menudo aparecen unidas a las preposiciones o conjunciones. El traductor intenta ahorrar espacio a toda costa, escribe los números con cifras y emplea múltiples abreviaturas que se hacen cada vez más frecuentes a lo largo del texto. Apunto solo algunos ejemplos: d. (don), Gr.^a (Grecia), donz.^{as} (donzelhas), cavalr.^{os} (cavaleiros), R.^a (Rainha), q (que), S.^a (Senhora), m.^{to} (muito), ex.^{te} (excelente), Gig.^{te} (gigante), etc. En cuanto a los recortes del texto, no creo que se deban solo a la necesidad de ahorrar espacio, por lo que hablaré de ellos más tarde. Se prescinde del proemio de Feliciano de Silva (obviamente, ya que tampoco aparece en la traducción de Mambrino Roseo), pero también se omite por completo el capítulo 169 (FdS) o 170 (Ital.). Lo que deja una falsa sensación de tener el mismo número

8. Disponible en línea, <https://www.cultura.gob.es/filigranas/buscador_init>.

9. Ahora bien, he de subrayar que, como cabía suponer, una filigrana compuesta por tres círculos superpuestos rematados por una cruz lobulada o trebolada y una media luna en el círculo superior es un tipo de filigrana que aparece a menudo en varios documentos del siglo XVII. No he encontrado, no obstante, ninguna que lleve las letras BP, menos las dos que indico a continuación en el texto del artículo (de 1619 y de 1665).

10. También he encontrado una serie de filigranas con iniciales BP en los documentos procedentes de la mitad del siglo XVII, por lo que no descarto del todo la posibilidad de que el manuscrito sea algo anterior a la fecha indicada. No obstante, dichas filigranas, aunque también compuestas de tres círculos tangentes, son algo distintas en cuanto a la parte de arriba (en vez de una cruz trebolada aparece una corona lombarda y en el círculo superior — una cruz trebolada en vez de media luna). Las filigranas proceden de la base de datos IVC+R, disponible en el portal Bernstein (por ejemplo núms. ref. 71-23319, 54-28608).

En cuanto a las demás filigranas, las que no tienen iniciales inscritos, he encontrado varias correspondientes o parecidas, sobre todo en las colecciones Tecnicelpa y CAHIP, de las que todas proceden de la primera mitad del siglo XVIII (por ejemplo núms. ref. Tecnicelpa: 1190, 1672, 2099), y la de tres círculos vacíos surmontados por una cruz en GRAVELL (núms. 7200, 7209, estas proceden de los años 1637 y 1639), en UV-VLC (núm. ES-VLC-UV-BH B-4/5-9, del año 1735) y en PFES (núm. 001008, del año 1813).

de capítulos (170) que la obra original de Feliciano de Silva, pero tenemos que recordar que en *Florisel de Niquea III* aparece dos veces el capítulo 97 (97 y 97bis), por lo que en realidad la obra original tiene 171 capítulos (el mismo número que la versión italiana).

La página 10v fue cubierta de texto al revés, y tras ella aparece una página casi en blanco, solo con una nota (escrita con otra mano): “péguese esta folha á escrita em frente riscada q foi escrita às avessas”. Después aparece de nuevo el fragmento incluido en la página 10v, pero escrito con otra mano (y otra tinta), con una letra mucho más clara y pulcra, y con varias correcciones frente al original. No es, vale decir, la misma mano que añadió el título a la obra.

Como ya he indicado, el manuscrito es una traducción realizada a partir de otra traducción —la italiana— de la obra de Feliciano de Silva. Aquí vale la pena recordar que los libros de caballerías hispánicos no solo gozaron de gran éxito (de hecho, un éxito incluso mayor que en su país de origen)¹¹ entre los lectores italianos en el siglo XVI, sino también en el siglo XVII, cuando se volvieron a imprimir numerosas ediciones.¹² Tal éxito seguramente se debe también a las logradas “continuaciones” de las historias escritas por los autores italianos, sobre todo las de Mambrino Roseo da Fabriano, a quien también debemos la traducción de muchos libros de caballerías hispánicos, entre ellos la *Tercera parte de Florisel de Niquea*. De hecho, *La historia di don Florisel di Nichea, dove si ragiona de' gran gesti di don Rogel di Grecia, e del secondo Agesilao. Libro terzo*, fue publicada en Venecia al menos once veces entre los años 1551 y 1619.¹³

Mientras tanto, en suelo portugués los libros de caballerías fueron publicados con bastante menos frecuencia, aunque hemos de subrayar que la obra de Feliciano de Silva gozó de un interés relativamente considerable entre los impresores lusitanos. De entre unas trece ediciones de libros de caballerías en castellano (de los que algunos, como *Florando de Inglaterra*, de procedencia local, pasaron sin eco en el resto de la Península Ibérica), fueron por lo menos cuatro las ediciones de las obras de Feliciano de Silva.¹⁴ Entre ellas figura también la tercera parte de *Florisel de Niquea*, impresa sin fecha en la ciudad de Évora, en la casa de los herederos de Andrés de Burgos.¹⁵ Las ediciones españolas fueron al

11. Véase, por ejemplo, E. Body Morera, V. Foti (2007:262).

12. Véase A. Bognolo (2008) o S. Neri (2013), entre otros.

13. Ediciones: 1551 (Tramezzino), 1561 (Tramezzino), 1566 (Franceschini), 1575 (Franceschini), 1582 (Franceschini, bajo el título de: *La Historia Di Don Florisello Di Nichea...Libro terzo.*, 1593 (Griffio), 1594 (Ceruto), 1606 (Zaltieri), 1608 (Spineda), 1608 (Ambrosio Dei), 1619 (Giorgio Valentini). Algunas ediciones las he localizado personalmente, para otras me baso en la información ofrecida en la tesis doctoral de Donatella Gagliardi (2004: 180-181).

14. Para las ediciones de libros de caballerías castellanos impresos en Portugal, puede consultarse la base de datos *Universo de Almourol*, resultado de un proyecto de investigación dirigido por Aurelio Vargas Díaz-Toledo. Disponible en línea, <<https://parnaseo.uv.es/UniversoDeAlmourol>>.

15. Queda también probabilidad que haya más de una edición de Évora, las bibliografías recogen

menos tres: la princeps de Medina del Campo (1535, probablemente de Pierres Tovans, perdida) y dos de Sevilla (de Juan Cromberger, 1546, y de Jácome Cromberger, 1551).¹⁶

No obstante, es la mencionada traducción de Mambrino Roseo da Fabriano la base de la traducción portuguesa, a la que en el siglo XIX se le dio el enigmático título de la *Crónica do príncipe Agésilao e da Raynha Sidonia*. El primer indicio que salta a la vista es el uso de la antroponomía empleada en la versión italiana y que no parece natural para el idioma portugués, a saber: Moraizello (esp. Moraizel), Florisello (esp. Florisel), Rogello (esp. Rogel), Florarlano (esp. Florarlán), Darinello (esp. Darinel), etc. Lo mismo ocurre con algunos topónimos, tanto los inventados por Feliciano de Silva como los reales, lo que constituye además una de las pruebas de la pobre competencia del traductor y desvela su origen italiano. Así, por ejemplo, la isla de Guindaya aparece como la isla de Guindacia (la grafía prestada de la versión italiana), y Constantinopla aparece siempre como Constantinopoli (it.) No sería el único italianismo. Al traductor a veces se le escapa la palabra “*donna*” para referirse a una dueña, como en título del capítulo V, aunque, en comparación con otras faltas, parece un error de menor importancia: “Como D. Florisello [sic! Un error del traductor, ya que el capítulo lo protagoniza don Florarlán] fez batalha com um cavalleiro e daquillo que depois com uma donzella e com uma donna lhe aconteseu”.

Veamos otro fragmento, con varias palabras tomadas del italiano: “Salido de Constantinopoli D. Rogel e D. Filisello disserão a Donz.^a Agresta q assim se chamava, q não dissesse a ninguém q.^m eles foram, por q não queriam ser conhecidos, e assim andavão em dolce e suave razões com a Donz.^a q era assaz bella e grasioza (...) (f. 141v).¹⁷

Aunque no resulta muy difícil reconocer el idioma base, por si acaso hagamos también una comparación de algunos fragmentos, provenientes de las versiones española,¹⁸ italiana¹⁹ y portuguesa respectivamente:

fechas bastantes disparatadas, entre 1550 hasta 1580. Aurelio Vargas Díaz-Toledo (2006: 238) propone una fecha hacia 1550. Javier Martín Lalanda (1999: XXXVII) en la Introducción a su edición crítica de la tercera parte de *Florisel de Niquea* sugiere una fecha próxima al 1580.

16. Véase Martín Lalanda (1999: XXXVII).

17. La descripción bibliográfica del manuscrito la adjunto en la bibliografía de fuentes primarias.

18. Para la versión española en todos los casos cito la edición de Javier Martín Lalanda (1999), preparada a base de la edición sevillana de 1546. Ya que la edición castellana no sirvió de base para la traducción portuguesa, no veo la necesidad de recurrir a ninguna de las ediciones del siglo XVI.

19. Me baso en el texto de la edición de *La historia di don Florisello di Nichea... Libro terzo* que salió en el año 1582 en Venecia de las prensas de Camillo Franceschini.

ESP	ITA ²⁰	MAN
<p>Capítulo X. Como los cavalleros que con el Cavallero del Fénix avían hecho batalla se quexaron a la reyna de Dardania de la princesa Lucenia su hija.</p> <p>A la reina de Dardania fueron los cavalleros con las nuevas de lo que avía hecho la princesa Lucenia su hija (...).</p>	<p>Come la Reina de Dardania perdonó al cavalliero de la Fenice per la speranza, che haveva di esserne contra il gigante Mandarano soccorsa. Cap. X.</p> <p>Tosto furono i cavallieri à la Reina di Dardania con le nove di quello, che haveva la Principessa Lucenia sua figlia fatto. (...)</p>	<p>Cap.º 10. Como A Rainha de Dardania predoou ao Cavaleiro da Fenis pela esperanza que tinha de ser contra o gigante Mandarano soccorrida [sic].²¹</p> <p>Depriza forão os Cavalarios a rainha de Dardania com a nueva daquillo tinha feito a princeza sua filha Lucenia (...).</p>
<p>Capítulo XI. Cómo a la reyna vinieron nuevas como el gigante con su ejército venía para la ciudad de Dardania.</p>	<p>Come venuto Mandarano con l'essercito suo presso la città di Dardania s'appuntò la bataglia, che esso fare doveva col cavalliero de la Fenice. Cap. XI.</p>	<p>Cap.º 11. Como vindo Madarano com o seu exercito cerco a cid.º de Dardania se apontou a Batalha q elle fazer queria com o Cavaleiro da Feniz.</p>
<p>Capítulo XCV. Cómo la nao de los sabios Alquife y Urganda, con todos los que en ella venían, llegaron a la gran ciudad de Constantinopla.</p>	<p>Come la nave guidata da li due Maghi Alchifo e Urganda giunse con tutti quei Principi, che dentro vi andavano, ne la città di Constantinopoli. Cap. XCV.</p>	<p>Cap.º 95. Como a Nao guiada dos dois Magios Alechifo e Urganda chegou com todos aquellos Príncipes q dentro della andavão a Cid.º de Constantinopoli.</p>

La base de la traducción se hace evidente también a la hora de comparar los poemas introducidos en la obra, de cuyo considerable número son bien conocidos los libros de caballerías de Feliciano de Silva. Ahora bien, dado el cambio de métrica por parte de Mambrino Roseo, con el que tanto una copla de arte mayor como un romance pasan a ser una octava real, resulta más que obvia la identidad del original que sigue el traductor al portugués, por lo que ni siquiera transcribiré los fragmentos de la versión española. Pongo aquí, no obstante, una comparación de algunos versos italianos con los del manuscrito portugués, para

20. Cabe preguntar a qué se debe un cambio tan importante en la traducción de Mambrino Roseo...

21. El manuscrito contiene errores de diferente índole, sobre todo ortográficos o préstamos de italiano, cometidos a causa de la pobre competencia lingüística del traductor. Los reproduzco siempre y cuando sean descifrables, pero por su numerosidad en las siguientes citas no voy a utilizar la fórmula [sic].

dejar bien clara la falta de pretensiones artísticas por parte del traductor. Que nos sirva de ejemplo un romance²² que canta Daraida a su amada Diana:

ITA	MAN
Quando il buon Amadis si fu provato Nel felice arco de'leali amanti, Somma gloria sentia; Ma in lieto stato Non sia chi molto demorar si vanti: Che ecco, ch'in pago del dolor passato, E de'servigi suoi si grandi, e tanti, La su' Oriana una carta gl'invia Colma di sdegno, e d'aspra gelosia. (f. 61v)	Quando o bom Amadis lhe foi aprovado No feliz arco de leal amante Summa gloria sentia mas en lindo estado Não queria m. ^{to} demorar-se ni jactancia que [...] ²³ q em pago do amor passado e de serviços seus tão grandes e tantos a sua Oriana uma carta envia com gran desagenho e de aspara gelozia. (f. 33v)

Ahora bien, el hecho es que el traductor no traduce cada palabra de la versión italiana al pie de la letra, aunque los cambios realizados en la mayoría de los casos no se deben, supongo, a ninguna visión artística, sino más bien a otras razones, que enumero más adelante.

1. ¿Autocensura?

Como bien resaltó Francisco Rui Cádima (2013: 108), refiriéndose a la segunda mitad del siglo XVI, “Portugal foi muito provavelmente o país católico mais persecutório e inquisitorial, o mais intolerante contra a heresia e a «imoralidade literária»”. De hecho, las únicas ediciones censuradas de las obras de Feliciano de Silva en la Península Ibérica fueron las impresas en Lisboa (*Lisuarte de Grecia*, 1587 y *Amadís de Grecia*, 1596). La censura inquisitorial continuó muy fuerte en los siglos siguientes, con la unión de poderes del tribunal inquisitorial y el del Desembargo do Paço, condicionando así tanto la producción literaria portuguesa como la actividad de los traductores.²⁴ No sorprende, por tanto, que el autor del manuscrito tradujese y luego tachase algunos fragmentos que podrían resultar controvertidos y al parecer iban en contra de la religión católica. Por ejemplo, al final del capítulo 3, donde Galersis, el ficticio autor de la obra, sostiene que las virtudes de don Rogel le hacen contarle entre los dioses: “com as palavras de Galersis q diz que podíamos no dizer de D. Rogel de Grecia se não q a virtude de q elle entre os mais homens tem, nos da ousadia de pollo no numero dos Deuzes” (f. 5r).

22. La palabra “romance” queda sustituida en la versión italiana por una “canzonetta”, y en el manuscrito por una “canção”.

23. No consigo descifrar la palabra. Se parece a “o eco”, pero carece de sentido en este contexto. No descarto la posibilidad de otro error por parte del traductor.

24. Para la historia de la censura en Portugal en esta época, véase sobre todo el libro de Maria Teresa Esteves Payan Martins (2005), *A censura literária em Portugal nos séculos XVII e XVIII*.

2. Omisiones:

2.1. Omisiones de palabras y juegos de palabras

Aunque el lector del manuscrito a veces puede tener la impresión de que el traductor copia incluso la puntuación de la versión italiana (sobre todo al principio, donde los signos de puntuación todavía abundan), en otros pasajes simplifica algo el texto, eliminando ciertos adornos, adjetivos o juegos de palabras. Y si en el último caso los cambios pueden deberse a la falta de competencia lingüística, en el primero parece que solo se deben al gusto del traductor, quien los considera innecesarios ocupantes del espacio. Así, “la sua cara moglie” de la versión italiana pasa a ser “a sua mulher” en la versión portuguesa; “bella Diana” o “bella Marfria” pasan a ser simplemente “Diana” y “Marfria”, etc.

2.2. Omisiones de fragmentos

Las omisiones de fragmentos pueden deberse a dos razones. Una, la más pragmática, podría ser la necesidad de acortar el texto y, quizás, acabar más pronto el trabajo encomendado. Lo infiero por el hecho de que las omisiones, algunas de ellas de suma extensión, se realizan con más frecuencia al final de la obra, como si el traductor tuviera mucha prisa para entregar el manuscrito. Fijémonos en los últimos capítulos:

El capítulo 169 del manuscrito es la traducción del capítulo 169 de la versión italiana, pero bastante más corta que el original.

Después, el traductor hace caso omiso del capítulo 170 de la versión italiana (169 de la versión española). Vale decir, que la trama no pierde mucho, dado que el capítulo es muy de estilo “cortesano” y no desvela información importante (su título en la versión española: “Capítulo CLXIX. Cómo las tres emperatrices con las otras reinas e princesas salieron a los corredores a rescebir a los que venían”, 497). De hecho, la omisión de esta parte parece estar de acuerdo con los posibles gustos del autor (o el destinatario) del manuscrito, de los que hablaré más adelante.

El capítulo 170 del manuscrito es la traducción del capítulo 171 de la versión italiana. Aquí el traductor omite, entre otras cosas, casi por entero las enigmáticas profecías de los magos acerca del futuro de la estirpe griega:

(...) quando a domada e indomita leoa tera prefeitam.²⁴ predida a forza da sua vista, cantão toda a Grecia padecera grande Raina, e a outra dezia q quando a Bella Diana se ajuntar a sua conjunção nascera de tal ajuntam.²⁵ bravo e forte leão com tal forza das unhas leão se predera a caza de grecia. Ora tendo os Magios postas estas profecias se partirão (...).²⁵

25. Compárese con la versión italiana que no he incluido a modo de comparación justo por la extensión del fragmento: “Quando la domatrice, e indomita Leona havrà perfettamenteamente havute le forze de la sua vista, com la sua disordinata forza empierà tutta la Grecia de la dimanda di sua

Vemos, además, que en los últimos capítulos de la obra la calidad de la traducción baja considerablemente.

En ningún otro lugar del manuscrito las omisiones serán tan importantes y frecuentes como al final, lo que me hace suponer que se trata sobre todo de la prisa. En la hoja todavía queda espacio para traducir las últimas líneas del libro, pero el traductor no lo aprovecha. Al final pone: “Fim desta p.^{te}”, o sea, incluso en un lugar tan solemne como suele ser el final del libro, el traductor utiliza una abreviatura.

Es cierto, no obstante, que el traductor a menudo toma la decisión de acortar sutilmente el fragmento cuando este le parece innecesario para la comprensión de la trama, como en el siguiente ejemplo:

ITA	MAN
Chiamatasi dunque una delle sue create disse; Vien quà Ganta, io ti voglio tanto bene, che voglio non men, che della vita, di te confidarmi, e che infieme un gran servizio mi facci. Ella rispose, che le comandasse, perche era presta a servirla, ancor che vi andasse la vita. La signora del castello l'abbraciò, e disse: ...(f. 436v)	Chamou logo uma das suas creadas e lhe disse: vem ca Ganta que te quero tanto bem que te quero não menos q como a vida e a ti quero dizer un grande segredo e quero q grande serviço me fazas. A criada a abrazou e lhe disse: ...(f. 159r)

La segunda razón por la que el traductor se salta fragmentos de la obra puede ser o el gusto del autor del manuscrito (o de su destinatario), o falta de competencias lingüísticas, dado que se trata de fragmentos escritos con un lenguaje y un registro bastante específicos. Es decir, el traductor omite y/o simplifica la

Fortuna: e di fiere morti machiara l'imperiale palagio, sino a tanto che il Basilisco de la natura humana con divino matrimonio disprezza de l'humano, non potrà ne vedere, ne essere visto, p eterno suo rimedio, e temporale de gli altri, che ci vinono al mondo. L'altra profetia di Urganda a questo modo dicea. Quando la bella Diana farà piena del piu che risplendente Apollo, ne la gloria de la sua congiuntione, si produrrà, e nascerà di tal congiugnimento il bravo e forte Leone con tal forza de le unghiesue, che i gran gesti del primo Leone si porranno in obbligo. E quando il secondo leone herede del primo nome col terzo del nome su si cogiungerà; con la forza de le loro unghie, cò grande oscurità nel fin de la luce loro, e con ispargimento del ságue loro, in grã tenebre di dolore lasciaranno la casa di Grecia tâto di acqua mescolata cò sangue tinta: quãto è ragione che da le forze d' duo bravi leoni si sparga col fino suo, e de la genitrice del mal basilisco, in compagnia del bravo leone del suo amoroso congiugnimento. Gran spavento posero queste profetie a quanti le videro e lessero; ne potevano intendere, ne pensare il vero loro sentimento, e quello, che denotare, e significare si volessero. Ne s'intefero mai sin che poi con effett si videro al mondo. La prima parlava de la bella Infanta Fortuna: la seconda del teroza Amadis figlivol del valeroso Agésilao, e de la bella principessa Diana: del quale, e de'suoi grã gesti si farà mentione ne'seguenti libri: dove il fine di questa profetia si vedrà verificare con l'acqua e col fangue, che si dirà. Ora havendo i Maghi cellocate, e riposte queste profetie, si partirono” (621r-621v).

descripción de la ropa femenina, así como las conversaciones amorosas, señas de identidad de la obra de Feliciano de Silva, quien intentó ajustar su propuesta literaria a los gustos de las lectoras de libros de caballerías de la época.

Los ejemplos de dichas omisiones sobran en caso de esta traducción del tercer libro de *Florisel di Nichea*, dado que Feliciano de Silva ya al principio de la obra disfraza a su protagonista de mujer y le hace vestir ropas femeninas a lo largo de casi todos los capítulos en los que aparece, excepto en situaciones en las que Agesilao/Daraida debe ponerse su armadura y luchar. Fijémonos, entonces, en tan solo dos ejemplos:

ITA	MAN
<p>La mattina seguente disse Daraida a Gal-tazira, che ella voleva entrare col suo habito di donzella ne la città di Tessaglia, poi che non si temeva piu di pericolo p camino. Ella rispose che facesse, come le piaceva. E così si vesti Daraida una vesta che le donzelle sue le portavano, ch'era di velluto azurro fatta di molte pieghe fino a la cintura, che erano piene tutte di passamani d'oro: le maniche erano di tre vesiche assai larghe, e strette nel mezo con alcunitagli, onde uscivano molte vesichette di camicia. E si pose ricca collana e cintura. Fece de'suoi capelli da i lati seimezzi nodi: il resto raccolse, e strinse com una rezzuola tutta di argento, e di oro; e si pose ricchi circelli a gli orecchi. Appresso s'appese al collo una spada cò così rico fodro e guarnimenti, che non si poteva stimare. E questa spada portava sempre ella, da che ricevette l'ordine di cavalleria, quando in habito di donzela si poneva. (f. 260r-260v)</p>	<p>Na manhana seguinte disse Daraida a Galtazira q ella queria entrar com o seu habito de Donz.^a na ci.^{de} de Tesalia pois q não tinha já perigo no caminho. Ella respondeu que fizesse o q queria, e assim se vestio Daraida com vestido de Donz.^a q era de veludo azul cheia de pasamanos de ouro e com outros os adronos q a tal galla correspondão alem tinha rica espada q se tendeu do seu quele a qual trazia ella desde q recebeu a ordem de caval.^{ra} q.^{do} em habito de doz.^a se punha. (f. 109r)</p>
<p>(...) com le donzelle sue si vestì un roba di broccato: e lasciando disciolti dietro a le spalle i suoi belli capelli, si pose una ghirlanda in testa di molte pietre pretiose e perle, fissa com due mezzi nodida i lati, e postisi ricchi circelli et cintura, si pose la sua rica spada al collo, come soleva in quello habito portarla. E havendole una de le sue donzelle tolta la lunga falsa, se ne venne dove il Re stava; (...). (f. 313r)</p>	<p>Ela vestio em trages de molher com os mais ricos adronos q tinha e assim veio adonde o Rey estava, (...). (f. 125v)</p>

Lo mismo ocurre con los monólogos de personajes enamorados, para quienes Feliciano de Silva reservó un estilo rebuscado, lleno de recursos estilísticos y juegos de palabras, y a causa del que, en un fragmento de la obra, Daraida será calificada por una doncella pragmática de “sandía”,²⁶ en la traducción italiana por “sciocca” (f. 48v) y en la versión portuguesa, por “louca”.²⁷

Ahora bien, dichas “sandeces” o “locuras” resultan bastante complicadas a la hora de proponer alguna traducción, por lo que el traductor, de la misma manera como lo hace con las descripciones de las vestimentas, o las simplifica, o las omite por completo. Tampoco descarto la idea de que le parezcan aburridas o innecesarias. Aquí parece que el lance amoroso que menos interesa a nuestro traductor (¿o quizás incluso despierte en él algún sentimiento de reprobación?) es el enamoramiento de Filisel (que ya tiene a su dama en otro lado, vale decir) hacia una mujer casada, Marfria. En el manuscrito, los capítulos que tratan de este amor furtivo (y que al fin y al cabo termina cansando a Marfria quien le rompe el corazón al caballero), resultan sumamente más cortos que en la versión italiana o española. El capítulo 101 queda reducido a tan solo un par de frases (frente a un par de páginas que ocupa en la versión de Mambrino Roseo). El autor decide omitir o resumir la “dulce conversación”, lo que ya nos sugiere el cambio en el título del capítulo. En vez de: “Come don Filisello andò un dia a visitare Marfria, e de gli dolci ragionamenti, che con lei, e con la sua donzela Caria passò. Cap. CI”, nos quedamos con algo mucho más pragmático: “Como D. Filiselo foi um dia a vezitar Marfria e do que com ella e com a sua Donz.a Caria passou”. Lo que hace el autor es resumir la dulce y graciosa conversación que entablan Filisel y Marfria, ofreciéndola al lector en estilo indirecto:

No dia seguinte quis vir D. Filiselo vezitar como costumava a sua D.^a e a encontrou em uma sala com Cardonia e com Caria. Ella o recebeo com lindo semblante e disse: muito q lhe queria e lhe era obrigado e em estas garzias estiverão muito tempo [...]”²⁸ e Marfria deu a entender q não garziosam.” (f. 144v).

Sin inclinarme por ninguna de las posibles explicaciones (ya que es obvio que, como hemos dicho, el traductor no maneja el portugués a la perfección), considero importante señalar, que en el caso de las descripciones de las batallas, el autor del manuscrito, al parecer, no se salta ni una sola palabra.

Para terminar, me atreveré a plantear una hipótesis acerca del manuscrito de la *Crónica do príncipe Agésilao e da Raynha Sidonia*. Si tomamos por ciertas las suposiciones acerca del origen italiano del traductor de la obra y de su fecha de composición (la primera mitad del siglo XVIII), nos encontramos posiblemente

26. “Esta vuestra compañera, ¿está sandía o qué quiere decir por aquella sandez?” (45).

27. “Esta vossa companheira e louca o por que cauza diz ella aquella loucura” (26v).

28. No consigo descifrar la línea siguiente.

ante un texto que nació por encargo a un miembro de la comunidad italiana en Portugal, quizás la lisboeta. De hecho, el grupo italiano más numeroso por aquel entonces en Lisboa era el de los genoveses²⁹ (Cassino 2015: 209) y los italianos como tales constituían la minoría más numerosa entre las naciones extranjeras en la capital portuguesa. El mismo rey João V sentía mucha propensión hacia la cultura italiana (por ejemplo Delaforce 2002; Corredoira y Fernandes 2020), aunque dudo que se tratase de algún encargo realizado en la corte, dado el descuido del autor del manuscrito y su falta de pretensiones artísticas.

Existen evidencias, aunque sean pocas, de lectura de libros de caballerías en el siglo XVIII en la Península Ibérica. Más aún: en el siglo XVIII, justamente en Portugal, se escriben dos libros de caballerías más — las dos son continuaciones de una historia caballeresca francesa, *La historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia*, que se publica, obviamente —en castellano, en Lisboa en 1728 y 1800, y en Coimbra en 1732. En 1786 se publican las dos partes de la *Crónica de Palmeirim de Inglaterra* (Lisboa, en las prensas de Antonio Gomes), y hasta dos veces — la *Crónica do imperador Clarimundo* (en 1742 en Lisboa, por Francisco da Sylva, y en 1791, también en Lisboa, por João Antonio de Silva).

Así pues, no es del todo extraño que también los libros de caballerías castellanos fuesen leídos y traducidos en la Península Ibérica mucho tiempo después de su supuesto enterramiento por parte de Cervantes y casi un siglo después de la aparición del último nuevo título manuscrito fechado en el año 1640 (Ramos Nogales 2016).

Resulta muy curioso, no obstante, que la traducción hubiera tenido que realizarse a partir de la versión italiana de la obra, como si no se tratase de un libro castellano. ¿Eran conscientes los italianos del siglo XVIII de que se trataba de una obra originalmente española? ¿Eran accesibles los libros de caballerías de Feliciano de Silva en la Península Ibérica por aquel entonces? Imagino que tras más de un siglo sin publicar una edición nueva, la tercera parte de *Florisel de Niquea* sería ya muy difícil de conseguir³⁰ y la misma versión italiana servía más bien de curiosidad, una obra aislada en el tiempo y en el contexto. El traductor, no obstante, hace una sugerencia acerca de una posible continuación de la historia al terminar la obra con las palabras “Fim desta parte”.

Las dudas me parecen fundamentadas. Como bien sabemos, por aquella época todavía pocas obras se traducían del español al portugués, dado el bilingüismo (o: diglosia) de los portugueses, sobre todo los de las esferas altas. Xosé Manuel Dasilva (2017) habla incluso de una “convivencia de ambas lenguas en la cultura portuguesa durante un arco temporal que (...) abarca desde la segunda mitad del siglo XV hasta el siglo XVIII”. Por si fuera poco, en el mismo artículo,

29. Lo que explicaría, además, el origen del papel utilizado para la preparación del manuscrito.

30. El último inventario librero en el que he localizado a un *Florisel de Niquea* es el inventario de la librería de Alonso Pérez de Montalbán de mediados del siglo XVII (Cayuela 2005).

Dasilva (2017) sostiene, refiriéndose a los siglos XVI y XVII, que los portugueses incluso no veían necesidad ninguna de traducir obras foráneas si estas ya estaban disponibles en español. Las obras circulaban simplemente en castellano. Un ejemplo muy claro lo constituye la primera traducción del famosísimo *Don Quijote* a la lengua portuguesa — la traducción realizada anónimamente y publicada tan solo en 1794. Como uno de los motivos más importantes de la demora se señala la proximidad de las dos lenguas.³¹

Por otro lado, hemos de señalar que las traducciones, y sobre todo las italianas y francesas, propiciaron de manera considerable la difusión de los libros de caballerías españoles en Europa, actuando de intermediarios en este proceso. Y el manuscrito de la *Crónica de Agésilao* es una prueba más de este fenómeno, así, el texto de la tercera parte de *Florisel de Niquea*, más de cien años después de su última edición en España, volvió a la Península Ibérica a través de su traducción italiana: algo recortado, algo simplificado y algo modificado frente tanto al original como a la versión de Mambrino Roseo, es sin embargo un testimonio inequívoco del interés que todavía despertaban los caballeros andantes de invención española. Creo que seguir la traza de este libro de caballerías, como de muchos otros, ayudaría a comprender las relaciones culturales y literarias tanto entre las naciones de la Península Ibérica, como entre la misma Península y otros países europeos, sobre todo de lenguas románicas.

31. Sobre la primera traducción del *Quijote* al portugués, véase por ejemplo el artículo de Silvia Cobelo (2013). Todavía en 1775 en Lisboa se publicaba una edición de *Don Quijote* en castellano, según nos enteramos del artículo de Aurelio Vargas Díaz-Toledo (2018) quien la ha descubierto recientemente.

Bibliografía

- BODY MORERA, Enrique, y Vittoria FOTI, “Edizioni italiane dei libros de caballerías nella Biblioteca Nacional de Madrid. Ciclo di Amadís de Gaula”, *Cuadernos de Filología Italiana*, XIV (2007), pp. 259-274.
- BOGNOLO, Anna, “Libros de caballerías en Italia”, en *Amadís de Gaula 1508: quinientos años de libros de caballerías*, ed. José Manuel Lucía Mejías, Madrid, Biblioteca Nacional de España–Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 333-342.
- CÁDIMA, Francisco Rui, “Imprensa, Poder e Censura. Elementos para a histórica das práticas censórias em Portugal”, *Revista Media & Jornalismo*, IX (2013), pp. 101-129.
- CASSINO, Carmine, “Lisboa dos Italianos: presença italiana e práticas de nacionalidade nos primeiros trinta anos do século XIX”, *Cadernos do Arquivo Municipal*, núm. 3 (2015), pp. 201-227.
- CASTRO, Augusto Mendes Simões de, *Catálogo de manuscritos (códices 1 a 250)*, Coimbra, Biblioteca geral da Universidade, 1940.
- CAYUELA, Anne, *Alonso Pérez de Montalbán. Un librero en el Madrid de los Austrias*, Madrid, Calambur, 2005.
- COBELO, Silvia, “La traducción tardía del Quijote al portugués”, en *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2013, pp. 1213-1221, en línea, <<http://books.openedition.org/pumi/3291>>.
- CORREDOIRA, Pilar Diez del Corral, y Cristina FERNANDES, “Del Tajo al Tíber: la formación de músicos y artistas portugueses en Roma durante el reinado de Juan V (1707-1750)”, *Revista de Historia Moderna. Anales de la Universidad de Alicante*, núm. 38 (2020), pp. 326-359, en línea, <<https://revistahistoriamoderna.ua.es/article/view/2020-n38-del-tajo-al-tiber-la-formacion-de-musicos-y-artistas-portugueses-en-roma-durante-el-reinado-de-juan-v-1707-1750>>. DOI: <<https://doi.org/10.14198/RHM2020.38.10>>.
- DASILVA, Xosé Manuel, “La traducción literaria entre español y portugués en los siglos XVI y XVII”, *e-Spania*, núm. 27 (2017), en línea, <<http://journals.openedition.org/e-spania/26695>>. DOI: <<https://doi.org/10.4000/e-spania.26695>>.
- DELAFORCE, Angela, *Art and Patronage in Eighteenth-Century Portugal*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore, *A novelística portuguesa do século XVI*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1978.
- GAGLIARDI, Donatella, “*Quid puellae cum armis?*” *Una aproximación a Doña Beatriz Bernal y a su Cristalián de España*, Tesis doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, en línea, <<https://core.ac.uk/download/pdf/13276772.pdf>>.
- HEAWOOD, Edward, *Watermarks Mainly of the 17th. and 18th. Centuries*, Hilversum, The Paper Publications Society, 1957.

- MARTÍN LALANDA, Javier, “Introducción”, en Feliciano de Silva, *Florisel de Niquea (Tercera Parte)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999, pp. IX-XL.
- MARTINS, Maria Teresa Esteves Payan, *A Censura Literária em Portugal nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- NERI, Stefano, “Recepción de los libros de caballerías en Italia: algunos nuevos datos”, en *Pictavia Aurea: Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional “Siglo de Oro”*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2013, en línea, <<http://books.openedition.org/pumi/2850>>.
- RAMOS NOGALES, Rafael, “Dos nuevas continuaciones para el Espejo de príncipes y caballeros”, *Historias fingidas*, núm. 4 (2016), pp. 41-95.
- SANTOS, María José Ferreira dos, *Marcas de Água: séculos XIV-XIX*, Santa Maria da Feira, Tecnicelpa, 2015.
- , et al., *O Papel ontem e hoje (catálogo de exposição)*, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 2008.
- SILVA, Feliciano de, *Crónica do príncipe Agésilao e da Raynha Sidonia*, [manuscrito, primera parte del s. XVIII], Coimbra, Biblioteca Geral de la Universidad de Coimbra, Ms. 123.
- , *Florisel de Niquea (Tercera parte)*, ed. Javier Martín Lalanda, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- , *La historia di don Florisello di Nichea... Libro terzo*, trad. Mambrino Roseo da Fabriano, Venecia, Camillo Franceschini, 1582.
- VALLS I SUBIRÀ, Oriol, *La Historia del Papel en España. III: Siglos XVII-XIX*, Madrid, Empresa Nacional de Celulosas, 1982.
- VARGAS DÍAZ-TOLEDO, Aurelio, “Apéndice II. Ediciones de los libros de caballerías castellanos y portugueses impresos en Portugal”, en Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, pp. 237-238.
- , *Estudio y edición crítica del Leomundo de Grecia, de Tristão Gomez de Castro*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2007a.
- , “Un mundo de maravillas y encantamientos: los libros de caballerías portugueses”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval*, II, ed. Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre, León, Universidad de León, 2007b, pp. 1099-1108.
- , “Los libros de caballerías portugueses manuscritos”, *Destiempos. Revista de Curiosidad Cultural*, núm. 23 (2010), pp. 217-231.
- , “Printing Books of Chivalry in Portugal at the Beginning of the Seventeenth Century”, en *A Maturing Market: The Iberian Book World in the First Half of the Seventeenth Century*, ed. A. S. Wilkinson, A. Ulla Lorenzo, Leiden, Brill, 2017, pp. 211-224.
- , “Rescate de una edición olvidada del Quijote (Lisboa, à custa de los hermanos Du Beux, Lagier & Socios, 1775)”, *Hipogrifo*, VI, 2 (2018), pp. 311-335

Pervivencias del neoplatonismo en la poesía de Luis de Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte

Ginés Torres Salinas

Universidad de Granada
ginestorres@ugr.es

Recepción: 30/06/2021, Aceptación: 29/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

El ciclo de poemas que, entre 1606 y 1607, Luis de Góngora dedica a los marqueses de Ayamonte presenta una serie de elementos cuyo origen y lógica productiva puede rastreadse en la filosofía neoplatónica que tanta difusión conoció en el Renacimiento, particularmente a través de la figura de Marsilio Ficino. Nuestro propósito será estudiar cómo en estos poemas aparecen una serie de imágenes relacionadas con la luz y con el Sol; imágenes que, lejos de constituir lugares comunes, tienen su base en un conjunto de textos que desarrollan la vertiente luminosa del neoplatonismo renacentista. Mediante tales imágenes se construye el perfil lírico de los marqueses y su hija, en su dimensión de personaje público el primero, a la que, en el caso de las dos mujeres, se suma la de damas renacentistas caracterizadas por su hermosura.

Palabras clave

Luis de Góngora; Marqueses de Ayamonte; Neoplatonismo; Luz; Sol.

Abstract

English Title. Persistences of Neoplatonism in the poetry of Luis de Góngora. The cycle to the Marquises of Ayamonte.

The cycle of poems that, between 1606 and 1607, Luis de Góngora dedicates to the Marquises of Ayamonte presents certain elements whose origin and productive logic can be traced in the Neoplatonic philosophy that had so widely spread during in the Renaissance, particularly through the figure of Marsilio Ficino. Our purpose will be to analyse how in these poems a series of images related to Light and Sun appear, images that, far from constituting commonplaces, are based on a group of texts that develop the lumi-

nous aspect of Renaissance Neoplatonism. These images contribute to create the lyrical picture of the marquises and their daughter as public figures, to which, in the case of the two women, that one of Renaissance ladies characterized by their beauty is added.

Keywords

Luis de Góngora; Marquises of Ayamonte; Neoplatonism: Light; Sun.

Pese a que el “políptico poético dedicado a los marqueses de Ayamonte” (Matas 2019: 766) por Luis de Góngora entre 1606 y 1607 pueda concebirse como un grupo de composiciones asociadas a lo que en ediciones pretéritas de la lírica áurea se agrupaba bajo el marbete de *Poemas de circunstancias*, creemos, con Jorge Guillén (2002: 31), que en el caso de Góngora tal etiqueta “No despoja a la circunstancia de su singularidad”.¹

Tal singularidad explica que el ciclo haya sido estudiado con sobresalientes resultados por los principales espadas de la crítica gongorina. Son diversas las dimensiones desde las que se ha abordado este conjunto de composiciones: el contexto de “las ilusiones del poeta, si algunas le nacieron de esta amistad o protección”, enmarcadas en “su carrera de poeta cortesano” (Artigas 1925: 99); la relación económica de Góngora con los marqueses (Alonso 1973); “la inesperada alianza de los temas cortesanos [...] con los temas aparentemente más opuestos, tales como el elogio del retiro, de la ‘soledad’, de la pesca, de la caza y de la vida rústica” (Jammes 1987: 233); o su cercanía al género epidíptico y la tradición de la piscatoria (Ponce Cárdenas 2010).

Al mosaico que componen estos acercamientos críticos quisiéramos sumar con estas páginas una propuesta que vendría no a contrastar sino a complementar los trabajos ya existentes sobre el “ciclo ayamontino”, por seguir el sintagma

1. Cf., al respecto, los testimonios recogidos por Ponce Cárdenas (2010: 185, n. 6) sobre el injusto prejuicio contra los llamados *poemas de ocasión* en el contexto de nuestro objeto de estudio.

acuñado por Ponce Cárdenas (2013). Será nuestro propósito estudiar cómo varias de las composiciones que Góngora dedica a los marqueses de Ayamonte se ven cruzadas por una simbología luminosa, solar, cuya procedencia puede rastrearse en la filosofía neoplatónica² que ejerce una profunda influencia “sur un plus d’un siècle de poésie, de littérature et d’art européens” (Chastel 1996: 49) —hasta el punto de que se haya hablado de una *moda platónica o neoplatónica* por parte de voces tan autorizadas como Garin (1981: 41) o el propio Chastel (1996: 9)—, y que ofrece abundantes manifestaciones en buena parte de nuestra lírica áurea y, en buena medida, en la obra del poeta cordobés. Por supuesto, no queremos plantear aquí que Góngora en estos poemas —o en cualesquiera otros— sea un tratadista neoplatónico, ni que busque con ellos transmitir tal doctrina³, sino mostrar cómo en la poesía de don Luis hay un conjunto de elementos cuya lógica productiva puede rastrearse en determinados presupuestos del neoplatonismo renacentista. Estos presupuestos, a su vez, se repiten a lo largo de los poemas del ciclo dedicado a los Ayamonte, dando lugar a un conjunto que presenta cierta autonomía dentro de la producción gongorina, gracias al uso de un sistema de metáforas que, en su repetición, en su dimensión hiperbólica, se ponen al servicio de la representación lírica del poder.

El ciclo gongorino a los marqueses de Ayamonte

Según Robert Jammes (1987: 494), con quien coincide Carreira (1998, II: 165), son trece las composiciones que integran el ciclo dedicado a los Ayamonte: nueve sonetos, una canción, un romance y dos poemas en décimas, siendo probable que tres textos más puedan pertenecer al ciclo⁴, si bien uno de ellos,

2. Cf., para Góngora y el neoplatonismo, la línea de contribuciones que conforman Jones (1963 y 1966), Smith (1965), Roses (1990) y Parker (2002: 86-91, 118-119). A pesar de estas valiosísimas aportaciones, creemos, sin embargo, que está por escribirse una monografía que estudie en profundidad la presencia del neoplatonismo en la poesía de Góngora, más allá de referencias puntuales en ediciones críticas o trabajos dedicados a otros aspectos de la poesía del cordobés.

3. Cf., al respecto, algunos interesantes matices surgidos al calor de la polémica entre R. O. Jones y Colin Smith a propósito del neoplatonismo gongorino y que, cincuenta años después, siguen siendo tan pertinentes como necesarios: “Naturally Góngora was acquainted with and inevitability influenced by the Neoplatonic ideas of his period. But at most he makes a selection from them so partial and unrepresentative that he is false to the central doctrines of Plato and his followers. Góngora sees some harmony and much beauty to the Idea, and his thoughts are not carried up to a contemplation of the divine beauty. Poliphemus, given an opportunity to see in Galathea a moral beauty and a reflection of divine splendour, as hundreds of Renaissance poets had done in their loved ones, does not do so” (Smith 1965: 235); “I shall end by saying that Góngora set out solely to teach a doctrine in these poems. I see both as products of a Neoplatonic outlook but not as Works conceived as expositions of a philosophy” (Jones 1966: 120).

4. Citaremos los poemas de Góngora según las siguientes ediciones: para los sonetos, la edición de Matas (2019); para los romances, la de Carreira (1998); para las canciones la de Micó (1990);

“Al Sol peinaba Clori sus cabellos”, lo da como plenamente perteneciente al mismo en otras partes de su trabajo (232, 270). Ponce Cárdenas (2008: 123 y 2010: 183) cifra en catorce los poemas del ciclo, y aunque no detalla la lista de los mismos, podemos suponer que son los mismos que los propuestos por Jammes, sumando “Al Sol peinaba Clori sus cabellos”. Matas (2019: 772), por su parte, también los cifra en catorce: diez sonetos, incluido “Peinaba al Sol Clori sus cabellos”, una canción, dos décimas y un romance. Serán esos catorce textos los que constituirán la base de nuestro trabajo.

No hay documentos que justifiquen la relación de Góngora con don Francisco Guzmán y Zúñiga, IV Marqués de Ayamonte⁵, hasta 1606, si bien no puede descartarse del todo que sea anterior. Tal vez cupiera la posibilidad de que esta se remontase a 1602, a tenor de la fecha del romance “¡Oh cuán bien que acusa Alcino” (II: 67), en el que bajo tal nombre parece encontrarse el noble, siendo ambas posibilidades dadas por buenas tanto por Carreira (1998: II, 67) como por Carreño (2020: 403). Existen, incluso, dos romances de 1581, “Las redes sobre el arena” (I, 219-224) y “En el caudaloso río” (I, 225-229), que presentan semejanzas con el de 1602, hasta el punto de que, como explica Ponce Cárdenas (2008: 121), en el código Angulo y Pulgar comparten el epígrafe “Por el marqués de Ayamonte, quejándose de la ingratitude de la dama”; no obstante, para Jammes “es a todas luces evidente que no podría designar al mismo personaje [al marqués] en 1581, época en la que no encontramos ni trazas de relaciones entre don Luis y la familia de Ayamonte” (1987: 33), postura con la que coinciden Carreira (1998: I, 225) y Carreño (2020: 166).

Conviene, pues, compartir la prudencia de Ponce Cárdenas (2008: 121) y aferrarnos a la fecha de 1606 como aquella en que a ciencia cierta ya existían relaciones entre Góngora y los Guzmán y Zúñiga. Las primeras noticias segu-

para las décimas, la de las *Obras completas* en Biblioteca Castro, a cargo también de Carreira (2010). Damos también aquí los primeros versos de cada poema, junto al número de composición asignado en la edición de las obras completas compiladas por los hermanos Millé (1951) para Aguilar, con objeto de que el lector pueda localizarlo tanto en tal edición como en los magníficos repositorios de la lírica gongorina *Todo Góngora* (Micó 2015) y la versión de la *Poesía* de Góngora editada por Antonio Carreira, disponible en el portal del proyecto de investigación *Góngora et les querelles littéraires de la Renaissance*, dirigido por Mercedes Blanco (2016). Los sonetos son “Velero bosque de árboles poblado” (283), “Vencidas de los montes Marianos” (284), “Clarísimo Marqués, dos veces claro” (285), “Volvió al mar Alción, volvió a las redes” (286), “A los campos de Lepe, a las arenas” (287), “Corona de Ayamonte, honor del día” (288), “Alta esperanza, gloria del estado” (289), “Cisnes de Guadiana, a sus riberas” (290) y “Deja el monte, garzón bello, no te fies” (293); la canción lleva por verso inicial “Verde el cabello undoso” (392); el romance “Donde esclarecidamente” (57); las décimas, en fin, “Flechando vi con rigor” (126) y “Pintado he visto al amor” (127). Los poemas que Jammes supone que podrían adscribirse al ciclo serían el soneto “Al Sol peinaba Clori sus cabellos” (292), la canción “De la florida falda” (393) y el fragmento conservado de otra canción, “Del mar, y no de Huelva” (394).

5. Para la figura del marqués, cf. Ponce Cárdenas (2008: 107-113), así como también la minuciosa recopilación bibliográfica llevada a cabo por el mismo Ponce Cárdenas (2010: 184, n. 4).

ras al respecto se remontan a septiembre de 1606, cuando el marqués, en su camino a Madrid, probablemente con motivo de la concesión que había recibido del virreinato de México, se detiene unos días en Córdoba (Jammes 1987: 231). Lo podemos deducir del epígrafe que en el manuscrito Chacón acompaña a uno de los dos sonetos que el poeta le dedica con motivo tal su estancia cordobesa: “Clarísimo marqués, dos veces claro (*Al marqués de Ayamonte que, pasando por Córdoba, le mostró un retrato de la marquesa*)” (772-779); soneto que según Ponce Cárdenas (2013: 144) se vincula al “primer hito de datación conocida en la relación entre el aristócrata onubense y el famoso poeta cordobés”. El marqués renunciará al virreinato,⁶ en una decisión que para Dámaso Alonso (1973: 22-23) estructura el ciclo: “Este notable grupo de poesías dedicadas a los Ayamonte se divide en dos partes: las poesías escritas al calorcito que irradiaba quien va a ser virrey de México y las posteriores a la renuncia al virreinato”. Según Artigas (1925: 99), a la vuelta de la corte, el marqués recoge a Góngora en Córdoba y lo lleva consigo a sus posesiones en Lepe, no coincidiendo Jammes (1987: 232) con esta apreciación. Sea como sea, el poeta permanecerá en los dominios del Ayamonte entre marzo y abril de 1607, estando de regreso en Córdoba al menos desde el 14 de mayo (Jammes 1987: 232). La muerte de don Francisco, en noviembre de 1607, supone, para Artigas (1925: 99), “cortar las ilusiones del poeta, si algunas le nacieron de esta amistad o protección”, lo que explica que “esta relación fatalmente rota por el fallecimiento del Marqués no se tradujera en la concesión de favores o prebendas cortesanas” (Matas 2019: 772).

La relación de Góngora con los marqueses repercute de varias formas en su producción lírica. En primer lugar, adquiere una importante significación en el conjunto de la obra gongorina debido a que, como apuntara Dámaso Alonso (1973: 19), “No hay persona a quien haya dedicado tal número de poesías, con tantas y tan desmesuradas alabanzas como las que exaltan al mar-

6. “No era, además, raro que algunos, nombrados virreyes ultramarinos, declinaran por miedo a los riesgos del viaje o para poder perseguir cosas más apetecibles, desde esta banda de los mares [...] En el caso de Ayamonte había motivos muy especiales para que el monarca y su valido quisieran recompensar al de Ayamonte y le ofrecieran importantes cargos, y al mismo tiempo para que éste y su esposa hubieran temido el viaje a Méjico: en la catástrofe de la armada de Tierra Firme, que volvía en 1605 con la plata del Perú, había naufragado con sus galeones el general de la flota, don Luis Fernández de Córdoba, hermano del marqués de Ayamonte. Hacía solo un año” (Alonso 1973: 10). El propio Góngora en “Volvió al mar Alción, volvió a las redes” (*Sonetos*, ed. Matas, 790-795) parece sumar otros motivos al escribir que “con su barquilla redimió el destierro, / que era desvío y parecía mercedes”; Salcedo Coronel ahonda en esta idea al comentar el soneto: “Esta voz ‘desvío’ está colocada en esta sentencia con maravillosa ambigüedad, porque mira a tenerle apartado de su tierra y al desfavor y poca merced del Príncipe a quien asistía” (*Segundo tomo*, 477). Ponce Cárdenas (2010: 207) añade a lo ya expuesto que el marqués “pudo acariciar la idea de ostentar el cargo más alto del dominio español del Milanesado. Ante semejantes expectativas, el virreinato de la Nueva España habría de parecerle una oferta muy poco apetecible”.

qués, a su gloria, a su cultura, a la ‘realeza’ de su casa, a la belleza de su esposa y de sus hijos”, constituyéndose en “Uno de los ciclos epidípticos más importantes en la obra de Góngora” (Ponce Cárdenas 2013: 144). Además, nos dice Jammes (1987: 233), “Las poesías escritas con ocasión de este viaje tienen una importancia literaria demasiado grande, por la influencia que ejercieron sobre la posterior redacción de las *Soledades*”, siendo que para Artigas (1925: 266) es el ciclo “de mayor valor estético” de los de Góngora, ya que en él “Lejos de las imitaciones clásicas e italianas en los temas, bruñe y cincela, amontona metáforas, apunta mitológicas alusiones, latiniza los giros en una fuerte y elegante concisión, de ritmo numeroso y de limpias sonoridades”. Cabe destacar, por último, la repercusión económica de los poemas, pues, para Dámaso Alonso (1973: 23), en algunas de las últimas composiciones del ciclo observamos “agradecimiento humano al hospedaje en Lepe, pero también un interés económico. El marqués paga, en cierto modo, los servicios poéticos de Góngora con esos generosos 300 ducados”.⁷

No es ajena a nuestro propósito esta sintética contextualización del nacimiento de la serie ayamontina, porque buena parte de los aspectos que vamos a analizar en el presente trabajo se explican por la dimensión pública de los dedicatarios y la manera en que esta mueve a los poetas a utilizar un conjunto de metáforas que, lejos de constituir lugares comunes o representaciones fosilizadas del poder, se explican según una lógica neoplatónica muy concreta, que conoce una intensa circulación en la España del Siglo de Oro, manifestándose en algunas de estas composiciones gongorinas.

7. El trabajo de Dámaso Alonso (1973: 15, 19, 23) documenta con detalle la relación económica de don Luis con el marqués de Ayamonte: “Entre los *Documentos inéditos* que Eulalia Galvarriato y yo publicamos en 1962, hay seis, otorgados los seis el 14 de mayo de 1607, por los cuales don Luis de Góngora, en voz y nombre de don Francisco de Guzmán, marqués de Ayamonte y señor de Lepe y Redondela, como heredero de su hermano don Luis Fernández de Córdoba y Sotomayor, reconoce haber recibido del tesorero de las alcabalas y tercias reales de Córdoba diversas cantidades por juros en cabeza de don Luis Fernández de Córdoba, marqués de Comares, alcaide de los Donceles [...] Por el documento firmado por los hermanos Góngora nos enteramos que el difunto marqués había querido que de los 431.278 maravedís que don Luis de Góngora iba a cobrar en su nombre, el poeta cordobés se quedase con 300 ducados, es decir, nada menos que con 112.200 maravedís, más de la cuarta parte de la cantidad que tenían que pagar las alcabalas al marqués. Era regalo, y un regalo de gran generosidad: los sonetos de Góngora habían hecho su efecto en la vanidad del aristócrata [...] Góngora se aprovecha y amplía para su beneficio la retribución (y tiene razón: sus sonetos valen mucho más, y debía estar en un ahogo muy grande). El dinero del marqués —imaginamos— le sirvió para pagar alguna deuda que no admitía demora. Pero don Luis era, en el fondo, honrado. La viuda del marqués tuvo que esperar: casi dos años más tarde, el concierto con Sánchez Pardo permitió a aquella calamidad que se llamaba don Luis de Góngora meter la deuda en un sistema regular de toma y daca comercial, garantizado por la única raíz sólida de su economía: sus beneficios eclesiásticos.

Don Francisco Guzmán y Zúñiga, marqués de Ayamonte

El ya mencionado soneto “Clarísimo marqués, dos veces claro”, dedicado “Al marqués de Ayamonte que, pasando por Córdoba, le mostró un retrato de la marquesa” es el mejor punto de partida para nuestro análisis, ya que se trata del poema de ciclo en que más motivos luminosos y solares se pueden encontrar, pues “El haz de isotopía que vertebrata la entera composición se sustenta en el marcado contraste entre elementos de naturaleza lumínica (‘claro, luz, soles, luminoso, firmamento, rayos’) y elementos ligados a la tiniebla (‘noche, oscura’), con un abrumador dominio de los primeros” (Ponce Cárdenas 2013: 147). La anécdota del poema parte de cómo el marqués, en su paso por Córdoba hacia Madrid, muestra al poeta un retrato de la marquesa, cuya hermosura es deslumbrante de tan luminosa. De ahí que Góngora le escriba que, llenos los ojos de esa pintura —“Cebado vos los ojos de pintura”— la noche en que camine no podrá ser sino luciente, imposible la oscuridad con los dos ojos de la marquesa brillando como dos soles.

Es cierto que el eje del poema es el elogio de la marquesa (Jammes 1987: 231; Poggi 1997: 32-33; Ponce 2013), pero dejaremos a esta para un apartado posterior y nos centraremos en su marido, protagonista del cuarteto inicial:

Clarísimo marqués, dos veces claro,
por vuestra sangre y vuestro entendimiento,
claro dos veces otras, y otras ciento
por la luz, de que no me sois avaro [...]

El inicio remite de manera inevitable a otra composición atravesada de neoplatonismo como es el soneto XXI de Garcilaso.⁸ La primera clave que nos interesa es la *doble claridad* del marqués. Esta doble dimensión de luminosa claridad a la hora de caracterizar a un personaje público, a un aristócrata, encuentra su justificación en la filosofía neoplatónica renacentista. Trataremos de explicarlo en esquema y para ello partiremos de dos ideas básicas, que acaban convergiendo: la metafísica neoplatónica y la nueva imagen que de los gobernantes se proyecta en el Renacimiento.⁹

La noción de alma, la reflexión sobre su inmortalidad, será uno de los ejes centrales del neoplatonismo renacentista. Lo demuestra, desde su título, la obra magna de Marsilio Ficino, la *Theologia platonica de immortalitate animorum*. En el segundo capítulo de su tercer libro Ficino nos dice del alma que esta será “el vínculo universal, el auténtico nudo de todo lo que hay en el universo” (*Platonic*

8. “Clarísimo marqués, en quien derrama / el cielo cuanto bien conoce el mundo” (Garcilaso, *Poesía*: 216). Cf., para la cuestión, Rodríguez (1990: 225) y Gargano (2000).

9. Cf. nuestro Torres Salinas (2019) para un desarrollo más en extenso de la cuestión. Sintetizamos aquí los aspectos centrales del desarrollo teórico que allí puede encontrarse.

Theology, I, 242).¹⁰ Idea muy parecida a la que su discípulo predilecto, Pico della Mirandola, manifiesta en un texto tan importante para el Renacimiento como el *Discurso de la dignidad del hombre*: “vínculo unificador o, mejor dicho, himno nupcial del mundo” (*Discurso*, 99). Esta noción de vínculo será clave porque justificará la particular relación del alma con la luz, al compartir ambas dicha cualidad. En el capítulo XI del pequeño tratado ficiniano que lleva por título *De lumine* leemos que “La luz es vínculo del universo” (*Sobre el lumen*, 2428); idea que desarrolla en el cuerpo del capítulo: “Del mismo modo que nuestro espíritu conduce las fuerzas del alma y el alma misma hacia los humores y los miembros, y, así como también, el espíritu es en nosotros nudo del alma y del cuerpo, del mismo modo la luz es vínculo del universo” (2469). Alma y luz comparten posición axial en la ontología ficiniana, por lo que es lógico que para el filósofo florentino y, por ende, para la filosofía neoplatónica, acaben solapándose. En el capítulo XIII del octavo libro de la *Theologia platonica* podemos leer que “la luz no es otra cosa que un alma visible —de ahí que todas las cosas nazcan a la vida gracias a ella—, el alma es luz invisible” (*Platonic Theology*, II, 347);¹¹ en parecidos términos se expresa en *De raptu Pauli*, donde queda presentada como “espíritu incorporeal, luminoso por naturaleza, bueno e inmortal, capaz de la verdad eterna y de la estabilidad del inmenso bien” (*De raptu Pauli*, 949).¹²

Para entender la importancia de esta concepción luminosa del alma, en lo que atañe a los poemas que nos interesan, hemos de partir del origen mismo de la cultura renacentista, que no podemos desligar de las nuevas condiciones sociales y económicas que el periodo trae consigo. José Luis Abellán (1979: 20) escribió que “el pensador humanista se halla necesariamente vinculado al nacimiento del capitalismo”. Comparten tal opinión dos de los más agudos estudiosos europeos de la cultura renacentista, como son Robert Klein (1982: 192), quien comentando *La cultura del Renacimiento en Italia*, la obra clásica de Jacob Burckhardt, escribe que “El nuevo espíritu, del cual hace un retrato tan impresionante *La civilización del Renacimiento*, es en gran parte el espíritu del patriciado capitalista en sus orígenes, cualquiera que sea el país en que se desarrolla”; y André Chastel (1982: 19), para quien “El Renacimiento en Florencia representa, un poco antes que en otros lugares, el paso de una sociedad jerárquica, fun-

10. “Et quia ipsa vera est universorum connexio [...] centrum naturae, universorum medium, mundi series, vultus omnium nodusque et copula mundi”, “It is the universal mean [...] the true bond of everything in the universe”. La traducción es nuestra.

11. “Lumen nihil aliud est nisi visibilis anima, unde per hoc omnia reviviscunt; anima vero lux invisibilis”, “Light is nothing other than visible soul (whence all things come to life again because of it) and soul is invisible light”. La traducción es nuestra.

12. “Memento te esse spiritum incorporeum, lucidum natura, bonumque immortalem aeternae veritatis ac stabilitatis immensique boni capacem”, “Ricordati che tu se’ spirito incorporale, lucido per natura e buono e immortale, capace dell’eterna verità e stabilità e dell’immenso bene”. La traducción es nuestra.

dada en los servicios, a una sociedad fundada en otro tipo de intercambios, definidos por el contrato”. En esa misma dirección, Juan Carlos Rodríguez (1990: 66) establece la aparición de lo que concebimos como Renacimiento en el marco de “la lucha de clases del momento: en la necesidad de la burguesía, de establecer como eje social a la jerarquía de las almas frente a la jerarquía de las sangres del feudalismo”, de modo que “toda producción ideológica (poética en concreto) desde esta determinante neoplatónica no sea otra cosa que el proceso de constitución de la noción de alma bella” (89). La legitimidad social, en el nuevo mundo renacentista, exige ahora más que la mera sangre para amoldarse a las nuevas condiciones ideológicas, siendo la categoría del alma aquella a partir de la que deban armarse también las legitimaciones nobiliarias, a la que se recurre para sus representaciones públicas.

Esa noción de alma, esta nueva jerarquía social conlleva el surgimiento, explica Eugenio Garin (1986: 68), de “Una *virtù* totalmente humana y terrenal [con la cual] los tratadistas de la *nobilitate* demolían y anulaban la concepción de una nobleza de la sangre”. Se trata de una virtud que mira al horizonte de la virtud heroica aristotélica, proporcionando a su poseedor unos valores que adquieren una dimensión ética y estética, que remiten a la Antigüedad Clásica y no son ya los de la sangre nobiliaria (Checa Cremades 1987: 16-17). Tratados como el *De vera nobilitate*, de Poggio Bracciolini, expone Margherita Morreale (1959: 130), ahora “ensalzan la nobleza adquirida por el ejercicio de las letras y de la *virtù*”, patrocinan “la sustitución de un concepto de *nobiltà* ligada al nacimiento [...] efecto de una serie de circunstancias históricas, y especialmente de la evolución social de la burguesía”. Erasmo, en la *Educación del príncipe cristiano* expone cuáles son los diferentes tipos de nobleza. Su concepción de las que son más y menos importantes encaja perfectamente con las especulaciones en torno a la sangre y la virtud que venimos delineando:

La más alta nobleza conviene al príncipe, pero hay que tener en cuenta que los tipos de ésta son tres: el primer tipo nace de la virtud y de las acciones rectas, el segundo procede del conocimiento de las más honestas disciplinas, el tercero es juzgado por la configuración de los astros el día del nacimiento, por los títulos de los antepasados o por las riquezas. Piensa que no conviene que el príncipe se ensoberbecza de este ínfimo tipo que tiene tan poco valor como el que menos, a no ser que proceda de la virtud (28).

Así, esa nueva *jerarquía de las almas* halla en la noción de la *virtù* un excelente apoyo para caracterizar a los gobernantes o personajes públicos, en lo que no serán sino expresiones de esa noción de “alma bella” que constituye el eje del neoplatonismo y que pasa de la legitimación de la posición que aquellos ocupan en el entramado social y político. No será de extrañar por tanto que estas virtudes y, por ende, estas representaciones, tengan una dimensión en buena medida luminosa, según acabamos de exponer un poco más arriba. Lo comprobamos, por ejemplo, en el primero de los poemas que fray Luis de León dedica

a Pedro de Portocarrero (*Poesía*, 16-20), donde dirá de la “Virtud, hija del cielo” que es “luz tarde conocida, / senda que guía al bien, poco seguida” (vv. 1, 4-5). En *El Cortesano*, Castiglione ilustra a la perfección estas luminosas dimensiones:

Quiero, pues, cuanto a lo primero, que este nuestro cortesano sea de buen linaje; porque mayor desproporción tienen los hechos ruines con los hombres generosos que con los baxos. El de noble sangre, si se desvía del camino de sus antepasados, amancilla el nombre de los suyos, y, no solamente no gana, mas pierde lo ya ganado; porque la nobleza del linaje es casi una clara lámpara que alumbrá y hace que se vean las buenas y las malas obras; y enciende y pone espuelas para la virtud, así con el miedo de la infamia como con la esperanza de la gloria (110-111).

La excelencia del cortesano vendría de la virtud de su alma y sus actos, teniendo ambos expresión luminosa en la lámpara que alumbrá las obras, que espolea la virtud. Según apunta Morreale (1959: 129-130), la *nobiltà* a la que alude Castiglione hace referencia tanto a la “alcurnia de nacimiento” como a la dimensión de excelencia moral virtuosa, propia del individuo, que aquí venimos trazando: “*nobile* (junto a *chiaro*) es sinónimo de excelencia, y sirve a cada paso para entresacar los hombres y las cosas, proyectando sobre ellos la luz de los valores que los humanistas del *Quattrocento* no se habían cansado de ensalzar”.

Si regresamos ahora al soneto de Góngora, no nos puede extrañar el comentario al mismo de Salcedo Coronel, quien explica que el poeta, al marqués, “Llámalo así por la nobleza de sus mayores”, de modo que es “Dos veces ilustre, por lo generoso de vuestra sangre, y por vuestro entendimiento” (*Segundo tomo*, 100). En las palabras del sevillano se concentra en gran medida el desarrollo teórico que se acaba de exponer. En esa misma línea, a dicha doble dimensión alude Ponce Cárdenas (2013: 147) cuando explica que “La voz ‘claro’ se refiere, ante todo, a lo ‘ilustre’, a lo ‘excelso’, vinculado tanto al linaje y a la sabiduría del marqués, quien por ello resulta ‘esclarecido’ por partida doble”. La claridad del marqués, la luz que estructura este primer cuarteto y el resto de la composición, lejos de lo formulario, de lo superficial del lugar común, tienen un origen muy concreto, propio de la profunda huella que el neoplatonismo y la aparición del nuevo mundo renacentista han dejado en la representación lírica de los personajes públicos. El marqués es claro, entre otras cosas, por su ingenio, por una virtud personal que lo distingue y se expresa en forma de luz.

No termina aquí la luz del soneto, pues el marqués no es “claro” solo estas dos veces recién analizadas, sino “dos veces otras, y otras ciento”, debido al retrato que de la marquesa guarda y que el poeta ha tenido la fortuna de contemplar. De ello, sin embargo, nos ocuparemos más adelante, pues queremos proseguir con las caracterizaciones luminosas de don Francisco.

A tal propósito nos ayudará el soneto en que Góngora “Convoca a los poetas de Andalucía a que celebren al marqués de Ayamonte” (821-826):

Cisnes de Guadïana, a sus riberas
 llegué, y a vuestra dulce compañía,
 cuya süave métrica armonía
 desata montes y reduce fieras,

a no escuchar vuestras voces lisonjeras,
 sino al segundo ilustrador del día
 consagralle la humilde musa mía,
 que cantó burlas y eterniza veras;

al Apolo de España, al de Ayamonte
 culto honor. Si labraren vuestras plumas
 digna corona a su gloriosa frente,

flores a vuestro estilo dará el monte,
 candor a vuestros versos las espumas
 de Helicon darán, y de su fuente.

“Se trata del último soneto del ciclo (Matas 2019: 821) y en él Góngora se dirige a los poetas “de una pequeña corte literaria reunida en torno al marqués” (Jammes 1987: 232) para confesarles que llegó a su compañía no tanto para escuchar sus voces como para ofrecerle sus versos —“consagralle la humilde musa mía, / que cantó burlas y eterniza veras”— al Ayamonte, lo que para Matas (2019: 821) “parece dar crédito a la sugerencia de Angulo y Pulgar y Salcedo Coronel de que el poeta habría dado a conocer al marqués alguna de sus obras”. Asimismo, les sugiere que no cejen en el canto a don Francisco, pues en ese caso el Parnaso y la fuente Helicon darán “fuentes a vuestro estilo”, “candor a vuestros versos”.

Son varios los aspectos que interesan a nuestro propósito y que nos muestran, de nuevo, cómo la circunstancia del poema se sostiene en una serie de referencias bien ancladas al modo en que determinados presupuestos del neoplatonismo contribuyen a la representación de los personajes públicos en la lírica áurea. Comenzaremos por la descripción del marqués como “segundo ilustrador del día”, pues hay en ella más de lo que a simple vista puede pensar el lector. Ciplijauskaité (1992: 74) indica que se refiere a “el Marqués, por la luz que va repartiendo”. La luz, que está directamente relacionada con las modalidades líricas de representación del poder propias del Siglo de Oro, se convierte de este modo en uno de los ejes vertebradores del ciclo, sobre los que se sostienen su autonomía y la relación entre las diversas composiciones del mismo. Sin embargo, hay un matiz importante que conviene consignar: el hecho de que sea “segundo”. Es lógico pensar cuál es la referencia inmediata a la que el marqués queda comparado: el Sol como *primer* ilustrador del día. Llegamos así a otra de las huellas que el neoplatonismo deja en la representación de los personajes públicos, como es su identificación con el Sol. Es cierto que múltiples civilizaciones, desde las occidentales a las precolombinas, pasando por las egipcias, han

identificado a los personajes públicos de calado con el Sol (Eliade 1974: 156-187), pero no lo es menos que, según explica Víctor Mínguez (2001: 113), en esta época “el Príncipe Solar es, antes que una hermosa metáfora, una imagen ideológica”. Efectivamente, si, advierte Seznec (1987) en su clásico trabajo sobre *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, en la mitología clásica se abordó un proceso de divinización de los astros, entre los cuales el Sol desempeñaba el rol de rey de todos ellos;¹³ y si recordamos, con Juan Carlos Rodríguez (1990: 143), que “la ideología burguesa desde su primera fase ‘humanista italiana’ utilizó una especial imagen de ‘lo griego’ (o del mundo heleno-romano en general) forjada en las necesidades de su lucha contra el escolasticismo feudal”, comprenderemos que la identificación del Sol con los personajes públicos de origen nobiliario encuentra pleno sentido en el imaginario renacentista, más allá de los lugares comunes.

Marsilio Ficino nos ofrece valiosos ejemplos de la manera en que desde el neoplatonismo renacentista se justifica la naturaleza solar de los personajes a quienes cantan los escritores, fundamentalmente los reyes, pero no de manera exclusiva. Es el caso de ciertos textos dirigidos a los Medici. A Piero va dedicado el *De sole*, donde Ficino insiste en la primacía del Sol sobre los demás astros, en virtud de su “autoridad regia” (*Sobre el sol*, 2098), siendo “iluminador, soberano y moderador de los cielos” (1842). Los calificativos al respecto son numerosos: “Rey de lo celeste” (2093), “primero y principal de los planetas”, “soberano manifiesto del cielo” (1119) o, de nuevo, “moderador” desde su trono del “orden tan maravilloso de las cosas celestes” (2004). No es de extrañar por tanto la correspondencia entre el personaje público y el astro, pues al primero se le puede aplicar lo que al segundo, según escribe el mismo Ficino en el *De vita*: “le cuadra bien al Sol, más que ninguna otra cosa, la cualidad de la grandeza” (*Tres libros sobre la vida*, 99). Las luminosas virtudes ya estudiadas resplandecen con tanta intensidad en estos personajes que es inevitable asimilarlos al Sol. Lo comprobamos en algunas cartas del mismo Ficino. Por ejemplo, en una dirigida a Lorenzo le confiesa, con el pretexto de alguna enfermedad en los ojos, que el Medici es “mi humano Sol”, asociado a una serie de virtudes: “Sol, fuente de justicia”, “Sol, imagen de liberalidad” (*Lettere*, 500).¹⁴ En otra ocasión, también con Lorenzo como destinatario, le explica al Medici que este le debe todo al Sol, “del cual siempre recibe sus divinos rayos para que en todo lugar más que otra cosa honréis, de la cual habéis recibido aquello por lo que sois honrado” (657).¹⁵ Erasmo,

13. Cf. el *Sueño de Escipión* de Cicerón en que el Sol es calificado como “dux et princeps” (64), quedando dotado de un “caractère politique” (Ligota 1965: 469), utilizado en relación con la *maiestas* propia de la Roma de Cicerón (472).

14. “il mio humano Sole”, “Sole fonte di giustitia”, “Sole di liberalità imagine”. La traducción es nuestra.

15. “dal quale sempre i divini raggi riceve, accioché in ogni luogo colui più che altra cosa honori, dal quale quello per il quale sei da essere honorato hai ricevuto”. La traducción es nuestra.

en la *Educación del príncipe cristiano* sintetiza este imaginario procedente del neoplatonismo renacentista, ceñido al rey, pero extrapolable en su lógica productiva a diferentes personalidades públicas:

Así como Dios puso el Sol en el cielo como bellísima imagen de sí mismo, así también estableció entre los hombres al rey como palpable y vivo reflejo de Él. Nada hay más universal que el Sol, que ilumina los demás cuerpos celestes, de igual modo el príncipe debe estar totalmente disponible para las necesidades públicas, y poseer la luz de una innata sabiduría, de modo que, aun cuando los demás anden a ciegas, él, sin embargo, nunca se ofusque (38).

Los términos de la relación entre Ficino y los Medici son muy parecidos a los que establece Góngora con los Ayamonte, a varios niveles. En primer lugar, en lo referido a la búsqueda de un mecenazgo por parte del poderoso que, si Ficino consiguió a lo largo de la mayor parte de su vida a través de los patricios florentinos a los que dedica sus obras más importantes, en Góngora, en cambio, debido a la muerte del marqués, no llegó nunca a hacerse efectivo, más allá de la suma a que hacía referencia Dámaso Alonso y a la temporada que pasó en los dominios de Ayamonte. Por otro lado, la lógica productiva de la figura del Medici en los textos ficinianos encuentra sintonía en la de nuestro marqués, a quien quedar presentado por Góngora como un “segundo ilustrador del día” le hace ser, en realidad, un segundo Sol, pues alberga toda una serie de virtudes propias de su estado, de la nueva caracterización que del mismo se ha extendido durante la centuria anterior. Bajo el lugar común, como sucedía en el soneto anterior, se puede rastrear una sólida base filosófica que aflora incluso en poemas como estos.

No terminan aquí las referencias solares sobre las que se asienta el soneto y que se reproducirán, con matices, pero siempre desde las coordenadas del homenaje al poder y a la representación pública del marqués, en otros de los poemas del conjunto. El “segundo ilustrador del día” que es el marqués aparecerá unos pocos versos después como el “Apolo de España”. La figura de Apolo será otro de los cauces predilectos del Renacimiento para caracterizar en sus versos a determinados personajes públicos, particularmente nobles a quienes cantaban los poetas. Como en el caso de la identificación solar, de la que en realidad procede, encuentra una justificación que trataremos de exponer. Apolo será figura mitológica perfectamente asimilable a los personajes públicos, ya que algunas de sus manifestaciones, de sus virtudes, encajan muy bien con ellos, más allá de la base que supone que sea el dios solar por excelencia de la tradición clásica. Pensemos de nuevo en Ficino, quien, comentando las *Leyes* de Platón escribe que:

Estos tres también siguen los pasos de los legisladores —Minos, Licurgo y Solón—, quienes consultan a tres divinidades: Júpiter, Apolo y Minerva. Y esto es bien cierto en tanto que el Sol, que es el señor de los planetas y el poder, mientras que Júpi-

ter es dotado de misericordia y Minerva de sabiduría. Estos tres abrazan la entera naturaleza y perfección de las leyes (*The Commentary*, 76).¹⁶

El propio Lorenzo *El joven* será asociado a Apolo en su nombre de Febo por Ficino en una carta en la que Ficino responde a la petición por parte del joven Medici de un ejemplar de la oración al Sol de Juliano el Apóstata:

Sobre cuáles sean los hijos del Sol. Al Magnífico Lorenzo de Medici, el Joven.

Magnífico Lorenzo, habéis razonablemente solicitado la oración del Platónico Juliano, dirigida al Sol, en la cual con ciertos y propios argumentos prueba que el Sol es su padre, porque vos también, si conocéis bien vuestra natividad, descendéis de Febo. Al contrario que a aquel, cuando naciste, desde su real sede y contento, benignamente Febo os cuidó y vos, con el esplendor de la virtud, y con los versos, a él imitáis como a un padre (*Lettere*, 961-962).¹⁷

Los Medici quedan así asociados con Apolo por vía del parentesco, hasta el punto de que en otra carta escriba sobre “Apolo, padre de los Medici” (500).¹⁸ De nuevo encontramos un punto de contacto entre la especulación ficiniana en homenaje a los Medici y la manera en que Góngora utiliza las metáforas solares y luminosas para hacer lo propio con el marqués de Ayamonte.¹⁹ El marqués, por tanto, adquirirá, para Salcedo Coronel, la condición de un “Apolo de Espa-

16. “These three also follow in the footsteps of the authors of laws —Minos, Lycurgus, and Solon— who refer laws to three divinities: Jupiter, Apollo, and Minerva. And this is quite right, for the Sun, which is the Lord of the Planets, holds power, while Jupiter is filled with mercy, and Minerva with wisdom. These three embrace the whole nature and perfection of law”. La traducción es nuestra.

17. “Quali siano i figliuoli del Sole. Al Magnifico Lorenzo de i Medici Giovane. Magnifico Lorenzo voi havete ragionevolmente domandata l’oratione di Giuliano Platónico, al Sole recitata, ne la quale con certi e propii argumenti pruova che il Sole è suo padre, perché voi anchora, se la vostra natività ben sapete da Febo sete disceso. Però che egli quando nasceste, dil suo regal seggio e dal suo contento benignamente vi risguardò, e voi con lo splendore de la virtù, e con li versi, lui come padre imitate”. La traducción es nuestra.

18. “Apolo dei Medici padre”. La traducción es nuestra.

19. Conviene anotar aquí la constatación de que “El simbolismo solar referido a la monarquía era una constante en la tradición española, cuyos precedentes se podrían remontar a Nicolás Lalaing en la época de Fernando el Católico” (Mínguez 2001: 182), adquiriendo particular desarrollo en los reinados de la Casa de Austria, en una “mitificación del príncipe asociando su figura al astro rey [que] tiene lugar mayoritariamente en su imagen pública, abundando en las entradas regias, medallas, estampas (sueltas o ilustraciones de libros laudatorios) o catafalcos funerarios” (Bermejo 1994: 487), que podrían ir desde la dimensión solar de Carlos V (Checa Cremades 1987: 93, 172-175) en la entrada triunfal a Nüremberg en 1548 a la apoteosis de Felipe IV como *Rey Planeta* (Vélez 2017). También será Apolo protagonista del medallón que, en el Pilar de Carlos V de la Alhambra, representa el episodio mitológico de Apolo y Dafne sobre la inscripción “A Sole fulgante fugit”; o de la aparición de Felipe II en las *Empresas ilustres* de Girolamo Ruscelli como un Febo que conduce el carro del Sol bajo el mote “Iam illustrabit omniam” (Galera 1994).

ña, porque la ilustra con sus generosas acciones” (*Segundo tomo*, 95). Don Francisco, con estas ilustra a España, esto es, le da una luz, que no podemos sino concebir dentro de un conjunto de virtudes de naturaleza solar, cantadas y elogiadas por Góngora.

Hay, sin embargo, algo más en el soneto. Los poetas a los que el cordobés se dirige son “Cisnes de Guadiana”, y al respecto comenta Salcedo Coronel que “El cisne, ave candidísima, consagrada a Apolo, representa la condición del Poeta” (*Segundo tomo*, 91), en una imagen, la de la asimilación “del poeta all’ucello sacro ad Apollo e caratterizzato dalle sue doti canore, [que] è un tratto svolto, con crescente intensificazione, nei vari registri della lirica gongorina” (Poggi 1997: 49). Los poetas son cisnes de un Apolo, el marqués, que se caracteriza, en una nueva dimensión, por su patrocinio de las artes. Hallamos así al marqués bajo otra de las facetas de Apolo, como es la de “símbolo civilizador” para el imaginario renacentista (Checa Cremades 1987: 66), pues no en vano “el ejercicio del ingenio más público y amplio está relacionado con el Sol” (*Tres libros sobre la vida*, 96). Marsilio Ficino, en su correspondencia con los Medici, abundará en esta idea, encontrándole explicación desde la doctrina neoplatónica. Es el caso de la dedicatoria del *De sole* a Piero de Medici:

Así pues, mientras trabajaba durante muchas noches a la luz de este Sol como si fuera una linterna, me propuse separar este asunto tan selecto de toda la obra platónica e ilustrarlo en una breve exposición individual, y enviarte este misterio del Sol como regalo de Febo (a ti, que eres el principal discípulo de Febo, conductor de las Musas, y el principal defensor de éstas, a quien también dediqué la nueva traducción de Platón) (*Sobre el sol*, 1783).

Las musas ofrecen sostén solar a cualquier actividad artística e intelectual, según la elaborada doctrina del neoplatonismo ficiniano:

Pero, después de estas nueve divinidades interiores al Sol pasemos a las nueve Musas alrededor del Sol. ¿Quiénes son, pues, las nueve Musas en torno a Febo, sino los nueve géneros de divinidades apolíneas distribuidas a través de las nueve esferas del mundo? En efecto, los Antiguos conocieron tan sólo ocho cielos, pero, bajo el fuego celeste, agregaron el aire puro como noveno cielo, evidentemente celeste por su cualidad y movimiento. Además, en cada esfera dispusieron gradualmente divinos espíritus, ocultos a los ojos y dedicados a cada una de las estrellas, a los cuales Proclo denomina ángeles, y Jámblico además arcángeles y principados. Mas, quienes de entre ellos por doquier son principalmente solares, los más Antiguos los consideraron Musas que presiden todas las ciencias, pero, sobre todo, la poesía, la música, la medicina, las expiaciones, los oráculos y los vaticinios (2181).

De nuevo el homenaje ficiniano se acerca al gongorino, debido al patrocinio de las artes efectuado por ambos aristócratas. Alguien como el marqués puede erigirse en un “Apolo de España” por el resplandor magno de sus virtudes, pero también por su naturaleza de defensor de las musas, de patrocinador de los “Cis-

nes de Guadñana” a los que se dirige Góngora. Desde esta base neoplatónica se entiende que tal apelativo encuentre en don Francisco profunda encarnación. Por un lado, gracias a su “etapa de formación humanística y cortesana en Milán, ya que su padre ostentó el cargo de Gobernador de Lombardía entre 1573 y 1580, años cruciales para la educación literaria y artística del noble adolescente” (Ponce Cárdenas 2013: 146); por otro, porque no solo actuaba como protector de los cisnes/poetas a que se sumaría Góngora con su soneto, sino que, añade Ponce Cárdenas (2008: 117), diversos testimonios permiten “intuir que las inclinaciones literarias de un aristócrata andaluz como el marqués de Ayamonte no solo se limitaban al patronazgo de poetas célebres, sino que se hacían asimismo extensivas al comentario académico o erudito y al ejercicio mismo de la escritura poética”, lo que permite concluir a Matas (2019: 825) que “Parece que la identificación del marqués con Apolo respondía a su afición a la poesía y a su probable invocación a las musas”.²⁰ El apolíneo y solar don Francisco responde así, de manera parecida al Lorenzo poeta que era elogiado por Ficino, al ideal platónico del gobernante sabio,²¹ protector y cultivador él mismo de las artes y las letras, que queda perfectamente sintetizado en el sermón funeral que le dedica el franciscano Pedro Galán en 1608:

De entre todos los Señores de España fue tenido por el más sabio, no sólo en letras divinas, sino en las humanas, porque en Matemáticas y Cosmografía y Geografía fue tan consumado que pudiera ser maestro y leerlas en cualquier universidad, que fue una suma dicha de todo su Estado, que fue gobernado por un príncipe tan virtuoso y tan sabios que ésa es (como dijo Platón) la mayor felicidad de una república (en Ponce Cárdenas 2008: 112).

La constelación de motivos solares y apolíneos que caracteriza al ciclo encuentra otra cuenta en otro soneto dedicado, como indica su título en el manuscrito Chacón, “Al marqués de Ayamonte”, compuesto tras su negativa a ocupar el virreinato de México: “Alta esperanza, gloria del estado” (816-820). Desde el propio título queda clara la dimensión pública del poema, su relación con las representaciones del poder que encontramos en todo el conjunto. En el poema “volvemos a encontrar al Góngora-cortesano, convencido

20. Cf. Ponce Cárdenas (2008: 113-119) para el estudio de otras composiciones dedicadas al marqués e, incluso, de un poema de mano del propio don Francisco, dedicado a Cristóbal de Mesa.

21. Cf. El libro V de la *República* platónica: “A menos que los filósofos reinen en los Estados, o los que ahora son llamados reyes y gobernantes filosofen de modo genuino y adecuado, y que coincidan en una misma persona el poder político y la filosofía, y que se prohíba rigurosamente que marchen separadamente [...] Creo que se hace necesario, si hemos de esquivar de algún modo a los que has mencionado, determinar a qué filósofos aludimos cuando nos atrevimos a afirmar que ellos deben gobernar, de modo que, siguiéndolos, podamos defendernos, mostrando que a unos corresponde por naturaleza aplicarse a la filosofía y al gobierno del Estado, en tanto a los demás dejar incólume la filosofía y obedecer al que manda” (*República*, 282-283; 473d-474bc).

que a pesar del abandono del proyecto mexicano el marqués está prometido a los más altos destinos políticos” (Jammes 1987: 233), de modo que “vaticina los favores, por las empresas y cargos que llevará a cabo, y la fama inmortal que gozará (que el poeta se muestra dispuesto a cantar), que repercutirá en su patria chica, Lepe” (Matas 2019: 816), llegando incluso a sugerir la posibilidad de una descendencia real, cuando no divina:²² “Corónense estos muros ya de gloria, / que serán cuna y nido generoso / de sucesión real, si no divina”. En el soneto aparece de nuevo Apolo, de manera velada, si bien fácilmente reconocible. Los pronósticos de Góngora no son azarosos, sino que tienen origen en la inspiración del dios solar: “si quien me da su lira no me engaña, / a más os tiene el cielo destinado”. Salcedo Coronel explica la alusión apolínea del verso: “Si no me engaña quien me da su lira, esto es, si Febo que me inspira su furor en los versos que canto, no me engaña” (*Segundo tomo*, 105), insertando así el poema en la dimensión del furor inspirador, también de raíz neoplatónica, muy bien estudiada por Roses (1990) en lo que se refiere a nuestro poeta. Al precisar los efectos que producirá el marqués en el futuro, Góngora señala que “De vuestra fama oírás el clarín dorado, / émulo ya del sol, cuanto el mar baña”. Ese “clarín dorado” de la fama, nos indica Salcedo Coronel, “Quiere decir que su famoso nombre se oíría en todos los términos del mundo” (*Segundo tomo*, 105). Del mismo modo, nos explica el porqué de la naturaleza solar del clarín: “porque así como este Planeta, caminando por su Eclíptica, alumbrá todo el mundo, así los acentos de su glorioso nombre, repetidos de la Fama, se extenderían en todos los términos de él” (*Segundo tomo*, 105-106). Nos interesa apuntar en este sentido un detalle señalado por Ciplijauskaitė (1992: 73), para quien el clarín “está presente ya en Petrarca, Ariosto y varios poetas españoles del siglo xvi; el tratamiento original [de Góngora] viene del adjetivo ‘dorado’: se refiere no solo al color del metal del que se hace el clarín, sino también a la extensión que abarca él y, por consiguiente, su émulo: el clarín”. La estudiosa lituana sugiere una relación entre el oro y el Sol que, una vez más, puede rastrearse en la línea neoplatónica que aquí nos ocupa, como demuestra Ficino: el oro “Está consagrado al Sol a causa de su esplendor” (*Tres libros sobre la vida*, 65); “tampoco se duda de que el oro, parecido al Sol, está presente en todos los metales como el Sol está presente en todos los planetas y en todas las estrellas” (95); en una idea que llega hasta el poema de Francisco de Aldana “Marte, dios del furor, de quien la fama”: “[...] el Sol, con luz serena, / en los veneros de oro predomina, / do engendra la estimada y rubia vena” (*Poesías castellanas completas*, 251-274; vv. 466-468).

22. Cf. Dámaso Alonso (1973: 15): “Es bien sabido que los de Ayamonte se enorgullecían de tener ascendencia real. Pero no parece ser ese el único sentido implicado en este soneto. Los muros de la casa ‘serán cuna’, es decir, ‘origen o principio’ de sucesión real; esto casa con el ‘a más os tiene el cielo destinado’ del verso 4”.

El clarín es dorado y brilla, como todo lo que tiene que ver con el marqués. Para el neoplatonismo renacentista, la luz que irradia el personaje público se extiende a todo lo que le rodea, a todo lo que lleva su huella. Es muy ilustrativa al respecto una carta de Ficino al joven Lorenzo de Medici con el título de “Admonición al buen vivir”. Al final de la misma leemos que

Todas vuestras cosas, como las posesiones, las casas, las ropas, los vestidos e incluso todos los miembros de vuestro cuerpo resplandecen como estrellas y, es más, con los rayos de las costumbres y de las letras vos no resplandecéis menos entre todas ellas que como se dice que lo hace el Sol entre las estrellas (*Lettere*, 762-763).²³

En otra epístola, en este caso dirigida a Matías I de Hungría, celebra que el palacio de este brille con el “gratisimo esplendor de tres gracias, esto es, del justo Júpiter, del almo Febo y de la bella Venus” (*Lettere*, 390).²⁴ Muy semejante lógica hallamos en un soneto de Góngora que se ocupa “De la marquesa de Ayamonte y su hija, en Lepe”, cuyo primer verso es “A los campos de Lepe, a las arenas” (838-842). No nos interesa ahora tanto la imagen que de las dos mujeres nos ofrece Góngora, de la que hablaremos más abajo, como la referencia que hace al castillo y al escudo de armas del marqués (Matas 2019: 841-842):

Muro real, orlado de cadenas,
a cuyo capitel se debe el día,
ofreció a la turbada vista mía
el templo santo de las dos sirenas.

Salcedo Coronel comenta así el pasaje: “Dice que el Palacio de Lepe, a cuyo capitel se debe el día, por lo resplandeciente de él, o porque lo raya primero el Sol por su altura, o por lo ilustre de su dueño, ofreció a su vista turbada, con el respeto, o con los reflejos de su esplendor, o con su llanto, el Templo Santo de las dos Sirenas” (*Segundo tomo*, 59). El castillo del marqués, igual que las posesiones y las casas de los Medici, adquiere una dimensión luminosa, que, para Ciplijauskaité (1992: 71) “ofrece varias interpretaciones: porque es resplandeciente, o porque lo ilumina primero el sol, o por lo ilustre de su dueño”, todas ellas coherentes con nuestro planteamiento.

23. “E conciosia che tutte le cose vostre, come le possessioni, le case, le robbe, le vesti e finalmente tutte le membra del corpo vostro come stelle qual risplendano, voi anchora con li raggi de i costumi e de le lettere, non altrimenti tra tutte queste cose risplender mostriate, che tra le stelle il Sole rilucere sia detto”. La traducción es nuestra.

24. “nel quale una eccellente sapienza con una somma potenza fusse congiunta [...] gratissimo splendore di tre gratie, cioè del giusto Giove, de l’Almo Febo, e de la bella Venere”. La traducción es nuestra.

Doña Ana Félix de Zúñiga y Sotomayor, marquesa de Ayamonte

La marquesa, Ana Félix de Zúñiga y Sotomayor, hija del cuarto duque de Béjar y prima de don Francisco, también gozará de la atención de Góngora. Los poemas a ella dedicados o por ella protagonizados insistirán en las metáforas de origen neoplatónico analizadas en aquellas composiciones centradas en el marqués, contribuyendo así forjar un políptico cohesionado alrededor de una imaginería solar y luminosa muy concreta. Volvamos, para comprobarlo, al soneto dedicado “Al marqués de Ayamonte que, pasando por Córdoba, le mostró un retrato de la marquesa”. Si recordamos la composición, Góngora celebraba que don Francisco fuera no solo dos veces claro, cuestión que ya explicamos, sino “otras ciento / por la luz, de que no me sois avaro”. Por esa luz que el marqués prodiga podemos comenzar a analizar la imagen de la marquesa en lo que a nuestros intereses se refiere. Salcedo Coronel nos sitúa sobre la pista que nos interesa: “por la luz de que no sois avaro, esto es por ser esposo de la hermosa Marquesa, cuyo retrato me enseñáis liberal” (*Segundo tomo*, 101). Se añade así una tercera dimensión al adjetivo “claro” referido al marqués, matizada según indica Ponce Cárdenas (2013: 147), “mediante el recurso de la antanaclasis, el sentido más inmediato de dicho adjetivo remite a lo estrictamente ‘iluminado’, a alguien que se muestra ‘dotado de luz’ o ‘portador de luz’, ya que el aristócrata lleva consigo la imagen de su amada esposa [...] El cierre de la primera estrofa apunta —mediante una lítote— el carácter liberal y magnífico propio de un señor, pues al permitir que el locutor poético llegue a contemplar la imagen le hace partícipe de su ‘luz’”. La representación de la marquesa guardada en el “seno ilustre” del marqués “debía de ser un retrato en miniatura” para Ponce Cárdenas (2013: 145) y para Matas (2019: 781) se podría pensar que lo llevaría “colgado en el pecho, lo que permitiría pensar que el retrato en miniatura sería un medallón”. Sea como sea, lo que nos interesa, en primera instancia, es que la imagen de la marquesa viene también determinada por una naturaleza luminosa.

La caracterización de doña Ana —y, como veremos en el tercer apartado del trabajo, de su hija— aunará los aspectos estudiados en el marqués, propios de la caracterización del poder y los personajes públicos, con otra serie de elementos relativos a la manera en que el neoplatonismo concibe la belleza, particularmente en la mujer, y la relación de esta con la fenomenología amorosa. Todo ello, insistimos, en el campo metafórico de la luz y el Sol presente en todo el ciclo. Se trata de una conjunción que podemos sintetizar en el sintagma *petrarquismo político*, acuñado por Walters (1988: 97) a cuentas de Francisco de Aldana y la reina doña Ana de Austria, pero que es igualmente fértil para nuestro trabajo. De nuevo, trataremos de sintetizar la cuestión, para poder entender la lógica que subyace a los poemas de Góngora. Nuestro punto de partida será la naturaleza luminosa del alma, ya explicada más arriba. Sucederá que belleza y luz también se corresponderán entre sí para el neoplatonismo. Así lo leemos en dos ocasiones en el *De amore* ficiniano: “¿Es que crees que la belleza es otra cosa que luz?”

(*Sobre el amor*, 51, 71); o en los *Diálogos de amor* de León Hebreo, donde se sostiene que “también la luz es bellísima” (285). La belleza, por tanto, presenta en una primera instancia una base inteligible, en virtud de su origen luminoso identificado con el alma, tal y como explica Chastel (1982: 286): “La belleza se hace presente cuando en el interior de esa estructura sobreviene otra cosa, ese esplendor que Ficino no analiza nunca, que todos celebran con él, una irradiación inefable y divina que colma el espíritu [...] Ese ‘esplendor’, que está más allá de la captación normal de los sentidos, puede solamente expresarse en términos de luz, ya que esta es idéntica al espíritu y se despliega como una especie de divinidad, reproduciendo en el templo de este mundo la semejanza con Dios”. La belleza es luz y así lo recogen varios tratados de la época. Para Ficino “La belleza de los cuerpos es luz, y la belleza del espíritu es luz” (*De amore*, 182). En *El Cortesano*, Castiglione se referirá a “la hermosura del alma, la cual, como participante de aquella verdadera hermosura divina, hace resplandeciente y hermoso todo lo que toca, especialmente si aquel cuerpo donde ella mora no es de tan baxa materia que ella no pueda imprimille su calidad” (437-438). También León Hebreo se suma a esta concepción de la belleza: “Universalmente, la luz es forma en todo el mundo inferior, forma que quita de la materia informe la fealdad de la oscuridad, por lo cual hace más bellos los cuerpos que más participan de ella” (*Diálogos de amor*, 286). La noción de hermosura neoplatónica provoca así una “crescente spiritualizzazione del corpo”, donde “L’anima si fa corpo e il corpo anima” (Saitta 1923: 254-255), de manera que el cuerpo será “instrumento del alma, su medio de inserción en el mundo sensible [...] es como el extremo adelantado del esplendor divino en la naturaleza” (Chastel 1982: 290). Nos hallamos ante un proceso en el que, en síntesis, “c’est la beauté de l’âme qui transparait à travers le corps” (Margolin 1986: 594). Así lo manifiesta fray Luis de León según una lógica hermosamente enunciada en *La perfecta casada*:

Porque así como la luz encerrada en lanterna la esclarece y traspasa, y se descubre por ella, así el alma clara y con virtud resplandeciente por razón de la mucha hermandad que tiene con su cuerpo, y por estar íntimamente unida con él, le esclarece a él, y le figura y compone tanto cuanto es posible de su misma composición y figura (168).

Dicha belleza encontrará manifestación luminosa en todo el cuerpo de la dama. Se explicarán así el brillante dorado del cabello, la piel blanquísima y, sobre todo, los ojos refulgentes. Merece la pena detenerse brevemente en estos últimos, por su particular relación con la fenomenología luminosa de la belleza y por el papel que tendrán en los poemas gongorinos que estamos estudiando. Su importancia radica en que serán el lugar del cuerpo donde mejor se manifieste al exterior la hermosura, según nos explica Chastel (1996: 104): “mais, revenant toujours volontiers sur le fait que le corps est parfaitement apte à traduire toutes les émotions de l’âme, il désigne, en particulier, les points d’expression les

plus attachants, ceux qui laissent transparaître la suavité et la pureté naturelles de l'âme, c'est-à-dire la région des yeux, qui communiquent la lumière intérieure et de la bouche qui s'incurve en sourire". La tratadística amorosa lo ratifica con diversos ejemplos, que evidencian también el hecho de que la vista sea el sentido más importante para el neoplatonismo. En el *De amore* Ficino concibe los ojos como "ventanas muy transparentes del espíritu" (*Sobre el amor*, 152), como "puertas", mediante las que "llegan muchas cosas al espíritu, y los afectos y las costumbres del espíritu se manifiestan muy claramente por los ojos" (149). En consecuencia, será en ellos donde mejor se perciba la luz de la belleza y la virtud del alma: "Y a través de aquéllos difunde las chispas de luz de los rayos a cada miembro, sobre todo a través de los ojos. Porque al ser el espíritu (*spiritus*) ligerísimo, fácilmente asciende a las partes más elevadas del cuerpo, y su luz resplandece más copiosamente por los ojos, porque los ojos son transparentes y, entre todas las partes del cuerpo, los más nítidos" (202). La anatomía del órgano, nos dice León Hebreo, contribuye a tal capacidad: "por estar compuesto de siete humores o capas, composición que es más admirable que la de cualquier otro miembro u órgano [...] los ojos no se asemejan a las demás partes del cuerpo; no son carnales, sino brillantes, diáfanos, espirituales, parecen estrellas, y exceden en belleza a todas las demás partes del cuerpo" (*Diálogos de amor*, 179), de modo que "lo stesso funzionamento fisiologico dell'organo sensorio viene trasposto su un piano epifanico" (Canone 1996: 190).

Este arreo luminoso de la hermosura trazado por el neoplatonismo deja su huella en la poesía del Siglo de Oro y, particularmente, en la imagen que de la marquesa nos ofrece Góngora en el ciclo dedicado a los Ayamonte. Podemos comprobarlo regresando al soneto con que iniciábamos este apartado. En sus versos, la luz que hace cien veces claro al marqués tiene un origen muy concreto, explícito en el poema: "los dos soles que el pincel más raro / dio de su luminoso firmamento / a vuestro seno ilustre". Es evidente que los dos soles son, "en la dicción petrarquista" (Ponce Cárdenas 2013: 147), los ojos de la marquesa; siendo el "luminoso firmamento" su rostro, según nos explica, con algún reparo a Góngora, Salcedo Coronel: "Llamó al rostro de la Marquesa luminoso firmamento, para seguir la Metáfora, habiendo llamado soles sus ojos, si bien con alguna imperfección, porque el Sol está en el cuarto Cielo, y no en el firmamento, que es según los Astrólogos el octavo, y donde están las estrellas fijas, y no los Planetas, que son estrellas errantes" (*Segundo tomo*, 101). La hermosura del alma de doña Ana encuentra expresión a través de la luz de sus ojos y del resplandor de su rostro, aunando, como sucedía con su marido, la virtud que le corresponde como personaje público y la belleza inteligible manifestada al exterior, procedentes ambas de la raíz común que constituye el "alma bella" de la dama.

La metáfora solar refuerza su autonomía como eje vertebrador del ciclo, pues también será clave para la caracterización de doña Ana. Además de los aspectos solares ya presentes en el marqués, más profundamente relacionados con la representación lírica del poderoso, los ojos de la dama la acercan a una de las

figuras paradigmáticas de la lírica del Siglo de Oro, como es la de la Dama Sol. En dicha lírica son muy frecuentes los “parónimos heliocéntricos” (Prieto 1987: 572) que asocian a la dama con el Sol, ya que ambos son focos de luz, que la concentran y difunden. Para comprender plenamente la imagen de la Dama Sol en su contexto neoplatónico, debemos ocuparnos ahora de una noción clave como es la del alma del mundo. Marsilio Ficino lo explica en uno de los libros de su *De triplici vita*: “el alma del mundo tiene en sí, por poder divino, las razones seminales de las cosas, al menos cuantas son las ideas en la mente divina, y por medio de estas razones fabrica otras tantas especies en la materia” (*Tres libros sobre la vida*, 90). La creación, el conjunto de la naturaleza, tiene también alma para la ontología neoplatónica y en tal sistema el Sol ocupará un lugar fundamental. No son pocos los testimonios al respecto. En el mismo libro, Ficino nos explica que “nuestra alma, además de todas las capacidades propias de los miembros, despliega por doquier en nosotros la virtud común de la vida, sobre todo a través del corazón, como fuente del fuego cercano al alma. De modo parecido, el alma del mundo, presente por doquier, difunde desde todas partes, y, de manera especial por medio del Sol, su poder de dar vida a todos los seres. Y por esto algunos ponen, tanto en nosotros como en el mundo, toda el alma en cada miembro, pero sobre todo en el Sol y en el corazón” (*Tres libros sobre la vida*, 91-92). En el *De sole* la idea se formula de manera semejante:

Los antiguos físicos llamaron al Sol el corazón del cielo. Heráclito, fuente de la luz celeste. La mayor parte de los platónicos colocaron en el Sol el Alma del mundo, la cual, llenando toda la esfera del Sol, difunde sus rayos a través de este globo como de fuego, tal como se difunden los espíritus a través del corazón y, de ahí, a través de todas las cosas, a las cuales distribuye vida, sentido y movimiento en el universo (*Sobre el sol*, 1960).

El alma del mundo tendrá una naturaleza luminosa, de la que una figura tan autorizada como Robert Klein (1982: 69), estudiando la influencia de Proclo sobre la doctrina del pneuma, se ha ocupado, apuntando que “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”.

Desde este punto de vista podemos entender el sustrato neoplatónico que sostiene la identificación entre la dama y el Sol. Tal imagen da lugar a lo que Smith (1988: 63) llamó “cosmic lady”, idea que retoma Garrote (1997: 22-23), al hablar de una “Mujer cósmica” que permite establecer una “relación proyectiva *anima*-naturaleza [...] en un ámbito astral complejo (Sol, aura, luna, estrellas errantes y fijas)” (23). En dicha relación, los elementos luminosos de la misma pueden llegar en última instancia —particularmente en el caso de Fernando de Herrera, que es a quien estudia Garrote— a dar lugar al encuentro del poeta con “lo esencial, el alma de la amada, que es la expresión mayor del alma del mundo”. Efectivamente, si, como explica Juan Carlos Ro-

dríguez (1990: 70) “las almas privilegiadas ya están fundidas con el alma del mundo” y si “el Sol (concebido como materialización espiritualizada del alma del universo) [es] lugar máximo de expresividad del alma del mundo” (221), no será de extrañar que la dama y el Sol, luminosos ambos, acaben fundiéndose, de modo que “El alma del mundo [tiene dos instancias que funcionan como] lugar de expresión máxima (el sol o la dama) [...] lugares de máxima expresividad, ante cuya presencia las demás almas tienden a alcanzar ese mismo grado de expresión” (222-223).

Doña Ana responde al milímetro a la caracterización solar sostenida por esta lógica neoplatónica que aúna su dimensión de Dama Sol y de personaje público digno de ser cantado por Góngora, lo que se manifiesta a varios niveles en el soneto, relacionados con determinados elementos ya referidos en textos anteriores, contribuyendo también a esa autonomía propia del ciclo a la que venimos haciendo referencia. Podemos comenzar a este respecto con la reminiscencia mitológica que Ponce (2013: 147) encuentra en el hecho de que los dos soles de la marquesa pasen, gracias al pintor, del “luminoso firmamento” al “seno ilustre” del marqués, en lo que el estudioso entiende supone una alusión a la figura de Prometeo: “desde la configuración simbólica del pasaje, la acción del artista se parangona con el robo de un elemento ígneo, lo que permitiría enlazar alusivamente tales endecasílabos con el hurto de Prometeo”. También mitológica y solar es la referencia a Faetón²⁵ según la cual el pintor habría cometido, al retratar a la marquesa, un “atrevimiento / que aun en cenizas no saliera caro”; tal y como apunta Salcedo Coronel: “Con alusión a la Fábula de Faetón pondera D. Luis la osadía del pintor en retratar a la Marquesa, diciendo que aun cuando fulminado por su atrevimiento quedara hecha ceniza, no le saliera caro el honor de tan generoso ardimiento” (*Segundo tomo*, 102). Faetón encaja a la perfección con la imagen solar de la dama, pues es hijo de Apolo y en virtud de tal se atreve a solicitar a su padre poder conducir el carro del Sol. Al no conseguir controlarlo, Júpiter lo fulmina de un rayo, cayendo al río Erídano, donde es llorado por su madre, hermanas y amigos: lo mismo que el Sol de la dama podría hacer con el atrevimiento del pintor que ha osado intentar retratar su luminosidad.

A la osadía del pintor, a la imagen solar de la marquesa, se encadena una imagen de raigambre, una vez más, luminosa, consecuencia del neoplatonismo del que procede buena parte de la lógica productiva que da autonomía al grupo de poemas ayamontinos, como es la del águila capaz de mirar directamente a los rayos del Sol: “¿qué águila, señor, dichosamente / la región penetró de su hermosura / por copiaros los rayos de su frente?”. Basta con atender a Covarrubias para comprender la particular simbología del ave. El *Tesoro* nos ofrece tanto el origen mitológico del poder del águila: “Fingen los poetas ser la armígera del

25. Cf. Gallego Morell (1961).

dios Júpiter, que le ministra los rayos; y dio ocasión a esta fábula la naturaleza suya, por cuanto, según algunos autores, entre todas las demás aves, ella sola no es herida del rayo, y los del Sol mira de hito en hito” (61). En el poema de Góngora hallamos pleno sentido a la presencia del águila/pintor, pues se necesita su vista para evitar quedar deslumbrado ante la belleza que el alma de la dama irradia en forma de luz,²⁶ convirtiéndola en Sol.

La marquesa y su retrato adquieren una dimensión neoplatónica, cósmica en los términos que usaba Garrote, delineada por Ponce Cárdenas (2013: 148), quien recurre a conceptos propios de dicha doctrina para explicar el terceto: “aquí se vincula de manera llamativa a la capacidad del pintor que —en una especie de vuelo ascensional— logra ‘penetrar’ en ‘la región’ de la ‘hermosura’ y volver de allí sano y salvo para hacer una copia perfecta de la belleza que ha visto. El acto creativo se identificaría, en cierto modo, con una subida al Empíreo, a la morada del rey de los astros”.

El soneto se cierra con una nueva línea luminosa que confirma hasta dónde llega su densidad neoplatónica: “Cebado vos los ojos de pintura, / en noche camináis, noche luciente, / que mal será con dos soles obscura”. Nos interesa, por un lado, la expresión “Cebado vos los ojos de pintura”, referida al marqués. Como a lo largo de todo nuestro trabajo, Salcedo Coronel sirve de suma ayuda para situar el problema: “Cebados, alimentados vuestros ojos con esta hermosa pintura” (*Segundo tomo*, 102). El retrato de la dama sirve al marqués de alimento para sus ojos;²⁷ un alimento, a estas alturas lo sabemos, muy particular, pues de allí, en realidad, a donde llegará será a su alma, merced a la luminosa hermosura de su esposa, procedente de aquella y manifestada en el retrato gracias al osado pincel del pintor. La luz *ceba* al “clarísimo” don Francisco, formándose así una suerte de círculo luminoso que tiene su sostén primero en la filosofía neoplatónica; círculo en el cual una parte repercute en la otra y que, explica Ponce Cárdenas (2013: 157), acaba convirtiendo al marqués, gracias a la presencia en su seno de doña Ana, en una segunda águila, él también animal solar:²⁸ “en la tercera estrofa se había establecido una analogía entre el pintor

26. Cf. el soneto de Fernando de Herrera “Temerario pintor, ¿por qué, di, en vano”, donde se desarrolla la idea de la dificultad de plasmar en un lienzo la belleza de índole metafísica y luminosa de la dama. La cuestión ha sido estudiada por Garrote (1997), Gargano (2012) y Ponce Cárdenas (2013: 148-153).

27. Cf., para la cuestión de la pintura como alimento, aplicada al propio Góngora, Blanco (2004: 203-206); para el término “cebado”, Ponce Cárdenas (2013: 155-160).

28. De otro animal solar se ocupa el soneto, también del ciclo, “Al marqués de Ayamonte partiendo de su casa para Madrid”, que se inicia con el verso “Vencidas de los montes Marianos” (766-771). En él Góngora hace a don Francisco la siguiente petición: “el nido venerad humildemente // del Fénix hoy que reinos son sus plumas”. Aunque no se refiere directamente al Ayamonte, el poema presenta cierta relación con nuestro objeto de estudio, pues Góngora metaforiza a Felipe III en ave fénix, que es “Símbolo solar, ave mítica registrada desde antiguo en los bestiarios clásicos y medievales” (Manero Sorolla 1990: 302); metáfora que en el poema se establece a partir

que pergeña el retrato de la bella marquesa con un águila que asciende a la región del Sol para hacerse con sus rayos. La imagen ornitológica referida de modo directo al creador ahora se aplicaría alusivamente a la figura del propietario del retrato en miniatura, que lleva sobre su pecho la efigie de la dama. Al igual que la reina de las aves sostiene la potencia luminosa del Sol con su mirada, también don Francisco de Guzmán y Zúñiga se erige en admirable águila que obtiene el amoroso sustento contemplando la prodigiosa obra artística, cebando así ‘los ojos de pintura’.

En tal estado, llegamos al final del soneto, en el que, para Salcedo Coronel, Góngora “dice que era noche la ausencia de la Marquesa, pero noche luciente por el hermoso retrato suyo” (*Segundo tomo*, 103). La lejanía de doña Ana supone la carencia de la luz de su alma y sus virtudes y, por tanto, el ingreso del marqués en el ámbito de la noche. Esta, sin embargo, “mal será con dos soles obscura”, porque, nos explica Salcedo Coronel, estará acompañado de “los ojos, cuya copia tenía en el hermoso retrato” (*Segundo tomo*, 104). Se tratará de una “noche luciente” que va más allá de la mera referencia cronológica, pues, nos explica Poggi (1997: 33), se trata de un “ossimoro di ascendenza mistica per indicare che il ritratto della marchesa e la lucentezza dei suoi occhi riusciranno a sconfiggere la notte che genera la sua assenza”. La dimensión solar de la marquesa incluso en el retrato es tal que volvemos a encontrarla a la base de la composición en décimas “De un retrato de la marquesa de Ayamonte”, principiada por el verso “Pintado he visto al amor” (256-257), donde doña Ana aparece bajo una dimensión solar, en este caso inserta en el espacio onubense de los dominios de los Ayamonte: “ella, pues, donde el mar baña / las murallas de Ayamonte / (sol de todo su horizonte)” (vv. 15-17). Los versos remiten al pasaje anteriormente analizado sobre el resplandeciente castillo de los Ayamonte contribuyendo así al compacto juego de correspondencias internas del ciclo lírico dedicado a homenajear a los marqueses.

El viaje, a la postre frustrado, de estos a la Nueva España, da lugar a una interesante canción de siete estrofas aliradas, cuyo primer verso es “Verde el cabello undoso”, y que lleva por título “De los marqueses de Ayamonte, cuando se entendió pasaran a Nueva España” (111-117). Micó (1990: 111) sintetiza muy bien el argumento del poema: “Tritón convoca con su caracola a las divinidades marinas, entona una ingeniosa alabanza de los viajeros —especialmente de la Marquesa— y les desea una feliz travesía”.

La mayor parte del elogio corresponde a doña Ana y presenta la dimensión luminosa, solar, en que se basa el elogio a los poderosos Ayamonte y que caracteriza a los poemas que aquí se vienen analizando, siendo que la repetición de

de la equivalencia entre las plumas del ave y los reinos bajo el dominio del rey, así como a través de la unicidad de ambos: solo hay un ave fénix a la vez en el mundo, como solo hay un rey, como solo hay un Sol.

dichos motivos no supone un lastre para su lectura sino que, antes al contrario, permite alcanzar una importante autonomía como conjunto cohesionado. Fijémonos así, para empezar, en la segunda estrofa:

Cuanto las aguas moran
antiguos dioses y deidades nuevas,
por las ondas que doran
los rayos de la luz dejan sus cuevas,
y ocupan los vacíos
que a la playa perdonan los navíos (vv. 7-12).

Las criaturas marinas salen de sus refugios por contemplar la belleza de la marquesa, en palabras de Salcedo Coronel: “Todos los Dioses que habitan el mar dejan sus cuevas por ver las ondas que dora los rayos de la luz, esto es, que dan luz al mismo Sol, o que ilustran las mismas ondas. Elegante metáfora, con que declara el color del cabello y la hermosura de la marquesa” (*Segunda parte*, 71); Micó (1990: 114), sin embargo, no está de acuerdo con que Góngora se refiera aquí concretamente al cabello de la marquesa. Sea como sea, lo que aquí hallamos, con mayor o menor concreción, es la pátina luminosa propia de la hermosura de doña Ana, a partir de los presupuestos neoplatónicos que venimos trazando. La marquesa repercute en la propia naturaleza, atrae al exterior a las diferentes deidades gracias a su poder de dar luz a la propia luz, merced a esa belleza inteligible manifestada al exterior en forma de resplandor, más brillante cuanto más hermosa sea el alma.

A partir de la tercera estrofa Góngora da voz a Tritón, en cuya boca no faltan las referencias solares, con interesantes matices con respecto a los poemas ya comentados. De los barcos en que viajan los marqueses nos dice que “Nubes son, y no naves, / carros de un Sol en dos ojos süaves” (vv. 17-18). Los barcos de la expedición dejan de ser naves para convertirse en el carro de Apolo que transporta, en este caso, los soles de los ojos de doña Ana, ponderados así, como en el poema anterior, en una luminosidad tan extrema que remiten a la fuente misma de esta y que de nuevo acercan a la marquesa a la figura de la Dama Sol.²⁹ La imaginería solar se despliega en las dos estrofas siguientes. Así, la cuarta:

29. En otro soneto del ciclo con el que este poema comparte motivo —“A la embarcación en que se entendió pasaran a Nueva España los marqueses de Ayamonte”, cuyo primer verso es “Velero bosque de árboles poblado” (783-789)— encontramos, sin llegar al extremo solar, una idea parecida, pues nos dice Góngora que, debido a la presencia de la marquesa, el barco “mañana ilustrará tu seno alado / soberana beldad, valor divino”. Si, según Salcedo Coronel, “Quiere decir que el día siguiente se había de embarcar en aquella Armada la Ilustrísima Marquesa de Ayamonte, cuya hermosura y valor alaba con dignas ponderaciones” (*Segundo tomo*, 74), tales hermosura y valor se nos presentan de nuevo en formas luminosas gracias a la presencia del término “ilustrar”, que aparece con cierta frecuencia en el ciclo.

En estos ojos bellos,
 Febo su luz, Amor su monarquía
 abrevian, y así en ellos
 parte a llevar al Occidente el día,
 con naval pompa extraña,
 la gloria de los Zúñigas de España (vv. 19-24).

Los ojos de doña Ana son, como escribió Ficino, ventanas a su alma. La expresión de estos es tan luminosa que en ellos Febo, esto es, el propio Sol, *abrevia* su luz, la compendia, la concentra en ellos. La segunda parte de la estrofa es un ejemplo perfecto del petrarquismo político del que hablaba Walters (1988: 97) y que caracteriza sus apariciones dentro del conjunto. El Sol de la marquesa reproduce el mismo movimiento —aparente en este segundo— que el Sol del firmamento, pues se desplaza hacia el Occidente como consorte del supuesto nuevo virrey de la Nueva España, llevando así hasta allí el día que para esas tierras supondrá la presencia de “la gloria de los Zúñigas de España”.

La quinta estrofa ofrece una interesante vuelta de tuerca al simbolismo solar:

Si a un sol los caracoles
 dejan su casa, dejan su vestido,
 a estos divinos soles
 el fondo es bien dejar más escondido,
 y coronar su popa
 cuernos del toro que traslada a Europa (vv. 25-30).

Para Salcedo Coronel estamos ante una “Humilde comparación y no digna de la grandeza y espíritu de don Luis: dice, pues, que si a los rayos de un sol dejan su casa los caracoles, esto es, la torcida concha que los cubre y sirve de casa y vestido [...] Por gozar de estos dos soles divinos, bien se debe dejar el más escondido fondo, esto es, el centro más profundo del mar” (*Segunda parte*, 73). Doña Ana se nos revela, así, como superior al propio astro en su faceta de Dama Sol, pues sus efectos son mayores que los de aquel, en lo que se refiere a su capacidad vivificadora, en su capacidad de operar sobre el *anima mundi*, sobre la naturaleza, merced al “vínculo del mundo” que es su luz. Lo comprobamos en la segunda parte de la estrofa, donde Góngora ejecuta una “hipérbole galante”, según la cual, ya no serán los caracoles quienes saquen sus cuernos ante el Sol de la marquesa, “sino que el mismísimo toro celestial ostentará sus armas para rendir pleitesía a la bella (bajo las formas de la constelación de Tauro, que conmemora entre los astros el robo de la princesa sidonia y anuncia el advenimiento de la primavera)” (Ponce Cárdenas 2008: 122-123).³⁰

30. Anota Micó (1990: 116) al respecto de estos versos: “Solían los antiguos pintar en las proas o popas de sus naves las imágenes de los dioses y a éstos llamaban tutelares” (SC, *Soledades*, f. 13r;

Doña Brianda Sarmiento de la Cerda, hija de los marqueses de Ayamonte

Doña Brianda Sarmiento de la Cerda, hija de los marqueses, protagonizará también algunos de los poemas del ciclo. Serán estos teselas de luz en el mosaico solar que hemos visto constituye el ciclo de poemas dedicado a los Ayamonte, repitiéndose en ellos motivos y metáforas que deben entenderse desde las coordenadas de la representación del personaje público en la lírica áurea. No en vano, cuando Salcedo Coronel se refiera a ella por vez primera lo hará en términos muy semejantes a los que hemos estudiado para su padre: “Fue esta ilustrísima señora no menos famosa por su admirable hermosura que por su virtud y generosa sangre” (*Segundo tomo*, 298). Madre e hija son protagonistas del romance “Donde esclarecidamente”, que lleva por título, “De la marquesa de Ayamonte y su hija” (*Romances*, ed. Carreira, II, 165-169). La composición canta la belleza de las dos mujeres, de modo que en ella “los temas venatorios y piscatorios se entremezclan” (Jammes 1987: 342); temas que, para el mismo Jammes, serán propios, en este y otros poemas, del “ambiente en el que Góngora vivió algún tiempo en Lepe (la pesca, la caza y la alquería)” (496). Dos aspectos interesan a nuestro propósito en este romance. En primer lugar, la ya expuesta metáfora de los ojos como soles, que funciona con plena autonomía dentro del políptico al repetirse con frecuencia en el mismo como marca distintiva de las dos mujeres de la familia. Los ojos solares son un atributo que comparten doña Ana y doña Brianda, Nais y Cloris respectivamente (Carreño 2020: 433-434), quienes son “dos términos de belidad” (v. 5), “el uno es la blanca Nais, / el otro la rubia Cloris, / cuyas frentes de jazmines / son auroras de sus soles” (vv. 9-12). Merece la pena detenerse, en segundo lugar, en el siguiente pasaje:

Si al campo el cristal calzado
viste de varios colores,
el nácar desnudo al mar
perlas da que lo coronen,
cuando requieren las nasas,
o cuando los velos cogen,
ilustrando con dos lunas
las tinieblas de la noche,
a cuyos rayos lucientes
vieras las ondas entonces
negar las blancas espumas

cf. Silio Itálico, XIV, 567 y ss.). Tritón sentencia agudamente que a la nave de los marqueses le cuadra la tutela del ‘mentido robador de Europa’ (es ‘justo que los asista Júpiter’, resume Angulo y Pulgar), porque se lleva a la hermosa doña Ana de Zúñiga como Zeus a la ninfa de la fábula”.

a sus resacas y golpes,
 por no dejallas vencidas
 en aquella playa noble
 a manos de la blancura
 que hoy la nieve reconoce (vv. 41-56).

La luminosidad de las dos damas se vuelca aquí del lado de la blancura de la piel de ambas. De esta nos interesa particularmente la posibilidad que las dos Damas Sol puedan también convertirse en Damas Luna —conviene anotar que en el romance se celebran las dotes venatorias de las dos mujeres (“Ellas, en vano seguidas / de suspiros y de voces, / el ciervo hacen, ligero, / aljaba de sus arpones” (vv. 33-36)); así como el amor que los cazadores les profesan (“Deidades ambas divinas, / veneradas, en los bosques, / en tantos templos de Amor / cuantos son los cazadores” (vv. 13-16))— que ilustren “las tinieblas de la noche” usando, de nuevo, la luz que de ambas irradian sus “rayos lucientes”. Se trata de una luz que triunfa sobre cualquier otra blancura de la naturaleza. Tan blanca es, nos explica Góngora, que las olas del mar renuncian a la espuma que forman al romper, para que esta no quede vencida en las playas onubenses ante una blancura a la que se somete hasta la misma nieve.³¹

La faceta cazadora de doña Brianda no se limita a esta composición, en un nuevo ejemplo de la autonomía que Góngora otorga al conjunto del ciclo a través de determinadas metáforas, todas ellas relacionadas con la representación lírica del poder, con el homenaje a los Ayamonte. Reaparece en un soneto del ciclo, “Volvió al mar Alción, volvió a las redes”, cuyo epígrafe reza “Al marqués de Ayamonte, determinado a no ir a México” (790-795), fechado por Jammes en marzo de 1607, una vez ha renunciado al virreinato de la Nueva España, y en el que Góngora “felicitó al marqués por esta decisión en la que ve una gran prudencia” (1987: 231-232). Del soneto nos interesa la dedicación a la caza de sus dos hijos, don Francisco³² y doña Ana: “gallardo hijo suyo que, los remos / menospreciando, con su bella hermana, / la montería siguen importuna”. La caracterización de doña Brianda en su recreo venatorio vuelve a conocer di-

31. Así lo explica el *Diccionario de Autoridades*: “RECONOCER. Vale asimismo sujetarse, subordinarse y someterse al dominio o jurisdicción de otro”.

32. A él dedicará Góngora en 1612, ya fallecido el marqués, una silva recogida por Micó (207-213), “A los poetas que asistían en Ayamonte”, cuyo primer verso reza “Por este culto bien nacido prado”. Son frecuentes en ella las alusiones a Apolo como patrocinador de las artes, en la misma línea que algunas de las dedicadas a su padre: “Por este culto bien nacido prado, / que torres lo coronan eminentes, / que guarnece el cristal de Guadiana, / su monte deja Apolo de dos frentes / con una y otra Musa soberana” (vv. 1-5); “Incultas se criaron y difusas / en lo que España encierra, / pero ya poca tierra / alimento las hace de las Musas; / que en este prado solo / las ha querido recoger Apolo” (vv. 32-37); “El rubio dios recuerda, / y pulsando una dulce y otra cuerda, / la métrica armonía / que en Delfos algún día / al tiempo le hurtó cosas futuras, / de suavidad ahora el prado baña. / Erudición de España; / goza lo que te ofrece / este jardín de Febo, / dulce Helicon nuevo / que torres honran y cristal guarnece” (vv. 48-58).

mención solar: “donde la ninfa es Febo y es Diana, / que en sus ojos del sol los rayos vemos, / y en su arco los cuernos de la luna”. Este terceto, que cierra la composición, sirve a Góngora para aunar dos dimensiones que ya hemos tenido oportunidad de tratar más arriba. Por una parte estamos ante una Dama Sol, que viene a identificarse plenamente con Apolo en su nombre de Febo y que, una vez más, encuentra expresión luminosa en unos ojos que concentran la luz de los rayos del Sol. De otro lado, la hija del marqués es también Diana, sincretizando las dos manifestaciones de la deidad: “*Diana*: la diosa cazadora, pero también la luna: en v. 14 junta las dos en una imagen: el arco que tiene la forma de la luna creciente” (Ciplijauskaité 1992: 70). A la advocación venatoria se suma, por tanto, la astronómica y con ella doña Brianda queda asociada a la luz blanca de la Luna, tal y como tuvimos oportunidad de señalar a raíz de la composición anterior.³³

El último poema del que nos ocuparemos en este trabajo condensa y lleva a su grado máximo la mayor parte de las cuestiones que hemos tenido la oportunidad de exponer. Es un ejemplo perfecto de la autonomía que el conjunto de metáforas solares adquieren en estos poemas dedicados a los marqueses de Ayamonte, de la correspondencia que encontramos entre unos y otros en a partir de los diferentes elementos en ellos presentes, al servicio del homenaje que Góngora les realiza. Se trata de un soneto dedicado “A doña Brianda de la Cerda” (843-850). Merece la pena consignarlo entero:

Al sol peinaba Clori sus cabellos
con peine de marfil, con mano bella;
mas no se parecía el peine en ella
como se obscurecía el sol en ellos.

Cogió sus lazos de oro y, al cogellos,
segunda mayor luz descubrió, aquella
delante quien el sol es una estrella,
y esfera España de sus rayos bellos:

divinos ojos, que en su dulce oriente
dan luz al mundo, quitan luz al cielo,
y espera idolatrallos occidente.

33. Cf., de otro lado, la sugestiva lectura que una variante textual del verso 12 —“y el Dīana” en lugar de “y es Dīana”, atestiguada por Matas (2019: 794) hasta en seis manuscritos: 22 de la Biblioteca de la Real Academia Española, 4118 BNE (M-392), E 16 TB del Archivo-Biblioteca Menéndez Pidal, B2361 y B2465 de la Biblioteca de The Hispanic Society of America en New York y Ms. 7 de la Biblioteca Arosiana de Ventimiglia— abre para Poggi (1997: 41): “il verso potrebbe introdurre un’identità fra i due nobili fratelli e la mitica coppia Febo-Diana laddove, con uno scambio di attributi tipicamente gongorino, la ninfa sarebbe Febo (il sole) per lo splendore de suoi occhi e il cacciatore la sorella Diana (la luna) per la mezzaluna formata dal suo arco (il paragone è di ascendenza ovidiana: *Met.*, I II)”.

Esto Amor solicita con su vuelo,
que en tanto mar será un arpón luciente
de la Cerda inmortal mortal anzuelo.

Clori, que es el nombre que adopta doña Brianda³⁴ en el poema, es tan hermosa que al peinarse con un peine de marfil oscurece los rayos del Sol con su cabello. Cuando lo recoge muestra el brillo de sus ojos, que hacen del Sol una estrella más y son esperados en la Nueva España a que estaba destinado su padre. Tanto es así que el viaje por mar que la llevará a México es saludado por el propio Amor, de quien un arpón de doña Brianda será poderoso anzuelo. El poema está atravesado de arriba abajo por los motivos solares que nos ocupan. La crítica ha hecho hincapié en ello. Explica Poggi (1997: 223) que “dà luogo a una dialettica luminosa che esaspera prima il *topos* manierista della ‘bella mano’ e poi quello, barocco, della donna-sole”, si bien convendría matizar que el motivo de la Dama Sol tiene más de renacentista que de barroco en su lógica productiva. Jorge Guillén (2002: 31) escribía que no hay “Nada más refulgente que ese mundo de Clori, con sus cabellos rubios, y el peine de marfil, y los lazos de oro, y el sol, y la estrella y los rayos bellos”; mientras que Matas (2019: 844) explica que “El poeta recrea la belleza de la dama utilizando el fondo ideológico o imaginístico del neoplatonismo”. Veamos uno a uno los diferentes puntos del poema que nos interesan.

El primer cuarteto parte de la anécdota del peinado. No creemos, como Salcedo Coronel, que el primer verso tenga su explicación “o porque los peinaba a sus rayos, o porque quiso significar que los cabellos de Clori eran los mismos del Sol” (*Segundo tomo*, 298), pues la lógica del poema conduce a quedarnos en exclusiva con la segunda de las opciones. Góngora establece un doble paralelo entre, por un lado, la mano blanda de la joven y el marfil del peine; y, por otro, entre su cabello rubio y los rayos del Sol. Como en otros casos ya estudiados, los atributos luminosos de la protagonista sobrepujan a los del astro gracias a su fulgente hermosura, haciendo que doña Brianda quede en el soneto por encima del Sol en la luminosa competición establecida entre ambos, quedando incluso el astro oscurecido, impotente ante el brillo de la chica. Frente a su cabello, la propia mano de doña Brianda poco puede hacer en lo que se refiere al esplendor, pues, explica Salcedo Coronel, “no se manifestaba el marfil tanto en su mano, como el Sol se oscurecía en sus cabellos” (*Segundo tomo*, 298); nos encontramos así ante los tintes luminosos y solares de una “Iperbole incrociata per significare che l’avorio del pettine era inferiore a quello della mano, così come il sole si oscurava dinanzi alla luminosità dei capelli” (Poggi 1997: 223).

34. Cf. Mercedes Blanco (2012: 31-32): “De donde resulta que Clori no es Clori sino Doña Brianda de la Cerda. Clori no es inasequible por lo que tiene de gongorina, de inventada. Sí por lo que tiene de histórica, de nominal. Clori, nombre poético, no aprehende lo situado más allá de su significación común: el nombre único. Buena parte de la obra de Góngora acarrea ese peso muerto de la circunstancia no desbastada: comentario anecdótico de la actualidad”.

Esta preeminencia de la dama con respecto al Sol, al que deja en un inferior escalón de luz, conocerá varios niveles. Cuando se recoge el pelo la luz va a intensificarse con la de sus “divinos ojos”: “Cogió sus lazos de oro y, al cogellos, / segunda mayor luz descubrió”. La imagen es espléndida, pues a través del cotidiano acto del recogido del pelo tras el peinado Góngora gradúa en un *crescendo* la luminosidad del poema, del dorado del cabello al fulgor de los ojos. La majestad de la “segunda mayor luz” de estos tiene varias expresiones, todas ellas de lógica naturaleza hiperbólica compartida con la que se encuentra en las composiciones referidas a su madre. Una primera es de carácter astronómico. Ante los ojos de doña Brianda el Sol queda reducido a ser “una estrella” más, pues sus ojos son los que lo sustituyen en sus funciones. Lo comprobamos en el primer terceto, cuando son ellos los que “en su dulce Oriente, esto es, al descubrirse ilustran el mundo” (Salcedo Coronel, *Segundo tomo*, 299). La lógica luminosa del poema, en sintonía con el desarrollo de la filosofía neoplatónica de la luz, es absoluta. Los ojos de doña Brianda, sustituyendo al Sol, serán ahora los que nutran al mundo de la benéfica luz de su hermosura, arrebatándosela al cielo, pues “oscurecen con la suya la del Sol” (Salcedo Coronel, *Segundo tomo*, 299), del mismo modo que, recordemos, hacía su cabello rubio.

Es de esperar que en un soneto tan rico en implicaciones solares y luminosas, dedicado a la hija de doña Ana, encontremos elementos relacionados con el *petrarquismo político* al que hicimos alusión con motivo de los poemas dedicados a la marquesa. A su base se encuentra, de nuevo, el viaje de los Ayamonte a la Nueva España, frustrado según ya sabemos. Como bien ha señalado Giulia Poggi (1997: 223), “Frequente in Gongora nella definizione della bellezza muliebre, la dialettica oriente-occidente allude qui, da un lato allo splendore tipico di Clori, dall’altro al suo prossimo viaggio nell’estremo occidente (dove peraltro, come sappiamo dai restanti sonetti ad Ayamonte, non si recò mai)”. También el recorrido de doña Brianda de España a las Indias es leído por Góngora en clave solar. En el segundo cuarteto don Luis afirma que es “esfera España de sus rayos bellos”, de modo que “L’intera Spagna viene illuminata dagli occhi di Clori, come un corpo celeste illuminato dal sole” (Poggi 1997: 223). Pero sucede que además, gracias al viaje finalmente malogrado, esos ojos “espera idolatrallos occidente”. Ya Salcedo Coronel percibió que el poeta cordobés hacía aquí referencia a la fe de los pueblos precolombinos: “Dice que espera idolatrarlos el occidente como a Soles más hermosos, aludiendo al ciego error de los Indios Occidentales, adonde iba, que adoraban por su Dios al Sol” (*Segundo tomo*, 299). El viaje de doña Brianda adquiere así también profunda connotación solar, fusionando la luz de la dama con la adoración al astro de los pueblos de las Indias, explicada por Mercedes Blanco (2012: 76) con una precisión que justifica la extensión de la cita: “los pueblos del Occidente americano son idólatras del sol y por lo tanto [...] de todo cuando pueda llamarse sol, incluyendo los ojos de doña Brianda [...] podemos concluir que Occidente idolatraría esos ojos, si llegara a verlos. Pero, prosigue el razonamiento, doña Brianda va a viajar a América, como sabe todo el mundo, hasta en el Nuevo Mundo, y, dado que la fama de su hermosura se extiende tanto como la de la su

ilustre familia, nadie ignora, aunque viva en los antípodas, que tamaña belleza vive en España, que *España es esfera de sus rayos bellos*. Por lo tanto, América aguarda con impaciencia que doña Brianda, con el sol que lleva en sus ojos, abandone su esfera oriental y emprenda su natural camino hacia un occidente que *espera idolatrallos*. De hecho, el viaje del marqués y de su familia a América, transportando en su comitiva los soles de su bella mujer y sus bellos hijos, viene a confirmar oportunamente que el sol viaja de oriente a occidente”.

El último aspecto que querríamos comentar también tiene que ver con el abortado viaje. Lo encontramos en el terceto final, donde, nos dice Salcedo Coronel, “Concluye, diciendo que en tanto mar como se interpone de España a las Indias, será mortal anzuelo, con que aprisione las almas un luciente arpón de la Cerda inmortal. Alude al apellido de esta señora, y al modo en que la mar se suele pescar” (*Segundo tomo*, 299). El apellido de la joven provoca que el terceto se sostenga, explica Matas (2019: 850), en “el juego conceptual a partir del apellido de la dama, *Cerda*, que el poeta identifica con su significado de ‘cabello’ y, metafóricamente, con el *arpón* en que transforma su divina belleza; de un modo paronímico y sinecdóquico, tal vez el apellido *Cerda* se identifica más exactamente con la *cuerda* [...] a la que va atado el arpón para poder recogerlo junto con el pez en el que se haya clavado, lo que lo convierte en *mortal anzuelo*”. Según comenta Ciplijauskaitė (1992: 154), “El arpón como arma de Amor aparece con frecuencia, aquí muy apropiadamente por tratarse del mar”, de modo que este puede quedar asociado a “Il volo dei Capelli (suggerente un immaginario movimento dell’amo) ma anche quello di Cupido” (Poggi 1997: 224-225). La idea del cabello de doña Brianda como “arpón luciente”, como anzuelo, no solo encaja muy bien con los presupuestos luminosos que venimos estudiando en el presente trabajo, sino que encuentra también asiento en un texto clave del neoplatonismo, como es el caso del *De amore*. Allí Marsilio Ficino utiliza la imagen del anzuelo para explicar la atracción del amante hacia el brillo de la belleza, en términos semejantes a los utilizados por Góngora en el soneto: “La figura del hombre, muchas veces muy bella a la vista por la bondad interior felizmente concedida por Dios, transmite al espíritu, a través de los ojos que la contemplan, el rayo de su esplendor. El espíritu, atraído por esa chispa como por un anzuelo se dirige hacia el que le atrae. A esta atracción, que es el amor, puesto que dependiendo de lo bueno, bello y feliz se vuelve hacia lo mismo, sin ninguna duda lo llamamos bello bueno, feliz y dios” (*Sobre el amor*, 123-124).

El marqués, la marquesa, su hija son protagonistas, como hemos podido comprobar, de un grupo de composiciones que, si bien en primera instancia pueden comprenderse bajo la inmediatez del homenaje cortesano o del poema de circunstancias, una vez analizados en profundidad nos muestran que, en su base, hay una profunda huella de la filosofía neoplatónica renacentista, algunos de cuyos símbolos centrales, como la luz y el Sol, adquieren un papel central que va más allá del lugar común o la metáfora fosilizada, para convertirse en uno de los ejes en torno a los que gira el ciclo de poemas dedicado a los marqueses de Ayamonte.

Bibliografía

- ABELLÁN, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- ALDANA, Francisco de, *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1997².
- ALONSO, Dámaso, “Entre Góngora y el marqués de Ayamonte: poesía y economía”, en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age*, ed. R. O. Jones, Londres, Tamesis, 1973, pp. 9-23.
- ARTIGAS, Miguel, *Don Luis de Góngora y Argote: biografía y estudio crítico*, Madrid, Revista de Archivos, 1925.
- BERMEJO, Virgilio, “Princeps ut Apolo. Mitología y alegoría solar en los Austrias hispanos”, en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 473-487.
- BLANCO, Mercedes, “Góngora et la peinture”, *Locus amoenus*, núm. 7 (2004), pp. 197-208.
- , *Góngora o La invención de una lengua*, León, Universidad de León, 2012.
- , *Góngora et les querelles littéraires de la Renaissance*, 2016, en línea, <<https://obvil.sorbonne-universite.fr/projets/gongora-et-les-querelles-litteraires-de-la-rennaissance>> [consulta del 16 de junio de 2021].
- CANONE, Eugenio, “Il ‘senso’ nei trattati d’amore. Ficino e la fortuna del modello platonico nel Cinquecento”, en *Sensus, sensatio: 8. Colloquio internazionale, Roma, 6-8 gennaio 1995*, ed. Massimo Bianchi, Florencia, L. S. Olschki, 1996, pp. 177-198.
- CARREIRA, Antonio (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- CARREÑO, Antonio (ed.), Luis de Góngora, *Romances*, Madrid, Cátedra, 2020⁹.
- CASTIGLIONE, Baldassare, *El Cortesano*, ed. Rogelio Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe, 2009.
- CHASTEL, André, *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo El Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1982.
- , *Marsile Ficin et l’art*, Ginebra, Droz, 1996.
- CHECA CREMADES, Fernando, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.
- CICERÓN, Marco Tulio, *Sobre la República*, ed. Álvaro d’Ors, Madrid, Gredos, 1984.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Birutė (ed.), Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid, Castalia, 1992.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Cristiandad, 1974.

- ERASMO DE ROTTERDAM, *Educación del príncipe cristiano*, ed. P. Jiménez Guijarro, Madrid, Tecnos, 2012.
- FICINO, Marsilio, *De Amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, ed. Rocío de la Villa Ardua, Madrid, Tecnos, 1986.
- , "De raptu Pauli", en *Prosatori latini del Quattrocento*, ed. Eugenio Garin, Milán, Ricciardi, 1952, pp. 931-969.
- , *Le divine lettere del gran Marsilio Ficino tradotte in lingua toscana da Felice Figliucci senese*, ed. Sebastiano Gentile (ed. facsímil de la de 1548), Roma, Storia e Letteratura, 2001.
- , *Platonic Theology*, I, ed. Michael J. B. Allen y James Hankins, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2001.
- , *Platonic Theology*, II, ed. Michael J. B. Allen y James Hankins, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 2002.
- , "Sobre el Lumen", en *Sobre el Sol. Sobre el lumen (Liber de sole et lumine)*, ed. Alejandro Flórez Jiménez, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores (Edición electrónica), 2013, pos. 2248-2865.
- , "Sobre el Sol", en *Sobre el Sol. Sobre el lumen (Liber de sole et lumine)*, ed. Alejandro Flórez Jiménez, Ciudad de México, Bonilla Artigas Editores (Edición electrónica), 2013, pos. 1783-2225.
- , "The Commentary of Marsilio Ficino to Plato's Republic", en *When Philosophers Rule: Ficino on Plato's Republic, Laws & Epinomis*, ed. Arthur Farn-dell, Londres, Shepard-Walwyn, 2009, pp. 1-69.
- , *Tres libros sobre la vida*, ed. Mauricio Jalón, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006.
- GALERA, Pedro, "Un emblema solar para Felipe II", en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática. Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 457-467.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1961.
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesía*, ed. Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra, 2020.
- GARGANO, Antonio, "La 'doppia gloria' di Alfonso d'Avalos e i poeti soldati spagnoli (Garcilaso, Cetina, Acuña)", en *La espada y la pluma. Il mondo militare nella Lombardia spagnola cinquecentesca*, ed. M. Rizzo y G. Mazzocchi, Viareggio-Lucca, M. Baroni, 2000, pp. 347-360.
- , "«L'ombra ignuda entro 'l pensier figura'». La tradición lírica sobre el retrato de la dama en la poesía del siglo XVI", *Criticón*, núm. 114 (2012), pp. 33-69.
- GARIN, Eugenio, *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona, Crítica, 1981.
- , (ed.), *El Renacimiento italiano*, Barcelona, Ariel, 1986.
- GARROTE PÉREZ, Francisco, "La belleza del retrato en Herrera", *Ínsula*, núm. 610 (1997), pp. 21-23.

- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Obras completas*, ed. Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1951³.
- , *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- , *Romances*, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.
- , *Obras completas. I. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000.
- , *Poesía*, ed. Antonio Carreira, en Blanco, Mercedes, *Góngora et les querelles littéraires de la Renaissance*, 2016, en línea, <https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/gongora/gongora_obra-poetica> [consulta del 16 de junio de 2021].
- , *Sonetos*, ed. Juan Matas, Madrid, Cátedra, 2019.
- GUILLÉN, Jorge, *Notas para una edición comentada de Góngora*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 2002.
- JAMMES, Robert, *La obra poética de Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- JONES, R. O., “Neoplatonism and the ‘Soledades’”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XL (1963), pp. 1-16.
- , “Góngora and Neoplatonism again”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLIII (1966), pp. 117-120.
- KLEIN, Robert, *La forma y lo inteligible: escritos sobre el renacimiento y el arte moderno*, Madrid, Taurus, 1982.
- LEÓN HEBREO, *Diálogos de amor*, ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Tecnos, 2002.
- LEÓN, Luis de, *La perfecta casada*, ed. Mercedes Etreros, Madrid, Taurus, 1987.
- , *Poesía*, ed. Antonio Ramajo Caño, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2006.
- LIGOTA, C., “L’influence de Macrobe pendant la Renaissance”, en *Le Soleil à la Renaissance, sciences et mythes: colloque international tenu en avril 1963 sous les auspices de la Fédération internationale des instituts et sociétés pour l’étude de la renaissance et du Ministère de l’éducation nationale et de la culture de Belgique*, Bruselas, Presses Universitaires de Bruxelles, 1965, pp. 465-482.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MARGOLIN, Jean-Claude, “Du ‘De amore’ à la ‘Delie’ de Scève”, en *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone: studi e documenti*, ed. Giancarlo Garfagnini, Florencia, L.S. Olschki, 1986, pp. 587-614.
- MATAS, Juan (ed.), Luis de Góngora, *Sonetos*, Madrid, Cátedra, 2019.
- MICÓ, José María (ed.), Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas en arte mayor*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- (coord.), *Todo Góngora*, 2015, en línea, <<https://www.upf.edu/todogongora/>> [consulta del 16 de junio de 2021].
- MÍNGUEZ, Victor, *Los reyes solares: iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, Universidad Jaime I, 2001.

- MORREALE, Margherita, *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*, Madrid, Silverio Aguirre Torre, 1959.
- PARKER, Alexander A. (ed.), Luis de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2002⁸.
- PICO DELLA MIRANDOLA, “Discurso de la dignidad del hombre”, en *Manifestos del humanismo: Petrarca, Bruni, Pico della Mirandola, Alberti*, ed. María Morrás, Barcelona, Península, 2000, pp. 97-133.
- PLATÓN, *Diálogos: República. Tomo IV*, ed. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1992.
- POGGI, Giulia (ed.), Luis de Góngora y Argote, *I sonetti*, Roma, Salerno, 1997.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “El ciclo a los marqueses de Ayamonte: laus naturae y panegírico nobiliario en la poesía de Góngora”, en *XII jornadas de Historia de Ayamonte*, ed. Enrique Arroyo Berrones, Ayamonte, Ayuntamiento, 2008, pp. 107-132.
- , “Formas breves y géneros epidícticos entre Tasso y Góngora. El ciclo a los marqueses de Ayamonte”, *Romanische Forschungen*, CXXII (2010), pp. 183-219.
- , “*Cebado los ojos de pintura*: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino”, en *Góngora y el epigrama. Estudios sobre las décimas*, ed. Juan Matas, José María Micó y Jesús Ponce, Madrid-Fráncfort del Meno, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2013, pp. 143-166.
- PRIETO, Antonio, *La poesía española del siglo XVI (Vol. II: Aquel valor que respetó el olvido)*, Madrid, Cátedra, 1987.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, 1739, en línea, <<https://apps2.rae.es/DA.html>> [consulta del 16 de junio de 2021].
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1990².
- ROSES, Joaquín, “Sobre el ingenio y la inspiración en la edad de Góngora”, *Criticón*, núm. 49 (1990), pp. 31-49.
- SAITTA, Giuseppe, *La filosofía di Marsilio Ficino*, Messina, Principato, 1923.
- SALCEDO CORONEL, García de, *Segundo tomo de las Obras de Don Luis de Gongora comentadas por D. Garcia de Salcedo Coronel, cavallero de la Orden de Santiago. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644.
- , *Segunda parte del tomo segundo de las Obras de Don Luis de Gongora comentadas por D. Garcia de Salcedo Coronel, cavallero de la Orden de Santiago. Primera parte*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.
- SEZNEC, Jean, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987.
- SMITH, Colin, “An Approach to Góngora’s ‘Polifemo’”, *Bulletin of Hispanic studies*, XLII (1965), pp. 217-238.
- SMITH, Paul Julian, *Writing in the Margin: Spanish Literature of the Golden Age*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- TORRES SALINAS, Ginés, *El corazón del mundo. La cultura del Sol y la poesía del siglo XVI*, Granada, Comares, 2019.

VÉLEZ, Julio, *El rey planeta. Suerte de una divisa en el entramado encomiástico en torno a Felipe IV*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2017.

WALTERS, D. G., *The Poetry of Francisco de Aldana*, Londres, Tamesis, 1988.



Errori o varianti d'autore? Un'ipotesi sulla tradizione manoscritta del sonetto 35 di Garcilaso de la Vega*

Tobia R. Toscano

Università degli Studi di Napoli "Federico II"
tobia.toscano@unina.it

Recepción: 11/05/2021, Aceptación: 25/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Abstract

Il contributo offre una diversa interpretazione della tradizione manoscritta e a stampa del sonetto 35 di Garcilaso de la Vega, proponendo, sulla base del riesame delle varianti e della dimostrabile anteriorità del ms. Venezia Marciana It. IX, 137 rispetto alla *princeps* del 1574, di assumere i tre testimoni come redazioni d'autore *in progress* riconducibili a originali in movimento.

Parole chiave

Garcilaso de la Vega; Mario Galeota; Brocense; Herrera.

Abstract

English Title. Errors or Authorial variants? Some hypotheses concerning the manuscript tradition of Garcilaso de la Vega's sonnet 35.

This essay aims to offer a new interpretation of the manuscript and print tradition of Garcilaso de la Vega's sonnet 35, on the basis of a close analysis of its textual variants. Since Venezia Marciana It. IX, 137 ms precedes the 1574 editio princeps, we may reasonably assume that the three surviving witnesses contain different authorial variants of a rather fluid text.

Keywords

Garcilaso de la Vega; Mario Galeota; Brocense; Herrera.

* El presente trabajo se inscribe en el proyecto *Garcilaso de la Vega en Italia. Clasicismo horaciano* (2020-2023), Ministerio de Ciencia e Innovación. PID2019-107928GB-I00.

Ai miei amici di Spagna

Il sonetto *Mario, el ingrato amor como testigo*, non compreso nella *editio princeps* del 1543, fu stampato per la prima volta nel 1574 da Francisco Sánchez de las Brozas (= **B**), editore delle *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega*¹ sulla base di un antografo allo stato perduto, probabilmente diverso anche dall'esemplare "muy antiguo de mano" reso disponibile da Tomas de Vega "criado de su Magestad".²

Nonostante qualche non giustificata intemperanza emendatoria di Fernando de Herrera (1580, p. 209 = **H**), il *textus receptus* del sonetto 35 (33 in **H**) rimane quello fissato da **B**, né molto sembrano avere aggiunto i due testimoni manoscritti scoperti in processo di tempo: vale a dire **Mn** (= Madrid, Biblioteca Nacional, 3888: Tav. 1), le cui varianti furono scrutinate la prima volta da Keniston (1925: 227-228 e 310), e **Mv** (= Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 137 (6748): Tav. 2), reso noto e studiato in anni più recenti da Oreste Macri (1965), che prese spunto dal ritrovamento per lamentare l'assenza di una "recensione critica" "della tradizione editoriale e manoscritta dell'opera garcilasiana" (p. 250), proponendo l'anno seguente un assaggio più corposo della sua ipotesi di lavoro.³

Senza pretesa alcuna di estendere le riflessioni qui proposte al problema della tradizione nel suo complesso, la presente nota si limita a riconsiderare la

1. En Salamanca por Pedro Lasso 1574, c. 83v, con la rubrica *Soneto a Mario estando: segun algunos dizen: berido en la lengua y en el braço*. La medesima rubrica compare nella seconda edizione del 1577 (c. 85r), mentre nella terza, del 1612 (c. 93v), si aggiunge *Galeota* e si sopprime l'inciso *segun algunos dizen*. Se ne può dedurre che, morto il Brocense nel 1600, il curatore della ristampa abbia aggiunto il cognome del destinatario attingendolo all'edizione di Herrera (1580, p. 210, in cui il sonetto ha il numero 33), che lo aveva collegato al beneficiario della perorazione a Violante Sanseverino della canzone 5: "Este Soneto envió G. L. desde Tunes a Nápoles a su amigo Mario Galeota [...] dandole aviso de una herida". I testimoni manoscritti fin qui rinvenuti sono privi di rubrica.

2. Aviso del Brocense *al Lector* (1577, c. A[8r]): "En lo que toca a la diligencia de emendar algunos lugares: parte es mía, y parte de algunos amigos, y parte de otros exemplares que yo procuré aver para este effecto: entre los quales ayudó mucho uno muy antiguo de mano que nos quiso comunicar el señor Tomás de Vega criado de su Magestad por el qual allende de emendar los lugares de que se haze mención en las anotaciones, se restituyeron y cumplieron algunos versos que faltavan en los impressos". Nell'esemplare della *princeps* della Biblioteca Nacional de España, che ho potuto consultare grazie alla riproduzione fornitami da Eugenia Fosalba, manca l'avviso, ma si tenga presente che il fascicolo iniziale segnato A è mutilo delle carte con l'avviso, che perciò si cita dall'ed. 1577. In entrambe le edizioni (1574 e 1577) le rime di Garcilaso (c. 1r) si dicono "de nuevo corregidas y emendadas por un original de mano muy antiguo: y añadidas algunas obras suyas que nunca se han impresso": espressione che, mentre sembra ricondurre con chiarezza la fonte delle *emendationes* a un unico antografo, non consente altrettanto, come aveva osservato Ruffinatto (1982: 28), per asseverare la provenienza dei pezzi aggiunti dal manoscritto di Tomas de Vega, giacché il Brocense introduce le *Obras añadidas* senza alcuna indicazione.

3. Cfr. Macri (1966) e le opportune riserve avanzate da Ruffinatto (1982).

varia lectio del solo sonetto 35 e le conseguenti ricostruzioni stemmatiche fin qui prodotte da Macri (1965 e 1966) e Rosso Gallo (1990), sostanzialmente accolte, pur con qualche distinguo, nell'edizione critica corrente delle poesie di Garcilaso (Morros 1995).

Con i necessari ammodernamenti grafici adottati dalle edizioni moderne, il *textus receptus* del sonetto 35 si fonda quindi su **B**:

A Mario, estando, según algunos dicen, herido en la lengua y en el brazo

Mario, el ingrato Amor, como testigo	
de mi fe pura y de mi gran firmeza,	
usando en mí su vil naturaleza,	
qu'es hacer más ofensa al más amigo,	
teniendo miedo que, si escribo y digo	5
su condición, abato su grandeza,	
no bastando su esfuerzo a su crueza,	
ha esforzado la mano a mi enemigo;	
y así, en la parte que la diestra mano	
gobierna y en aquella que declara	10
los concetos del alma, fui herido.	
Mas yo haré que aquesta ofensa cara	
le cueste al ofensor, ya que estoy sano,	
libre, desesperado y ofendido.	

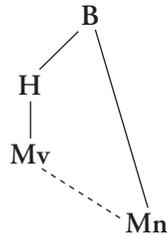
Al v. 1 gli editori più recenti (tra gli altri: Rivers 1986, Rosso Gallo 1990, Morros 1995, Alcina 2011, García Aguilar 2020), in ossequio probabilmente alla scelta di **B**, adottano per *amor* l'iniziale minuscola. Trattandosi tuttavia di una personificazione del dio Amore, sembra preferibile l'iniziale maiuscola, in ossequio alla scelta di **H**, che segue anche per l'eliminazione del segno di dieresi su *crueza*, ridondante perché il nesso *ue* non può essere che bisillabico.⁴

Sebbene assente nella *princeps*, nessuno ha mai avanzato dubbi né sulla autenticità del sonetto, né sulla sua tarda composizione, dovendosi prendere come necessario *terminus post quem* il riferimento alle ferite riportate nel corso della campagna di Tunisi (estate del 1535), che precedono di poco più di un anno la ferita ben più grave che nell'ottobre del 1536 causò la morte del poeta.

Nello studio che accompagna la descrizione e l'analisi di **Mv** Oreste Macri (1965, che conserva al sonetto il n. 33 come in **H**) offrì non solo la riproduzione fotografica (ben leggibile) della carta 114v, in cui il sonetto è preceduto dalla sintetica rubrica *Di Gar.*, ma riprodusse (p. 246) anche la trascrizione che di **Mn** (c. 285r-v) aveva dato nel 1955 Ángel Custodio Vega nella sua edizione madrilenza delle *Poesías de Fray Luis de León*, allestendo l'apparato

4. Degli editori prima menzionati, solo Rosso Gallo (1990) omette la dieresi. **H** è il primo a farne uso nei casi in cui gli appare necessaria: cfr. Domínguez Caparrós (2004: 42).

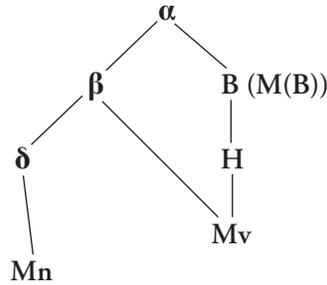
delle varianti dell'intera *recensio* (p. 247), impropriamente aggiungendovi **H**, che, pur essendo segnato da alcune innovazioni, dal momento che “coincide con **B** anteriore” (p. 248) andrebbe eliminato in quanto *descriptus*. Tuttavia Macrì conserva la testimonianza di **H**, perché a valle dello scrutinio delle varianti poteva a suo giudizio osservare che “**Mv** concorda con **H** 8 volte [...], con 3 escl. e innova 10 volte [...] con 8 singolari assolute”, quindi concludendo che “la coincidenza con **B** è trascurabile” e “Dunque **Mv** procede da **H**” (p. 248). Per non lasciare dubbi, poco più avanti sono giudicate “pessime le correzioni della copia veneziana di **H**” (p. 249) perciò sanzionando senza ambagi lo *status* di **Mv** come *descriptus* a sua volta di **H** che descrive **B**. Siccome posizione non dissimile sembrava a Macrì quella occupata da **Mn**, la cui “dipendenza [...] da **B** è rotta dalle due lezioni che ha in comune col solo **Mv**”⁵ inducendo il ricorso “alla consueta e comoda ipotesi della contaminazione” tra **Mn** e **Mv**, proponeva uno stemma del tipo:



Tale ricostruzione, nella misura in cui colloca tutti i testimoni in posizione derivata rispetto a **B**, sia pure ciascuno con lezioni proprie, la cui natura viene giudicata come frutto di manomissione del copista derivante da errata lettura, è del tutto ininfluenza ai fini della *constitutio textus*, al massimo potendosi concedere loro lo statuto di latori di varianti di tradizione, nonostante lo stesso Macrì (1965: 251) non mancasse di suggerire l'ipotesi, senza tuttavia percorrerla, che ci si possa trovare “davanti lo spettro di lezioni d'autore in stesure primitive”.

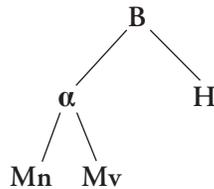
Tornando sull'argomento con l'intento di estendere anche ad altri componenti di Garcilaso il metodo neolachmanniano, Macrì (1966: 321), dopo aver riepilogato i dati in precedenza analizzati, propose anche una riarticolazione dello *stemma codicum*, facendo risalire la contaminazione di **Mn** con **Mv** attraverso un subarchetipo **β** derivato per via indipendente, come il manoscritto utilizzato da **B**, per l'occasione siglato **M(B)**, da un archetipo **α**:

5. Con la precisazione aggiuntiva nel saggio dell'anno successivo che si tratta di varianti “no poligenéticas” (Macrì 1966: 321)



Lo stemma così rimodulato consentiva a Macrì (1966: 321) di accantonare l'ipotesi della contaminazione di **Mn** con **Mv**, che a sua volta “tendría a la vista el ascendente de **Mn**”.

Il successivo studio di Rosso Gallo (1990) sulla tradizione di Garcilaso, sulla scia di Macrì, ribadisce, nella *Síntesis conclusiva sobre las “Obras añadidas”*, la convinzione “que el examen de las variantes demuestra que las ediciones de Sánchez de 1574 y 1577 son los ascendientes de todos los demás testimonios que han llegado hasta nosotros, por lo que concierne a los nuevos sonetos no publicados en la *princeps*” (p. 492). Per il sonetto 35 viene proposto uno stemma diverso da quello offerto da Macrì (1965: 249),⁶ opportunamente isolando **H** come discendente unico e senza eredi di **B**, le cui varianti vanno giudicate “como innovaciones con respecto al texto del Brocense”, mentre le due coincidenze significative di **Mv** e **Mn** ai vv. 9 e 10, a fronte delle più numerose e significative divergenze, “nos hace suponer la existencia de un intermediario, hoy perdido, entre **B** y los manuscritos (**α**)” (p. 480):

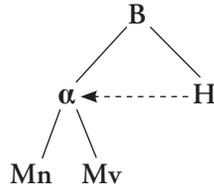


In sede di edizione critica Bienvenido Morros (1995: 315) adotta il testo di **B**,⁷ ritenendolo “la fuente del resto de testimonios”, osservando che “no lo está tanto su filiación en el *stemma* de M. Rosso Gallo”, sicché, rilevato che **Mn** e **Mv** “también concuerdan con **H**, o bien conjuntamente o bien por separado”, af-

6. Riprodotto in nota a p. 480. Nessun cenno al nuovo stemma proposto da Macrì (1966: 321).

7. Morros adotta la sigla **B74** per indicare la prima edizione di **B**, per distinguersela dalla seconda siglata **B77**.

faccia la congettura di “una contaminación intraestemática” tra **H** e un interposito **α**, a sua volta ascendente di **Mn** e **Mv**:



Come si vede, lo stemma proposto da Morros riproduce quello di Rosso Gallo aggiungendovi solo il collegamento di contaminazione tra **H** e **α**.

Prima di procedere a un riesame della *varia lectio* ricordo che sia Rosso Gallo che Morros, nonostante Macrì avesse dato una esatta trascrizione di **Mv**, ne travisano in alcuni punti decisivi il testo, introducendo dei guasti che incidono in misura sostanziale sulla valutazione della tradizione.

Ripropongo il testo del sonetto 35 organizzando l'apparato in forma orizzontale per agevolare il confronto della *varia lectio*, avvertendo che, escluso dalla *recensio* **H** in quanto *descriptus* di **B** del quale modifica per congettura alcuni punti,⁸ essendomi ragionevolmente convinto che attraverso **Mv** e **Mn** sia possibile dare corpo allo “spettro di lezioni d'autore in stesure primitive” evocato da Macrì (1965: 251) lungo un asse diacronico **Mv** → **Mn** → **B**, adotterò **Mv** come testimone di una prima redazione d'autore in processo di tempo sottoposta a revisione. Si riproduce la grafia senza ammodernamenti, distinguendo i grafemi *u* e *v* e introducendo i segni di interpunzione:

8. Desta sospetto il silenzio di Herrera sulla fonte delle varianti introdotte ai testi aggiunti da **B**. L'indizio che possa trattarsi di varianti abusive è consolidato, mi pare, dalla disinvoltura con la quale nella lista di *Ierros, que se an ballado en la impresion* (pp. n. n. di séguito alla dedica) indica come erronea la lezione a 7 *su fuerça a mi crueza*, proponendo non una ma due lezioni concorrenti: *a mi fuerça su crueza*, o, *su fuerça, ni crueza* (un modo per lasciare la scelta all'arbitrio del lettore?). È stato osservato che la lista di errori include “cambios notables con respecto al texto ofrecido, lo que muestra una manipulación a posteriori de los poemas”, segno che “las variantes de estos tres sonetos [tra questi il 35] se deben a una reelaboración premeditada por parte de Herrera”, il quale “se atrevió a meter mano a su antojo, modificando incluso lecturas publicadas en la posterior lista de yerros, como si de sus propios poemas se tratase”: Núñez Rivera (1997: 131-133). Il particolare conferma, oltre ogni ragionevole dubbio, che **H** procede per congettura nel tentativo di rendere più chiaro un luogo da lui male interpretato (sembrandogli poco sostenibile, infatti, la contrapposizione tra la *fuerça* di Amore e la *crueza* del poeta, nella prima variante inverte l'originaria posizione di *su* e *mi*, nella seconda attribuisce ad Amore sia *fuerça* che *crueza*).

Mv

Mario, el ingrato Amor, como testigo de mi fé pura y de mi gran firmezza, <i>seguiendo</i> en my su vil naturaleza, que es hazer mas ofensa al mas Amigo, y <i>viendo claro</i> que si escribo o digo	5	usando Mn B aviedo Mn teniendo B; miedo Mn B; y Mn B abajo y Mn abato B por no mostrar en mi tanta Mn no bastando su esfuerço a su B a esforçado el espada Mn ha esforçado la mano B diestra Mn y así en la parte que la diestra B aquella B los conceptos Mn B (concretos) Pero ... la Mn (B = Mv) ya que B desesperado Mn B
<i>sus fuerzas no bastando a su cruexa,</i> <i>quiso esforzar la mano</i> a my enemigo; y assi en el brazo que la <i>pluma</i> y mano governa y en <i>la parte</i> que declara	10	
<i>el concepto</i> del alma, fuy herido. Mas yo hare que <i>aquesta</i> ofensa cara le cueste al ofensor, <i>que ya</i> estoy sano, libre desesperando, y ofendido.		

Rosso Gallo (1990: 478-479) e Morros (1995: 316) travisano alcune lezioni di Mv, nel dettaglio:

5. viene omesso *si* condizionale;
 6. *se abaxa* è letto erroneamente *sera bano* (Morros: *sera vano*);
 9. *pluma* y variante omessa da Morros, registrata in Rosso Gallo;
 12. *aquesta* viene reso *aquezza*;
 13. *cuesta* invece di *cueste*.
- Altra variante non registrata: 14. *desesperando* vs *desesperado*.

Si tratta, beninteso, di piccoli infortuni, ma tali da inficiare le ricostruzioni stemmatiche proposte. Sicché rimane solo da rendicontare la posizione di Oreste Macrì, che, pure approdando a conclusioni a mio giudizio non condivisibili, ha il merito di mettere a disposizione il quadro completo e corretto della tradizione, conseguendo così lo scopo primario di ogni operazione connessa all'edizione critica: consentire al lettore di formulare ipotesi diverse senza necessità di ricontrollare *ex novo* l'intero testimoniale.⁹

Descritto il processo di revisione attuato da H ("Herrera herrerizza il poeta"), Macrì (1965: 249) giudica "Pessime le correzioni della copia veneziana di H", imputando al copista l'incapacità di cogliere l'elemento 'spettacolare' del gerundio *mostrando* sostituito "con quell'ovvio" *seguendo* (v. 3), seppellendo infine la testimonianza sotto il peso di una reprimenda inappellabile:

carica artificiosamente ed esteriorizza (5 *Y viendo claro* 6 *se abaxa su grandeza* 7 *fuerzas* 8 *quiso esforzar*), inverte (7 *sus fuerzas no bastando*), vuole precisare pedantemente introducendo particolari inutili (in 9 la "parte" ferita diventa "el brazo" e

9. Nel caso in esame gli errori di Rosso Gallo e Morros hanno reso necessario un nuovo controllo, avendo fatto sorgere il dubbio che Macrì fosse rimasto vittima di qualche svista.

“la diestra mano” perde “la diestra” per acquistare “la pluma”, donde in 10 è riutilizzata “la parte” esclusa dal 9 al posto di “aquella”).

Dal che viene fuori la fisionomia di un copista particolarmente intraprendente e incline al *bricolage* testuale sostituendosi non di rado all’autore, peggiorando il testo laddove pensa di migliorarlo, perché Macrì non nutre dubbio sulla derivazione di *Mv* (e di *Mn*) da *B*, sia pure per interposto *H*, fondandosi egli “sulla opinione che tutte le lezioni diverse da *B* siano significative (errori), cioè sul postulato che *B* rappresenti la stesura originale” (p. 250).

Non mi soffermo sulla ambiguità della nozione di *stesura originale* che, nel contesto in cui è impiegata, andrebbe assunta nel significato di ultima redazione/volontà dell’autore, e a maggior ragione risulterebbe incomprensibile il comportamento di un copista che, di fronte a una stampa autorevole come *H* a sua volta *descriptus* non passivo di *B*, si diverta a manomettere poco rispettosamente il testo, sebbene, in conclusione, Macrì (1965: 252), come si è già ricordato, suggerendo un’ipotesi lasciata tuttavia inesplorata, confessasse il “sospetto non infondato di prime redazioni, che si anniderebbero nella tradizione manoscritta fin dai tempi del poeta coi *pliegos sueltos*”.

Il postulato su cui si fonda il ragionamento di Macrì deriva molto probabilmente da una implicita posticipazione della databilità del manoscritto veneziano all’anno dell’edizione di Herrera (1580): come egli stesso ricorda, la ‘foto’ del sonetto di Garcilaso gli era stata comunicata, “per cortese e generoso tramite di Gianfranco Contini”, da Domenico De Robertis, al tempo impegnato nella ricerca dei testimoni manoscritti delle *Rime* di Dante.¹⁰ Gli studiosi che si sono occupati di *Mv* lo datano tra la fine del *xvi*¹¹ e gli inizi del *xvii* secolo.¹² Su questo tornerò più avanti, limitandomi per ora a osservare che, se anche si potesse dimostrare la receniorità dell’allestimento di *Mv* rispetto a *H*, sarebbe fattore in sé non decisivo per acclararne la dipendenza dalla stampa, in assenza del suffragio che solo può venire dal confronto dei testi. Né per sua natura, secondo l’aureo adagio di Giorgio Pasquali, un testimone *recentior* deve necessariamente dimostrarsi *deterior*.

Si tratta perciò di verificare se il quadro della *varia lectio*, esclusa la derivazione dei manoscritti da *B*, offra elementi probanti per documentare un’attività di *labor limae* riconducibile a Garcilaso, riconoscendo alle varianti, se possibile, lo statuto di varianti d’autore.

L’indizio che *Mv* sia opera di un copista italiano è nel raddoppiamento della *z* nella rima *-ezza* (2, 3, 5, 6) e nella forma *brazzo* a 9, e la prima impressione che si ricava da una lettura non condizionata dagli esiti di *B* è che il testo mostra una sua piena leggibilità e coerenza, quale disincantato e amareggiato racconto di una vendetta di Amore, che, invece di premiare il suo fedele seguace,

10. Cfr. ora De Robertis (2002: I, II, p. 792).

11. Cfr. Pignatti (2018: I, 2, pp. 224-225).

12. Lo assegna al *xvii* secolo Martignone (2004: 209).

pur di dare sfogo alla sua vile indole naturale, che lo spinge a inferire nei confronti di quelli che più gli sono amici, si allea con la mano del nemico per ferire il poeta nel braccio destro e nella bocca, sperando così di privarlo dei mezzi atti a denunciare la sua vera natura, avendo chiaro (*viendo claro*) che ciò comporterebbe una *deminutio* della sua grandezza. Tuttavia il poeta, avendo recuperato la salute, gli farà pagare a caro prezzo l'offesa ricevuta.

La rielaborazione del testo non comporta un mutamento del significato complessivo, piuttosto risponde a preoccupazioni di natura stilistica e al desiderio di conferire più potente plasticità all'antagonismo tra Amore e poeta-amante.

Il passaggio a 3 da *seguendo* a *usando* introduce la nozione di volontario e meditato ricorso di Amore alle risorse della sua indole perfida, laddove la lezione originaria esprime piuttosto l'idea di un atto riflesso e quasi necessitato dalla *vil naturaleza*.¹³ Più complesso e in apparenza meno razionalizzabile si presenta il quadro delle varianti che investe la seconda quartina. Il dio Amore continua a occupare la scena, ma la notazione oggettiva della prima stesura (*viendo claro*) viene orientata nella sfera soggettiva del *miedo*, segno di più diretto coinvolgimento nel duello con il poeta, che a sua volta emerge più decisamente nel suo ruolo di antagonista attraverso la sostituzione della costruzione impersonale *se abaxa* al verbo in prima persona *abajo Mn abato B*. Sotto il profilo della costruzione sintattica, i vv. 1-8 articolano un periodo unico con il soggetto *Amor* a 1 e il predicato della proposizione principale a 8, preceduto da tre subordinate con verbo al gerundio (*Mv* e *B*) simmetricamente disposti nei versi dispari (3, 5, 7).

Solo *Mn*, nel tentativo forse di introdurre una variazione in una sequenza che poteva sembrare monotona, sostituisce a 7 la causale implicita con una proposizione finale negativa, che comporta anche un sostanziale mutamento di significato che si riverbera anche sulla variante introdotta a 8. Ciò che tuttavia assicura la posizione intermedia di *Mn* è la sua concordanza con *B* nelle lezioni *miedo* e *abajo/abato* e, più avanti, *ha esforçado*. Si proverà a spiegare se l'innovazione di costruzione e di significato a 7-8, che isola *Mn* nell'insieme della tradizione, sia la traccia di un ripensamento dell'autore o il frutto di una iniziativa alquanto spregiudicata del copista, avendo sempre di vista il criterio che, fino a contraria prova, una variante di notevole entità, a meno che non intervenga in un luogo di difficile interpretazione, va assunta come indizio di riproduzione meccanica dell'antigrafo.

La soppressione a 5 per esigenze prosodiche della congiunzione *y*, necessitata dalla sostituzione del bisillabo *viendo* con il trisillabo *aviendo/teniendo*, consegue l'effetto di sottolineare la quasi simultaneità in cui si succedono le tre azioni espresse al modo gerundio in *Mv* e *B* (*seguendo / usando; viendo / teniendo; no bastando*), conferendo ad Amore i tratti di stratega infido capace di tradurre i

13. Rimane il mistero donde Herrera abbia ricavato la variante *mostrando*, che sarà anche 'spettacolare' come desiderava Macrí, ma difficilmente riconducibile a Garcilaso.

suoi pensieri in atti immediati.¹⁴ L'intervento finale che anticipa il gerundio negativo *no bastando*, in prima stesura posposto al soggetto, ne completa la disposizione simmetrica a inizio verso creando un effetto di consonanze interne.

I vv. 8-10 denunciano un più intenso travaglio elaborativo. La immediatezza dei riferimenti sembra confermare la natura di prima stesura di **Mv**, quasi frutto di una composizione ravvicinata rispetto all'evento:

quiso esforzar la mano a my enemigo;
y assi en el brazo que la pluma y mano
governa y en la parte que declara [...]

Pur nella rapidità del referto, il ricorso in prima istanza alla perifrasi per nominare il poco aulico particolare anatomico, indicato attraverso l'evocazione della più nobile e propria delle sue funzioni, avrà indotto successivamente la ricerca di una più calibrata dizione per assorbire la superstite nota di realismo veicolata dalla nominazione esplicita del *brazzo / braço*, sanando anche l'originaria incongruenza delle parti in gioco nella correlazione (*en el brazo / en la parte*). La soluzione finale si avvale della economica anticipazione di *en la parte* a 9, sostituita a 10 dal più funzionale pronome dimostrativo correlato *en aquella*, che insieme alla variante *diestra* in luogo di *pluma* rende immediatamente percepibile il riferimento anatomico, inglobando implicitamente nella nuova formulazione la funzione della scrittura che, insieme alla funzione propria della bocca di esprimere i sentimenti, è la causa del *miedo* che spinge Amore a vendicarsi del poeta per interposto *enemigo*. Varianti minime differenziano nel terzetto finale **Mv** da **B**: *que ya* (= **Mn**) vs *ya que*, e il gerundio *desesperando* vs *desesperado* di **B** (= **Mn**). Nel primo caso sembra operare l'esigenza di evitare la sonorità troppo dilatata derivante dalla successione di 5 vocali *que ya estoy*; nel secondo caso, di fronte alla concordia degli altri due testimoni, dobbiamo registrare l'unico errore di trascrizione di **Mv**. Rimane in verità l'uso della disgiuntiva *o* in luogo di *y* a 5 (*escribo o digo*), la cui legittimità è pienamente sostenibile in quanto distingue la doppia possibilità del poeta di danneggiare Amore servendosi o della scrittura o dell'atto del parlare.

Ultimato lo scrutinio delle varianti credo che **Mv** si possa battezzare come latore di una prima stesura d'autore del sonetto 35. Resta ora da valutare il comportamento di **Mn**, segnato da convergenze e divergenze sia rispetto a **Mv** che a **B**, il che non comporta la sbrigativa evocazione di procedure contaminatorie, non sempre messa in campo con raziocinio.¹⁵ Chi ha pratica di tradizioni manoscritte a testimonianze plurime per le quali si dispone di accertabili redazioni d'autore *in*

14. D'altra parte anche nel contemporaneo sonetto 33 a Boscán lo scenario bellico reale delle rovine di Cartagine è adibito come termine di paragone dell'incendio amoroso di cui è preda il poeta.

15. In generale non mancano casi di contaminazione nella trasmissione di testi poetici cinquecenteschi, ma si tratta di eccezione piuttosto che della norma. Di preferenza i copisti, quando dispongono di più esemplari di un medesimo componimento, annotano le lezioni alternative sui margini o in interlinea.

progress sa che non è infrequente il caso di testimoni intermedi che condividono lezioni sia con testimoni della prima redazione sia con quelli della redazione finale. Facendo riferimento a un autore a me sufficientemente noto, e per di più molto amato da Garcilaso, vale a dire Sannazaro, molte delle sue rime, poi confluite in larga parte nella redazione definitiva dell'edizione postuma dei *Sonetti et canzoni* (Napoli, Sultzbach, 1530), presentano una folta tradizione manoscritta in cui schematicamente si individuano due fasi redazionali, anteriori alla terza e ultima certificata dalla stampa. Data quindi una schematizzazione diacronica delle fasi redazionali **a**, **b**, **c**, non è infrequente il caso che un testimone della fase **b** sia caratterizzato da lezioni comuni con testimoni tanto della fase **a** che della fase **c**; così come può accadere che non tutte le innovazioni registrate in **b** rispetto ad **a** approdino a **c**, che anzi può ritornare in qualche caso alla lezione di **a**.

L'ultima fattispecie, documentabile come "ripensamento" d'autore, che abbandona un processo di revisione per tornare in parte alla lezione precedente, sembra la più adatta a fotografare l'esigua ma abbastanza tormentata dinamica della tradizione manoscritta del sonetto 35 di Garcilaso. Intanto si possono osservare in **Mn** delle varianti di transito da **Mv** a **B**:

- | | | |
|----|--|------------|
| 5. | <i>y viendo claro</i> que si escrivo <i>o</i> digo | Mv |
| | aviendo miedo <i>y</i> | Mn |
| | teniendo miedo <i>y</i> | B |
| 8. | <i>quiso esforzar la mano</i> a my enemigo | Mv |
| | a esforçado el espada | Mn |
| | ha esforçado la mano | B |
| 9. | <i>y assi en el brazo</i> que la <i>pluma y</i> mano | Mv |
| | diestra | Mn |
| | la parte diestra | B . |

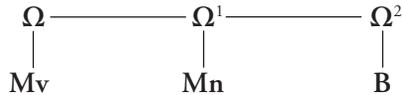
Mn concorda con **Mv** a 10 (*la parte* vs *aquella* **B**) e a 11 (*que ya* vs *ya que* **B**), con **B** a 3 (*usando* vs *seguiendo* **Mv**) e a 11 (*los conceptos* vs *el concetto* **Mv**). La concordanza a 6 **Mn B** nell'esito *abajo / abato* è da bilanciare con il mutamento di costruzione prodotto in **Mn** dall'inserimento della congiunzione *y* che determina la dipendenza del complemento oggetto *condición* da *abajo* e non da *escrivo y digo* (**Mv B**) del verso precedente. Un più vistoso mutamento di senso è prodotto dalle lezioni singolari che caratterizzano il dettato di **Mn** a 7-8

por no mostrar en mi tanta cruexa
a esforçado *el espada* a my enemigo,

che sembrerebbero il frutto di un tentativo di attenuare la crudeltà di Amore, che, non volendo inferire direttamente sul suo fedele seguace, si serve della spada del nemico per ottenere il suo scopo. Dove la lezione singolare *el espada* potrebbe essere stata indotta dall'esigenza di evitare la ripetizione di *mano* in due versi conti-

gui. Non sanabile rimane la vistosa irregolarità “en el plano rítmico en el vs. 12, acentuado en la quinta sílaba” (Rosso Gallo 1990: 480), che potrebbe essere la spia di un abbandonato processo di revisione riprodotto meccanicamente da **Mn**.

L’assenza di errori certi, sia separativi che congiuntivi, sconsiglia di supporre, come fin qui proposto, derivazioni da un archetipo comune a tutta la tradizione, da cui a sua volta discenderebbe un subarchetipo guasto in qualche punto, attinto per vie diverse da **Mv** e da **Mn**. Più fruttuosa può rivelarsi l’ipotesi di un originale in movimento così configurabile:



con l’avvertenza che in Ω^2 vengono abbandonate alcune varianti innovative esclusive di Ω^1 .

L’ipotesi appena formulata potrebbe in aggiunta giovare del supporto della cronologia nel caso in cui, pur in assenza di cogenti elementi esterni, la testimonianza di **Mv** sia in grado di reggere una datazione che la collochi ragionevolmente in posizione anteriore rispetto a **B**: in altri termini, se **Mv** precede **B** (1574), cade ogni presupposto di una sua derivazione dalla *princeps* del sonetto 35.

La prima descrizione dei contenuti di **Mv**, miscelaneo di “Var(ie) Poes(ie) Tosc(ane)”, si deve a Jacopo Morelli (1776: 138-142),¹⁶ che lo data genericamente al XVI secolo. Macri (1965, p. 245), sulla scorta di informazioni ricevute da De Robertis, ritiene la silloge “compilata verso la fine del secolo XVI, per varie mani (più di sei) in scrittura corrente”. Il dato cronologico sarà successivamente confermato da De Robertis (2002: 792), che individua l’operato di otto amanuensi, attribuendo tuttavia a un’unica mano **θ** la responsabilità della stesura dell’ultimo fascicolo (cc. 107-114). Rileva ai fini del nostro discorso che la successione delle presenze in **Mv** non obbedisce a una *ratio* cronologica, giacché dopo la canzone di Giovan Battista Ubaldini, che si legge in apertura, scritta per celebrare le nozze di Ferdinando I de’ Medici con Cristina di Lorena e perciò *post* 1589, è trascritta la canzone *Fra le sembianze onde di lungi havrei*, già composta nel 1536 da Francesco Maria Molza per la morte del cardinale Ippolito de’ Medici (Pignatti 2018: II, pp. 332-37), e, a seguire, una canzone attribuita a Dante con seguito di varie presenze soprattutto cinquecentesche, compreso il sonetto *Icaro cadde qui, quest’onde il sano* di Sannazaro, che riproduce il testo della *princeps* del 1530.¹⁷ Va tuttavia notato che De Robertis colloca alla fine della descrizione i pochi testi in latino e il “sonetto in lingua spagnola di Gar[cilaso de la Vega]”, di fatto separandolo dall’unità codicologica finale e perciò decontestualizzandolo.

16. Che non segnala la presenza del sonetto di Garcilaso.

17. Si legge al n. 79 dell’edizione a cura di Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961, p. 195.

Pur in assenza di un controllo diretto del manoscritto, non mi sembra azzardato prospettare che *Mv* possa essere ritenuto un composito¹⁸ risultante dall'assemblaggio seriore di fascicoli di provenienza e tempi diversi, il che imporrebbe di saggiare la databilità della scrittura di ciascuna delle mani coinvolte. Ciò che colpisce è l'assoluto disinteresse fin qui mostrato per il contesto in cui riaffiora il sonetto di Garcilaso (c. 114v). Le cc. 107-114v chiudono infatti il manoscritto e sono precedute da due carte bianche (105-106), ma degno di maggior nota è che il quaderno riproduce una silloge di poeti napoletani,¹⁹ in cui le uniche presenze geograficamente eccentriche sono un sonetto di Giovanni Antonio Volpi²⁰ e quello di Garcilaso, che, senza urtare la suscettibilità degli spagnoli, può tuttavia essere a buon diritto considerato napoletano di adozione. Come si può osservare dalla tavola, un elemento di suggestione non minore deriva dalla collocazione del sonetto di Garcilaso, trascritto dopo una serie compatta di 9 sonetti fin qui sconosciuti di Mario Galeota, destinatario del sonetto in questione:

- c. 107r: Del S.^{or} Sertorio Pepe: *Da cento Re continui scesa et cento*
- c. 107v: D(el) M(edesimo): *O anima gentil, che di belsade*
- c. 108r: D(el) M(edesimo): *O di cui nulla è simil né seconda*
- c. 108v: Del S.^{or} Gio: Ant.^{io} Volpe al S.^{or} Portoallegro: *Come stanco nocchier ch'ogni suo ingegno*
- c. 109r: Dil S.^{or} Angelo di Costanza alla S.^{ra} Camilla Correale: *Chi disia di veder vera bellezza*
- c. 109v: Dil S.^{or} Giulio Cesare Caracciolo Al S.^{or} Don Ger.^{mo} Pignatello: *Quanto, signor, può il duol spento nel petto*
- c. 110r: Dil S.^{or} Mario Galeota: *Dal più profondo et tenebroso loco*
- c. 110v: *Quella pietà, Signor, che 'l cor t'avvinse*
- c. 111r: *Se 'l ciel senza il voler, et Dio non muove*
- c. 111v: *Non tanto mi contrista esser rinchiuso*
- c. 112r: *Se ben con gran mistero, alto Signore*
- c. 112v: *Quando sarà quel fortunato giorno*

18. Ho ricevuto in data 4.05.2021 conferma in tal senso dalla signora Susy Marcon, curatore del Dipartimento manoscritti e rari della Biblioteca Nazionale Marciana, che ringrazio.

19. Il dato va sottolineato, perché, nonostante le modeste proporzioni, questa silloge si aggiunge alle poche riconducibili a Napoli, “che non ha quasi raccolte manoscritte antologiche caratterizzate in senso locale e si impone invece imperiosamente nelle stampe di metà secolo”: Albonico (2016: 178).

20. Letterato comasco (1515-1558) sulla cui attività ha raccolto le poche notizie disponibili Franco Tomasi in appendice alla ristampa di *Rime* (2001, p. 450), in cui è presente con una canzone e due sonetti, nel primo dei quali, *Il grido che di voi empie ogni parte*, rivolto a Paolo Giovio non nominato esplicitamente, si sviluppa il tema della fama che la sua scrittura assicurerà ad Alfonso d'Avalos marchese del Vasto (“s'al grande ALFONSO date fama voi”, 6), all'epoca governatore di Milano, rendendo eterno anche l'autore (“...né s'è pregiato / senza lui fora al mondo il nome vostro”, 13-14). Un sonetto in morte di Francesco Maria Molza (*MOLZA, MOLZA non più, ma lievi spirti*) è stampato nel *Libro terzo delle rime di diuersi nobilissimi et eccellentissimi autori nuouamente raccolte*, In Vinetia, appresso Bartholomeo Cesano, 1550, c. 138r. Altro non compare nel Database di <http://lyra.unil.ch/>: pertanto il sonetto trascritto in *Mv* dovrebbe essere inedito.

- c. 113r: *Ben potrà far di me l'humana forza*
 c. 113v: *Se ogni occhio è cieco, et ogni orecchia è sorda*
 c. 114r: *Nimphe del Tebro, a Dio sacrato choro*
 c. 114v: Di Gar(cilaso): *Mario, el ingrato Amor como testigo*

La silloge si apre con un trittico di sonetti inediti di Sertorio Pepi,²¹ il primo dei quali sembra un voto beneaugurante per il matrimonio programmato, ma non realizzato di Giulia d'Aragona, con Federico Gonzaga, marchese di Mantova,²² gli altri due devoluti alla celebrazione di Giulia Gonzaga, ritratta nel fulgore della sua bellezza, ma anche elogiata per le sue alte doti morali,²³ databili non oltre i pieni anni quaranta del Cinquecento, mentre di difficile datazione risultano i sonetti di Angelo di Costanzo²⁴ e di Giulio Cesare Caracciolo, che dovrebbe essere il medesimo destinatario del sonetto 19 di Garcilaso *Julio, después que me partí llorando*.

Più stretti legami ebbe Garcilaso con Mario Galeota, per il quale oltre al sonetto 35 compose anche la *Ode ad florem Gnidi*. Noto fin qui esclusivamente per le rime stampate nelle antologie cinquecentesche con l'attribuzione a Fabio Galeota,²⁵ *Mv* è allo stato l'unico testimone di rime che vanno sotto il nome di Mario e riflettono anche uno dei momenti più dolorosi della sua esistenza: la detenzione nelle carceri romane dell'Inquisizione, che si protrasse dal 1555 al 1559, in attesa del processo per eresia²⁶ da cui sarebbe uscito assolto nel marzo

21. Su Sertorio Pepe, nativo di Contursi, rinvio al profilo sintetico di Pagnani (2009), che si fonda prevalentemente su Castaldi (1919). Un più recente riepilogo dei pochi dati disponibili è offerto da De Luca (2019: 86), che colloca la sua nascita ad inizio Cinquecento.

22. Saremmo perciò intorno al marzo del 1530 e prima del 6 giugno, quando la morte di Bonifacio Paleologo rese erede del ducato di Monferrato la sorella Margherita, che Federico provvide a impalmare nel settembre successivo. Il ternario finale presagisce i benefici che da tali nozze sarebbero derivati sull'asse Napoli-Mantova indicato attraverso i fiumi che attraversano le due città: "L'eterna luce di Gonzaga accende / il Sebetho hora, et tal per lei theasuro / l'alto sol d'Aragona al Mincio rende". Devo il suggerimento a Franco Pignatti, che ritiene anche gli altri due sonetti legati alla medesima occasione, mentre a me pare che siano centrati sull'esaltazione della bellezza e delle virtù muliebri senza altri riferimenti alle nozze, e quindi riferibili a Giulia Gonzaga. In attesa di uno studio più approfondito, mi limito a trascrivere i vv. 1-8 del secondo sonetto: "O anima gentil, che di beltade / cinta le parti angeliche et divine / tua luce mostri in quest'oscura etate, / quasi tenera rosa in dure spine; / de le virtuti excelse et pellegrine / vivo specchio et mirabil novitate, / sol di gratie, fontana d'honestate, / di gloria e di valor principio e fine [...]".

23. Traccia dei rapporti intercorsi, un lascito nel testamento di Giulia Gonzaga: "Lasso al Magnifico Sertorio Pepe per aiuto di collocar le sue due figliole ducati seicento di moneta, cioè ducati trecento per ciascheduna, et li siano pagati subito" (cfr. Amante 1896: 386). Entrò successivamente al servizio di Giulio Cesare di Capua, principe di Conca, che gli affidò l'educazione letteraria del figlio Matteo: cfr. Zezza (2021: 46, n).

24. Il sonetto è stato pubblicato da Russo (2014: 133).

25. Rinvio a tal proposito a Toscano (2010).

26. I primi sospetti e le prime prove erano stati raccolti in una indagine riservata disposta dal viceré don Pedro de Toledo nel 1548: il quadro accusatorio ruotava soprattutto sulla profonda amicizia che aveva legato Galeota a Juan de Valdés, alla cui morte egli divenne (insieme a Giulia

del 1560. Riferimento abbastanza evidente a tale vicenda si coglie nella misura di desolazione che contrassegna la fronte del quarto sonetto della microsilloge

Non tanto mi contrista esser rinchiuso
tra muro e ferro in cieco laberinto,
ove ogni raggio di pietade è estinto
et di speranza al mondo il passo è chiuso,
quanto vedermi innanzi a te confuso,
di catene, di colpe il collo avvinto,
e di miei falli havermi il laccio cinto
contra te, Signor, fatti, io me ne accuso,

resa più struggente dalla nostalgia della famiglia lontana e tuttavia nutrita dall'abbandono in Dio del sonetto sesto

Quando sarà quel fortunato giorno
dopo molto penar e languir molto
che tua mercè, Signor, libero et sciolto
faccia alla famigliuola mia ritorno?
Et ogniun che vedrà fatto sì adorno
de' miei voti il tuo tempio in cui sei cólto
te loderà che m'habbi a morte tolto
et che chi spera in te non ha mai scorno,

in cui il dolore della lontananza forzata dagli affetti più cari (evidente la suggestione della *famigliuola sbigottita* di *Rvf* 16, 3) si scioglie nella rimodulazione di *Ps. 30 In te Domine speravi non confundar in aeternum*.

La breve silloge di 'sonetti dal carcere' di Mario Galeota andrà studiata a parte, ma intanto si segnala perché arricchisce il profilo di un petrarchista poco incline al calligrafismo e che, dato il contesto e la particolare vicenda che riflette, suggerisce una datazione abbastanza precisa, alla quale potrebbe offrire lume ulteriore l'individuazione della nascita celebrata nel sonetto conclusivo *Nimphe del Tebro, a Dio sacrato choro*, in cui al Tevere festante (vv. 1-8) fa riscontro la desolazione del Sebeto (vv. 9-14), privato della gloria del *parto* beneaugurante di una *gran donna* evidentemente appartenente alla nobiltà napoletana:

Al novo parto desiato et caro
de la gran donna, il cui nome è ben degno
di gir ovunque il sol conduce il giorno,
sol Sebeto riman turbido e amaro,
aggiungendo all'antico il novo sdegno
che 'l Thebro de' suoi fior si faccia adorno.

Gonzaga) custode e trascrittore degli scritti, impiantando tra Napoli e il suo feudo di Monasterace in Calabria un vero e proprio *scriptorium*: cfr. Lopez 1976 e Pastore 1998.

La silloge ‘romana’ di Galeota occupa compattamente la seconda metà del fascicolo finale di *Mv* ed è suggellata dal sonetto di Garcilaso. Esclusa l’autografia, rimane il dato oggettivo della sua riconducibilità a un antigrafo vicino all’officina dell’autore, giacché non si vede chi altri a Napoli potesse conservare copia dei versi spagnoli, per il resto trattandosi di sonetti legati a una vicenda personale dolorosa e compromettente da custodire gelosamente, al massimo facendone parte a pochi eletti.

Rimane a questo punto la necessità di tarare meglio l’età della scrittura, giacché non si può dubitare che l’età dei testi coinvolti possa essere circoscritta al quinquennio 1555-1559.

Muovendo dallo studio riepilogativo di Ciaralli (2010)²⁷ sulle vicende storiche della scrittura *italica*, appare chiaro che si tratta di uno stile di durata medio-lunga, stabilmente impiegato nei decenni centrali del XVI secolo. Sul problema ho sottoposto preventivamente la questione in forma di *peer review* agli amici Franco Pignatti²⁸ e Raffaele Caliendo, tenuti all’oscuro delle implicazioni che la datazione della grafia comporta rispetto alla tradizione del sonetto di Garcilaso: per via indipendente entrambi propendono per una collocazione nella prima metà del Cinquecento, oltre che confermare l’identità della mano che trascrive i sonetti di Galeota e quello di Garcilaso (Tav. 3). Non si tratta di un modo di trasferire ad altri la responsabilità delle proprie affermazioni,²⁹ ma di una pratica che dovrebbe essere usuale nei nostri studi, tanto più se la collocazione cronologica della scrittura impatta in maniera decisiva sulla storia della tradizione.

Ribadisco che la valutazione delle dinamiche variantistiche in precedenza formulata non sarebbe stata compromessa da una conclamata receniorità della grafia,³⁰ vale piuttosto, nel caso in esame, come prova aggiuntiva a sostegno della natura di *Mv* quale testimone di una prima redazione d’autore del sonetto 35 di Garcilaso, indirettamente restituendo dignità anche al più tardivo *Mn*, sicuramente databile al sec. XVII.

Se dunque il copista di *Mv* per evidenti ragioni cronologiche non può dipendere né da *B* né da *H*, sembra naturale immaginare che, tornato a Napoli dall’impresa di Tunisi nel novembre 1535, Garcilaso facesse dono all’amico Mario Galeota del

27. Anche in questo caso ho approfittato della disponibilità di Antonio Ciaralli, che, fatto salvo l’arco cronologico abbastanza ampio sotteso al tipo di grafia impiegato, ha confortato l’identità della mano che trascrive i sonetti di Galeota e quello di Garcilaso.

28. Che in aggiunta mi fa notare come la carta 114v, su cui è trascritto il sonetto di Garcilaso, appare abbastanza usurata rispetto alle carte che precedono, il che può essere indizio di una originaria autonoma circolazione del fascicolo privo di coperta o di camicia.

29. Nella mia attività ho avuto modo di consultare e studiare vari manoscritti della stessa epoca e al primo impatto con il fascicolo finale di *Mv* ne avevo ricavato l’impressione che la grafia riconducesse ad anni non troppo distanti dal tempo della scrittura dei sonetti di Galeota (cioè fine anni Cinquanta del XVI secolo), ma l’autorevole ipoteca posta da De Robertis (2002) ha imposto la massima cautela.

30. Molto utile il suggerimento di Albonico (2016: 179) di distinguere, nella valutazione della cronologia di un manoscritto, “il livello redazionale dei testi contenuti, ovvero la determinazione della ‘età testuale del testo’, che resta sempre distinta dalla ‘età dell’allestimento’”.

sonetto a lui dedicato, composto nelle pause concesse dalla convalescenza. Si potrebbe persino ipotizzare che il sonetto sia nato nel contesto di quelle frequenti *tertulias*³¹ che punteggiarono il soggiorno di Carlo V a Napoli, allorché i postumi delle ferite essendo ancora visibili, potevano offrire ai *sodales* lo spunto per celiare sulle loro cause.³² Nel marzo del 1536 Garcilaso sarebbe partito come maestro di campo con l'esercito dell'Imperatore, che si apprestava a riprendere la guerra contro Francesco I.

Mario Galeota rimase in possesso del sonetto,³³ sul quale l'autore nei pochi mesi che gli rimasero dovette tornare, senza tuttavia riuscire a conferirgli una forma per lui soddisfacente, come mostra il rovello variantistico che contrassegna soprattutto i vv. 7-10. Dopo aver esperito e poi abbandonato nella stesura intermedia riprodotta da Mn un più corposo riassetto del testo con il passaggio da *mano a espada*, non tutto dovette apparirgli risolto nella stesura trasmessa dall'antigrafo di B ancora segnata dall'impiego ravvicinato di *mano* (vv. 8 e 9).

Questo potrebbe spiegare l'assenza del sonetto 35 (e anche del 33) nella *princeps* del 1543, che pure accoglie composizioni nate tra l'impresa di Tunisi e la guerra di Provenza. Se ne può dedurre una prova ulteriore del rigoroso classicismo di Garcilaso che, nonostante la *desenvoltura* (termine che traduce nel castigliano di Boscán la *sprezzatura* di Castiglione) con la quale trasferisce sul piano della schermaglia con Amore un cruento episodio bellico dal quale era sopravvissuto, ritenne il sonetto ancora lontano dalla forma definitiva, riservandolo a un *labor limae* interrotto dalla giornata di Le Muy in cui riportò la ferita che non avrebbe potuto raccontare.³⁴

31. Sui rapporti di Garcilaso con gli ambienti accademici napoletani cfr. ora Fosalba (2019), in particolare le pp. 29-80.

32. Non lo esclude la misura di "complicidad socarrona" (mutuo l'espressione da Fosalba 2019: 191) su cui è modulato il sonetto.

33. Con il trascorrere degli anni, in quei versi Mario Galeota ritrovava la memoria di una intensa amicizia legata a un tempo felice della vita, tant'è che a Napoli, dopo lungo intervallo, sarà tra i pochi a ricordare nel suo *Trattato delle fortificazioni* (composto proprio a ridosso degli anni della detenzione) un'opinione dell'amico poeta, in cui traspare quanto le *élites* ispanonapoletane del tempo trovasse il naturale terreno di incontro nell'orizzonte della politica imperiale: "E ben dicea a questo proposito l'honorata memoria di Garsilasso della Vega, huomo raro di ingegno, di valore, et di lettere, che non si trovavano se non due nationi solo nel mondo, l'una delli buoni, et l'altra de tristi. Et già si vede che i buoni non ostante che tra loro sia diversità di lingua et di paese contrattano spesso *amicitia strettissima, come fu tra me et lui*, et così i cattivi quando tutti si diletta-no di un male" (mia la sottolineatura: cfr. Toscano 2018: 236). Aggiungerei anche che l'esclusione del sonetto dalla *princeps* del 1543, in cui era apparsa la *Ode ad florem Gnidi*, abbia reso il sonetto un cimelio da conservare gelosamente. A Napoli le *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso* dovettero avere molti lettori. Una copia era certamente nella biblioteca di don Pedro de Toledo (cfr. Béhar 2016: 363), il quale, prima che i rapporti con Mario Galeota si guastassero per motivi religiosi e politici, aveva sollecitato per lui dei favori da parte dell'Imperatore con una lettera dell'agosto 1534 affidata proprio a Garcilaso: cfr. Hernando Sánchez (2003: 91).

34. Corre a me invece l'obbligo di raccontare la disponibile pazienza con cui gli amici Roland Béhar, Raffaele Caliendo, Maria D'Agostino, Dino Di Girolamo, Eugenia Fosalba, Franco Pignatti e Jesús Ponce Cárdenas hanno accompagnato, leggendo e suggerendo, la stesura di queste pagine. Solo miei eventuali errori e omissioni.

.1.
285

Soneto.

Todos los q' leis loj yo q' seriuo
 de mi mal el semblante apiadado
 creed q' loj aqui vereis pintado
 El sombrero de los d'anos q' recibo
 Y q' si yo sacar pudiese al vicio
 La mayor parte de mi triste estado
 el mundo todo q' daria a sombreado
 de lo q' cupo, callo q' como vicio.
 Pero el amor porq' este inlustro nombre
 se conserva q' mi alma en pena vicio
 quien usando como de caudela
 Orde cupo mas de lo q' puede un nombre
 impidiendo a la mano q' no seriuo
 y a la lengua q' no se dig' mas duela.

Soneto de Garcilaso de la Vega.

Marido es ingrato amor como bestia
 de mi fe pura q' de mi ora fe meja
 usando en mi su vil naturaleza
 que hacer mas ofensa a los mas la meja
 Aunq' me mudo que le seriuo y digo
 su con d'iccion a baxo q' buq' ande q' a
 pero no mostrar en mi tanta ^{crucida} ~~avida~~
 a e' f'ercado e' espada a mi en amigo.
 Y alient' trazo q' a diestra mano

© Biblioteca Nacional de España

Tav. 1: Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 3888, c. 285r-v.

gsinerna, y en la parte q' declara
 los conceptos del al ma fui herido
 Pero yo haze q' la ofensa cara
 le cuesta al ofensor q' yo esoy sano
 libre, desesperado, yo fendi do.

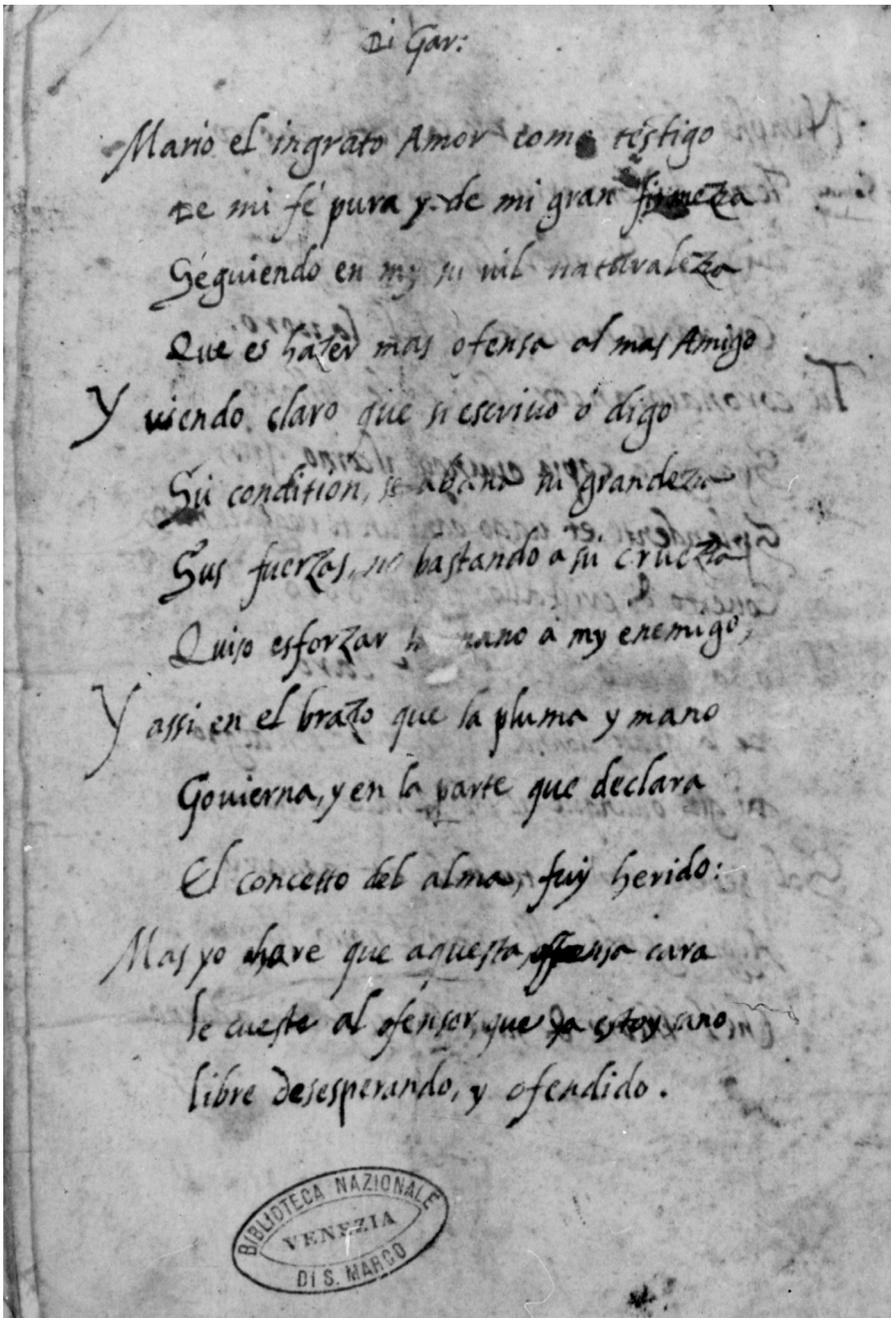
Soneto.

Questa tierra estéril y desierta
 en tristezas roca y asperas y heladas
 alegres plantas tuuo amor sembrado
 larga senda ami de canse abierta
 Agora haze mi esperanza muerta
 q' mi deseo las labas a tra dadas
 en cargo por tierra do furo a ca dadas
 las buenas oras de mi gloria in creta
 Ay quando en vano se de sea y el per
 ay quando cerca el bien fure y se q' coa
 ay quan amargo manjar e su memoria
 Ay como el alcoria es berru y ligero
 ay como el fruto a la h' tarde repon
 ay como vende amor cara su gloria.

o fu.

Dos q' mirareis, ay dos fustes.
 aque del bet al rago claro y puro
 a legres resulis pientrons es puro
 e tra el suzaz agmilar, b'luis b'is
 Ay in q' os dos en mal puto disteis

[segue la precedente]



Tav. 2: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX, 137 (6748), c. 114v.

Del ^{sr} Mario Galeotti 110

Dal più profondo et tenebroso loco
 del mondo, et del mio cor, con alta voce
 A te signor che per me fosti in croce
 Grido, et humile la tua alta inuoco
 Poiche bruciaste le mie colpe al foco
 d'ardenti tuoi martir, corri uolo cè
 à liberarmi homai di così atroce
 Carcer à par di cui la morte è gioco
 D'or se gli affanni miei se le mie pene
 Son per tua gloria, stia saldo il rigore
 Ne curar chi io me uida, o che mi muoia,
 Ma se la sferza fu sol per mio bene
 Adolcisci la man, scuopri l'amore
 Serena il viso et trammi fuor di pene.

Tav. 3: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. It. IX, 137 (6748), c. 110r.

Bibliografía

- ALBONICO, Simone, “Antologie di lirica cinquecentesca”, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno internazionale di Roma 27-29 ottobre 2014*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno editrice, 2016, pp. 173-206.
- ALCINA, Juan Francisco (ed.), Garcilaso de la Vega, *Poesía completa*, Madrid, Espasa, 2011.
- AMANTE, BRUTO, *Giulia Gonzaga contessa di Fondi e il movimento religioso femminile nel secolo XVI*, Bologna, Zanichelli, 1896.
- BÉHAR, Roland, “‘Or libro italiano, ora spagnuolo...’: algunas nota sobre el análisis de la biblioteca de don Pedro”, in *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, diretto da Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, 2016, pp. 357-370.
- CASTALDI, Giuseppe, “Fabio Sertorio Pepi rimatore napoletano del sec. XVI”, *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, s. v, vol. XXVIII, 1919, pp. 292-307, 326-342.
- CIARALLI, Antonio, “Studio per una collocazione storica dell’italica”, in *Alethes philia. Studi in onore di Giancarlo Prato*, ed. Marco D’Agostino e Paola Degni, Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull’alto medioevo (*Collectanea*, 23), 2010, pp. 169-189.
- DE LUCA, Bernardo (ed.), Camillo Pellegrino, *Del concetto poetico*, Roma, Salerno editrice, 2019.
- DE ROBERTIS, Domenico (ed.), Dante Alighieri, *Rime*, I /2, *I documenti*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, “Para el estudio de la diéresis métrica”, *Rhythmica*, II, 2 (2004), pp. 35-66.
- FOSALBA, Eugenia, *Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Madrid, Iberoamericana, 2019.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio (ed.), Garcilaso de la Vega, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 2020.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos, “Parthénope, ¿tan lejos de su tierra? Garcilaso de la Vega y la poesía de la corte en Nápoles”, in *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*, a cura di J. M. Díez Borque, L. R. García, Madrid, Sociedad Estatal de conmemoraciones culturales, 2003, pp. 71-141.
- KENISTON, Hayward (ed.), Garcilaso de la Vega, *Works: A Critical Text with a Bibliography*, New York, Hispanic Society of America, 1925.
- LOPEZ, Pasquale, *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant’Uffizio*, Napoli, Fiorentino, 1976.
- MACRÌ, Oreste, “Un testo inedito del Sonetto xxxiii di Garcilaso”, *Quaderni Ibero-Americani*, núm. 30-32 (1965), pp. 241-252.
- , “Recensión textual de la obra de Garcilaso de la Vega”, in *Homenaje. Estudios de filología e historia literaria lusohispanas e iberoamericanas publicados para celebrar el tercer lustro del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e*

- Iberoamericanos de la Universidad Estatal de Utrecht*, La Haya, 1966, pp. 305-330.
- MARTIGNONE, Vercingetorige, *Catalogo dei manoscritti delle Rime di Torquato Tasso*, Bergamo, Centro di Studi Tassiani, 2004.
- MORELLI, Jacopo, *I codici manoscritti volgari della Libreria Naniana*, Venezia, Zatta, 1776.
- MORROS, Bienvenido (ed.), Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa*, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, “Garcilaso según Herrera. Aspectos de crítica textual en las Anotaciones”, in *Las “Anotaciones” de Fernando de Herrera. Doce estudios*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 107-134.
- PAGNANI, Felice, *Fabio Sertorio Pepi rimatore dimenticato del XVI secolo*, Contursi Terme (SA), Il Fauno edizioni, 2009.
- PASTORE, Alessandro, “Galeota, Mario”, in *Dizionario Biografico degli italiani*, LI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, s.v.
- PIGNATTI, Franco, *Francesco Maria Molza intellettuale e poeta del Rinascimento italiano*, Thèse de Doctorat, Université de Genève, 2018, 2 voll.
- Rime: Rime diverse di molti eccellentissimi autori (Giulio 1545)*, a cura di Franco Tomasi e Paolo Zaja, Torino, RES, 2001.
- RIVERS, Elias L. (ed.), Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Castalia, 1986.
- ROSSO GALLO, Maria, *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*, Madrid, RAE (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XLVII), 1990.
- RUFFINATTO, Aldo, “Garcilaso senza stemmi”, in *Ecdotica e testi ispanici: atti del Convegno nazionale della Associazione ispanisti italiani (Verona, 18-19-20 giugno 1981)*, Padova [ma Verona, Fiorini], 1982, pp. 25-44.
- RUSSO, Claudia, “Primi appunti sulla tradizione delle rime di Angelo Di Costanzo (con un sonetto inedito)”, *Filologia italiana*, XI (2014) pp. 123-154.
- TOSCANO Tobia R., “Fabio o Mario Galeota? Sull'identità di un rimatore napoletano del XVI secolo”, *Filologia e critica*, XXXV, 2-3 (2010: *Per Giorgio Fulco in memoriam*), pp. 178-203; poi in Toscano (2018: 225-250).
- , *Tra manoscritti e stampati. Sannazaro, Vittoria Colonna, Tansillo e altri saggi sul Cinquecento*, Napoli, Paolo Loffredo Iniziative Editoriali, 2018.
- ZEZZA, Andrea, “Otio iuventutis dicatum. Le residenze e le collezioni di Matteo di Capua come crocevia della vita culturale napoletana tra Cinque e Seicento”, in *Arti e lettere a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca*, a cura di Andrea Zezza, Roma, Officina Libraria, 2021, pp. 41-118.



Notas

Textual Notes on the Latin Odes of Garcilaso de la Vega

Jay Reed

Brown University
Joseph_Reed@brown.edu

Recepción: 20/04/2021, Aceptación: 13/05/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

Se ofrecen notas críticas sobre el texto de las odas latinas de Garcilaso de la Vega.

Palabras clave

Garcilaso de la Vega; poesía neolatina; crítica textual.

Abstract

Textual criticism of passages in the Latin odes of Garcilaso de la Vega.

Keywords

Garcilaso de la Vega; Neolatin poetry; textual criticism.

Three Latin odes by the Spanish poet Garcilaso de la Vega have come to light, each composed in the lyric meters of Horace's *Odes*, apparently during Garcilaso's service in Naples (1532-1535).¹ A thorough critical edition of the three poems is needed, especially given the occasional typographical errors, inconsistencies, and other problems that mar the available editions, and the research project *Garcilaso de la Vega en Italia* headed by Prof. Eugenia Fosalba (website at <https://pronapoli.com>)² is assembling the materials that will make one possible. The present notes are intended to aid the discussion and clarification of some problem passages.

All three poems originally circulated in manuscript copies at an indeterminate remove from Garcilaso's originals, and copyists' errors are unsurprisingly evident. Our primary source for Odes I and III³ is Neapolitanus Bibl. Nat. XIII AA 63 (respectively on fol. 62r-63r and 58r-60r), a collection of texts in different hands from the circle of the brothers Antonio and Girolamo Seripando, on which see Fosalba (2019: 50-79) and in Fosalba and Torre (2018: 297-321). I cite readings of this ms. from the digital images that are available at <https://pronapoli.com/biblioteca-digital>.⁴ The copies of Odes I and III in Vaticanus Lat. 2836 (respectively on fol. 260v-261v and 259r-260r) and of Ode III in Neapolitanus Bibl. Nat. V E 53 (fol. 47r-48v) are thought to derive from those in the Seripando archive (Fosalba 2019: 53 and in Fosalba and Torre 2018: 17). Ode II has a separate transmission in Biblioteca Nacional de Madrid MSS/5785 fol. 272r.⁵

Garcilaso is also known to have written other Latin poetry. Cardinal Bembo, in letters of August 1535 to the Benedictine monk Onorato Fascitelli and to Garcilaso, singles out for praise an otherwise unknown Latin ode of Garcilaso's addressed to Bembo himself;⁶ Fosalba speculates that Bembo kept that ode in

1. On this period of Garcilaso's literary career see Keniston (1925: 117-128), Chinchilla (2010), Furstenberg-Levi (2016), Fosalba and Torre (2018), Fosalba (2019).

2. Accessed 5 April 2021, "Garcilaso de la Vega en Italia. Clasicismo horaciano (2020-2024)" Ministerio de Ciencia e Innovación. PID2019-107928GB-100. The most recent published editions are Morros's major and minor (1995, 2007) and Alcina (2011), first published in 1989—none solidly based on the mss. For the Latin odes Morros relies on the editorial work of Alcina and of María Ángeles Villalonga (Morros 1995: cxv). Alcina in turn relies on Rivers (1974: 459-483) and (for Ode I) Perosa and Sparrow (1979: 521-524), as well as on Luque (1979) (see Alcina 2011:60), while those editors evidently rely for their knowledge of the mss. on earlier editors (Luque 1979: 304) emphasizes the provisionality of his critical notes).

3. I follow the numbering used in the most recent editions.

4. Accessed 5 April 2021.

5. For the readings of the three last-named mss. I rely on digital scans kindly provided by Prof. Fosalba. I am also grateful to her and to Prof. Juan Alcina for other points of information and references.

6. Travi (1992: 608) ("... a me pare che l'oda, che egli a me scrive, sia eziandio più vaga e elegante e monda e sonora e dolce, che le altre tutte non sono che in que' fogli sono") and 612 ("Ex iis car-

his own possession, while sending back to Naples the two that are preserved there (I and III).⁷ Also ascribed to Garcilaso is a Latin epigram addressed to Hernando de Acuña (last printed with Garcilaso's work in Gallego 1972: 251), on whose authorship see the opposing views of Keniston (1922: 270-273) (against) and Pascual Barea 2002 (for). Fosalba (2016: 407) n. 43 (cf. 387-388 and 2019: 62-79) raises, but prudently declines to decide on, Garcilaso's authorship for an anonymous Latin iambic poem and a Greek epigram on the death of Ariosto included in the Seripando collection in Naples.

Ode I

The poem, on Garcilaso's recent exile and the intellectual comforts that Naples offers him, is addressed to the Italian humanist Antonio Telesio, himself a Latin poet. In both the Naples and Vatican mss. it bears the title *Ode Tricolos tetra-trophos Ad Thylesium* (referring to its Alcaic meter). Alone of the three odes it met with publication before the late 1890s: the *editio princeps* was in Daniele's edition of Telesio, where it is titled *Garcilassi de Vega Toletani ad Antonium Thylesium ode* (Daniele 1762: 128-9).⁸ The poem was reedited by Savj-López and Mele 1897 (evidently from Daniele) on a suggestion by Cian (1894: 409) (cf. Mele 1924: 43); Mele (1924) is aware of the readings of the Naples and Vatican mss. (through the aid, he says, of Nicola Festa). On the interrelations between Garcilaso and Telesio and their literary outputs see Fosalba (2012) and Alejandro Coroleu in Fosalba and Torre (2018).

5-6 The whole sentence should run, "I have now learned under constraint to endure the arrogance and haughty manner of the [German] barbarians and to lighten my grievances among the pathless rocks ... under the hoarse noise of the Danube." Both mss. (as well as Daniele) have *iam didici, et invia l per saxa*, which is unmetrical, *et* being the stumbling block. Savj-López and Mele (1897) delete *et* and print *invia* alone (cf. Keniston 1925: 298); Luque (1979: 305) offers the explanation that *et* was introduced by a copyist who misunderstood the syntax: he takes *ferre* (4, "endure") as depending on *coactus* (literally "forced"), with the independent clause confined to *didici ... levare* (5-8, "I have learned to lighten ..."). I suspect rather that a copyist regularized the word order

minibus, quae ad me pridem scripsisti, et quantum me amares libentissime perspexi ... et quantus ipse esses in lyricis pangendis, quantumque praestares ingenii luminibus ... facile cognovi").

7. Fosalba in Fosalba and Torre (2018: 19-20) n. 2; cf. Morros (1995: 245-246), Fosalba (2018).

8. An early 19th c. copy of Daniele's edition with Spanish translation by D. Fernando de la Serna y Santander is preserved in Biblioteca Nacional de Madrid MSS/21291/7 pp. 1-8; it contains occasional corrections that usually correspond to later printed editions (e.g. 19 *gestit*). I owe my knowledge of this copy—which should be of interest for the history of the reception of these odes—to an anonymous reader for the Journal and to Prof. Fosalba.

of a postponed *et*, and I would follow Mele (1924: 43) in restoring *in via et*: both *ferre* and *levare* are dependent on *didici*, with *et* coordinating them and with *coactus* in a predicate construction (tantamount to “under constraint”).

18-19 *aureo / nodare nexu gestit*: “[the city that the river Tagus] longs to tie up in a golden bow.” In the Naples ms. the vowel in the verb ending could be a very narrow *a* or an *i* without a dot (not normal in this ms.); the Vaticanus has *gestat*, as does Daniele. That verb does not take an infinitive in any sense, and Savj-López and Mele (1897) correctly print *gestit*.

22 *culloque pulchra Parthenope solo*: “And in lovely Naples with its cultivated soil?” The combination of the two ablatives in the mss. is awkward, and one might suspect an error for genitive *pulchre Parthenope* (i.e. *-ae ... -ae*) or *pulchre Parthenopes*, “on the cultivated ground of lovely Naples.” Daniele interprets the ms. reading as *pulchra Parthenopae*.

23 The unmetrical *considère* (“sit”) of the mss. may be Garcilaso’s own error, but Keniston (1925: 299) posited a miscopying of the synonymous *consēdere*, a compound verb that, “[a]lthough ... not found in Classic Latin,” occurs in the Vulgate.

41 The mss. have *carmen canentis sic animus rapit / mentemque* (“the spirit of the one singing so seizes the song and mind ...”), where the accusative *animum* printed by editors since Savj-López and Mele (1897) makes far better sense: “as he sings [of the aforesaid myths], his song so seizes [my] spirit and mind ...”. An anonymous reader for the Journal nicely suggests the accusative plural *animos*, which is paleographically closer. The accusatives in the foregoing stanza (referring to the themes of Telesio’s *Imber Aureus*, on the myth of Danaë) are the objects of *canentis*.

Ode II

This shortest of the odes, addressed to Juan Ginés de Sepúlveda (whose *Democrates*, advancing arguments for the propriety of religious war, appeared in 1535), and looking forward to his history of Charles V’s African campaign, shifts from wonderment at its addressee’s militant theology to a vivid image of the emperor driving his Tunisian enemies before him (on the imagery and its intertexts see Cruz 2002: 198, Gray 2016). First printed by Bonilla (1899), it was preserved in a Madrid ms., unlike the other two odes (see above); there it bears the title *Garsia Lasi Ode ad se Genesium Sepuluedam*. Garcilaso himself may have conveyed it to Sepúlveda at the same time he did a copy of Luis de Ávila y Zúñiga’s *Historia de la campaña de Túnez* (cf. Sepúlveda’s letter of January 1536 discussed by Keniston 1922: 139-140).

18-20 The ms. reads *Giro, saeuus uti Maßylas leo / Per syluas; Nomadasue / Imbellis agit ferat*. Keniston (1925: 215), emending the toponyms, corrected this to *Gyro, saeuus uti Massylas leo / Per sylvas Numidasue ...* : “[Charles

drives his enemies] in a circle, just as through the forests of Marseille or Numidia a lion chases timid beasts.” His *Massylas* is a loaded term, as my translation suggests through its anomalousness: as referring to the ancient Massylian (*Massylii*) people of Numidia—immediately apt in sense because, of course, lions are found in Africa⁹—it is unmetrical (like the manuscript’s synonymous *Massylas*),¹⁰ since a choriamb-shaped word is required; as evoking Marseilles (Latin *Massilia*), which does not actually sustain lions,¹¹ it scans correctly and points to a different sphere of Charles’s military aspirations (Garcilaso was to receive his mortal wound in Charles’s service on the road between Marseilles and Nice). The philological dilemma posed here forces us to consider a wider imperial program.

Editors, starting with Bonilla, report *Homadasue* in 19. The initial letter in the ms. looks to me more like *N* (compare the *H* at the opening of 31, with its straighter horizontal); in any case Keniston is right to read a word for “Numidian.” The terms *Nomadas* (printed by Mele 1924) and *Numidas* are equivalent toponyms in this context, but according to Latin norms only the latter is suitable as an adjective with *sylvas* (see *OLD* s.v. *Nomades* 1a and *Numida* c).

34-5 Here the metrical problem is the converse of that of ms. *Massylas* in 18. The ms. reads *non ferat indidem / ingeneretque furorem* (“would not bring and generate rage out of that place [i.e. the womb whence Charles was putatively torn by Caesarean section]”). The prosody of *ingēnēretque* (where the opening of this pherecratean requires three long syllables, no resolution permitted) is sufficient to condemn the reading, even were the coupling of the verbs not jejune. Mele (1924) is doubtless right to posit a scribal error for *ingentemque furorem*: “would not bring out of there both an immense rage [and a thirst for hot bloodshed].”

Ode III

The text was first printed by Mele (1898), who cites Neapolitanus Bibl. Nat. V E 53; by (1924: 45-48) he is aware of the primary Naples ms., XIII AA 63. This ode (untitled in the mss.) is unusual in that it is a third-person narrative of a confrontation between the deities of love, Venus and Cupid. In fact the dialogue between them that dominates the poem, occupying all but the introductory thirteen lines and the two-word transition between speakers at 62 (*ait puer*,

9. Cf. the “lion in Punic fields” (*Poenorum ... in arvis ... leo*) that figures in a simile in Virgil, *Aeneid* 12.4-6 and the “Numidian lions” (*Numidasque leones*) in Ovid, *Ars Amatoria* 2.183.

10. The *Massylius* of Mele 1924, modifying *leo*, reflects a misunderstanding of the syntax.

11. Note, however, that a lion figured on the ancient coinage and later heraldry of the city—which sits on the Gulf of Lion.

“said the boy”), constitutes a close versification of Lucian’s *Dialogues of the Gods* 20,¹² based on the Latin prose translation by Erasmus,¹³ a model that can inform our decisions about the text (see on 52-53).

3 *thure altaria sacro*, “altars [smoldering] with holy frankincense.” This line—being a pherecratean, whereas other odd-numbered lines in this poem are glyconics—is one syllable short. Luque (1979: 299), in saying that in the line, “además del hiato, tendríamos una segunda sílaba breve,” is evidently scanning it as a crude glyconic, *thūre altāriā sācro*. Garcilaso is most unlikely to have perpetrated such a plethora of prosodic solecisms (cretic line opening, hiatus, *-tār-*, nominative plural in *-ā*). The evidence of the rest of the poem shows him well able to compose a glyconic, and we should certainly assume a lacuna,¹⁴ with text of a syllable (or two, in the case of elision) accidentally left uncopied: *thure altaria <...> sacro*. An adverb “there,” specifying the Cypriot setting indicated in the opening line (*sedes ad Cyprias*), would be welcome (e.g. *ibī*). In line 44 editors accept the *cumque ignes* (“and when the fires [of love]”) first printed by Mele (1898: 365) for ms. *cum ignes*, which through elision would otherwise leave the colon one syllable short (see Luque 1979: 309).

On a kindred lapse: in the evident lacuna at the opening of an epitaph on Garcilaso, possibly by Bembo, printed from a British Library ms. by López Grigera (1988: 306) (cf. 296), I would venture to posit a term for the love goddess, balancing the personification in *Marte* and completing a thematic polarity favored by Garcilaso himself (as in e.g. his *Ode ad florem Gnidi*): *<Cypride> lassus erat, nunc clarus Marte quiescit* (“he had been worn out by Love; now he reposes illustrious in War”).

5 *gaudebat, cum puer appulit*, “[Venus] was taking joy [in dancing], when her boy approached.” This odd-numbered line, conversely, has one long syllable too many. Emendation of the imperfect *gaudebat*¹⁵ to *gaudet*, an unremarkable historical present (like *incipit* in 13), would repair the meter, and Luque (1979: 308) (who also conjectures the unmetrical *gaudebat, puer cum appulit*, but ultimately considers neither solution “absolutamente justificable”) very plausibly suggests that a copyist made the reverse substitution.

30 The *Chymene*’ of the mss. (in the Vaticanus, *Clymenē*) should be interpreted as the normal Latinized Greek first-declension acc. form *Chymenen* (as in

12. Critical text of the Greek in MacLeod (1987: 304-305); for a text with English translation see the Loeb edition (MacLeod 1961: 330-335).

13. Published earliest in *Luciani viri quam disertissimi compluria opuscula longe festiuisima ab Erasmo Roterodamo et Thoma Moro interpretibus optimis in latinorum linguam traducta* (Paris 1506) fol. L verso; see Czepiel, esp. (2019: 744) n. 31 and (753) n. 50. C. Robinson in *ASD* (1.1: 585-586) offers a modern edition. On Erasmus’ and his collaborator Thomas More’s translations of Lucian see Rummel (1985: 49-69).

14. As Christopher Parrott emphasized to me in April 2014.

15. In the Vatican ms. the word looks like *gaudibat*, but should probably be read as the normal form.

e.g. Ovid, *Metamorphoses* 1.756), not a third-declension form *Clymenem* as commonly printed in editions going back to Mele's *editio princeps*. In the primary ms. the same symbol can represent syllable-final *m* or *n*: for the latter see e.g. lines 16 and 66 *non*, 22 *frontem*, 40 *long(a)eva*, 53 *cuncta* and *omen*, etc. Garcilaso's model Erasmus (1506) gives *Clymenen*.

52-4 *proin* / < ... > *mater cuncta timens*, "So < ... > mother, fearing all [these things]" These successive ms. lines in Venus' speech are both lesser asclepiads, so a copyist has omitted a whole verse (a glyconic) between them, as Mele (1898: 365) already notes (cf. Gutiérrez 1952: 306 n.). Lucian's original at this point has *δέδια τóινυν ἅπαντα, δέδια τó τοιοῦτο ἢ τó μέγα σε κακόν ἐγὼ τεκοῦσα*, which Erasmus renders *Proinde cuncta timeo. Metuo ne tale quid accidat quandoquidem te produxi, malum ingens ...* ("So I fear all [these things]. I am afraid that, since I brought you forth as a great trouble, something like the following may happen ..."). Words corresponding to "since I brought you forth as a great trouble" are lacking in Garcilaso; if we adapt the sense of *quandoquidem te produxi, malum ingens* to the syntax of Garcilaso's *mater* and to glyconic meter, we might consider some such supplement as *ingentis quia sum mali / mater* ("since I am the mother of a great trouble").¹⁶

56 In *ne fortē Cybele*, "lest perchance Cybele ...," the false lengthening seems a rare metrical error on Garcilaso's part, perhaps based on adverbs in *-ē* (compare the metrical question raised above on I.23), unless we should posit a scribal misreading of *forsan* (or Horatian *forsit*) or omission of some monosyllable like *et*, with elision. For the restoration of an elided monosyllable compare 18-19, where the mss. show *verum etiam deos / ausis stringere spicula* ("but you even dare to draw your arrows < ... > the gods")¹⁷: a preposition meaning "against" seems required, and Mele, first in 1898 (cf. Keniston 1925: 303), prints *etiam in deos* (the meter is not affected there).

69 *adblandirier*: So Neapolitanus Bibl. Nat. XIII AA 62¹⁸ and the Vaticanus, correctly (compare Erasmus' *adblandiuntur*). Some editions (beginning with Mele 1924; Mele 1898 has the nonsensical *abblandiries*) give *ablandirier*, the misspelling of Neapolitanus Bibl. Nat. V E 53.

72 *quid egō peccō tibi aut aliis*: The first-person singular ending in *-ō* (cf. 74

16. An anonymous reader for the Journal suggests also *immanis* or *imensi* (for my *ingentis*), noting that they would avoid repetition with *ingentique ... voce* in line 50 (which is part of an expansion of Erasmus' *tumultus*).

17. The scansion entailed by *-erē spi-* is mostly alien to classical Latin verse, but occurs in Propertius and Horace's *Satires*, and once in Virgil (*Aeneid* 11.309). Cf. Odes I.65 *suaderē, sperans* and II.23 *tenderē suetae*. Garcilaso's frequent elisions, including those of long syllables, also evince a metrical style closer to Horace's *Satires* than to his *Odes*. His metrical practice fits within the broad range evinced by Neolatin lyric (on which see Charlet 2020: 151-228).

18. The first *r*, however, does not look like other *rs* in the scan of the ms.; it looks more like an *e* and may show signs of correction.

monstrōque, 84 *petō*; 70 *offero* and 73 *offero* occur at line-end and so are indeterminate) is a feature of post-Augustan Latin poetry. The long *-ō* in *ego* is found in ancient Roman comedy and only rarely later ([Virgil], *Lydia* 53; Valerius Flaccus, *Argonautica* 8.158); here an editor might be tempted to posit a scribal omission of correlative *aut* (so *quid ego aut ...*; see above on 56). But the concentration of un-Horatian features in this line (note also the synizesis in *aliis*, scanned as *alīs*) may conceivably involve a knowing metapoetic turn on its sense (Cupid's rhetorical question to Venus, "how am I sinning against you or others?").

Works cited

- ALCINA, Juan Francisco (ed.), *Garcilaso de la Vega: Poesía completa*, Madrid, Austral, 2011.
- ASD = *Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Amsterdam, North-Holland, 1969.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, Adolfo, “Oda latina de Garcilaso de la Vega”, *Revista Crítica de Historia y Literatura españoles, portuguesas, é hispano-americanas*, IV (1899), 362-371.
- CHARLET, Jean-Louis, *Métrique latine humaniste. Des pré-humanistes padouans et de Pétrarque au XVI^e siècle*, Geneva, Droz, 2020.
- CHINCHILLA, Rosa Helena, “Garcilaso de la Vega, Catullus, and the Academy in Naples”, *Calíope*, XVI, 2 (2010), 65-81.
- CIAN, Vittorio, “review of L. Tansillo, *L’egloga e i poemetti, con introduzione e note di Francesco Flamini* (Naples 1893)”, *Giornale storico della letteratura italiana*, XXIV (1894), 405-422.
- CRUZ, Anne J., “Arms Versus Letters: The Poetics of War and the Career of the Poet in Early Modern Spain”, in *European Literary Careers: The Author from Antiquity to the Renaissance*, ed. Patrick Cheney and Frederick A. de Armas, Toronto, University of Toronto Press, 2002, 186-205.
- CZEPIEL, Maria, “Garcilaso’s ‘Sedes ad cyprias’: A New Source and a Re-appraisal”, *Bulletin of Spanish Studies*, XCVI (2019), 737-754.
- DANIELE, Francesco, *Antonii Thylesii Cosentini Opera*, Naples, Fratres Simonii, 1762.
- FOSALBA VELA, Eugenia, “Sobre la relación de Garcilaso con Antonio Tilesio y el círculo de los hermanos Seripando”, *Cuadernos de Filología Italiana*, XIX (2012), 131-144.
- , “Más sobre la estancia de Garcilaso en Nápoles. Epigramas funerales a la muerte de Ariosto”, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il Viceré Pedro de Toledo (1532-1553)*, ed. Encarnación Sánchez García, Naples, Pironti, 2016, 387-407.
- , “La carta de Bembo a Garcilaso”, *Ínsula*, núm. 862 (2018), 9-13.
- , *Pulchra Parthenope: Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2019.
- , and Gáldrick de la TORRE ÁVALOS (eds.), *Contexto latino y vulgar de Garcilaso en Nápoles*, Bern, Peter Lang, 2018.
- FURSTENBERG-LEVI, Shulamit, *The Accademia Pontaniana: A Model of a Humanist Network*, Leiden, Brill, 2016.
- GALLEGO MORELL, Antonio, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: Obras completas del poeta*, 2nd ed., Madrid, Gredos, 1972.
- GRAY, Andrew F., “Garcilaso at Home in Naples: On the Neo-Latin Muse of the Príncipe de los Poetas Castellanos”, *Calíope*, XXI (2016), 5-33.
- GUTIÉRREZ VOLTA, Joaquina, “Las odas latinas de Garcilaso de la Vega”, *Revista de Literatura*, II (1952), 280-308.

- KENISTON, Hayward, *Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Work*, New York, Hispanic Society of America, 1922.
- , *Garcilaso De La Vega: Works*, New York, Hispanic Society of America, 1925.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, “Notas sobre las amistades italianas de Garcilaso: un nuevo manuscrito de Pietro Bembo”, in *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. Luisa López Grigera y Augustin Redondo, Madrid, Gredos, 1988, 291-309.
- LUQUE MORENO, Jesús, “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega: notas sobre métrica y crítica textual”, in *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, ed. Antonio Gallego Morell, Andrés Soria, and Nicolás Marín, Granada, Universidad de Granada-Facultad de filosofía y letras, 1979, 297-310.
- MACLEOD, Malcolm D. (ed.), *Lucian: Volume VII*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1961.
- (ed.), *Luciani Opera*, IV, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- MELE, Eugenio, “Una Oda latina inédita de Garcilaso de la Vega y tres poesías inéditas a él dedicadas por Cosimo Anisio”, *Revista Crítica de Historia y Literatura españoles, portuguesas, é hispano-americanas*, III (1898), 362-368.
- , “Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia”, part 2, *Bulletin Hispanique*, XXVI (1924), 35-51.
- MORROS, Bienvenido (ed.), *Garcilaso de la Vega: Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica), 1995.
- (ed.), *Garcilaso de la Vega: Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica (Clásicos y Modernos), 2007.
- OLD = *Oxford Latin Dictionary*, ed. P. G. W. Glare, Oxford, Oxford University Press, 1982.
- PASCUAL BAREA, Joaquín, “El epigrama latino de Garcilaso de la Vega a Hernando de Acuña: edición crítica y traducción, autoría y comentario literario”, in *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: Homenaje al Professore Antonio Fontán*, III, ed. José María Maestre Maestre, Luis Charlo Brea, Joaquín Pascual Barea, Antonio Fontán Pérez, Madrid, Laberinto, 2002, 1049-1096.
- PEROSA, Alessandro, and John SPARROW, *Renaissance Latin Verse: An Anthology*, Chapel Hill, NC, University of North Carolina Press, 1979.
- RIVERS, Elias L., *Garcilaso de la Vega: Obras completas con comentario*, Columbus, Ohio State University Press, 1974.
- RUMMEL, Erika, *Erasmus as a Translator of the Classics*, Toronto, University of Toronto Press, 1985.
- SAVJ-LÓPEZ, Pablo, and Eugenio MELE, “Una Oda latina de Garcilasso de la Vega”, *Revista Crítica de Historia y Literatura españoles, portuguesas, é hispano-americanas*, II (1897), 248-51.
- TRAVI, Ernesto, *Pietro Bembo: Lettere*, III, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1992.



Lope de Vega, el tabaco y los cuernos: dos notas sobre polémica y burla en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634)¹

Antonio Sánchez Jiménez

Université de Neuchâtel
Antonio.sanchez@unine.ch

Recepción: 13/11/2020, Aceptación: 21/05/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

El presente estudio examina dos complejos pasajes de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, ejemplos respectivos, pero elusivos, de polémica y burla, o más bien de burla con polémica y sin ella. En el primero, incluido en *La Gatomaquia*, estudiamos el sentido de una maliciosa referencia al poeta Anastasio Pantaleón de Ribera, ya difunto en 1634. En el segundo, el soneto 127 (129 en la edición de Carreño), mostramos el blanco satírico de otra referencia sarcástica, alusión que le confiere al poema un tono burlesco acorde con el de muchos otros sonetos de la colección. Para llevar a cabo nuestro estudio nos ceñimos a una metodología de comentario de texto. Tras examinar las lecturas de la crítica, y en especial las de los editores de los versos en cuestión, presentamos la nuestra, que ilustra el conceptismo de los pasajes poniéndolos en contraste con diversos lugares de obras de Lope y de otros escritores del momento.

Palabras clave

Lope de Vega; *Rimas de Tomé de Burguillos*; sátira; polémica; burla.

Abstract

English Title. Lope de Vega, Tobacco, and Cuckoldry: Two Notes on Polemics and Mock Poetry in the *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634).

1. Este texto se inscribe en el proyecto “Lope de Vega as a Courtly Writer: *La Filomena* (1621) and *La Circe* (1624)” (IZSAZ1_173356 / 1), financiado por el Fonds National de la Recherche Scientifique (FNS) de la Confederación Helvética.

The present article examines two complex passages in Lope de Vega's *Rimas de Tomé de Burguillos*, respective and elusive examples of polemics and mock poetry, or, rather, of polemical and non-polemical mock poetry. In the first, included in *La Gatomaquia*, we study the meaning of a malicious reference to the poet Anastasio Pantaleón de Ribera, already dead in 1634. In the second, sonnet 127 (129 in Carreño's edition), we show the satirical target of another sarcastic reference, an allusion that gives the poem its burlesque tone, parallel to that of many texts in the book. In order to achieve our objective, we use a textual commentary methodology. After reviewing the critics' opinions on the passages in question, and in particular their editors', we present ours, which illustrate the passages *conceptismo* by contrasting them with several *loci* in Lope's works and in other writers of the time.

Keywords

Lope de Vega; *Rimas de Tomé de Burguillos*; satire; polemics; mock poetry.

Introducción: polémica y sátira

Las polémicas poéticas proliferaron en el Siglo de Oro, enfrentando, según la época, a grandes huestes ordenadas (cultos contra llanos, por ejemplo), a campeones individuales o a todos contra todos, como en una folla caballeresca. En cualquier caso, los poetas necesitaban participar en ellas para perfilarse en el campo literario: la polémica mostraba el ingenio en el ataque y la defensa, pero también establecía fronteras y definía grupos, separando enemigos de aliados. Desde muy pronto, Lope de Vega albergó la ambición de dominar ese belicoso campo y de monopolizar los laureles de Apolo, por lo que se vio implicado en numerosas polémicas. Nos referimos a las que estudió Entrambasaguas (1967: I, 63-580; II, 11-411) y han cartografiado trabajos más recientes,² que examinan

2. Recordemos el congreso dedicado al Lope polemista (Prolope, 2008) y los volúmenes del *Anuario Lope de Vega* resultado del mismo (2008 y 2009).

las disputas de Lope contra unos ingenios sevillanos (Rico García y Solís de los Santos 2008), contra Diego de Colmenares (Tubau 2007; 2008), contra el autor de la *Spongia* (González-Barrera 2011; Conde Parrado y Tubau 2015), contra Jáuregui (Romanos 1978: 38-39; Montero 2008: 202) o contra el cronista real y erudito cultista José de Pellicer (Rozas 1990: 133-168; Iglesias Feijoo 2001; Sánchez Lailla 2008; Núñez Rivera 2019), por no hablar de las decisivas intervenciones del Fénix en la polémica por excelencia de nuestro Siglo de Oro, la gongorina. El papel central de la polémica en las letras áureas explica que sus matices tiñan incluso el último libro que Lope publicó en vida, las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634), que estudiosos como Rozas (1990) han entendido, tal vez forzando el texto, como una especie de gran crítica contra Pellicer, esto es, como un gran texto polémico.

Obviamente, muchos de los poemas polémicos del Fénix tenían carácter paródico, satírico y burlesco, modalidades que también resultaban imprescindibles para hacerse un lugar en el campo de las letras del momento. Es más, concretamente la sátira, aunque censurara defectos morales, más que literarios, resulta esencial para entender las disputas literarias del Siglo de Oro, pues permitía a los poetas forjarse un perfil moralizante digno y acorde con sus intereses. O al menos con los intereses cortesanos de Lope, quien llevaba desde comienzos del reinado de Felipe IV tratando de presentarse como un escritor moral y moralizante y quien, por tanto, recurrió frecuentemente a la sátira en sus años finales.³ Asimismo, la burla con nula o muy somera pretensión moral también está presente en el *Burguillos*, donde la ampara la premisa satírica y polémica del libro: recordemos que los poemas los enuncia Tomé de Burguillos, un personaje desengañado y cansado de ver que los laureles y mecenazgo que él merece se los lleven otros poetastros, cultistas o no. Por tanto, sátira (moral y literaria) y burla son dos de los polos principales del libro de 1634.

El presente estudio examina dos complejos pasajes de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, ejemplos respectivos, pero elusivos, de polémica y burla, o más bien de burla con polémica y sin ella. En el primero, incluido en *La Gatomaquia*, estudiaremos el sentido de una maliciosa referencia al poeta Anastasio Pantaleón de Ribera, ya difunto en 1634. En el segundo, el soneto 127 (129 en la edición de Carreño), mostraremos el verdadero blanco satírico de otra referencia sarcástica, alusión que le confiere al poema un tono burlesco acorde con el de muchos otros sonetos de la colección. Para llevar a cabo nuestro estudio nos ceñiremos a una metodología de comentario de texto, estudiando en detalle la construcción retórica de los poemas. Tras examinar las lecturas de la crítica, y en especial las de los editores de los versos en cuestión, presentaremos la nuestra, que ilustrará el conceptismo de los pasajes poniéndolos en contraste con diversos lugares de obras de Lope y de otros escritores del momento.

3. Para los intentos cortesanos de los años veinte son esenciales *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624).

Sífilis y tabaco

Como hemos adelantado, el primer lugar que vamos a analizar se encuentra en *La Gatomaquia*, *zooaquia*⁴ sobre las disputas bélicas y amorosas de unos felinos en los tejados de Madrid. Lope la incluyó en las *Rimas de Tomé de Burquillos* y es una de sus obras no dramáticas más y más justamente celebradas, hasta el punto que no hay lector que se resista a su encanto. Su fama alimenta la del *Burquillos*, que es, hoy por hoy, el libro del Fénix con más ediciones críticas: incluso si no contamos la de Blecua (1989),⁵ en lo poco que llevamos de siglo XXI se agolpan las de Carreño (2002), Rozas y Cañas Murillo (2005), Cuiñas Gómez (2008) y Arellano (2019), quien, además, ha dedicado una monografía al libro (Arellano 2012). Casi igual fortuna ha vivido *La Gatomaquia*, texto que no solamente se halla en todas las ediciones citadas (menos la de Rozas y Cañas Murillo), sino que también podemos encontrar en las de Gasparetti (1932), Rodríguez Marín (1935), del Campo (1948) y Sabor de Cortazar (1982), amén de, otra vez, Arellano (2020), en reimpresión de la parte correspondiente de la edición de 2019.⁶

En el texto que fija Sabor de Cortazar (1982), el pasaje que nos interesa es el siguiente:

Mas vuelve, oh, Musa, tú, para que pueda
ayudarme el favor de tu gimnasio,
que para lo que queda,
aunque parece poco,
al señor Anastasio
Pantaleón de la Parrilla invoco,
porque de su tabaco
me dé siquiera cuanto cubra un taco. (VII. 145-152)

El imperativo inicial (“vuelve”) nos revela que los versos en cuestión aparecen en el *áphodos* o fórmula de retorno de una digresión (*sed redeo ad propositum*) (Sobejano 1983: 469). En ella, el poeta ha discurrido por todo lo divino y lo humano, incitado por la mención del minúsculo caballo de uno de los gatos

4. Tomamos el término de Bonilla Cerezo y Luján Atienza (2014), quienes también pasan revista a otros marbetes empleados por la crítica previa, tal como “épopées animalières” (Fasquel 2010: 589) o “zooépica” (Cacho Casal 2013). A su vez, esta segunda propuesta (“zooépica”) bebe de dos modelos previos: por una parte, el “komische Tiereros” de Schmidt (1953: 45-61), un clásico en el estudio de la epopeya burlesca; por otra, la “zooepica” de Zaggia (2013).

5. Esta edición del *Burquillos* no es exenta (está en unas *Obras poéticas selectas*) y solo presenta una anotación esporádica, pero es un trabajo muy valioso porque propone enmiendas que, en su mayoría, han adoptado los críticos posteriores.

6. Además, *La Gatomaquia* es el objeto de una monografía del padre Blázquez Rodrigo (1995) —por desgracia repleta de diversos plagios (Luján Atienza 2002: 11)— y una larga serie de artículos que no vamos a reseñar.

(VII. 66). Esta maravilla le ha llevado a hablar de las alas de Pegaso, de los pigmeos y trogloditas de Tracia, de la naturaleza de los pigmeos y sus batallas contra las grullas (con menciones de Plinio, Homero, Estacio, Mela, Aristóteles, san Agustín y Juvenal), de la pintura en miniatura o de la licencia para mentir de los poetas (con el tópico ejemplo del libro IV de la *Eneida*). Tras toda esta cómica balumba, el distraído poeta le pide a su musa que le ayude a regresar a la materia en cuestión (la guerra gatuna), pidiendo tanto su inspiración como, y es lo que nos interesa, el furor poético que le pueda proporcionar una mínima cantidad del tabaco de “Anastasio / Pantaleón de la Parrilla”.

Aunque con comprensible cautela, los críticos han aventurado que tras este misterioso nombre se esconde una cómica alusión al divertido poeta Anastasio Pantaleón de Ribera (Gasparetti 1932: 139-140; Rodríguez Marín 1935: 237; del Campo 1948: 234; Blecua 1989: 1406; Sabor de Cortazar 1982: 219; Carreño 2002: 489; Cuiñas Gómez 2002: 550-551; Arellano 2019: 671-672; 2020: 183). Además, los estudiosos recuerdan que, aunque Anastasio Pantaleón había muerto en 1629, sus obras acababan de imprimirse precisamente en 1634, y nada menos que al cuidado de Pellicer (Rodríguez Marín 1935: 237). Por ello, habrían llamado la atención del Fénix, quien además las pudo consultar tranquilamente porque el volumen tiene fe de erratas y tasa de abril de 1631, aunque solo apareciera impreso en 1634. De hecho, La Barrera (1890: 474) sugiere que el “no sacadas de biblioteca ninguna (que en castellano se llama librería)” del subtítulo del *Burguillos* es una alusión burlesca al libro de Anastasio Pantaleón y Pellicer, que se llamaba “*Obras de Anastasio Pantaleón. Salen a la luz de la biblioteca de don José Pellicer*” (f. 1r).⁷

Obviamente, la relación entre el Fénix y Pellicer justifica ya la posibilidad de una alusión burlesca, aunque fuera a costa de un escritor muerto con quien, además, Lope no se llevaba bien (Brown, 1981). Anastasio Pantaleón era poeta gongorino y amigo de Pellicer (Rozas 1990: 159; Ponce Cárdenas 2001: 87-96; 2010: 25), y Lope había aludido maliciosamente a él en el *Laurel de Apolo* (silva VII, vv. 503-508) (Ponce Cárdenas 2007: 123), como han subrayado los críticos: Entrambasaguas (1967: I, 243) considera esa mención “enrevesada y [de] cruel intención en el fondo”; Carreño (2002: 489; 2007: 382), “irónica”, y Cuiñas Gómez (2008: 551), “fría y algo envenenada”. Además, los citados Entrambasaguas y Cuiñas Gómez suponen que la mención del *Laurel de Apolo* fue la respuesta de Lope a una alusión burlesca de Pantaleón al Fénix en el poema que se titula “Pidiendo al excelentísimo señor conde de Saldaña un corte de un vestido de paño que le ofreció al poeta, y enviándole un vidrio de camuesas en conserva”. Fuera por esos versos o por las razones arriba aludidas (el gongorismo de Pantaleón, su amistad con Pellicer), lo cierto es que Lope tenía ojeriza a Pantaleón.

7. Burguillos vuelve a reírse de la palabra en el soneto 116: “porque es llamar al guante quiroteca, / esto de biblioteca o bibliotaca” (vv. 7-8).

En *La Gatomaquia*, esta inquina se manifiesta en una broma relacionada con la terrible y vergonzosa enfermedad de que adolecía Pantaleón: la sífilis. Probablemente, la cura a la que se sometió el poeta hacía necesario el uso del cauterio, lo que convertía al escritor en un potencial chorizo a la parrilla. Ponce Cárdenas (2007: 124) aclara así el chiste invocando una referencia intertextual:

La alteración del nombre, que figura como “Anastasio Pantaleón de la Parrilla”, se inspira en un romance del poeta fallecido, donde este se refiere así a su propia sífilis: “Culpa tiene el cocinero, / que, creyéndome chorizo, / me espetó, de mis humores / alterando el equilibrio” (Ms. 3941, f. 84r). El chiste culinario de Lope (“Pantaleón de la Parrilla”) se explica, por tanto, con el peculiar martirio que sufriera el joven [Pantaleón de la Ribera] durante su enfermedad. Sobre la críptica referencia al tabaco, no tenemos información alguna que afirme que Pantaleón había adquirido el hábito de fumar.

Antes, Brown (1981: 693) entendía también que el pasaje hacía relación a las curas de la sífilis de Pantaleón, aunque se muestra menos prudente que Ponce Cárdenas y toma la mención del tabaco como un reflejo de las costumbres del poeta: “Lo que en efecto aprendemos de estos versos es que Anastasio tenía otro vicio: el de respirar polvo de tabaco, hábito muy común del siglo XVII”.

Sin embargo, y he aquí nuestra aportación, lo cierto es que en los versos de Lope el tabaco no alude a los hábitos del poeta rival, sino a la terapia a la que Pantaleón tenía que someterse. Durante el Siglo de Oro esa planta de origen americano se usaba para paliar los dolores de la sífilis, según señalaba Fernández de Oviedo en su *Historia general y natural de las Indias*: “Sé que algunos cristianos ya lo usan, en especial algunos que están tocados del mal de las bubas, porque dicen los tales que en el tiempo que están así transportados no sienten los dolores de su enfermedad” (Ortiz 1978: 222). Esta propiedad y práctica curativa estaba muy extendida y la confirman otros tratados de la época (Castro, *Historia*, f. 72r), lo que explica su aparición en el misterioso pasaje de *La Gatomaquia*. En él, Lope sugiere malévolamente que para escribir Anastasio Pantaleón se inspiraba inspirando tabaco (literalmente, y valga el juego de palabras). Además, en el *Burguillos* el Fénix asocia esa planta con los desatinos de los cultos (núm. 122, v. 10),⁸ pues, en efecto, en la época se creía que el tabaco provocaba diabólicas visiones (Monardes, *Segunda*, ff. 19r-19v). Por tanto, los versos en cuestión son, en efecto, arteros, y fustigan tanto al alegre Pantaleón como a los cultos, aunque con mayor malicia de la que se creía hasta ahora.

8. Citamos el *Burguillos* por la edición de Carreño (2002). La numeración en las otras ediciones modernas es distinta: para encontrar en ellas el poema en cuestión basta con restarle dos al número de Carreño.

Carneros y cuernos

En cuanto al segundo pasaje que nos interesa, se encuentra en el soneto 129 del *Burguillos*, que copiamos a continuación alterando levemente la puntuación de Carreño:

A un amigo del poeta que iba fuera de buena gana

Galán de verde vas, hermano Alcino;
pájaro mudas: buenas dichas hayas;
pues con lo verderón te apapagayas,
¡notable comisión, bravo camino!

Bien te parece el traje montesino
para entre cabrahígos y altas hayas;
vuelvas más alto, aunque también lo vayas,
que Lanzarote de Bretaña vino.

Como un Orlando vas determinado;
lo verde es esperanza: no se pierde,
y más en los que viven sin cuidado.

Pero dice que vas quien siempre muerde
más que para galán, para guisado,
porque pudieras ser carnero verde.

Al respecto, Blecua (1989: 1309) solo explica que el “carnero verde” es un guiso de carnero con ajo y perejil, lo que también documenta Carreño (2002: 314), quien añade que el verde es el color de la esperanza (v. 10). Por su parte, Rozas y Cañas Murillo (2005: 292-293) solo aportan documentación sobre las diversas referencias al romancero que hay en el soneto (vv. 5 y 8),⁹ amén de una hipótesis sobre el adjetivo “determinado”: en su opinión, sería un recuerdo de “la continuación del texto de Boyardo hecha por Martín de Bolea y Castro, que se titulaba *Orlando determinado*”. Cuiñas Gómez (2008: 362-363) añade que los trajes verdes se solían usar para ir de camino, detalle en el que abunda Arellano (2019: 473). En sus escolios sobre el texto, el propio Arellano (2012: 200-201) glosa las ediciones previas (C: Carreño; RC: Rozas y Cañas Murillo; CG: Cuiñas Gómez):

En el 127 se dirige a un amigo que se ha vestido de verde para hacer un viaje. Las notas de C y RC bastarán para comprender algunas alusiones, no así las de CG, que

9. Sin embargo, aunque Montesinos es personaje de diversos romances carolingios, en el que señalan Rozas y Cañas Murillo (Durán, *Romancero general*, núm. 370, pp. 237-240) no hay nada en común con el soneto lopesco. Por ello, Arellano (2019: 473) indica, creemos que con razón, que el adjetivo “montesino” quiere decir aquí ‘montaraz’ y no alude al personaje.

anota defectuosamente el chiste con “carnero verde”, término de comparación cómica para el galán vestido de ese color (*carnero verde* es un tipo de guisado; chiste culinario habitual en la literatura jocosa). Es mala puntuación la de C y CG en el v. 1: “Galán, de verde vas, hermano Alcino”, y buena la de RC: “Galán de verde vas, hermano Alcino”, donde “galán” no es sustantivo en forma vocativa, sino adjetivo (‘vas elegante y bizarro vestido de verde’).

El comentario sobre la puntuación es acertado, pero Arellano no acaba de explicar el soneto, que él y todos los editores parecen entender (ninguno lo hace explícito) como una burla del traje de camino del personaje, a quien se compararía con un verderón, con un papagayo y, finalmente, con un guiso con perejil, el mentado “carnero verde”.

El chiste es demasiado inocente (y frío) para sustentar un soneto en este libro, lo que ya hace sospechar que hay ironía o malicia en algunos pasajes, aunque, obviamente, el lector necesita algunas claves para detectarla. Estas claves no se encuentran, desde luego, en el epígrafe, al menos en una primera lectura. La ficción del libro es que estos titulillos los escribe Lope, en su función de editor de los poemas de su amigo Burguillos, y muchos de esos epígrafes son reveladores. Sin embargo, el presente solo indica quién es el Alcino a quien se dedica el poema (“un amigo del poeta”), aclara que el personaje “iba fuera” y que cuando viajaba lo hacía “de buena gana”. Repetimos que la lectura maliciosa de esta explicación del “editor” se encontrará según avance el poema.

De modo semejante, el primer cuarteto parece inocente, aunque encontramos en él una mención que podría hacer sospechar a algunos lectores. El primer verso describe la escena en el contexto de un elogio al aspecto de Alcino, nombre genérico, propio para un poema burlesco o satírico. Alcino se ha vestido de verde para ir de viaje y el poeta encomia su elegancia. Luego, el segundo aprovecha la imagen del cambiar de traje para centrarse en el mundo de las aves, las cuales mudan su plumaje como hace Alcino, quien pasa de uno (el negro de cortesano, que evocaría un pájaro negro) a otro (el verde de viaje, propio de otras aves), en lo que el poeta le desea suerte (“buenas dichas hayas”). El tercer verso menciona a dos de estas aves, las dos parleras (Plinio, *Historia*, p. 795) y, sobre todo, verdes, en referencia al color del traje de Alcino: el verderón y el papagayo.¹⁰ El neologismo “apapagayas” remite, obviamente, al papagayo, cuya apariencia imita Alcino al vestirse de verde.¹¹ Además, este pájaro nos delata en qué pensaba

10. Que en las Indias los había verdes cuenta Huerta en su traducción de Plinio (*Historia*, p. 799).

11. Además de estos personajes lopescos que vamos a desglosar, hay otros cervantinos que también se asocian al papagayo, aunque no se relacionan con el tema que nos interesa. Uno es Vidriera en “El licenciado Vidriera”, pues el narrador cuenta que “Habíase vestido Tomás de papagayo, renunciando los hábitos de estudiante” (*Novelas ejemplares*, p. 270). En este caso, la referencia no es al color verde, sino a la abigarrada vestimenta de los soldados, que es la que aquí adopta Vidriera. Otro es don Diego de Miranda, este sí de verde (“Caballero del Verde Gabán”). En unos pasajes célebres, Márquez Villanueva (1975: 227) explica que se viste de “papagayo” (la metáfora es de Márquez

Lope a estas alturas del poema, pues entre las referencias a papagayos de su amplia obra encontramos dos bastante reveladoras para entender nuestro texto. La primera aparece en *Los comendadores de Córdoba*, en el terrible castigo final del marido engañado:

Desmayose mi mujer;
 déjela para más pena,
 y discurriendo la casa,
 maté cuantos hubo en ella:
 a don Fernando, a doña Ana,
 dos dueñas, cuatro doncellas,
 pajes, escuderos, mozas,
 lacayos, negros y negras,
 los perros, gatos y monas,
 hasta un papagayo, que era
 también traidor, pues hablaba
 y no me dijo la afrenta. (vv. 2970-2981)

Esta asociación entre el papagayo con el callar ante un caso de cuernos también aparece, años más tarde, en *El cuerdo en su casa* (c. 1606-1608) (Morley y Bruerton 1968: 307), en referencia intertextual a *Los comendadores de Córdoba*:

Que de un cierto Veinticuatro
 hay una historia espantosa,
 de corónicas en prosa
 y versos en el teatro:
 este dicen que mató
 las criadas y criados,
 o inocentes o culpados;
 tanto, que no perdonó
 a un papagayo que hablaba,
 porque no se lo decía.¹² (vv. 2902-2911)

Abajo volveremos a esta temática, pues ahora falta por revisar el cuarto verso, una nueva exclamación de encomio y sorpresa por el viaje de Alcino.

El segundo cuarteto prosigue alabando la apariencia del personaje con el traje de camino (“Bien te parece el traje montesino”), aunque puntualiza que este es bueno para el campo e introduce para describirlo una planta sospechosa:

Villanueva, no de Cervantes) y le asocia a la locura, pues, según sostiene, los bufones podían vestir de verde. Esta conexión del verde con la locura podría ser sugerente para el pasaje que nos interesa, pues, como veremos, este Alcino da ciertas muestras de inconsciencia (no de locura).

12. Hay un episodio parecido en una comedia de Lope de 1600: *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, pero en él Juan de Urbina mata a su mujer (adúltera), criados, gatos y perros (vv. 1786-1794 y 2624-2635), sin mención de papagayos.

los cabrahígos. Observemos al respecto otra aparición de este árbol en el *Burguillos*, y concretamente en *La Gatomaquia*, en una digresión sobre Angélica y Medoro, quienes escriben

en el papel de las cortezas tiernas
de aquellos olmos, de su bien testigos,
para el francés Orlando cabrahígos. (silva IV, vv. 339-341)

Como explica Rodríguez Marín (1935: 170) en su edición de *La Gatomaquia*, el cabrahígo es una planta como otra cualquiera, pero su nombre contiene la palabra *cabra* y es, por tanto, propia para alusiones a amantes burlados, como el Orlando de estos versos. Los indicios funestos se acumulan, pues, para Alcino, pues si el mentado papagayo se posa sobre un cabrahígo parecerá más un cuco que otra cosa. Es, en todo caso, lo que sugiere el maliciosísimo verso 7: el adjetivo que Burguillos había aplicado en el verso 6 a las hayas (“altas”) se adjudica ahora, en forma de deseo, a Alcino. En este contexto fomentado por los cabrahígos, el verso no expresa una esperanza inocente, pues lo que hará crecer a Alcino en su viaje (“vuelvas más alto”) serán los cuernos, que medrarán en su ausencia, aunque el personaje ya esté bien servido al partir (“aunque también lo vayas”). En cambio, el eco del romance de Lanzarote en el verso 8 no nos parece alusivo a los cuernos y otorga un punto absurdo al soneto, aunque no cabe descartar que la materia de Francia (tal vez “montesino”, seguro “Orlando”) atraigan el recuerdo de Lanzarote, Ginebra y Arturo, por más que en este trío no fuera precisamente Lanzarote el engañado.

Los tercetos aclaran esta burla con la alusión a Orlando, pues la figura del paladín francés sugiere que también la resolución de ausentarse de Alcino acabará en cuernos. Además, la conexión entre Orlando y los cabrahígos, arriba indicada y evidente en *La Gatomaquia*, ilumina el sentido del pasaje. Desde ese ángulo, la verde esperanza de Alcino y su vivir “sin cuidado” (‘sin preocupación’) resulta ingenua, suicida casi.

Lo que hasta el momento han sido equívocos más o menos evidentes se convierten en certezas en el último terceto, donde Burguillos introduce una nueva voz, la de un cínico murmurador (“quien siempre muerde”) que enuncia en estilo indirecto el concepto final: la verdura y los cuernos de Alcino le hacen parecer más un guiso de carnero verde que un galán. En este punto, la acumulación de indicios en *crescendo* de claridad (papagayos, cabrahígos, altura, Orlando) provocarían la carcajada final, con la aparición del meridiano apelativo de “carnero”. A su luz, la despreocupación de Alcino al irse fuera “de buena gana” resulta imprudente, pues da ocasión a su amante o cónyuge de ponerle los cuernos que ya ostenta el ufano personaje.

En suma, el soneto 129 es burlesco y trata de los cuernos, tema, por cierto, presente en el *Burguillos* como en casi toda la poesía burlesca del momento. Los encontramos en el soneto 41 del *Burguillos* (“¡Mal haya el hombre que de cuer-

nos fia.”, v. 14) y también en textos tempranos como el soneto CXV de las *Rimas* (Sánchez Jiménez 2014), en este enlazados en una red de referencias astrológicas que aclara un “Capricornio” final que cumple la función de nuestro “carnero” del *Burquillos*.

Conclusión

En trabajos recientes, Arellano (2012 y 2019) ha insistido en la dificultad de las *Rimas de Tomé de Burquillos*, obra que, aunque no es cultista, ostenta un conceptismo que exige cierto esfuerzo intelectual por parte del lector. En este trabajo, lo hemos mostrado con dos notas a sendos pasajes del libro, lugares de sesgo diverso (uno polémico, burlesco el otro), pero que tienen en común un conceptismo que esconde referencias escatológicas, en el primer caso para denigrar a Anastasio Pantaleón y los poetas cultos, en el segundo para preparar una broma ingeniosa. El mecanismo de alusiones es también semejante, así como el método que hemos empleado para dilucidarlas, que ha sido contrastar los pasajes con otros de Lope (en el propio *Burquillos*, en algunas de sus comedias) en un comentario de texto. Asimismo, hemos señalado que estos tonos están relacionados porque en el *Burquillos* Lope enuncia el libro a través de un heterónimo burlesco que le otorga gran libertad y que le permite asestar golpes escatológicos a rivales como Pellicer, Anastasio Pantaleón o los cultos en general. Sin embargo, los dos pasajes que hemos analizado también nos recuerdan la característica central que suele separar los textos polémicos (normalmente también burlescos) de los simplemente jocosos: mientras estos últimos se pueden descifrar recurriendo a códigos culturales extendidos en el momento (la burla genérica de los cornudos, el doble sentido de ciertas palabras), los primeros suelen exigir un conocimiento preciso de circunstancias concretas de la corte y de las relaciones entre los poetas. En efecto, el lector que no supiera que Anastasio Pantaleón era sifilítico jamás entendería la broma de Lope. En ese sentido, si el conceptismo en general sirve para distinguir entre lectores agudos y romos, el conceptismo mezclado con las referencias particulares del mundillo de los poetas separa a los lectores informados de los que no lo están, en un fenómeno que es parte de la formación del campo literario del momento.

Bibliografía

- Anuario Lope de Vega*, XIV (2008).
 —, XIV (2009).
- ARELLANO, Ignacio, *El ingenio de Lope de Vega. Escolios a las Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Nueva York, IDEA, 2012.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Iberoamericana, 2019.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, en *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Nueva York, IDEA, 2020, pp. 93-192.
- BLÁZQUEZ RODRIGO, Marcelo, *La Gatomaquia de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1995.
- BLECUA, José Manuel (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, en *Obras poéticas*, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 1127-1447.
- BONILLA CEREZO, Rafael, y Ángel L. LUJÁN ATIENZA (eds.), *Zoomaquias. Épica burlesca del siglo XVIII*, Madrid, Iberoamericana, 2014.
- BROWN, Kenneth, “Lope frente a Anastasio Pantaleón”, en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español: actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 687-694.
- CACHO CASAL, Rodrigo, “Una variante eroicomica: la tradizione zoepica in Spagna e la *Muracinda* di Juan de la Cueva”, en *L’eroicomico dall’Italia all’Europa. Atti del convegno Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, ed. Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013, pp. 137-154.
- CAMPO, Agustín del (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, Madrid, Castilla, 1948.
- CARREÑO, Antonio (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Salamanca, Almar, 2002.
- (ed.), Lope de Vega Carpio, *Laurel de Apolo*, Madrid, Cátedra, 2007.
- CASTRO, Juan de, *Historia de las virtudes y propiedades del tabaco*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1620.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, RAE, 2013.
- CONDE PARRADO, Pedro, y Xavier TUBAU MOREU (eds.), *Expostulatio Spongiae. En defensa de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 2015.
- CUIÑAS GÓMEZ, Macarena (ed.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Cátedra, 2008.
- DURÁN, Agustín, *Romancero general*, I, Madrid, Rivadeneyra, 1877.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1967, 3 vols.
- FASQUEL, Samuel, “Le barde et le bouffon. La geste burlesque à l’époque de Lope de Vega”, *Bulletin Hispanique*, CXII (2010), pp. 587-632.

- GASPARETTI, Antonio (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, Florencia, La Nuova Italia, 1932.
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián, *Expostulatio Spongiae. Fuego cruzado en el nombre de Lope*, Kassel, Reichenberger, 2011.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, “Sobre la fecha de una comedia de Lope y su guerra con Pellicer”, en *Prosa y poesía: homenaje a Gonzalo Sobejano*, ed. Christopher Maurer, Jean-François Botrel, Yvan Lissorgues y Leonardo Romero Tobar, Madrid, Gredos, 2001, pp. 171-188.
- LA BARRERA, Cayetano Alberto de, *Nueva biografía de Lope de Vega*, Madrid, Real Academia Española, 1890.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (ed.), José de Villaviciosa, *La Moschea. Poética inventiva en octava rima*, Cuenca, Diputación de Cuenca, 2002.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975.
- MONARDES, doctor, *Segunda parte del libro de las cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven al uso de medicina*, Sevilla, Alonso Escribano, 1571.
- MONTERO, Juan, “La rivalidad literaria entre Lope y Jáuregui”, *Anuario Lope de Vega*, XIV (2008), pp. 181-212.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. María Rosa Cartes, Madrid, Gredos, 1968.
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, “Lope, editor de poesía: la dispositio polémica de las *Rimas de Tomé de Burguillos*”, en *Controversias y poesía: (de Garcilaso a Góngora)*, ed. Mercedes Blanco y Juan Montero Delgado, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 287-316.
- ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Ayacucho, 1978.
- PANTALEÓN DE RIBERA, Anastasio, *Obras de Anastasio Pantaleón de Ribera*, Madrid, Francisco Martínez, 1634.
- PLINIO SEGUNDO, Cayo, *Historia natural de Cayo Plinio Segundo, traducida por el licenciado Jerónimo de Huerta*, Madrid, Luis Sánchez, 1624.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid, Laberinto, 2001.
- , “De burlas y enfermedades barrocas: la sífilis en la obra poética de Anastasio Pantaleón de Ribera y Miguel Colodrero de Villalobos”, *Criticón*, núm. 100 (2007), pp. 115-142.
- , “Pantaleón de Ribera, Anastasio”, en *Diccionario filológico de literatura española (siglo XVII)*, ed. Pablo Jauralde Pou, Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, 2 vols., II, pp. 25-31.
- RICO GARCÍA, José Manuel, y José SOLÍS DE LOS SANTOS, “La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo”, *Anuario Lope de Vega*, XIV (2008), pp. 235-268.

- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, Madrid, C. Bermejo, 1935.
- ROMANOS, Melchora (ed.), Juan de Jáuregui, *Discurso poético*, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- ROZAS, Juan Manuel, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1990.
- ROZAS, Juan Manuel, y Jesús CAÑAS MURILLO (eds.), Lope de Vega Carpio, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, Madrid, Castalia, 2005.
- SABOR DE CORTAZAR, Celina (ed.), Lope de Vega Carpio, *La Gatomaquia*, Madrid, Castalia, 1982.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, “Algunos chistes astrológicos de Lope de Vega”, *Criticón*, núm. 122 (2014), pp. 41-52.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, “‘Oh estudio liberal, discreto amigo’: Lope y la apología del sabio”, *Anuario Lope de Vega*, XIV (2008), pp. 291-342.
- SCHMIDT, Karlenst, *Vorstudien zu einer Geschichte des komischen Epos*, Halle, Niemeyer, 1953.
- SOBEJANO, Gonzalo, “La digresión en la prosa narrativa de Lope y en su poesía epistolar”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, ed. Emilio Alarcos Llorach y M. V. Conde, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1983, II, pp. 469-494.
- TUBAU, Xavier, *Una polémica literaria. Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid, Iberoamericana, 2007.
- , *Lope de Vega y las polémicas literarias de su época: Pedro de Torres Rámila y Diego de Colmenares*, Tesis doctoral, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los comendadores de Córdoba*, ed. José Enrique Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio, 1998, 3 vols., II, pp. 1023-1174.
- , *La contienda de García de Paredes y el capitán Juan de Urbina*, en *El Sansón de Extremadura: Diego García de Paredes en la literatura española del siglo XVI*, ed. Antonio Sánchez Jiménez, Newark, Juan de la Cuesta, 2006, pp. 168-345.
- , *El cuerdo en su casa*, ed. Laura Fernández y Rafael Ramos, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VI*, coord. Victoria Pineda y Gonzalo Pontón, Lérida, Milenio, 2005, 3 vols., II, pp. 775-902.
- , *La Gatomaquia*, ed. Celina Sabor de Cortazar, Madrid, Castalia, 1982.
- , *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- , *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Antonio Carreño, Salamanca, Almar, 2002.
- ZAGGIA, Massimo, “Per una storia del genere zoeopico fra Quattro e Cinquecento: testi e linee di sviluppo”, en *L'eroicomico dall'Italia all'Europa. Atti del convegno Università di Losanna, 9-10 settembre 2011*, ed. de Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013, pp. 27-53.

Documentos

El cancionero revelado de la abadesa franciscana Juana de la Cruz (1481-1534). Edición y comentario

Pablo Acosta-García*

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
pablo.garcia.acosta@gmail.com

Recepción: 27/05/2021, Aceptación: 07/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

En las siguientes páginas edito y comento un corpus inédito de cinco canciones vinculadas a la abadesa franciscana Juana de la Cruz (1481-1534). Además de un texto que se transcribe siguiendo criterios filológicamente fiables, proporciono una descripción material de la fuente y realizo un estudio métrico de las composiciones. Por otro lado, desde la ladera de su interpretación histórica, hago un breve comentario teológico de cada una de las piezas, que las propongo como parte de la producción lírica franciscana europea, a la vez que las contextualizo en la predicación visionaria de la abadesa en su contexto cisneriano.

Palabras clave

Juana de la Cruz; reforma observante; franciscanismo femenino; predicación femenina; *Libro del conhorto*; lírica religiosa; *laude*.

* El presente artículo ha recibido financiación del programa de investigación e innovación de la Unión Europea Horizon 2020 a través del “grant agreement” número 842094 (= This article has received funding from the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No. 842094). Agradezco a Vicenç Beltrán, Nigel Palmer, Carolyn Muessig, Rebeca Sanmartín Bastida, José Antonio Ramos Arteaga, a Marco Grilli y a sus compañeros del “Laboratorio di Conservazione” del Archivio Apostolico Vaticano y, por último, a los bibliotecarios de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna (que me ayudaron en tiempos dolorosos) su ayuda con diversos aspectos de este artículo. A su vez, agradezco las sinergias a los miembros del proyecto de investigación ‘Catálogo de santas vivas (1400-1550): hacia un corpus completo de un modelo hagiográfico femenino’ (PID2019-104237GB-I00) del que soy miembro.

Abstract

English Title. The Ecstatic Chansonnier of the Abbess Juana de la Cruz (1481-1534). Edition and Commentary.

In the following pages I provide a Philological edition of five unpublished songs linked with the production of the Franciscan abbess Juana de la Cruz (1481-1534). I study first the source from a material point of view, and then develop a metric analysis of the songs, putting them in the context of the Franciscan lyrical poetry at a European level. On the other hand, I make a brief theological commentary of each of the songs, contextualizing them in the visionary preaching activity of the abbess.

Keywords

Juana de la Cruz; Observant Reform; Female Franciscanism; Female Preaching, Sermons; *Libro del Conhorte*; Religious Lyrical Poetry; *laude*.

*Descendí del cielo,
del cielo Inpírio.
Vine fasta el ssuelo
como peregrino.
Biví ssin abrigo
y no lo penssáis.
¡Cuán mal lo miráis,
cuán mal!*

El grupo de canciones del que he tomado esta estrofa debe ser considerado como el primer corpus lírico castellano de ámbito monástico femenino ligado explícita e inequívocamente al nombre de una mujer. Juana de la Cruz (1481-1534) las entonó en la casa religiosa de la que fuera abadesa desde 1509, el Convento de Santa María de la Cruz (Cubas de la Sagra, entonces Toledo) en una o varias ocasiones durante los trece años que duró su predicación visionaria (1508-1520).¹ Los can-

1. Esta información sobre los años de predicación de la abadesa se da en su primera hagiografía, *Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz, monja que fue professa de quatro botos*

tos se transcriben al final del segundo de los dos volúmenes manuscritos que se encuentran en el Archivo Apostolico Vaticano con la signatura única Congr. SS. Rituum Processus 3074 (de ahora en adelante, manuscrito del Vaticano), específicamente en los ff. 731v-733v.² Estos guardan la segunda copia existente de la recopilación de setenta y dos sermones de Juana conocida ya de antiguo como *Libro del Conhorte* (de ahora en adelante, *Conhorte*), que fueron enviados al Vaticano en 1665 directamente desde el convento de Cubas de la Sagra durante el proceso de canonización de la abadesa (García Andrés 1999: I, 69 y 142). A pesar de esta conexión directa con el lugar de producción de la compilación, de ser el único testimonio no solo de las canciones que enseguida comentaré, sino también de pasajes textuales únicos, esta fuente ha sido considerada como secundaria frente al otro testimonio de los sermones, el manuscrito del *Conhorte* que se encuentra en la Real Biblioteca de El Escorial con la signatura J-II-18, que fuera editado por García Andrés (1999).³

Antes de comenzar a ahondar en las particularidades de estas canciones, quizá conviene aclarar las circunstancias históricas en las que la abadesa predicaba y en la que estos versos se transmiten primariamente. Debemos situar la época de su canto poco después de la reforma de una comunidad terciaria franciscana a la que Juana entró en su niñez y que ella misma ayudó a reformar (Graña Cid 2004: 309-310 y 2017; Muñoz Fernández 2016). Esta transformación se integra en la campaña de 1495 de los Reyes Católicos, por la que encargan al Cardenal Francisco Ximénez de Cisneros la reforma de las todas las comunidades femeninas de Castilla (García Oro 1971: 253-254).⁴ El caso del proceso de institucionalización del convento de Juana de la Cruz es paradigmático, porque es una casa que pasa en por tres fases diversas: tempranamente de beaterio a convento de la Tercera Orden Regular de San Francisco (c. 1464) y de este, coincidiendo con el inicio del abaciato de Juana (1509), a convento franciscano seguramente bajo una variación de la Regla urbanista (Acosta-García 2021a: 8-9). Es decir, que los cambios últimos incluían la adopción del

en la orden del señor sant Francisco, en la qual vivió perfeta y sanctamente, que se encuentra en una única copia en la Biblioteca Real de El Escorial con la signatura K-III-13. Cito aquí por la edición de Luengo Balbás y Atencia Requena (2019: ff. 28r y 31r). Para una comparación del modelo de santidad encarnado por Juana en esta narración en el contexto hagiográfico de su época, véase Acosta-García (2021b). La figura de Juana de la Cruz fue puesta en valor por la obra de Surtz (1990 y 1995), que ha dado lugar a una creciente bibliografía sobre la abadesa visionaria y su obra.

2. El primer volumen comprende de los ff. 1 al 453v y el segundo de los ff. 454 al 733v.

3. La descripción clásica del manuscrito la da Zarco (1924-1929: II, 99-105). La del Catálogo en línea de la Real Biblioteca de El Escorial aporta información suplementaria: <https://rbmecat.patrimonionacional.es/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=738&query_desc=kw%2Cwrdl%3A%20conorte> (consulta del 06 de mayo de 2021). Véase, a su vez, García Andrés (1999: I, 69-74).

4. Sobre el inicio de la campaña de reforma de la Reyes Católicos, véase García Oro (1980: 280-290) y Omaechevarría (1972: 114-118).

cuarto voto (aquel de clausura), la percepción de rentas y, adicionalmente, el curato de la parroquia anexa al Convento de Santa María de la Cruz por parte de las monjas (García Andrés 1999: I, 55-62). Este privilegio que tantos conflictos causara en la comunidad (Graña Cid 2017) es el marco esencial en el que debemos entender los trece años de actividad predicadora de Juana donde, como párroco, realizaba un comentario bíblico marcado no solo por la festividad litúrgica del día, sino de forma más específica por los textos evangélicos que se leían durante la misa (Acosta-García, en preparación, 2023).

Para oír estos sermones se congregaba en la iglesia un público híbrido, laico y religioso, que asistía a auténticas representaciones visionarias.⁵ Estas se insertan en la tradición teatral del convento, que incluye los autos presentes de manera transversal en los diversos materiales “literarios” que de la casa religiosa se han conservado (Sanmartín Bastida 2018). Sus prédicas duraban hasta seis horas y se justificaban en lo que atañía a la autoridad no solo porque Juana fuese el párroco de la iglesia, sino también por el su carácter revelado de sus palabras: era “el Señor”, es decir, Cristo, quien pronunciaba (parte de) las palabras de su boca.⁶ En este contexto de predicación, la presencia de composiciones líricas en la obra vinculada a Juana de la Cruz (principalmente, el *Conhorte* y el llamado *Libro de la casa*) ha sido puesta en evidencia por María Victoria Triviño, que habla sobre la actividad poética de la abadesa realizando una síntesis de estos aspectos en su obra.⁷ El texto de Triviño es interesante por varios motivos pero, sobre todo, porque espiga seis de las composiciones que se encuentran insertas en algunos sermones del *Conhorte* (y que representan un conjunto disgregado por todo el libro, diverso del cancionero que enseguida trataré). En efecto, para un lector atento no es difícil intuir en algunos pasajes de los sermones composiciones líricas que, a pesar de que su *misse en page* se da en prosa en los dos manuscritos supervivientes, son fácilmente reconstituibles en estrofas y versos. La primera pista que nos indica que estamos ante una composición de este tipo suele ser la existencia de marcadores textuales que describen a personajes celestiales desarrollando una actividad musical en connivencia con la comunidad religiosa de Cubas que ento-

5. Estas sesiones se encuentran bien descritas en la primera hagiografía de Juana (véanse los ff. citados en la nota 2). Sobre la liturgia en el Convento de Santa María de la Cruz en Cubas de la Sagra en relación al *Libro del Conhorte*, publicaré próximamente un monográfico que también profundizará en el asunto de la transcripción de los sermones visionarios de Juana y en su *performance* (Acosta-García, en preparación, 2022). En general, respecto al público de la lírica religiosa castellana habla Wardropper (1958: 101-103).

6. El debate sobre la predicación de las mujeres en la Iglesia es antiguo, para una discusión sobre la misma desde el punto de vista conventual, que pone su acento en la liturgia, véase Schlottheuber (2020), así como los materiales contenidos en Kienzle y Walker (1998). Para el discurso profético-visionario como forma de prédica femenina en los conventos que asienta su autoridad en una instancia divina en contextos italianos muy similares a este, véase Zarri (2010). Véase, a su vez, Muessig (en prensa), que incluye a Juana en una nómina de predicadoras premodernas a nivel europeo.

7. Triviño (2004).

na el oficio en la tierra, por lo que en muchas ocasiones las palabras que pronuncian y que se recogen como parte del sermón deben ser entendidas como un canto (Curto 2018).⁸ Por supuesto, esto forma parte del evidente carácter multimedia que revisten los sermones de Juana, de la relación con su público y, a su vez, de los vínculos que establecen aquellos no solo con la gestualidad, sino también con la música (Luengo Balbás 2016: 183-292).

Para ilustrar el tipo de lírica camuflada en la prosa del *Conhorte*, propongo ahora un ejemplo que Triviño no recoge en su estudio, que tampoco forma parte del cancionero que forma el núcleo de este artículo, pero que me servirá para retomar algunas cuestiones fundamentales relativas a la materialidad del manuscrito del Vaticano, desde el cual realizo directamente esta reconstrucción. Localizamos estos versos en el sermón dedicado a la Encarnación (García Andrés 1999: I, 231-258). A pesar de que, reitero, la mise en page original es en prosa, ofrezco aquí una estructura en verso bastante evidente, donde separo las estrofas y relleno las lagunas entre corchetes hasta donde me permite la comparación entre los códices y la deducción lógica.⁹ Juana está describiendo a viva voz una visión que transcurre en un contexto esponsal: Cristo (es decir, la voz parlante de Cristo a través del cuerpo de Juana) abraza a su madre, la virgen María, la besa y la *loa* con unas palabras que son un canto de amor:¹⁰

[Tú sola, mi a]miga,
[tú sola m]e contentaste.
Tú so[la, mi a]mada,
escogida entre millares.

Tú sola, mi rreyna,
en quien yo rreyné e moré.
Tú sola, mi esposa,
de[quien y]o me pagu[é].

[Tú sola, mi] escogida,
de q[uien yo me ...]é.
Tú sola, mi enamorada,
con quien mucho me deleité.

8. Véanse los ejemplos que esta estudiosa aporta, verbigracia, en las pp. 96-97 y 101.

9. Esta posibilidad ya había sido bocetada por García Andrés (1999: I, 248), que también entendió estas líneas estróficamente, transcribiendo en verso los ocho que conserva el manuscrito de El Escorial, f. 21r. Véase mi propia edición, diferente a la del editor del *Conhorte*, en la nota siguiente.

10. El canto que reconstruyo como una sucesión de coplas paralelísticas en cuartetas se encuentra en el manuscrito del Vaticano, f. 13v, donde leemos (aquí también la separación de las estrofas y los versos es mía. Los criterios de edición son los mismos que describo abajo para editar el cancionero): “Tú sola mi amiga, / tú sola me contentaste. / Tú sola, mi amada, / escogida entre millares. // Tú sola, my rreyna, / en quien yo rreyné y moré. / Tú sola, la más *savta*, / que e hallado ni hallaré”.

Tú sola, mi paloma,
 Con quien yo mucho folgué.
 Tú sola, la más santa,
 que e fallado ni fallaré.

Imaginando dentro de lo posible el contexto para-teatral en el que estas palabras pudieron pronunciarse queda medianamente claro que debían ser cantadas por Juana en un momento narrativamente marcado del sermón, regulando su voz para que Jesucristo las pronunciase a través de su boca, tal y como describen varios testigos de sus éxtasis.¹¹ Esta suerte de transvestismo en la que Juana hace de *medium*, lo podremos verificar de una manera muy concreta en el breve cancionero que está en el centro de este artículo. Sin embargo, no quiero dejar pasar esta oportunidad de hacer una reflexión sobre los dos manuscritos del *Conhorte*.

La historia de la transmisión de los sermones de Juana está aún más por reinterpretarse que por escribirse. Como ya he dicho, García Andrés realizó en 1999 el enorme esfuerzo de proporcionar una edición completa del manuscrito de El Escorial, que incluía una solvente “Introducción” que explicaba el origen y los avatares del *Conhorte*, relacionados estos, sobre todo, con el proceso fallido de beatificación de Juana (García Andrés 1999, I, 13-68). En esta “Introducción” discutía las razones para editar solo el manuscrito de El Escorial frente a aquel del Vaticano, concluyendo tajantemente que el escurialense era “el primero y original que recogió los sermones de Juana de la Cruz” (García Andrés 1999: I, 73). A la espera del estudio que estoy realizando que reevaluará la función de ambos manuscritos como transmisores del texto (Acosta-García, en preparación, 2023), debemos al menos aceptar por ahora que los códices presentan variantes importantes que deben ser tenidas en cuenta para cualquier hermenéutica válida de los sermones. Estas han pasado inadvertidas para los estudiosos que, lógicamente, han trabajado en su inmensa mayoría con la edición de 1999. El caso concreto de la composición que transcribo arriba, por ejemplo, muestra que la necesidad de cotejo de ambas versiones es clara: además de que es básico para completar las lecturas del manuscrito del Vaticano (que, a pesar de haber sido restaurado poco después de la apertura de la causa de canonización en 1986, está plagado de lagunas por una afectación de la composición de la tinta en el papel), nos indica que en muchas ocasiones este presenta variantes, si aún no puedo afirmar que siempre más “correctas” sí, como en esta y otras muchas ocasiones, más completas que las del manuscrito de El Escorial. Y no solo porque esta versión parezca que amplíe y/o glose los textos: sin ir más lejos, en este caso, el manuscrito de El Escorial omite ocho versos (del siete al catorce en mi transcripción), que solo se encuentran en el manuscrito del Vaticano (aunque con lagunas) y que hasta ahora estaban inéditos.

11. Sobre los atributos viriles de Juana, presentes tanto en su hagiografía como en algunos relatos de su proceso de canonización, y su significación sociocultural, ha hablado Boon (2018).

En todo caso, dejando aparte este problema filológico fundamental que, como digo, trataré en un estudio próximo en detalle, la existencia de esta canción en ambos códices, sumada a las otras que edita Triviño y las que desvelaré junto a María Victoria Curto en un artículo también futuro, evidencia no solo la riqueza aún por explotar de un corpus lírico intercalado en el *Conhorte*, sino la importancia fundamental que estas piezas poseían como una parte de la experiencia *performativa* que las englobaba.¹² Por supuesto, estas composiciones entroncan con la tradición juglaresca franciscana, cuyas manifestaciones primarias las instaurara el fundador de la orden y que fueron continuadas con innumerables variaciones por las generaciones de hermanos posteriores hasta cristalizar en la lauda.¹³ Este hecho no se hace explícito solo de manera “indirecta” en los textos que rescata Triviño de la masa de los sermones visionarios de Juana sino también, precisamente, en un pequeño corpus que se encuentra en el manuscrito Vaticano y que es la justificación de estas páginas. El descubrimiento del grupo de composiciones al final del códice se debe de nuevo a la estudiosa clarisa, que anunció su *inventio* en las actas de 2004 que vengo citando, donde le dedica una subsección (Triviño 2004: 1260-1265). Allí, bajo la rúbrica “poemas del Conhorte-Vaticano”, dice lo siguiente (Triviño 2004: 1264):

Al final del manuscrito Vaticano del *Conhorte* hay un apéndice con tres poemas. Por estar recogidos en este lugar, se comprende que sus destinatarios eran todos los cristianos. Su anotación reza así: “Estas coplas susoescriptas / por boca de Dios son dichas”. El primer poema canta el poder de Dios; el segundo la Encarnación; el tercero parece una versión popular de las *Lamentaciones*, recorriendo toda la vida del Señor desde la encarnación hasta la exaltación y la Eucaristía.

Posteriormente, la investigadora clarisa edita cuatro estrofas y el estribillo de una de las composiciones. Si bien el descubrimiento de Triviño reviste una importancia inmensa, en su comunicación se da una serie de problemas fundamentales que atañen a la difusión y estudio de estos textos: en primer lugar, su hallazgo no ha tenido el eco que se merece (ni siquiera en el grueso de los estudios específicos sobre Juana de la Cruz); en segundo, la edición que realiza es evidentemente incompleta y no aporta cierta información material ni contextual, claves ambas para el correcto entendimiento de los textos y, en tercero, la información que da sobre ese “apéndice” contiene errores. Por un lado, no son tres, sino cinco las canciones que nos encontramos al final del denominado manuscrito Vaticano, por lo que habría que revisar su descripción posterior del contenido de los poemas. Por otro, la “anotación” que Triviño da no es la inte-

12. La conexión entre predicación femenina, profetismo y canción ha sido puesta de relieve por Muessig (1998) y está siendo desarrollada por autoras como Wang (2020).

13. Para la significación del canto, la música y la danza para el primer franciscanismo, véanse, por ejemplo, los ensayos contenidos en Loewen (2013).

resante introducción que encabeza el corpus, sino la mitad de una de la última estrofa de la composición [II], como comentaré más adelante.

Este breve grupo de composiciones parece poseer una significación esencial que comprende ámbitos de estudio diversos, que va desde la Historia de la Literatura y pasa por la investigación de sobre la religiosidad europea, la literatura mística, los estudios de género o la lírica castellana premoderna. Además de proporcionar una edición solvente de las canciones, en este artículo intentaré responder, siquiera de una manera parcial, a las siguientes preguntas a través de un análisis y comentario iniciales, pero detallados de los textos a través de su función contextual: ¿Quién era el auditorio de Juana y cómo interactuaba con lo que ha sido llamado “teatro del trance” (Sanmartín Bastida 2012: 241-289)?¹⁴ ¿Qué aportan estos versos los estudios sobre Juana de la Cruz y la puesta en escena de su predicación? ¿Qué suponen para nuestro conocimiento de la vida franciscana femenina intraconventual premoderna, no solo a nivel castellano, sino en un marco transnacional? Para ello proporcionaré en el siguiente punto información contextual sobre en anclaje histórico de estos textos y el manuscrito que los transmite. Posteriormente, en una segunda sección, realizaré una edición de las canciones para, en una tercera, realizar breves comentarios métricos y teológicos de cada una de ellas. En fin, a modo de conclusiones, se describen una serie de líneas de investigación abiertas.

Contexto de un cancionero visionario

En primer lugar, quizá convendría justificar la etiqueta de “cancionero” que utilizo en el título de este trabajo para referirme al grupo de composiciones que cierran el manuscrito Vaticano. Por supuesto, dada la cronología de Juana y su coincidencia con la época de la mayoría de los grandes cancioneros castellanos, soy consciente del posible equívoco al que puede llevar denominar así a un grupo tan breve de poemas, que quizá encajaría mejor con la denominación “cancionerillo”.¹⁵ Sin embargo, frente a posturas más restrictivas para el uso del término como la de Dorothy Severin, yo me ciño aquí a definiciones más abiertas, como la de González Cuenca de “depósito de canciones” que, en el caso de las canciones vinculadas con la actividad profética de Juana reunidas por su comunidad, contrasta con las composiciones insertas en los sermones como la que acabo de transcribir.¹⁶ La razón principal para adoptar esta nomenclatura no

14. Sobre esta noción, véase, a su vez, Giles (1995 y 1996).

15. Agradezco a Vicens Beltrán esta sugerencia que también constituye una línea de indagación futura.

16. Para ambas definiciones, véase la discusión de Roncero López (2004: 5-98) en la introducción a la miscelánea de Dutton, que refrenda la definición de González Cuenca aportando dos añadidos que se cumplen en nuestro caso: “que se trate de un conjunto de poesías [...] que se hallen recogidas en soporte material, ya sea manuscrito e impreso” (18-19).

reside simplemente en su historicidad en el cuatrocientos castellano (Roncero López 2004: 19), sino también en la certeza de que nos encontramos ante un material que en sus orígenes fue cantado, ya que en el mismo manuscrito vaticano el texto se refiere a estos textos como “cantares” (en una nota introductoria que enseguida analizaré) o “cantar” (como rúbrica de la composición [V]). En este sentido, estaríamos ante el cancionero *de* Juana de la Cruz, entendiendo por esa preposición que fue ella la que pronunció estos versos, aunque su autoridad, en el contexto profético en el que se dieron, proviniese de la gracia encarnada en la abadesa y su composición deba ser entendida en el ámbito comunitario. Por otro lado, las canciones fueron muy probablemente entonadas en momentos diversos y aquí se guardan en un conjunto consultable por lo que se compilan a la vez que se preservan para las mismas monjas, rasgo que comparte con un cancionero casi contemporáneo proveniente de un ámbito franciscano femenino muy similar (aunque de carácter evidentemente menos *místico*), aquel musical de Astudillo (Cátedra 2005).¹⁷

En este caso son las hermanas de Juana las que lo recopilan y escriben en una nota que preside la colección lo siguiente:¹⁸

Síguensse unos cantares que ssegún parecía el mesmo Señor cantaua algunas vezes e ssu sierua rrespondía. E nosotras lo oýamos. Bien cuarenta perssonas e cincuenta fartas vezes estaríamos. E digo cincuenta porque contino héramos tantas cerca dellas. E otras vezes sse llegavan más de otras ciento e cincuenta.

Dejando los aspectos eminentemente materiales a un lado, la primera característica a comentar de este texto es la afirmación “E nosotras lo oýamos”, pues es la frase que nos permite situar su transcripción en su contexto comunitario (indudablemente el femenino apunta a ello), que incluye a la vez una voluntad compiladora. Como se ha defendido en varias ocasiones a través de ciertos testimonios

17. Junto a una descripción del códice, Cátedra (2005: 174) aporta fecha de escritura aproximada de los primeros cuadernos de este cancionero, que sitúa “no más tarde de mediados del siglo xv”. Por razones que se harán enseguida evidentes, he evitado la etiqueta “musical”.

18. Véanse los criterios de edición en la siguiente sección. Esta nota aparece algo emborronada por una mancha de tinta diluida que impregna las frases y que las hace aún hoy difícilmente legibles. Seguramente, esta es la razón por la que en un momento indeterminado una mano moderna realiza en el margen izquierdo una transcripción de la misma, reproduciendo su contenido. Después de contactar con el “Laboratorio di Conservazione” del Archivo Apostolico Vaticano, puedo afirmar que con toda probabilidad que esta no se debe a una censura del documento, ni a la aplicación de reactivos para aumentar la legibilidad del texto, sino a la restauración a la que el documento fue sometido c. 1986. “[I]l degrado sarebbe dovuto all’azione combinata dell’inchostro, che ha corroso il supporto, e di un tentativo di salvaguardia tramite foglio adesivo, applicato prima dell’intervento finale e complessivo. L’agente adesivo e l’operazione di rimozione del summenzionato foglio dovrebbero aver causato il maggior abbrunimento di quella specifica porzione di testo” (Marco Grilli, Segretario della Prefettura del Archivo Apostolico Vaticano, en comunicación personal del 28 de abril de 2021). Agradezco a Nigel Palmer su ayuda especializada para intentar aclarar este asunto.

presentes en los sumarios del proceso de canonización de Juana, no solo su primera *vita* posee una autoría colectiva cierta, sino también la transcripción de los sermones del *Conhorte* tal y como los conocemos (Acosta-García 2021a: 3-5). Según Zarri (2011: xiii), esta es una característica de los monasterios observantes femeninos a partir del siglo xv y, en el caso de esta nota en concreto, no solo nos sirve para confirmarlo, sino que también nos ayuda a entender algunos rasgos determinados de la predicación de Juana, relativos al espacio y a la posible interacción que se produce con su público. Respecto a esto, lo primero que notamos es que el plural comunitario contiene una nota de presencialidad: la comunidad estaba *allí* durante la predicación, pero las hermanas no estaban solas. Junto a ellas o, mejor, de alguna manera compartiendo con ellas su papel de público existe un número cambiante de personas (*cuarenta [...] cincuenta*) que asisten a la prédica. Lo único que se puede afirmar con certeza sobre esta indeterminada audiencia es que, desde el punto de vista de la perspectiva narrativa, se desea dejar constancia tanto de su variedad (sin duda, “sse llegavan” habla de públicos cambiantes) como de su multitud, a lo que apunta el último cómputo (*ciento e cincuenta*).

Esta mixtura no solo de un público cortesano y poderoso del que ya teníamos noticias desde su primera hagiografía, sino quizá también de parroquianos y, con seguridad, de las recientemente enclaustradas monjas de la comunidad, me hace suponer que el lugar donde ocurría la predicación inspirada de Juana fuese tras las rejas del coro de la iglesia.¹⁹ Además, esta escena así planteada apoya las palabras de Graña Cid quien cree que, tras la reforma cisneriana de esta comunidad en particular, “no se dio la monacalización completa del monasterio, que mantuvo un estatus de relativa indefinición regular”.²⁰ Esta nota parece confirmar, pues, la porosidad de los muros del convento toledano a inicios del siglo xvi, causada y reforzada por el papel que el Cardenal Cisneros adjudicó en la cura de almas de la parroquia directamente a Juana y sus hermanas. Pasaré ahora a proveer de una edición de las canciones, para desarrollar una serie de líneas interpretativas posteriormente.

19. Luengo Balbás y Atencia Requena (2019: f. 27v). Vale la pena reproducir el pasaje de *Vida y fin* donde se describen los incios de su predicación junto a un auditorio: “Oýanla frayles de algunas órdenes, predicadores e letrados, e abades e canónigos, e obispos e arçobispos, y el cardenal de España don fray Francisco Ximénez, de gloriosa memoria, e los ynquisidores de la Sagrada Ynquisición, jueçes della, e condes, e duques e marqueses, e cavalleros muy graçiosos, e señores e todos otros estados, assí de hombres como de mujeres, que este misterio vieron e oyeron, y estuvieron en él presentes. Veýan cómo estava esta bienabenturada bestida e tocada de religiosa como lo hera, y hechada sobre una cama de la manera que las religiosas la ponían, e sus braços puestos a manera de persona recogida, y el cuerpo como muerto y los ojos cerrados, y el gesto muy bien puesto e muy hermoso, resplandeyente a manera de lleno e redondo. Esto tenía quando la graçia del Spíritu Sancto hablava con ella, que de su natural le tenía aguileño. / E quando esta graçia le dava el Señor, primero se elevava en el lugar que aquella graçia le tomava, e las monjas la tomavan en los brazos e la ponían sobre una cama. E de ay un poco de interbalo, veýan en ella señales que veýa al Señor”.

20. Graña Cid (2004: 309-310).

El texto de las canciones

a) Criterios de edición

En general se mantienen todas las características ortográficas de la fuente (*ç, ss, rr, h* inicial aunque no sea etimológica, diferenciación *v/u*), con las siguientes excepciones: la *f* se normaliza a *s*, mientras que la *j* vocal se transcribe *i*. He adaptado la acentuación a la ortografía moderna, he expandido todas las abreviaturas (que desarrollo en cursiva), he añadido puntuación moderna a las estrofas y regularizado, por tanto, el uso de las mayúsculas. Las vocales elididas en el manuscrito se marcan con apóstrofos. Las lagunas (muy comunes en el manuscrito) se identifican entre corchetes [...] y se restablece el texto entre ellos cuando la deducción lógica lo permite. Uso la misma convención para indicar la repetición completa de ciertos estribillos, que en el manuscrito solo se indica con *su/s* palabra/s de inicio. También entre corchetes se numeran las composiciones, tengan o no rúbrica en la fuente. Algunas lecciones dudosas se dan seguidas de (?).

b) Edición

Síguensse unos cantares que ssegún parecía el mesmo Señor cantaua algunas vezes e ssu sierua rrespondía. E nosotras lo oýamos. Bien cuarenta perssonas e cincuenta fartas vezes estaríamos. E digo cincuenta porque contino héramos tantas cerca d'ellas. E otras vezes sse llegavan más de otras ciento e cincuenta.

[I]
Ihesus
Yo me ssoi *quien*²¹ soy.
Yo me ssoi el Señor.

Dende las altas riberas
mando las yglessias.
Yo me ssoi el Señor.

Dende los altos cielos
mando todos los pueblos.
Yo me ssoi el Señor.

Mando las yglessias
y aun a las planetas.
Yo me ssoi el Señor.

21. Palabra sobrescrita con otra tinta más clara que hace el texto casi ilegible, aunque cabe esta lectura.

Mando todos los pueblos
y avn a los elementos.
Yo me ssoi el Señor.

Y aun a la[s planeta]s
en mi uirtud mudan (?) ellas.
Yo me ssoi el Señor.

Y avn a los elementos
en mi virtud an (?)ellos.
Yo me ssoi el Señor.

[II] Otras coplas

Dezidme, amigos, dezi,
ssi auéis manzilla de mý.

A vos digo, los *cristianos*,
que yo amo a los humanos,
pues todos ssois mis hermanos
que *vuestra* carne vestí.

Dezidme [...]

Sabed que ssoi *Ihesus Cristo*
y ssoi fijo de dios biuo
y de la virgen nascido
y en este mundo os serví.

Dezidme [...]

Yo ssoi el Dios prometido
y en el mundo fui venido
y no fuy bien conocido
de lo cual pena ssentí.

Dezidme [...]

Y ssi yo sentí gran pena
fue por la lástima [...ena]
que pierden la uid[a ...e]na
mas que no por la de mý.

Dezidme [...]

Yo ssoi el cruscificado
que ssufrí muer[te de] grado
por fazer noble mandado
del padre de quien ssalí.

Dezidme [...]

Yo ssoi el que vos [...om]é
et muy caros vos [...]omé,
que por vos muerte tomé
aunque no la merescí.

Dezidme [...]

Yo descendí a los infiernos,
a lugar ssin rrefrigerio.
Desaté los captiueros
de los que allí llorar ui.

Dezidme [...]

Yo rressucité muy cierto
y de mi pasión sané presto
sin físico y ssin maestro²²
y por ello vos redemí.

Dezidme [...]

Yo ssobí a los altos cielos
ssin escalas ni agujeros
con poderes muy eternos
del padre y también de my.

Dezidme[...]

Yo vengo en el ssacramento
que me gusten ssoi contento
pues que ssin enpedimiento
por vos la muerte ssufrí.

Dezidme [...]

Y allí sso yo contenido,
Dios y hombre todo misto,
y en forma de pan ssoy visto
del pueblo que rredemý.

Dezidme [...]

22. El mismo Jesucristo aparece como físico en una de las visiones del *Conhorte*, véase García Andrés (1999: I, 249).

Todos los que me gustades
 muy grandes bienes ganades
 que sse quitan v[uestros (?)] males
 porque yo lo quisse ansí.

Dezidme [...]

Y todos los que ssois bivos
 oýdme ssi avéis oýdos
 que por mi ssois rredemidos.
 Vosotros creëdo ansí.

Dezidme [...]

Yo de grado uos merqué
 porque fuéssedes benditos
 y biva ssangre pagué.
 Tengo bienes infinitos
 d'ellos muchos os daré
 ssi me sseruides a mý.

Dezidme [...]

Más passé yo en un pessar
 que vos en dozientos myll²³
 e aunque mucho os me queráis
 no fagáis, fijos, ansí.

Dezidme [...]

Estas coplas ssuso escritas
 por boca de Dios sson dichas
 y el ángel que las oyó
 las cantó y las dixo ansí.

Dezidme, amigos, dezí,
 [ssi auéis manzilla de mý.]

[III]

Ihesus
 ¡Ay, ay, pecadores,
 que no os enmendáis
 cuán mal lo miráis,
 cuán mal lo miráis!

23. La doble ele final está añadida *a posteriori* por otra mano.

Descendí del cielo,
 del cielo Inpirio.
 Vine fasta el ssuelo
 como peregrino.
 Biví ssin abrigo
 y no lo pensáis.
 ¡Cuán mal lo miráis,
 cuán mal!

Ssin dexar de sser Dios,
 hombre verdadero
 vine s[...]os.
 Como un cordero
 biuí lastimero
 y no's acordáis.
 ¡Cuán mal lo miráis,
 cuán mal!

Una virgen pura
 quisse yo escoger
 grande en fermossura.
 Mucho a mi querer
 fizome plazer.
 No la rremedáis.
 ¡Cuán mal lo miráis,
 cuán mal!

Por sser humyldossa
 y de coraçón
 alcançó tal gracia
 y meresció tal don.
 Sube ssu oración
 a do no pensáis.
 ¡Cuán mal lo miráis,
 ay, ay, pecadores!²⁴

Los ángeles todos
 fázenle omenage.
 Cada uno d'ellos
 sse le faze par.
 ¡O yngrato linage,
 el tie[...] que passáis!
 ¡Cuá[n mal lo] miras (sic)!

24. Este último verso fue añadido a posteriori por otra mano.

¡Ay, ay, pecadores,
que n'os enmendáis!
¡Cuán m[al lo] miráis,
cuán mal lo miráis!

[IV] Otro villancico

Que non estay non
en las dinidades gloria,
que non estay non
en las rriquezas la honrra.

Escogí yo unos amigos
para fazer (?) compañía.
Cuando me tuvieron allá
quitáronme ell alegría.

Que non estay non
en las rriquezas la honrra,
que non.

Escogí yo unos amigos
para mí consollación.
Cuando me tuvieron allá
diéronme muy gran passión.

Que non estay non
en el pressumir la honrra,
que non.

Quando me tuvieron allá
quitáronme ell alegría
fiziéronme tales llagas
que me duelen oy en día.

Que non estay non
en las rriquezas la honrra,
que non.

Quando me tuvieron allá
diéronme muy gran passión,
fiziéronme tales llagas
que asta oy tengo el dolor.

Que non estay non
en el pressumyr la honrra,
que non.

Fiziéronme tales llagas
 que me duelen oy en día
 de uer las gentes tan malas
 llenas de malicia y enbidia.

Que non estay non
 en las riquezas la honrra,
 que non.

Fiziéronme tales llagas
 que asta oy tengo el dolor
 de uer las gentes tan malas
 y tan llenas de pressunción.

Que non estay non
 en el pressumir la honrra,
 que non.

De uer las gentes tan malas
 llenas de malicia y enbidia
 que no myran a ssu Dios,
 ni toman la ssu dotrina.

Que non estay non
 en las rriquezas la honrra,
 que non.

De uer las gentes tan malas
 y tan llenas de pressunción
 que no miran a ssu Dios,
 a ssu Dios y ssu señor.

Que non estay non
 en el pressumir la honrra.

Que non estay non
 en las dinidades gloria.
 Que non estay non
 en las rriquezas la honrra

[V] [E] otro cantar

Con chicos y [gran]des y *pequeños*,
 con todos me deleyto yo.

Por las calles de my rreyno
 [yo veo sa]ntos ssin cuento.
 Con todos me deleyto yo,
 con chicos [...].

Por las calles de mi rreynado
 yo veo santos ssin cabo.
 Con todos me deleyto yo,
 con chicos [...].

[Yo veo] santos ssin cuento,
 todos de muy claro gesto.
 Con todos me deleyto yo,
 con chicos [...].

Yo veo santos ssin cabo,
 todos de gesto muy claro.
 Con todos me deleyto yo,
 con chicos [...].

Todos de muy claro gesto
 y ellos fazen lo que yo quiero.
 Con todos me deleyto yo,
 con chicos [...].

Todos de gesto muy claro
 y ellos fazen mi mandado.
 Con todos me deleyto yo,
 con chicos.

Y ellos fazen lo que yo quiero,
 todos tendidos por ssuelo.
 Con todo me deleyto yo,
 con chicos [...].

Y ellos fazen mi mandado
 y los finojos fincando.
 Con todos me deleyto yo,
 con chicos [...].

Todos tendidos por ssuelo
 yo les doy m[uy g]ran consuelo.
 Con todos me deleyto yo,
 con chicos [...].

Y los finojos fincando
 Yo les doy muy gran [consuelo (?)].
 Con todo me deleyto yo,
 con chicos [...].

Yo les doi muy gran consuelo
 y como a hijos les doi bessó (?).
 Con todos me deleyto yo,
 con chicos [...].

Yo les doi muy grandes [...]

Y como a fijos los abraço.

Con todo me deleyto yo.

Con chicos y grandes y pequeños,

con todo me deleyto yo.

Ihesus Cristo Mariafilius

Deo gracias

Las canciones: comentario métrico-teológico²⁵

Abordar el comentario de las cinco canciones de Juana en un artículo como este es complicado por las limitaciones de profundidad que admiten unas páginas que también incluyen una edición. Como afirmé en la “Introducción”, mi objeto principal aquí solo es proporcionar una primera edición fiable y fijar unas líneas contextuales que ayuden a un desarrollo futuro del conocimiento de estas canciones. Uno de los pasos fundamentales *a posteriori* consistiría, sin duda, en ponerlas en contacto con la tradición lírico-musical franciscana, sobre todo con aquella de las *laude* y su probable incidencia en Castilla.²⁶ Por tanto, en los siguientes párrafos realizaré solamente un breve comentario de cada una de las composiciones editadas, que comenzará describiendo algunas cuestiones formales de las mismas y continuará con unas palabras sobre la teología implícita de los textos.

Para comenzar, debo confirmar que las cinco piezas que nos encontramos en el manuscrito del Vaticano poseen una estructura con estribillo y vuelta, es decir que todas son formas típicamente cantables. Entre estas debemos distinguir, según la forma de las rimas: por un lado, los dísticos con estribillo y, por el otro, las formas típicamente zejelescas, entre las que se incluyen en este corpus la canción, el villancico y el zéjel propiamente dicho (Beltrán 2002: 51). Centrándonos en la primera tipología, tenemos las que he numerado como [I] y [V] que componen, para la época supuesta de su transcripción, dos raros ejemplos de canción paralelística, tal y como, siguiendo la hipótesis de Menéndez Pidal, la etiqueta Beltrán (1998b: 124). Este último autor entiende que existe una tradición entre este tipo de estrofa y la estructura de la cantiga de amigo paralelística y con *leixa-pren* que presenta raros ejemplos en el siglo xv (Beltrán 2009:

25. Agradezco a Vicenç Beltrán su ayuda con los aspectos formales de estas canciones. La base de los comentarios métricos siguientes provienen de comunicaciones personales entre el especialista y yo.

26. La bibliografía sobre las laudas y su cultor más famoso, Iacopone da Todi, es casi inabarcable. Para un panorama general del contexto castellano del siglo xv al que me refiero aquí, son imprescindibles las páginas de Cátedra (2005: 354-375, especialmente 355-356, que se centran en los laudarios en Castilla y 358-359, donde apunta a una posible transmisión de esta forma cantada por parte de los jerónimos a inicios del siglo xv).

186).²⁷ Tal tradición posee una continuidad formal total con la cantiga de amigo en la composición [V], que es canónica en el uso del *leixa-pren* (es decir, la tercera estrofa comienza con el último verso de la primera y la cuarta con el último de la segunda), si bien en la [I] las reglas del mismo se muestran más flexibles. Respecto al cómputo silábico, [I] está compuesto por octosílabos bastante regulares (salvo la excepción de la tercera estrofa de la mudanza), mientras que [V] presenta una relativa regularidad octosilábica que alterna con cierto anisosilabismo.²⁸ Además, [I] posee un estribillo cuyo primer verso, como puede observarse en mi edición, posee dificultades de lectura, pero podemos representar su esquema de rimas como xx//aay; por su parte, [V] se puede esquematizar como xy//aayx[y], siempre teniendo en cuenta las respectivas características del *leixa-pren* a las que acabo de aludir.

Ambas canciones son lo que frecuentemente se conocía como “cosantes” desde que Romeu Figueras (1950) lo bautizara a través de una lectura equívoca de Amador de los Ríos (Asensio 1970: 184).²⁹ Los ejemplos que de esta forma existen provienen esencialmente de la lírica tradicional y es muy difícil encontrarlos en los cancioneros cortesanos del siglo xv (Beltrán 2009: 186).³⁰ De modo contrario a lo que parecen apuntar algunas de las otras canciones que edito en estas páginas, estas dos no parecen ser el *contrafactum* de ninguna popular: al menos no he hallado rastro de ellas en los principales repertorios de lírica medieval de este tipo.³¹ Estamos, pues, ante la supervivencia explícitamente activa a inicios del siglo xvi de cantares paralelísticos en un contexto religioso con claros vínculos cortesanos, que se distinguen de otros cantarcillos devotos conservados al darse en el ámbito de la revelación. Si bien existen ejemplos posteriores en la mística hispánica clásica de canto popular a lo divino (en Teresa de

27. Sobre esta forma véanse, a su vez, Frenk (1970) y Baños Vallejo (1991-1992).

28. Hay algunos versos decasílabos (verbigracia, el primer verso de la segunda estrofa de la mudanza, que retoma el *leixa-pren* con la variación *rreynado* frente a *rreyno*) y varios eneasílabos repartidos por la composición (por ejemplo, el segundo verso de la quinta estrofa de la mudanza, que se retoma en el primero de la séptima, y el segundo verso de la mudanza duodécima).

29. Sobre el “cosante” y sus relaciones musicales, véase Romeu Figueras (1965: 178-186). Esta terminología la recogieron, ayudando a popularizarla, manuales importantes como el de Navarro Tomás (1991: 64-66), que la define como: “Composición lírica de pareados enlazados entre los cuales se repite un breve estribillo. Cada pareado recoge en parte el sentido del anterior repitiendo alguna de sus palabras y lo continúa con adición de algún nuevo concepto”.

30. En efecto, en su n. 34, Beltrán (2009) señala los “escasos ejemplos” localizados por Baños Vallejo. El mismo Beltrán (1998b: 116 y 131) aporta algunos ejemplos más. Navarro Tomás (1991: 167), por su parte, nos dice: “Como forma esencialmente propia de la lírica popular, el cosante no halló acogida en las colecciones de poesía cortesana del siglo xv. Varios ejemplos del *Cancionero Barbieri* indican, sin embargo, la difusión de tal clase de canción por Castilla...”. Para la difusión de la forma más allá de Castilla, véase Romeu Figueras (1954). Para un estado de la cuestión de la lírica popular castellana, véase Pedrosa (2016: 303-352), que específicamente habla sobre los cantares paralelísticos en 340-343.

31. Para los *contrafacta* hispánicos véase Wardropper (1958), en especial para los castellanos del siglo xv, con diversos ejemplos (1958: 135-149). Véase también Frenk (2006 [1988]).

Jesús y Juan de la Cruz, sin ir más lejos), en este caso el contexto del canto extático es esencial para entender estas canciones en todo su valor.³²

En lo que concierne al contenido, el de la canción [I] es, esencialmente, una declamación del poder absoluto del *Señor*, entendiendo por este siempre en estos textos la figura de Cristo, sobre su creación. El tratamiento que se da a esta parece estar menos relacionado con un beneplácito franciscano sobre la misma (como el que encontramos en el fundacional *Cántico de las criaturas*, para entendernos) que con la expresión del poder absoluto del dios encarnado sobre ella. En efecto, si ponemos estas palabras en el contexto de los materiales que nos han llegado del convento del que Juana fuera abadesa (y particularmente relacionados con su figura), seguramente esta exaltación puede ligarse a cierta vena apocalíptica cultivada por las hermanas (Boon 2019), que se refleja en al menos dos sermones del *Conborte* y en el fragmento del *Libro de la casa* que cito a continuación (García Andrés 1999: II, 1357-1372 y 1405-1416).³³ Este habla de las revelaciones que a Juana le hicieron ángeles y santos, desarrollando el tema de la omnipotencia presente en las estrofas que estoy comentando hacia el final de los tiempos (Curto 2018: f. 59v): “Que por cierto si esto no se guarda, que me levantaré’, dixo el Padre, ‘y disiparé la gente y la destruiré y mandaré a los vientos y planetas, agua y tierra y sequedad y truenos y tempestades que los persigan y hieran de llagas y tormentos y temores y temblores, hambres y guerras y pestilencias”. Aquí, el uso de un léxico común liga el paso del control absoluto sobre el universo creado de la canción paralelística a su uso como castigo de los pecadores en el sermón apocalíptico.

Por su parte, la composición numerada por mí [II] y rubricada en el manuscrito del Vaticano como “Otras coplas” es un zéjel típico, donde “Dezidme” indica la repetición completa del estribillo durante el canto (lo que, en mi edición, marco con puntos suspensivos entre corchetes).³⁴ Los versos son octosilá-

32. Para un resumen de la historiografía literaria y su búsqueda reconstructiva de una lírica castellana tradicional, véase Beltrán (1998b). Para ejemplos de cantares populares en boca de “místicos”, véase Frenk (2006 [1988], 106-107), que se apoya en Wardropper (1958: 151-208, especialmente para los casos de Teresa y Juan, 159-180).

33. Estos dos sermones del *Conborte* se rubrican en el manuscrito del Vaticano: “E Otra vez hablando el Señor sobre la venida del Antecristo...” (ff. 669v-679r) y “E otra vez hablando el espíritu del Señor rreprehendiendo a todo el humanal linage de ssus maldades e vicios e pecados e deleytes dixo...” (ff. 712v-718r), respectivamente. Por otro lado, cito por la edición en línea del denominado *Libro de la casa* (Curto 2018), realizada sobre el manuscrito de la Biblioteca Nacional de España, MSS/9661.

34. Frenk (2006 [1973]: 448-461) define esta forma como “estribillo inicial seguido de una o varias estrofas de tres versos monorrimos (mudanza) más un verso que rima con el estribillo (vuelta): AA bbba (AA) cca (AA)...”. Incluye ejemplos de composiciones religiosas en Frenk (2006 [1973]: 457-458). Sobre el zéjel en la lírica tradicional hispánica la literatura es, lógicamente, considerable. (véase, por ejemplo, las reflexiones sobre el zéjel y la forma zejelesca en Morrás 1988-1989 y 1997). Por proponer ejemplos de zéjeles encabezados por dísticos monorrimos en el contexto del *Cancionero de palacio*, ver las composiciones recogidas por Dutton (1991: SA7-71, SA7-163, SA7-164, SA7-171, SA7-332, SA7-335 y SA7-353).

bicos de una gran regularidad. Su esquema de rimas es xx//aaax/x[x], salvo las estrofas decimocuarta (que tiene cinco versos más verso de vuelta, que riman ababax/x[x]) y decimosexta, que contiene el siguiente texto: “Estas coplas ssuso escritas / por boca de Dios sson dichas / y el ángel que las oyó / las cantó y las dixo anssi”, rimando aabx/x[x].³⁵ En la exigua documentación conservada proveniente del convento de Santa María de la Cruz,³⁶ se puede confirmar que el zéjel era una forma estrófica de uso común, relacionada con los cantares de Juana e integrados en la liturgia colectiva, pues existe otro como este en un cantar largo del denominado *Libro de la casa*.³⁷ Es esta una composición similar que nos podría ayudar a reconstruir la puesta en escena del zéjel del cancionero, porque añade más información contextual al tipo de canto.³⁸ Al inicio de la transcripción de aquel se lee (Curto 2018: f. 8r): “Estas palabras son un coloquio de nuestra madre santa Juana que tuvo con Nuestro Señor, y respuesta suya. Cántanse el día de la Cruz de mayo, que fue quando murió”. Y posteriormente se da el estribillo junto a treinta y dos estrofas que siguen esta forma. Reproduzco aquí las del estribillo y la primera mudanza:

[Esposa] – Esposo, ¿si avéis oydo
quién me robó mi sentido?

[Esposo] – Esposa mía, en verdad
no vos devéis maravillar,
que mi dulçura es tal
d'esto se había recrecido.

Como podemos observar, sagazmente la editora del texto ha incluido entre corchetes la indicación de la *persona* que canta esa parte. En efecto, en los discursos que Juana ponía en escena ella debía adaptar su voz dependiendo de quien pronunciara las palabras. De hecho, la descripción de las voces de la nota inicial del corpus vaticano (“... ssegún parecía el mesmo Señor cantaua algunas vezes et ssu sierua rrespondía”) debe entenderse también de esta forma: la misma

35. Como ya expliqué arriba, Triviño (2004) había transcrito este texto, pero de forma parcial y considerándolo una “anotación”.

36. Como nos informa la ficha del convento en PARES (<<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/autoridad/7165>>, consulta del 9 de mayo de 2021), este “[s]ufrirá las consecuencias de los avatares históricos y políticos del país, como, invasión de las tropas francesas, desamortización de Mendizábal o su destrucción en la Guerra Civil, siendo destruidos, no sólo su fábrica, sino también su biblioteca y su archivo”. Actualmente el Archivo Histórico Nacional de Madrid (<<http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1675364>>, consulta del 9 de mayo de 2021) solo conserva unidades de los siglos xvii al xix.

37. Esta será una de las composiciones que estudiaré con María Victoria Curto en el artículo anunciado en estas páginas sobre el resto de canciones relacionadas con Juana.

38. Esta composición ha sido estudiada en el contexto de la lírica espiritual hispánica por Cortés Timoner (2005).

Juana cantaba con la voz masculina del Señor las mudanzas y *rrespondía* con su propia voz en el estribillo. En el caso de [II], por ejemplo, Juana cantarí­a con su voz “Dezidme amigos, dezí, / ssi aueis manzilla de mý” al emprender el canto y después de cada mudanza; mientras que la voz de Cristo se encargarí­a de cantar estas. Esta alternancia de voces no debí­a ocurrir en [I] que, como podemos observar en mi edición está encabezado por *ih̄s* (=Ih̄esus), lo que con toda probabilidad es una indicación de que la totalidad de este poema lo cantaba el “Señor”, sin cambio de voces. Esto encaja perfectamente tanto con la primera persona que articula el canto, como con el tema del mismo que, repito, exalta y proclama su omnipotencia sobre el universo. La misma invariabilidad de voces existe en [III], encabezada también por “Ih̄esus” y también escrito en primera persona.

Así, en el caso del zéjel del *Libro de la casa*, estamos ante una evolución en la tradición de uso del texto: el original serí­a su declamación extática primaria por parte de Juana (lo que coincidirí­a con las canciones vaticanas que estamos analizando) que tras su muerte se utilizarí­a colectivamente en la liturgia, cuando sus hermanas siguieron cantando estas coplas para conmemorar ciertos hechos de la vida de su abadesa el día de la invención de la Santa Cruz.³⁹ Es remarcable la traslación de un cantar probablemente pronunciado en un escenario visionario a la tradición litúrgica del convento, práctica que confirma el siguiente fragmento del *Libro de la casa* que hace referencia no solo a esta canción, sino al proceso de transcripción, que pasa por una mediación autoritaria sobrenatural (el ángel manda a Juana) y terrenal (la abadesa manda a su comunidad) (Curto 2018: f. 17r): “... Y entonces el Señor la respondió a ella en metro. Nuestra madre santa Juana la hizo escribir, que así se lo dijo el santo ángel lo hiziere. Y en este modo de responder el Señor en metro a las monjas ubo mucho”.

A nivel teológico, vemos que las quince mudanzas hacen un repaso a una serie de temas cristológicos fundamentales, hecho que a la hora de ponerlas en acto debí­a tener gran potencia escénica, al identificar el público a la primera persona que las entonaba con el mismo redentor. Sin duda, estas líneas están impregnadas de las formas de devoción medievales, intensificadas por las prácticas derivadas de un franciscanismo penitencial que sobrevivió en la comunidad de Juana y que está codificado tanto en su primera hagiografía como en ciertos pasajes del *Libro de la casa* (Acosta-García 2021a: 8-15). Un listado de los temas que recorren la canción serí­a: la encarnación y sus razones (estrofas primera y segunda); el adviento (tercera y cuarta); la redención (quinta, sexta); el descenso

39. Como leemos en otro fragmento del *Libro de la casa*: “El día de la Cruz de mayo nació nuestra madre santa Juana de la Cruz y tomó el hábito y murió; y en este día es costumbre en esta santa casa, en acabando de comer, yr a dar gracias adonde está su santo cuerpo, y allí dizen una corona de himnos y antífonas de las letras de su nombre. Y a la tarde cantan las coplas que dizen ‘Esposo, ¿sí avéis oýdo quién me robó mi sentido?’, las cuales están escritas al principio d’este libro, y leen allí su tránsito, y antes le solían dezir vísperas de virgen delante del arco donde está” (Curto 2018: f. 38r).

de Cristo a los infiernos (séptima); la resurrección (octava); la ascensión (nove-na); la transubstanciación (décima, undécima); la comunión (duodécima); de nuevo, la redención, añadiéndole promesas de salvación (décimotercera, decimo-cuarta y decimoquinta). Como se comprueba aquí, tras este cantar existe un andamiaje narrativo que construye una teología de la salvación muy determinada, relacionada en último término con la presencia real de Cristo en la eucaristía y la posibilidad para el creyente de recibirla. Este se monta sobre un imaginario codificado en la devoción de la época y los ciclos narrativos derivados de una piedad no solo, pero sí típicamente franciscana, que intensifica con la circulación de obras como las *Meditationes vitae Christi* en la Península Ibérica (Cátedra 2005: 569-572). Además, denotan un uso muy concreto de las lecturas evangélicas, por lo que habría que estudiarlas en sus conexiones con la liturgia del convento.

Este tipo de imaginario que busca la *compassio* precisamente a través de la intensificación de los detalles más humanos de los evangelios y, sobre todo, de aquellos relativos a los episodios de la pasión está presente en otra de las composiciones del cancionero, la [IV]. En esta, vuelve Cristo a tomar la palabra para cantarnos su pasión, centrándose en dos puntos: los agentes de la misma (“unos amigos”) y el sufrimiento que le causan en un lugar determinado (“allá”). A pesar de que tampoco aquí he podido localizar el posible poema de base, por su estribillo centrado en preocupaciones típicamente mundanas (*dinidades, rriqueza, gloria, honrra*) y cierta indeterminación en sus términos (*amigos* para referirse a los humanos que lo traicionaron y *allá* para hablar del Calvario, por ejemplo) este poema en particular parece un típico *contrafactum* cuyos versos originales no he sido capaz de encontrar en los repertorios al uso. Los elementos que permiten orientar su sentido hacia el sufrimiento de la *pasión* son palabras de un ámbito más físico que aparecen después, como *llagas* y *dolor* (mudanzas de dos a cuatro) que, finalmente, acaba en una reprensión moral reiterada (mudanzas de cinco a ocho).

Centrándonos ahora en el cantar sin rúbrica que he numerado como [III], podemos observar que posee una forma estrófica que cabe identificar con la de la canción cortés, aunque despojada de la retórica de tipo cancioneril.⁴⁰ El verso que utiliza es el “adónico sencillo”, tempranamente descrito por Nebrija y estudiado en tiempos recientes por Proia, con un estribillo que utiliza seguidilla en su forma canónica.⁴¹ Su esquema de rimas es *xyyy //abab/byyy*, con algunos versos de rima suelta.⁴² Si tenemos en cuenta la rúbrica del cantar posterior en lo relativo a su

40. El mejor estudio de conjunto sobre el género es Tomassetti (2008). Véase, a su vez, la síntesis que realiza en Tomassetti (2016).

41. Sobre la canción cortés, véase Beltrán (1998a). En general, sobre el uso del hexasílabo, véase Navarro Tomás (1991: 77-78, 128 y 230-231). En particular, sobre el adónico sencillo, véase Proia (2016: 479-488, especialmente 482-488). Sobre la seguidilla, véase Frenk (2006 [1965]).

42. En dos ocasiones: en la cuarta mudanza, verso tercero y en la quinta mudanza, verso cuarto.

percepción estrófica [IV] (“ Otro villancico”) parece lógico considerar que la/s transcritora/s consideraba/n esta pieza como villancico, a pesar de que no cumpla con la regla definitoria enunciada por Juan del Encina (*Obras completas*, I, 25-26) para el mismo.⁴³ La razón para esta identificación debe ser consecuencia histórica de la variabilidad, maleabilidad y no fijabilidad que Sánchez Romeralo asigna en varios pasajes de su obra al villancico.⁴⁴ Tanto en lo concerniente al cómputo silábico como en lo relativo a las rimas, esta composición es muy irregular: su estructura podría estar basada en un esquema xyxy//abab/xyx, que en casi toda la composición se formaliza abcb/xyx y que solo se cumple de manera regular en tres (tercera, quinta y séptima) de las siete mudanzas.

Centrándonos en el contenido, puedo afirmar que [III] está emparentado con [II] en el sentido de que es Cristo en primera persona quien desarrolla una teología de la salvación determinada. En este caso, las seis estrofas que componen el poema se organizan dibujando una parábola que desciende (estrofa uno), toca tierra (estrofas dos y tres) y vuelve a ascender (estrofas cuatro y cinco). Así, en la primera mudanza se narra la bajada de la divinidad a la tierra desde el *In-pirio* (esto es, el Empíreo, el no-lugar donde según la tradición medieval habitan Dios y su corte celeste), pasa por la encarnación en la estrofa dos (desde la perspectiva de la humildad y el sacrificio: Cristo se figura a sí mismo como peregrino y cordero) para, en la estrofa tres, centrarse en la virgen María. Desde mi perspectiva, este giro es la verdadera justificación de la entera canción, pues supone una exaltación de la misma como receptáculo del Hijo. María recibe la gracia en la estrofa cuarta donde se la presenta en ascenso (“Sube su oración...”), llegando al culmen en la quinta, en el Empíreo de nuevo, donde los ángeles “fázenle omenage”, en clara alusión a su ascensión.

Por último, la canción [V], si tenemos en cuenta el estribillo (probablemente también un *contrafactum*, por cuestiones similares a las aducidas arriba para [IV]), abre las puertas al imaginario de la ciudad celeste, típica del mundo visionario de Juana. Como se viene estudiando desde hace varios años, los sermones de la abadesa franciscana suponen la interconexión de un reino celestial con el

43. Recordemos que la regla que del Encina enuncia es que un estribillo de tres versos corresponde a un villancico, mientras que aquel de cuatro o cinco versos lo haría con una canción. Sobre la historia del villancico y sus aspectos técnicos, véase Sánchez Romeralo (1969: 34-54). Este autor dice en su p. 40 que la consagración del villancico se da “a fines del siglo xv y comienzos del xvi”, lo que coincidiría con la cronología del cancionero que estoy manejando.

44. Sánchez Romeralo (1969: 128-129 y 143-144, respectivamente): “... el villancico se distingue por su variabilidad formal... la forma se nos presenta como dotada de elasticidad, de una maleable flexibilidad”; “... el villancico no es una *forma poética* (como lo son la copla, la seguidilla moderna, el soneto o la octava real), ni es un contenido poético determinado por una forma poética que lo preconfigura. El villancico es un *decir poético*, cuya forma no solamente no es fija, pero muchas veces ni siquiera es *fijable*”. Por considerar un contexto religioso posterior pero similar en sus afanes devotos, Navarro Tomás (1991: 236) habla sobre la variedad formal de los villancicos atribuidos a Teresa de Jesús.

semi-terrenal del convento a través de la celebración litúrgica (Curto 2021: 96-102). Con un precedente claro en el *Liber specialis gratiae* de Mechthild von Hackeborn (Acosta-García, en preparación, 2023), los sermones del *Conhorte* despliegan un reino al modo de la Jerusalén celeste en el que los santos, los ángeles y los bienaventurados tañen instrumentos y cantan celebrando las fiestas del calendario litúrgico y haciendo partícipe a la comunidad del mismo. Este es el paisaje que nos propone [V], donde Cristo pasea “[p]or las calles de [su] rreyno” y los habitantes del mismo se le rinden como súbditos. Otra imagen de la omnipotencia de Cristo redentor en el convento de Santa María de la Cruz.

Notas conclusivas

La edición de estas cinco piezas de Juana de la Cruz (seis, si contamos “Tú sola, mi amiga”) es un primer paso para desenterrar el tesoro lírico que se encuentra en sus sermones e, incluso, en su primera hagiografía. El valor de este conjunto deberá ser calibrado en un futuro junto al corpus extraído del manuscrito del Vaticano que presento aquí y, sobre todo, a través de una comparación con la poesía religiosa de la época, no solo a nivel castellano, sino también europeo. Por ahora, puedo afirmar que el valor del cancionero vaticano de Juana de la Cruz no reside solo en su cristalina vinculación con la abadesa, sino en que la información contextual que poseemos nos permite entender algunos rasgos de su interpretación. A pesar de que es improbable que alguna vez recuperemos la melodía o una instrumentación posible con la que se cantaban estos textos, sí que la anotación inicial y algunos elementos textuales nos proporcionan rasgos descriptivos relacionados con el cambio de voces, el uso del estribillo, el espacio en el que probablemente se oían y el público de los mismos. Esto nos habla de una porosidad real del convento reformado de Santa María de la Cruz en Cubas de la Sagra, y de una relativización en la aplicación del cuarto voto en el mismo.

Estos horizontes abiertos presentan, de hecho, un terreno aún lleno de interrogantes que solo una investigación en profundidad sobre la lírica religiosa castellana de la época, en general, y de estas composiciones en ese contexto, en particular, podría resolver. Por ejemplo, una pregunta que requiere respuesta urgente es la relación de estas piezas con los sermones transcritos en el *Conhorte*. Su posición tras los setenta y dos sermones del manuscrito del Vaticano unida a su carácter visionario, a las otras canciones insertas en grueso del texto y a los datos que sobre su interpretación poseemos, parece apuntar a una relación significativa entre unas y otros. En este sentido, solo en un futuro próximo podremos aclarar si el canto se daba al final de algunos sermones (cosa que encajaría con ciertas prácticas documentadas para otros predicadores franciscanos) o si fueron extraídos de estos. Por otro lado, otra pregunta abierta es la relación de estas piezas y la liturgia del convento. En uno de los casos pudimos comprobar cómo una de las composiciones recogidas en el *Libro de la casa* nacía en ámbito

extático y se convertía generaciones más tarde en parte de la tradición colectiva, siendo cantada en una fecha muy determinada en la que se conmemoraba la toma de hábito y la muerte de la abadesa. La puesta en común de los materiales lírico-litúrgicos que proveen *El libro de la casa*, el *Conhorte* y *Vida y fin*, primera hagiografía de Juana, pueden ayudarnos a entender la vida intramuros de un convento franciscano femenino tan atractivo (por su fama durante el reinado de los Reyes Católicos y los lazos de poder establecidos con la corte) como este.

Bibliografía

- ACOSTA-GARCÍA, Pablo, “Radical Succession: Hagiography, Reform, and Franciscan Identity in the Convent of the Abbess Juana de la Cruz (1481–1534)”, *Religions*, XII (2021a), en línea, <<https://doi.org/10.3390/rel12030223>>.
- , “‘En viva sangre bañadas’: Caterina da Siena y las vidas de María de Ajofrín, Juana de la Cruz, María de Santo Domingo y otras santas vivas castellanas”, *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, XXXIII (2021b), pp. 143-172, en línea, <[doi: 10.5281/zenodo.4580499](https://doi.org/10.5281/zenodo.4580499)>.
- , *Liturgy and Revelation in the Book of the Conhorte by the Abbess Juana de la Cruz (1481–1534)*, Leiden, Brill, en preparación [2023].
- ASENSIO, Eugenio, *Poesía y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media. Segunda edición aumentada*, Madrid, Gredos, 1970.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando Juan, “La más antigua lírica popular hispánica: otra tipología”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, XLI-XLII (1991-1992), pp. 33-64.
- BELTRÁN, Vicenç, *El amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1998a.
- , “Poesía tradicional: Ecdótica e historia literaria”, en *Lírica popular/Lírica tradicional: Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Machado, 1998b, pp. 113-135.
- , “Las formas con estribillo en la lírica oral del medievo”, *Anuario musical*, núm. 57 (2002), pp. 39-57.
- , “Tradición, creación y contexto en la poesía oral antigua. *Las tres morillas y la maurofilia temprana*”, *Critica del testo*, XII, 2-3 (2009), pp. 175-215.
- BOON, Jessica A., “At the Limits of (Trans) Gender: Jesus, Mary, and the Angels in the Visionary Sermons of Juana de la Cruz (1481-1534)”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, XLVIII (2018), pp. 261-300.
- , “The Marian Apocalyptic of a Visionary Preacher: The *Conorte* of Juana de la Cruz, 1481-1534”, en *The End of the World in Medieval Thought and Spirituality*, ed. Eric Knibbs, Jessica A. Boon y Erica Gelser, Londres, Palgrave MacMillan, 2019, pp. 41-67.
- CÁTEDRA, Pedro, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias*, Madrid, Gredos, 2005.
- CORTÉS TIMONER, María del Mar, “La mística nupcial en Sor Juana de la Cruz y San Juan de la Cruz”, en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, coord. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro, Alicante, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, II, pp. 611-623.
- CURTO, María Victoria (ed.), “Libro de la Casa y Monasterio de Nuestra Señora de la Cruz”, en *Catálogo de santas vivas*, 2018, en línea, <http://catalogo-desantastivas.visionarias.es/index.php/Juana_de_la_Cruz> [consulta del 8 de septiembre de 2020].

- , “Juana de la Cruz y la música en la mística castellana bajomedieval”, *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, XXXIII (2021), pp. 87-118.
- DUTTON, Brian, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, IV.
- ENCINA, Juan del, *Obras completas*, ed. Ana María Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, 4 vols.
- FRENK, Margit, “Historia de una forma poética popular”, en Carlos H. Magis (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1970, pp. 371-377.
- , “Lírica tradicional a lo divino”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, Ciudad de México, FCE, 2006 [1973], pp. 448-461.
- , “Lírica tradicional a lo divino”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, Ciudad de México, FCE, 2006 [1988], pp. 97-108.
- , “De la seguidilla antigua a la moderna”, en *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, Ciudad de México, FCE, 2006 [1965], pp. 485-496.
- GARCÍA ANDRÉS, Inocente (ed.), *El Conhorte: Sermones de una Mujer. La Santa Juana (1481-1534)*, Madrid, Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 1999, 2 vols.
- GARCÍA ORO, José, *Cisneros y la reforma del clero español en tiempo de los Reyes Católicos*, Madrid, CSIC, 1971.
- , “Conventualismo y observancia. La reforma de las órdenes religiosas en los siglos XV y XVI”, en Ricardo García-Villoslada (ed.), *Historia de la Iglesia en España*, Madrid, La Editorial Católica, 1980, III, 1, pp. 211-350.
- GILES, Mary E., “Holy Theatre/Ecstatic Theatre”, en Anne Clark Barlett (ed.), *Vox Mystica: Essays on Medieval Mysticism in Honor of Professor Valerie M. Lagorio*, Cambridge, Boydell & Brewer, 1995, pp. 117-128.
- , “The Discourse of Ecstasy: Late Medieval Spanish Women and Their Texts”, en Jane Chance (ed.), *Gender and Text in the Later Middle Ages*, Gainesville, University Press of Florida, 1996, pp. 306-330.
- GRAÑA CID, María del Mar, “El cuerpo femenino y la dignidad sacerdotal de las mujeres. Claves de autoconciencia feminista en la experiencia mística de Juana de la Cruz (1481-1534)”, en Secundino Castro Sánchez, Fernando Millán Romeral y Pedro Rodríguez (eds.), *Umbra, Imago, Veritas. Homenaje a los profesores Manuel Gesteira, Eusebio Gil y Antonio Vargas Machuca*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2004, pp. 305-336.
- , “Las profetisas ante el poder eclesiástico: denuncia y modelo místico de iglesia (Juana de la Cruz, siglo XVI)”, en João Luís Fontes, Maria Filomena Andrade y Tiago Pires Marques (eds.), *Género e interioridade na vida religiosa. Conceitos, contextos e práticas*, Lisboa, Centro de estudios de História Religiosa-Universidade Católica Portuguesa, 2017, pp. 15-44.
- KIENZLE, Beverly Mayne, y Pamela J. WALKER (eds.), *Women Preachers and Prophets through Two Millennia of Christianity*, Berkeley, University of California Press, 1998.

- LOEWEN, Peter (ed.), *Music in Early Franciscan Thought*, Leiden, Brill, 2013.
- LUENGO BALBÁS, María, *Juana de la Cruz: vida y obra de una visionaria del siglo XVI*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2016.
- , y FRUCTUOSO ATENCIA REQUENA (eds.), “Vida y fin de la bienaventurada virgen sancta Juana de la Cruz, monja que fue professa de quatro botos en la orden del señor sant Francisco, en la qual vivió perfeta y sanctamente”, en *Catálogo de santas vivas*, 2019, en línea, <http://catalogodesantasvivas.visionarias.es/index.php/Juana_de_la_Cruz> [consulta del 8 de septiembre de 2020].
- MORRÁS, María, “Zéjeles o formas zejelescas? Observaciones para el estudio de un problema de historia literaria”, *La Corónica*, XVII, 1 (1988-1989), pp. 52-75.
- , “Fortuna de las formas zejelescas en la poesía castellana”, *Atalaya. Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques*, núm. 8 (1997), pp. 113-134.
- MUESSIG, Carolyn, “Prophecy and Song Teaching and Preaching by Medieval Women”, en Beverly Mayne Kienzle y Pamela J. Walker (eds.), *Women Preachers and Prophets through Two Millennia of Christianity*, Londres, University of California Press, 1998, pp. 146-158.
- , “Women as Performers of the Bible: Female Preaching in Premodern Europe”, en Carla Bino y Corinna Ricasoli (eds.), *Performing the Bible*, Leiden, Brill, en prensa.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela, “Iberian Women in Religion and Policies of Discipline Dissent in the Archbishopric of Toledo in the 15th to Early 16th centuries: The Heaven of Juana de la Cruz”, en Fabrizio Titone (ed.), *Strategies of Non-Confrontational Protest in Europe from the Twelfth to the Early Sixteenth Century*, Roma, Viella, 2016, pp. 195-217.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991.
- OMACHEVARRÍA, Ignacio, *Las clarisas a través de los siglos*, Madrid, Cisneros, 1972.
- PEDROSA, José Manuel “Poesía castellana tradicional”, en Fernando Gómez Redondo (ed. en colaboración con Carlos Alvar, Vicenç Beltrán y Elena González-Blanco García), *Historia de la métrica castellana*, San Millán de la Gollada, CILENGUA, 2016, pp. 303-352.
- PROIA, Isabella, “El hexasílabo y el adónico sencillo”, en Fernando Gómez Redondo (ed. en colaboración con Carlos Alvar, Vicenç Beltrán y Elena González-Blanco García), *Historia de la métrica castellana*, San Millán de la Gollada, CILENGUA, 2016, pp. 479-488.
- ROMEU FIGUERAS, José, “El cosante en la lírica de los cancioneros musicales españoles de los siglos XV y XVI”, *Anuario Musical*, núm. 5 (1950), pp. 15-61.
- , “El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla”, *Anuario Musical*, núm. 9 (1954), pp. 3-55.
- , *La música en la Corte de los Reyes Católicos. Cancionero musical de palacio (siglos XV-XVI)*, Madrid, CSIC-Instituto Español de Musicología, 1965, 2 vols.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, “Introducción”, en Brian Dutton y Victoriano Roncero López (eds.), *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 5-98.

- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, *La representación de las místicas. Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012.
- , “La puesta en escena de la historia sagrada a comienzos del siglo XVI: La batalla de los ángeles en la dramaturgia visionaria de Juana de la Cruz”, *Renaissanceforum*, XIII (2018), pp. 185-210.
- SCHLOTHEUBER, Eva, “Doctrina privata und doctrina publica. Überlegungen zu den mittelalterlichen Frauenklöstern als Wissens- und Bildungsraum”, en Mirko Breitenstein y Gert Melville (eds.), *Die Wirkmacht klösterlichen Lebens. Modelle-Ordnungen-Kompetenzen-Konzepte*, Regensburg, Schnell-Steiner, 2020, pp. 31-48.
- SURTZ, Ronald E., *The Guitar of God. Gender, Power, and Authority in the Visionary World of Mother Juana de la Cruz (1481–1534)*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1990.
- , *Writing Women in Late Medieval and Early Modern Spain: The Mothers of Saint Teresa of Avila*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1995.
- TOMASSETTI, Isabella, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre la Edad Media y el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008.
- , “El villancico”, en Fernando Gómez Redondo (ed. en colaboración con Carlos Alvar, Vicenç Beltrán y Elena González-Blanco García), *Historia de la métrica castellana*, San Millán de la Cogolla, CILENGUA, 2016, pp. 541-581.
- TRIVIÑO, María Victoria, “El arte al servicio de la predicación. ‘La Santa Juana’ (1481-1534). Franciscana de la TOR”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (eds.), *La clausura femenina en España: actas del simposium: 1/4-IX-2004*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2004, II, pp. 1251-1270.
- WANG, Luo, “Medieval Saints and Their Miraculous Songs: Ritual Singing, Funerary Piety, and the Construction of Female Sanctity in Thirteenth-Century Liège”, *Church History*, LXXXIX (2020), pp. 509-530.
- WARDROPPER, Bruce, *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- ZARCO CUEVAS, Julián, *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, Imprenta Helénica, 1924-1929, 3 vols.
- ZARRI, Gabriella, “Places and Gestures of Women’s Preaching in Quattro- and Cinquecento Italy”, en Katherine L. Jansen y Miri Rubin (eds.), *Charisma and Religious Authority: Jewish, Christian, and Muslim Preaching, 1200–1500*, Turnhout, Brepols, 2010, pp. 177-193.
- , “Chiara Bugni e Francesco Zorzi suo biografo: Saggio introduttivo”, en Reinhold C. Mueller and Gabriella Zarri (eds.), *La Vita e i Sermoni di Chiara Bugni, clarissa veneziana (1471–1514)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011, pp. xi-xxxix.

“Para seguir cortes y servir a los reyes de la tierra”. Las vidas cruzadas de Aldana y Arias Montano a raíz de un nuevo documento¹

Adalid Nieves Rojas

Universitat de Girona
adalid_nieves@hotmail.com

Recepción: 24/05/2021, Aceptación: 05/07/2021, Publicación: 22/12/2021

Resumen

El estudio presenta y da noticia del hallazgo de un manuscrito inédito y desconocido hasta la fecha, describiendo y dando cuenta detallada de sus diferentes partes. Seguidamente, se contextualiza y explica el contenido y significado de uno de los elementos que lo componen: una carta desconocida de Benito Arias Montano a Francisco de Aldana. Para ello se realiza una reconstrucción precisa de las relaciones entre dos autores tan importantes en la historia política y la cultura española del siglo XVI como el sabio frexense y el poeta hispanoflorentino, aportando, además, una gran cantidad de materiales de archivo inéditos y desconocidos.

Palabras clave

Benito Arias Montano; Francisco de Aldana; Felipe II; Monarquía Hispánica; manuscrito; cartas; documentos desconocidos.

Abstract

English Title. “Para seguir cortes y servir a los reyes de la tierra”. The Interconnected Lives of Aldana and Arias Montano in the Light of a New Document.

This study presents and reports the discovery of an unpublished and previously unknown manuscript: a letter from Benito Arias Montano to Francisco de Aldana. In order to contextualize and explain it, the article offers a precise reconstruction of the relationships

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto “Garcilaso de la Vega en Italia. Clasicismo horaciano” (2020-2023). Ministerio de Ciencia e Innovación. PID2019-107928GB-I00. IP Eugenia Fosalba.

between the wise polygraph born in Fregenal de la Sierra and the Hispano-Florentine poet, at the same time making use of a large number of other previously unknown archival material.

Keywords

Benito Arias Montano; Francisco de Aldana; Philip II; Hispanic Monarchy; Manuscript; Letters; Unknown Document.

*Para Gáldrick, Sergio y Víctor,
“en recíproco amor juntos tratando”*

Nota previa

Para dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios, debo explicar el origen del descubrimiento que hoy me complace en presentar en estas páginas. El 7 de enero de 2017 recibí un inquietante correo electrónico de mi antiguo profesor de Literatura Medieval Rafael Ramos, que decía: “No tengo palabras para expresar lo que siento. Mire lo que he podido ver, pero que no puedo citar ni estudiar”. El misterioso mensaje traía un archivo adjunto, una imagen, una reproducción fotográfica de lo que parecía, al menos por la miniatura visible, una carta manuscrita. Y así era. Nada más abrir el documento pude comprobar, atónito, que lo que mi corresponsal me acababa de enviar era una copia de una carta desconocida de don Fadrique de Toledo dirigida al capitán Francisco de Aldana. Gratisísima era sin duda la noticia, ilusionante, prometedora, pero un *dulce malum* al fin y al cabo, pues enseguida comprendí el cariz amargo de las palabras de Ramos. Por lo visto, el 7 de diciembre de 2016, tan solo un mes antes de que me escribiera mi exprofesor, la casa de subastas británica Bloomsbury, a través de la gran casa Dreweats, había sacado a remate en su sala de Newbury (Donnington Priory) un manuscrito estimado entre dos mil y tres mil libras esterlinas titulado *Breve raguaglio et historia dell’Almirante Don Ferdinando di Aldana* (lote 80). El manuscrito no se vendió en esa ocasión, pero algunas webs ligadas al mundo de las subastas (*Liveauctioneers.com* o *Invaluable.com*, por

ejemplo) que habían registrado la oferta del 7 de diciembre mantuvieron en sus catálogos la ficha informativa del lote, la cual incluía una sucinta descripción del documento y, lo que es más sorprendente, tres imágenes descargables probatorias del contenido: una del rótulo, perteneciente a las primeras hojas; otra de la escritura de la narración, también del inicio; y otra, la última, representativa del bloque final, la de la carta destinada a Aldana. He aquí, o allí, tan cerca y a la vez tan lejos, la certeza y la visión de un tesoro inalcanzable. Como dolorosamente comprobó Ramos cuando cayó en una de las webs mencionadas, la publicación en línea y permanente de imágenes de un manuscrito no vendido con noticias inéditas sobre Aldana suponía experimentar poco menos que los padecimientos de Tántalo. Podíamos ver, casi oler y tocar la delicia documental a través de la pantalla, mas inútilmente. De ahí que tanto Ramos, primero, como yo mismo, y mi maestra Eugenia Fosalba, después, intentáramos contactar varias veces con la casa de subastas, pero una política de alta privacidad y reserva se interponía siempre entre nosotros y el manuscrito. Nadie respondía a nuestras preguntas; nadie, siquiera, nos contestaba. "De los señores de Londres no sé nada. ¡Maldición!", me escribió Ramos, con el regusto de un triste desenlace, poco tiempo después de haber descargado sobre mis hombros la frustración derivada de un hallazgo inaccesible. Solo quedaba renunciar, o insistir esperando.

Así pues, durante tres años, por lo menos una vez al mes, he introducido en la barra de búsqueda de Google el título del manuscrito: *Breve raguaglio et historia dell'Almirante Don Ferdinando di Aldana*. Durante tres años, he conservado la esperanza de que el manuscrito de marras saliera de nuevo a subasta y a tiempo de comprarlo, pero los resultados nunca han variado: siempre las mismas entradas a la notificación, cada vez más pretérita, de la venta pública del 7 de diciembre de 2016, cuya caducidad hoy siguen exhibiendo algunas webs como una auténtica broma de mal gusto. Sin embargo, el pasado mes de noviembre, en uno de esos intentos ya rutinarios, automáticos y desidiosos, mi particular caza obtuvo de pronto, sin más, su anhelada captura. Entre los resultados de siempre, aparecía por fin uno nuevo, vinculado a una de las plataformas de Internet más conocidas del mundo para la venta y compra de libros: AbeBooks. Súbitamente, el manuscrito resurgía ante mis ojos y no en una subasta, sino como parte del catálogo de la librería londinense Mayfair Rare Books and Manuscripts, fundada en 2017 por el italiano Paolo Rimbaldi. Su descripción, más detallada que la que figuraba en el registro hecho por Bloomsbury en 2016, aseguraba que la sección final la conformaban cuatro cartas enviadas a Francisco de Aldana, entre ellas, una de "Benedictus Arias Montano, the famous scholar and editor of the multilingual Bible commissioned by King Philip II of Spain". Y para colmo estaba a la venta. Con el entusiasmo aún refrenado por un inevitable escepticismo, contacté directamente con la librería para averiguar si el manuscrito seguía disponible, tal y como indicaba la base de datos de AbeBooks y de su ramo español IberLibro. La respuesta, del propio Rimbaldi, llegó en pocas horas: "Dear Adalid, many thanks for your interest and the email, and yes the manuscript is available". In-

mediatamente, di cuenta y razón de la buena nueva a Eugenia Fosalba, conocedora total de mis desvelos por encontrar el manuscrito y plenamente implicada en cada intento por recuperarlo. Y lo adquirimos. En consecuencia, puedo contar hoy aquí que desde el mes de diciembre de 2020 la Biblioteca del campus Barri Vell de la Universitat de Girona custodia un manuscrito sobre el linaje de los Aldana, cuyo valor se concentra especialmente en la recolecta final, donde se han transmitido hasta cuatro documentos (tres de ellos desconocidos) relacionados con el autor de la *Carta para Arias Montano*. “Si la epístola en verso no fuera para mí era digna de admiración de todos los buenos ingenios. Sea Dios bendito por sus dones y maravillas”, le expresó el sabio de la Peña al *Divino* en agradecimiento al poema que le dedicara. Así se lee en el *post scriptum* de la carta de Montano conservada en el manuscrito, un impagable y precioso testimonio que hoy no estaría dando a conocer sin la confianza de Rafael Ramos y de Eugenia Fosalba. Vaya, pues, mi agradecimiento por delante.

Descripción del manuscrito

El manuscrito sobre papel del que doy noticia mide 280x195mm., y se halla encuadernado en becerro jaspeado. En el lomo consta el título en oro: *HIS / ALDA / NA*. Se cuentan hasta 56 folios no numerados, incluyendo la hoja de cortesía del principio, las dos del final y una portadilla con título manuscrito posterior al siglo XVIII. Se aprecian algunos bordes picoteados, ligeras manchas marginales de agua en las primeras hojas y algo de pardeamiento leve debido a la tinta, que es siempre marrón. La escritura del manuscrito es a línea tirada de hasta treinta renglones, en letra humanística cursiva, con nombres ocasionalmente en mayúscula, toda ejecutada por una sola mano excepto en dos de las cuatro adendas finales. Las fechas de elaboración del manuscrito (pudiera haber más de un periodo de redacción) se sitúan hacia mediados del siglo XVII. La lengua de los textos es las más de las veces italiana, en ocasiones traducción de pasajes españoles, aunque se pueden encontrar fragmentos y cartas en latín y en castellano. La composición material del documento debió de realizarse en Italia, posiblemente en Milán, pues, según el librero Paolo Rimbaldi, él mismo adquirió el códice en la librería milanese Il Polifilo, en el año 2008. Nótese que el dato es sustancioso, ya que nos permite acercarnos a las raíces del manuscrito, sacándolo satisfactoriamente de la órbita inglesa. De la información contenida en el manuscrito muy poco se puede obtener sobre el autor, salvo que se trata de alguien que ha pasado cincuenta siete años de su vida en el ejercicio de las armas y que ha alcanzado, en la vejez, la calma necesaria para emplearse en el estudio de las letras.²

2. “[...] ben che per insino adesso habbia cinquanta sette anni di continuo essercitio militare, nel qual tempo mi sono a molti incontri trovato, ben che hora io viva più con Pallade e con Mi-

Tres secciones claramente diferenciadas conforman el manuscrito, como se colige del título moderno: *Breve ragguaglio ed historia di Don Ferdinando d'Aldana, primo dei Maldonadi, istorie ricavate dei vari libri, e documenti che trattano della famiglia Perez d'Aldana Maldonado*. La primera parte refiere la historia, recogida en multitud de crónicas, nobiliarios y composiciones, tanto antiguas como contemporáneas, del fundador del apellido Maldonado, Hernán (o Nuño) Pérez de Aldana, almirante del rey don Alonso III el Magno, y su desafío con el duque de Normandía, Guillermo, sobrino del rey don Felipe de Francia.³ El duelo, estipulado para reparar un agravio ocurrido durante la fiesta de la Natividad de Nuestra Señora en la iglesia de Montserrat, se resolvió sobre campo francés con la victoria de Pérez de Aldana, que reclamó por recompensa y premio aquello que sería blasón y divisa de sus descendientes: cinco de las ocho flores de lis que el rey don Felipe ostentaba en su escudo de armas. "Je te les donne, mais maldonnées", le respondió el monarca con disgusto, es decir, contra su voluntad. A partir de entonces, Hernán Pérez de Aldana mudó este último apellido por el de Maldonado, tomándolo de la frase del rey de Francia, y comenzó a lucir por armas cinco lirios de plata en campo de gules. Según se indica en el propio manuscrito, el compilador sigue una versión de Pedro de Gracia Dei, rey de armas y cronista de los Reyes Católicos entre los años 1493 y 1500, aproximadamente: "Arme cavate per Gratia Dei, coronista maggiore delle Spagne".⁴

nerva che con Marte...", en Biblioteca del campus Barri Vell de la Universitat de Girona, Ms. Aldana, s. f. Véase más adelante la cita completa, en la referencia número 12 del comentario a la segunda sección del manuscrito.

3. Baste con citar aquí los textos, con sus inequívocos tintes de leyenda (y sus consecuentes variaciones) de Zapata (1566: 139v), Molina (c. 1620: 48v), Flórez de Ocariz (1676: 4), Piferrer (1857: 48-51) y Rivas (1874).

4. Justo en el folio anterior —una hoja preliminar casi en blanco— se apunta únicamente esta advertencia: "Questo si trova scritto nel libro intitolato *Il coronista maggiore delle Spagne*" (la cursiva es mía). Biagio Aldimari señala lo mismo al tratar sobre la familia Aldana Maldonado, tanto en su *Memorie storiche di diverse famiglie nobili* como en su *Historia genealogica della famiglia Carafa*: "Ernan Perez de Aldana, che fù Ammirante Maggiore del Mare, e pigliò anco il cognome di Maldonato, per certo accidente, che si narra dal Cronista maggiore della Spagna" (Aldimari 1691a: 193; 1691b: 369). Lo cierto es que no se conoce ninguna obra de Gracia Dei con ese título, que es, por otra parte, un título imposible (acaso se corresponda con "La crónica de España", conservada en la Boston Public Library, fondo Ticknor, D. 10, aunque por no haber tenido acceso al documento me ha sido imposible desmentir o corroborar este supuesto), así que es muy probable que la afirmación del compilador de nuestro manuscrito y de Aldimari se base en la rúbrica de alguna de las muchas obras manuscritas atribuidas a Gracia Dei que proliferaron durante los siglos XVI, XVII y XVIII, donde se le designa a veces como "Chronista", "Choronista de los señores Reyes Católicos" o "Coronista del emperador Carlos V" (véase, a modo de ejemplo, Biblioteca Nacional de España, ms. 628, ms. 3231 y ms. 18053). Podría pensarse también que la denominación concreta de "cronista mayor de España" resulta extemporánea para Gracia Dei, ya que solo se aplica a la figura de José Pellicer Ossau y Tovar en la portada de su *Bibliotheca formada de los libros i obras publicas* (Valencia, por Gerónimo Vilagrasa, 1671) y en la *Noticia de la gran casa de los Marqueses de Villafranca* de fray Jerónimo de Sosa (1676: 322 y 358), título oficialmente otorgado por Felipe IV al linajista e historiador aragonés el 20 de agosto de 1640 (Pellicer Ossau y

La segunda parte, titulada “Luoghi di Historie di varij libri che trattano Aldana e Maldonado, che è tutta una”, constituye una especie de antología de pasajes extraídos de distintas fuentes impresas en los que se recogen las menciones y hazañas de los más afamados personajes de ambas casas. Se trata, pues, de una recopilación de fragmentos, espigados de acá y allá, acumulados sin un orden manifiesto, en ocasiones separados por un trazo y en otras por un espacio en blanco. En la mayoría de los casos, el compilador del manuscrito cita la procedencia exacta de los textos mediante referencias específicas, como el título o el autor de la obra, el año o el lugar de impresión, o el capítulo, parte o número de folio en que se encuentra el pasaje copiado. Por ello es relativamente fácil advertir que no todos los textos son un traslado *ad litteram* de la fuente original. A veces, el copista extracta algunas de las narraciones que sigue; interpone en el curso del relato comentarios de su bagaje y opiniones; o adiciona datos, nombres y apellidos del linaje del que se ocupa cuando las crónicas que maneja los descuidan o ignoran.

Trece son en total las obras de las que echa mano el compilador del manuscrito en la segunda sección, sin contar un trabajo del historiador Pedro Barrantes Maldonado al que se alude en un apunte suelto intercalado entre dos citas.⁵

Tovar, 1671: 24r-25v). Esta consideración permite conjeturar que el compilador del manuscrito reunió los materiales heráldicos e históricos sobre las casas de Aldana y Maldonado hacia mediados del siglo xvii. En cualquier caso, conviene aclarar que la única narración conocida de Pedro de Gracia Dei sobre el origen del linaje de los Maldonado (transmitida en un documento del siglo xv en poder, al menos hasta 1953, de don José Maldonado y Fernández del Torco) no coincide con la versión que trae nuestro manuscrito (al protagonista de los hechos se le llama Suero de Aldana en vez de Hernán Pérez de Aldana; y su incidente con el duque de Normandía no tiene lugar en el santuario de Montserrat, sino en Santiago de Compostela ante las cenizas del apóstol); véase, a este respecto, García Carrafa (1921: 28-29), Maldonado y Cocat (1953: 469-470) y Mogrobojo (1998: 402-403 y 406-407). No hay que pasar por alto que la obra de Gracia Dei se ha transmitido de forma muy variopinta en el conjunto de la tradición textual, incluso con varios títulos. Precisamente, sus obras heráldicas están muy deturpadas, es decir, son las que han sufrido mayores versiones, reelaboraciones y refundiciones, sobre todo por copiarse en siglos posteriores a la actividad del autor. Generalmente, suelen mezclarse las coplas de Pedro de Gracia Dei con fragmentos de obras de otros genealogistas, bien en prosa o en verso, lo que ha dado lugar a numerosas confusiones y falsas atribuciones. De ahí que la referencia a Gracia Dei como posible fuente de la primera parte de nuestro manuscrito resulte, cuando menos, problemática. Coplas ahijadas al tratadista gallego acerca del origen del apellido Maldonado se localizan en las diferentes tradiciones manuscritas de sus *Blasones de las armas e insignias de los mejores y más principales linajes de Castilla* (sin ánimo de agotar aquí la totalidad de los testimonios, remito solo a algunos casos representativos en la Biblioteca Nacional de España: ms. 3231, f. 78r; ms. 3449, f. 12v; ms. 3564, f. 79v; ms. 3769, f. 43r-v; ms. 5911, f. 15r; ms. 6175, f. 265r; ms. 7864, f. 18v; ms. 18045, f. 44r). Para una aproximación a la biografía y la obra de Pedro de Gracia Dei véanse las recientes y fecundas investigaciones de Natalia Anaís Mangas Navarro (2020a; 2020b; 2020c), a quien agradezco su amabilidad y precisión a la hora de atender a mis preguntas.

5. La información de la nota es interesantísima, ya que permite establecer el *terminus ad quo* de la composición del manuscrito: “[B]arrantes Maldonado d’Aldana scrisse molto copiosamente delle famiglie di Spagna, e particolarmente della casa e familia del Duca di Medina Sidonia, e questo nel anno 1636, e di questo authore ne fanno ne fanno [*sic*] gran stima e conto, et he citato

Paso a continuación a enumerarlas, según el orden en que aparecen:⁶

- 1) *Primera y segunda parte de las Grandezas y cosas notables de España*, de Pedro de Medina y Diego Pérez de Mesa (Alcalá de Henares, en casa de Juan Gracián, 1595), ff. 277v-278r. Se copia la descripción de la villa de San Sebastián. El compilador añade al final una referencia a Francisco de Aldana que no se halla en el impreso.
- 2) *Delle historie del mondo*, de Cesare Campana (Venecia, appresso Giorgio Angelieri, 1591). Aunque no lo indique, el compilador sigue siempre la edición de Pavía (appresso Andrea Viani, 1602). Se copian de manera discontinua fragmentos de las pp. 172, 632, 646, 647, 651 657, 660 y 666, relativos a la participación de Francisco de Aldana en la segunda campaña de Levante (1572) y en la jornada de África (1578). Antes de citar a Campana, el autor del manuscrito recuerda la crónica del capitán Luis de Ojeda como ejemplo de relato verídico.⁷
- 3) *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*, de Agustín de Zárate (Amberes, en casa de Martín Nucio, 1555). El compilador no apunta ningún dato sobre esta fuente. El pasaje recogido es una traducción al italiano distinta de la que hizo Alfonso de Ulloa (*Le historie del sig. Agostino di Zarate*, Venecia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1563). El texto parece basarse en la edición de Sevilla (en casa de Alonso Escribano, 1577), y pertenece a los capítulos XVI y XVII del libro VI, donde se narran acciones de Diego Maldonado y Lorenzo de Aldana en el contexto de la gran rebelión de los encomenderos del Perú (1544-1548) contra el emperador Carlos V.
- 4) *La Historia d'Italia*, de Francesco Guicciardini (Florencia, appresso Lorenzo Torrentino, 1561). No se indican datos de edición, pero los fragmentos están extraídos de la de Venecia (appresso Domenico Farri, 1587), concretamente de los ff. 373r y 374v, en los que se refiere la actuación del coronel Maldonado en el epílogo de la Guerra de la Liga de Cambrai (1516-1517).
- 5) *Illustrium scriptorum religionis societatis lesv catalogvs*, de Pedro de Ribadeneira (Amberes, apud Ioannem Moretum, 1608). El compilador usa la edición de Lyon (apud Ioannem Pillehotte, 1609) para copiar de las pp. 124-126 la nota biobibliográfica del teólogo sevillano Juan Maldonado, autor de unos *Commentarii in quatuor evangelia* (Mussiponti [i.e.: Pont a Mousson], apud Stephanum Mercatorem, 1596).
- 6) *Supplemento e quinto volume dell'Historie del mondo [...], qual segue la terza parte da lui aggiunta alla notabile Historia di M. Giovanni Tarchagnotta*, de Mambri-

dal Villegas nel *Flos sanctorum*". Para la obra de Barrantes sobre las familias Aldana y Maldonado véase la edición del ms. 17996 de la Biblioteca Nacional de España llevada a cabo por Martín Nieto y Miranda Díaz (2010).

6. La utilización material de las fuentes es irregular, esto es, pueden hallarse, copiados o traducidos, varios fragmentos de una misma obra en distintas partes de la segunda sección del manuscrito. Por tanto, el orden de la relación de las obras que entran en juego atiende solo a su primera aparición, y no a las sucesivas de algunos casos.

7. "Comentario que trata de la infeliz jornada que el rey Don Sebastián hizo en la Berbería el año de 1578, donde se quenta mui en particular todo lo que allí sucedió con la muerte del rey y otras cosas dignas de admiración y de ser savidas, el qual comentario hizo el capitán Luis de Ojeda, que allí se halló presente a quasi todo", en Biblioteca Nacional de España, ms. 12866, ff. 1r-87v.

no Roseo da Fabriano (Venecia, per gli heredi di Francesco [et] Michele Tramezzini, c. 1583). El fragmento copiado se encuentra en el f. 299r, donde se relata la defensa y pérdida de La Goleta en 1574, en la que participó el capitán Diego Maldonado. El compilador añade la noticia de su muerte, que queda sin referir en el impreso.

- 7) “Entrando in consiglio [*en blanco*] et lo Aldana, concluderò che per prendere Manfredonia era necessario mettere sopra il monte l’artiglierie, altramente non si potea sperar buon successo di quella impresa, e ciò fatto Manfredonia si rese, che senza questa impresa era difficile prosseguir l’acquisto del Regno di Napoli”. No he logrado identificar la procedencia de este pasaje, pero es indudable que trata sobre la actuación del coronel Gonzalo de Aldana en la campaña de 1509 del segundo virrey español de Nápoles, Juan de Aragón, conde Ribagorza, para la toma de Manfredonia y otras plazas adriáticas en poder de Venecia.⁸
- 8) *Crónica de las tres Órdenes y Cauallerías de Sanctiago, Calatraua y Alcántara*, de Francisco Rades de Andrada (Toledo, en casa de Iuan de Ayala, 1572). Los fragmentos que provienen de esta obra son traslación al italiano, a veces con añadidos del compilador, de varios lugares de la “Crónica de Alcántara” (y no de la “Crónica de Calatraua”, como se afirma por error en la segunda referencia extraída), localizables entre los capítulos 3 y 35. Los pasajes traducidos son aquellos en los que aparecen menciones a miembros de las casas de Aldana y Maldonado, entre los que se encuentran también comendadores de la Orden. Cuantitativamente hablando, la crónica de Rades es la mayor fuente de información del conjunto del manuscrito, hasta el punto de constituir prácticamente un bloque aparte, con título propio: “Alcune brevi annotazioni tolte dalle Croniche delle Croci d’Alcantara et Calatrava, ove si trata di Casa Aldana, il cui libro è in stampa appresso di me”.⁹
- 9) *La vita dell’invittissimo Imperator Carlo Quinto*, de Alfonso de Ulloa (Venecia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1560). No se indica edición. El compilador recoge las menciones a un “Francesco Maldonado” (al que le añade “d’Aldana”), al conquistador del Incario Lorenzo de Aldana y a Diego Maldonado, rector del Cuzco. Más adelante el copista lee, erróneamente, “Francesco d’Aldana”, en vez de “Francés d’Alava”, como puede verse en la p. 679 de la primera edición.

8. Ver Aldimari (1691a: 194; 1691b: 370). También se puede localizar a Gonzalo de Aldana en la defensa de Manfredonia en la guerra hispano-francesa de 1528; ver Real Academia de la Historia, Colección Salazar y Castro, ms. A-42, ff. 300r-302v (Nápoles, 30 de abril-1 de mayo de 1528: carta de Juan Pérez a Carlos V con noticias sobre el bloqueo y sitio de Nápoles); y Serricchio (1988: 228-229).

9. Mi lectura de este comentario es que el traductor y antólogo poseyó un volumen del impreso en castellano de la *Crónica* de Rades de Andrada. No se conoce traducción ni reimpresión de la trilogía de las Órdenes Militares convenida entre Francisco Rades y Juan de Ayala, así que, a mi juicio, una hipótesis que baraje la posibilidad de que el compilador del manuscrito fue también impresor de esta obra debe descartarse sin paliativos. Por otra parte, no parece muy lógico pensar que el impresor toledano Juan de Ayala Cano (sobrino homónimo del también impresor Juan de Ayala), activo entre 1560 y 1578, sea la misma persona que reunió los materiales de este manuscrito de mediados del siglo XVII. Para la difusión de la trilogía de Rades, “un clásico de presencia casi obligada entre los anaqueles de la elite privilegiada de la Modernidad”, véase Gómez Vozmediano (2016: 226-235).

- 10) *Segvnda parte de la Historia Pontifical y Cathólica*, de Gonzalo de Illescas (Salamanca, en casa de Vincente Portonarijs, 1573). El compilador acude a los ff. 116, 127, 149, 401, 402, 452 y 471 para copiar las noticias sobre Diego Arias Maldonado y Rodrigo Maldonado e incluir las de Bernardo de Aldana y Francisco de Aldana. Por lo que respecta a este último, el copista añade de su cosecha —equivocándose— la referencia al poeta soldado (nótese la correcta falta del dato en el f. 471r-v de la edición salmantina), que no participó en la campaña contra el Turco de 1571, sino en la de 1572, aunque se muestra conocedor de su experiencia en Flandes y en los frentes de guerra italianos.
- 11) *Dell'vnione del Regno di Portogallo alla Corona di Castiglia*, de Girolamo Franchi di Conestaggio (Génova, appresso Girolamo Bartoli, 1585). Los pasajes se extraen de la edición de Milán (appresso Giovanni Battista Bidelli, 1616), aunque no haya especificaciones por parte del compilador y se afirme, por descuido, que la fuente es el historiador Cesare Campana. Se copian fragmentos de las pp. 29, 55 y 73 de dicha edición, donde se refiere la participación de Francisco de Aldana en la jornada de África junto al rey don Sebastián.
- 12) *Istoria de' suoi tempi*, de Giovanni Battista Adriani (Florencia, nella stamperia de i Giunti, 1583). El texto copiado proviene de la p. 344, donde se recuerda la actuación —deshonrosa, según el cronista florentino— de Bernardo de Aldana en la defensa de Lipova durante la guerra de Hungría (1552). La postura crítica de Giovanni Battista Adriani suscita en el compilador una "breve consideratione" que acaba convirtiéndose en el único intersticio del manuscrito por donde se filtra su personalidad: "Queste e molte altre cose si potrebbono soggiungere, ma rimettendomi sempre a ogni miglior più sano giuditio che non he il mio, ben che per insino adesso ben che per insino adesso [sic] habbia cinquanta sette anni di continuo essercitio militare, nel qual tempo mi sono a molti incontri trovato, ben che hora io viva più con Pallade e con Minerva che con Marte godendo più tosto per l'impossibilità delle forze trattar dolcemente con le nove sorelle per insino che l'innesorabil Parcha recida questo labilissimo filo, e tenue stame men sofferente che'l fil d'aragne per poi volarmene tutto searco al sem del eterna verità, la ve tutte le cose sono aperte, e chiare, per essere ivi totalmente squarciato il vel delle nostre fosche ignoranze".
- 13) *Libro llamado Silua de varia lección*, de Pedro Mejía (Sevilla, por Dominico de Robertis, 1540). El compilador maneja la edición veneciana de la quinta parte, ampliada y revisada por Francesco Sansovino: *Della Selva di varia lettione di Pietro Messia* (presso Girolamo Polo, 1574). Se siguen los ff. 422r y 425r, donde se rememoran algunas actuaciones de Lorenzo de Aldana en las Indias en 1539.

La tercera y última parte de la colección manuscrita la componen cuatro fuentes primarias de información relacionadas directamente con Francisco de Aldana o con su familia; cuatro documentos que se anexan al final como pruebas del alto reconocimiento de que gozaron los Aldana y de sus indiscutibles lazos políticos e intelectuales. El primero de ellos es el único que nos era conocido: una copia del diploma de la concesión en 1571 a Hernando y Cosme de Aldana por parte de Francisco I de Médici, príncipe de Florencia, de una pensión anual y vitalicia de trescientos escudos de oro con motivo de la muerte de su padre,

Antonio de Aldana.¹⁰ La letra del testimonio es claramente distinta a la del compilador del manuscrito.

El segundo documento es una copia, esta sí debida a la misma mano que trabaja en el resto del manuscrito, de una carta de don Fadrique de Toledo dirigida a Francisco de Aldana, con fecha de 20 de febrero de 1577, escrita durante el confinamiento del futuro IV duque de Alba en Tordesillas.

El tercer texto es una traslación al italiano de una carta, redactada originalmente en portugués, del rey don Sebastián a su embajador en España Cristóbal de Moura, fechada a 10 de diciembre de 1577, sobre los méritos y merecimientos del capitán Aldana.¹¹ La letra coincide con la del compilador del manuscrito.

El cuarto documento es, a todas luces, el más valioso y sorprendente del conjunto manuscrito: una carta autógrafa y desconocida de Benito Arias Montano a Francisco de Aldana, firmada en Madrid el 30 de enero de 1578.

El carácter privado y receptor de estos cuatro documentos finales para Hernando, Cosme y, sobre todo, Francisco de Aldana induce a pensar que su cadena de transmisión tuvo que originarse por fuerza en alguna persona próxima al hispanoflorentino, destinatario de las cartas del rey de Portugal, don Fadrique de Toledo y Benito Arias Montano. Resulta tentador, por arriesgado que parezca, ver a Cosme de Aldana, en su afanosa búsqueda de información y textos de su hermano “por varias partes”,¹² como recuperador y merecido adquiriente de esas misivas que el poeta debió dejar a buen recaudo en Madrid antes de partir hacia África a principios de julio de 1578.¹³ Al fin y al cabo, no puede obviarse que la última ciudad en la que residió Cosme de Aldana y donde tuvo lugar la mayor parte de su actividad literaria y editorial fue Milán, la misma ciudad en la que, como se ha

10. La cédula, expedida en latín, tiene fecha de 4 de febrero de 1570, pero se basa en el calendario florentino (cuyo año nuevo empezaba el 25 de marzo, día de la Encarnación), así que debe sumarse una unidad para reducir dicha fecha a la era cristiana (1571). Existe otra copia en Archivio di Stato di Firenze, Deputazione sopra la nobiltà e la cittadinanza, XII, 5. Véase, además, Nieves Rojas (2020: 202-203).

11. Se conserva una copia de una carta de don Sebastián a Cristóbal de Moura, posterior a esta (del 21 de enero de 1578), en la que el rey transmite su deseo de que Aldana participe en la inminente expedición africana; véase Archivo General de Simancas, Estado, leg. 395, f. 54. Para Elias L. Rivers (1953: 556), el documento del archivo simanquino representa “la primera de muchas peticiones hechas por don Sebastián”, pero la carta de nuestro manuscrito demuestra que las maniobras para asegurar los servicios de Aldana habían comenzado un mes antes. Cabe añadir que la misiva, aunque fuera despachada a Cristóbal de Moura, indicaba expresamente que se mostrase al hispanoflorentino: “Questa lettera la mostrerete al capitano Aldana”. Todo apunta a que el poeta se quedó con la carta original, lo que explicaría que en ni en el legajo 394 ni en el 395 del fondo Estado del Archivo General de Simancas (Negociación de Portugal) se conserve copia alguna.

12. Véase la dedicatoria de Cosme a Felipe II, en Aldana (1593: f. A3v).

13. “[...] os vernéis a Madrid, para que desde allí os encaminéis donde el rey [don Sebastián] estuviere, que lo uno y lo otro holgaré sea con la brevedad posible”, carta de Felipe II a Aldana, 30 de junio de 1578, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 395, f. 74 (cit. en Rivers 1953: 557-558).

dicho antes, pudiera haberse elaborado el manuscrito.¹⁴ Es tarea ardua, cuando no imposible, descifrar el modo en que llegaron esos documentos a las manos del compilador, aunque podría aventurarse la posibilidad de que este tuviera algún tipo de parentesco con Cosme y que se tratara, por tanto, de un Aldana, justo heredero de una riquísima documentación que no dudaría en incorporar a su trabajo de recopilación de noticias sobre la ilustre casa de la que descendería.

Apreciaciones en torno al epistolario de Arias Montano, con motivo del hallazgo de la carta a Francisco de Aldana

Los trabajos y proyectos de recuperación, catalogación, edición y estudio de la correspondencia de Arias Montano realizados en los últimos años han sido de notable envergadura, cuantiosos y totalmente decisivos para una comprensión cada vez más cabal de la figura del sabio frexnense y de su impronta en la cultura, la política y la religión europeas de su tiempo.¹⁵ Según la última actualización del inventario epistolar montaniano publicado en *Early Modern Letters Online (EMLO)*,¹⁶ la correspondencia de Montano suma un total de seiscientos veintiuna cartas (doscientas setenta y cuatro enviadas y trescientas setenta y siete recibidas) que evidencian las amplísimas redes de contactos que el erudito extremeño, "con una destacable habilidad social, supo tejer allá por donde le llevaron sus peregrinaciones: Sevilla, primero, y después Alcalá, Amberes, Roma y Madrid". Sin embargo, aun contando hoy con esa ingente cantidad de testimonios de la intensa actividad epistolar de Montano, sigue imponiéndose, como bien notó el profesor Antonio Dávila Pérez, "una fuerte impresión de que el trabajo de búsqueda no está agotado. De hecho, las más de quinientas cartas conservadas puede que sean tan sólo la punta del iceberg de la correspondencia de un polifacético humanista, curioso bibliófilo, experto en arte, influyente cortesano y eminente bibliista".¹⁷ Y así es, en efecto; pero conviene subrayar también la dificultad de la empresa y la

14. Para la estancia de Cosme en Milán, véase Cerrón Puga (1987-1988), Pintacuda (2009) y Montero Delgado, González Sánchez, Rueda Ramírez y Alonso Moral (2014: 345-365). Puede verse también el documento de concesión para el hermano de Francisco de Aldana de una merced de "veynete escudos de entretenimiento cada mes" en el Estado de Milán, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 1259, f. 205.

15. Cito solo las contribuciones más recientes y fundamentales en relación con el epistolario de Arias Montano: Macías Rosendo (1998, 2004 y 2008); Morocho Gayo (1998: 195-202); Dávila Pérez (2002a, 2002b, 2006, 2009, 2010, 2011, 2015a y 2015b); Morales Lara (2002 y 2004); Torrencio (2007); Lerner (2009); Arias Montano (*Correspondencia*).

16. Ver <<http://emlo-portal.bodleian.ox.ac.uk/collections/?catalogue=benito-arias-montano>>, catálogo digital, revisado y ampliado periódicamente por Antonio Dávila Pérez (Universidad de Cádiz).

17. Ambas citas en Dávila Pérez (2006: 67-68). En otro lugar, admite el mismo estudioso: "lo que ha quedado de la correspondencia privada del humanista español son solo las ruinas de lo que pudo llegar a ser" (Dávila Pérez 2015a: 128).

escasa probabilidad de conservación del grueso de ese epistolario, ya que, por un lado, a diferencia de otros humanistas de su siglo, Arias Montano “no concedió nunca especial importancia a la difusión y publicación impresa de su correspondencia, al menos a la escrita en lengua castellana,¹⁸ como tampoco procuró quedarse con copias de las cartas que remitía. Por otro lado, hay que tener muy presente que la conservación de buena parte de las misivas enviadas por Montano ha obedecido, como pasa siempre, a la propia naturaleza, voluntad y relieve de los destinatarios: gobernantes, hombres de Estado, insignes cortesanos, prelados, representantes de la élite intelectual europea, grandes personalidades, en definitiva, para quienes la carta, como transmisora de información privilegiada, era ya objeto de poder en sí mismo, un elemento material depositario de noticias, deseos, favores, reflexión o el más sentido afecto que podía ser utilizado de manera estratégica o personal en el amplio arco que va de los intereses públicos a los privados, de los obligados *negotia* de la corte al anhelado *otium* de la amistad y los saberes compartidos, y cuyo valor, ya fuera simbólico, político o cultural exigía su cuidada preservación. No es de extrañar, pues, que más de la mitad de las cartas conocidas de Montano discurren por los cauces habituales del patronazgo y del clientelismo, y que estén destinadas a nombres tan influyentes en sus respectivos campos de actividad como Felipe II, su secretario personal Mateo Vázquez, el secretario de Estado Gabriel de Zayas, el presidente de Indias Juan de Ovando, el Inquisidor General Gaspar de Quiroga, el Gran duque de Alba, su secretario Juan de Albornoz, el jurista y miembro del Consejo de Tumultos Juan de Vargas, el embajador en Roma Juan de Zúñiga, el arzobispo de Granada Pedro de Castro y Quiñones, el arzobispo de Milán San Carlos Borromeo, el cardenal Guglielmo Sirleto, el reputado humanista Fulvio Orsini, el geógrafo real Abraham Ortelio, el filólogo flamenco Justo Lipsio o el célebre naturalista Carolus Clusius. Las ocho cartas conocidas de Montano a Cristóbal Plantino y las once dirigidas a Juan Moreto merecen una consideración especial, pues se conservan en el Museo Plantin-Moretus de Amberes gracias al admirable mantenimiento del archivo familiar de la mítica imprenta antuerpiense.¹⁹ De igual modo, mención aparte requiere el único grupo de cartas de Montano que se ha conservado gracias a su propia intervención (exceptuando, naturalmente, las que él mismo insertó en diferentes obras impresas), esto es, las cartas enviadas en el marco de preparación y aceptación de la Biblia Regia a Andreas Masius, Johannes Sambucus, Gilbert d’Oignies, Cornelius Jansenius, Maximilien de Berghes, Viglius Zuichemus, Maximilien Morillon, Augustinus Hunnaeus, Cornelius Reyneri o Wilhelmus Lindanus, reunidas por el propio escritorista en la colección documental del ms. A902 de la Biblioteca Real de Estocolmo.²⁰

18. Domínguez Domínguez (2017: 9).

19. Dávila Pérez (2002a).

20. Macías Rosendo (1998). Por decisión de Montano, o acaso por el celo conservador de sus pupilos escorialenses, en el mismo manuscrito se puede hallar también una minuta autógrafa de

Muy poco o nada queda de la correspondencia familiar que debió de mantener Arias Montano con parientes y con amigos de mucha menos alcurnia y autoridad que las de los distinguidos nombres mencionados arriba, pero también sobresalientes por sus letras y virtud, como es el caso del capitán Francisco de Aldana. La conservación del documento que enseño y que motiva las páginas de este estudio no solo resulta excepcional por el perfil discreto y peregrino del destinatario (si a la exigua posición social sumamos el trasiego de una vida aventurada, las posibilidades de que subsista algún rastro documental del individuo histórico siempre disminuyen), sino también por su condición de carta confidencial, escrita al paso y rápidamente, y encomendada (es decir, no remitida a través del correo ordinario) a las manos de un amigo común de extrema confianza. He aquí la carta, sin más dilación, que nos recuerda la amistad de aquellos dos seres extraordinarios:²¹

Ill[ustr]e s[eño]r mío:

Grandísima fue la soledad, tristeza y estrañeza q[ue] sentí qua[n]do, venido a esta corte, no hallé a v[uestra] m[erced], a quie[n] venía a buscar, para despacio co[m] municarle aq[ue]llo q[ue] más e[n]tie[n]do me podría dar co[n]tento e[n] esta vida. Allegóse a la ausentia de v[uestra] m[erced] el saber q[ue] estava ay ocupado por muchos días, y pre[n]dado ya de provisiones y títulos para seguir cortes y servir a los reyes de la tierra y tratar en materias de guerra y otras cosas agenas de lo q[ue] algún día se co[n]fería. Todo lo e[n]derece N[uest]ro S[eño]r para su servi[ci]o.

Vine aquí de S[ant] Lore[n]ço los postreros días de navidad co[n] lic[encia] q[ue] Su Mag[esta]d me había prometido para yr a ver mi choçuela e[n] la Peña, y co[n] ocupaciones de corte y dilaciones de mi amo he perdido todo este mes, e[n] fin del qual me ha dado lic[encia] co[n] encom[m]ienda q[ue] torne presto, de q[ue] doy a v[uestra] m[erced] aviso, y le supp[li]co pida a Dios e[n]derece mi camino para servi[ci]o suyo y me ma[n]de si e[n] alguna cosa le puedo dar gusto e[n] este viage o donde estuviere.

Aquel amigo y servidor de v[uestra] m[erced] q[ue] los días pasados le co[m] municó sus buenos de<seos> tiene propósito de effettuarlos abrié[n]dole Dios puerta para ellos, y ha me dado ca<rgo> de q[ue] dé esto a e[n]tender a v[uestra] m[erced] y le affirme q[ue] en ninguna pers[on]a d'este mu[n]do tien<e con>fiança

una carta de 1588 que el frexnense envió a Levino Torrencio, segundo obispo de Amberes, y que no guarda ninguna relación con los trabajos de la Políglota; véase la carta en Charlo Brea (2004). Sí está vinculada a la polémica recepción de la Biblia Políglota de Amberes la única carta conocida de Montano al orientalista francés Gilbert Générard, cuya conservación en forma de borrador en el ms. 149 de la Biblioteca Nacional de España parece deberse igualmente a la voluntad y a los intereses de nuestro biblista; véase Dávila Pérez (2015b).

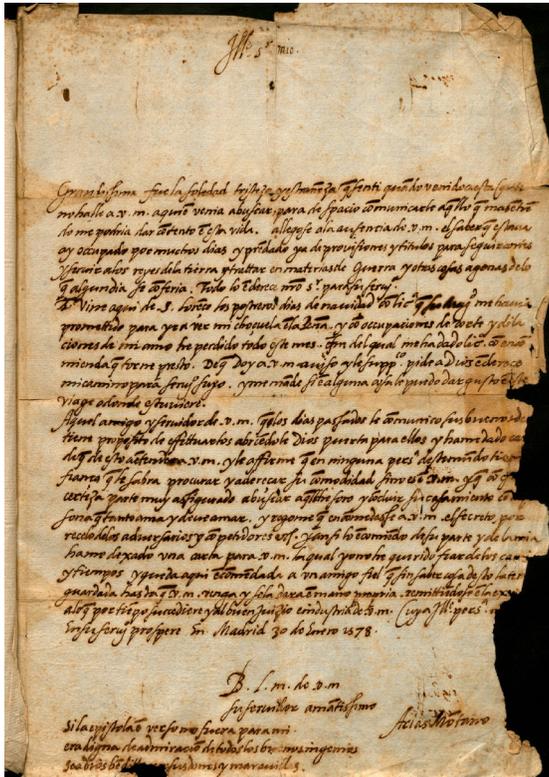
21. La transcripción de la carta es paleográfica literal con desarrollo de las abreviaturas. Solo se han modernizado, de acuerdo con las exigencias filológicas actuales, la puntuación, el uso de mayúsculas y la acentuación. Las aclaraciones del editor van en cursiva y entre corchetes; así, por ejemplo, [*Firmado*]. Los signos diacríticos utilizados en el texto son los siguientes: [] indica letras restauradas en el desarrollo de las abreviaturas; < > indica la adición de una letra omitida o de palabras suplidas por ilegibles en el original; *** indica laguna.

q[ue] le sabrá procurar y adereçar su co[m]modidad sino es a v[uestra] m[erced], y q[ue] co[n] g<ran> certeza parte muy assigurado a buscar aq[ue]l thesoro y co[n] cluir su casamiento co<n per>sona q[ue] tanto ama y deve amar, y rogóme q[ue] enco[m]me<n>dasse a v[uestra] m[erced] el secreto, por recelo de los adversarios y co[m]petidores, y así lo e[n]comie[n]do de su parte y de la mía. Ha me dexado una carta para v[uestra] m[erced], la qual yo no he querido fiar de los ca<minos> y tiempos, y queda aquí e[n]co[m]me[n]dada a un amigo fiel q[ue] sin saber cosa d'esto la ten<drá> guardada hasta q[ue] v[uestra] m[erced] venga y se la dará e[n] mano propria, remittíe[n]dose e[n] la ex*** a lo q[ue] por tie[m]po succedere y al buen juicio e industria de v[uestra] m[erced], cuya ill[ustr]e pers[on]a <Nuestro Señor> en su servi[ci]o prospere. En Madrid, 30 de enero 1578.

B[esa] l[as] m[anos] de v[uestra] m[erced] su servidor ama[n]tísimo.

[Firmado:] Arias Mo[n]tano

[Post Scriptum:] Si la epístola e[n] verso no fuera para mí era digna de admiració[n] de todos los buenos ingenios. Sea Dios be[n]dito por sus dones y maravillas.



Carta de Benito Arias Montano a Francisco de Aldana, Madrid, 30 de enero de 1578 (Biblioteca del campus Barri Vell de la Universitat de Girona, Ms. Aldana, s. f.)

“Con quien hice común acá mi suerte”.
Aldana y Montano: dos vidas en correspondencia
al servicio de la Monarquía Hispánica

Antes de comentar y valorar el nuevo documento, quisiera exponer en forma de relato biográfico entrelazado hasta qué punto habían corrido en paralelo las experiencias, posturas, ilusiones, desencantos y anhelos respectivos de Aldana y Montano desde el inicio de sus relaciones en los Países Bajos. Aunque no se pueda demostrar documentalmente, es muy posible que el primer contacto entre ambos tuviera lugar a finales de mayo de 1568, cuando el escriturista, recién llegado a Flandes, se desplazó a Bruselas desde Amberes para presentarse ante el duque de Alba y entregarle la carta que para él llevaba de Felipe II.²² Por esas mismas fechas, Aldana se hallaba en la corte del Gobernador, al servicio particular de su persona,²³ por lo que debió de ser testigo directo del buen recibimiento que dispensó Alba a aquel docto y benemérito criado del monarca, así como conocedor excepcional del negocio que llevaba en comisión, esto es, la supervisión de los trabajos filológicos de aquella magna obra enderezada “a gloria de Dios nuestro señor, aumento de su Santa Ley y beneficio de la Iglesia universal”,²⁴ la Biblia Políglota que Plantino imprimiría en Amberes.²⁵ Desde sus diferentes ámbitos de actuación, tanto el joven militar como el reputado teólogo iban a mostrar su adhesión total al Gobernador y a su política en defensa de la fe católica. Y por supuesto, ambos disfrutaron muy pronto de la estima del Gran Duque. De esta manera lo reconocía el poeta en su *Respuesta a Cosme*: “Aquí me estoy con mi señor y amigo / (puédolo así llamar, pues tal se muestra) / gozando de mirar cómo me mira / con ojos de verdad, de amor y gracia”.²⁶ Montano, por su parte, no podía menos que sentir el calor con que lo abrigaba el Duque, cuya admiración y respeto por el sabio lo inducían a buscar y a apreciar su exquisita conversación, y a tener en cuenta sus opiniones acerca del gobierno y de la política religiosa de los Países Bajos: “El duque huelga extremadamente con él, y tratan de mil materias excelentes”.²⁷ Bien conocida y más nítida es en este sentido la declaración que le hizo Montano a su amigo Juan de Ovando:

22. Puede verse la carta del rey al duque de Alba sobre el cometido encargado a Arias Montano en González Carvajal (1832: 144), doc. núm. 20.

23. Nieves Rojas (2020: 148-150 y 172-176).

24. Carta de Felipe II a Juan de Zúñiga, 19 de junio de 1572, en González Carvajal (1832: 164), doc. núm. 44.

25. “Luego me parti para Brusselas, donde fui bien recibido del duque d’Alua, que, por lo que ha entendido desta obra, no menos la ensalça que los que mas noticia della tienen”, carta de Arias Montano a Felipe II, 6 de julio de 1568, en Arias Montano (*Correspondencia*, p. 77).

26. *Respuesta a Cosme de Aldana*, vv. 106-109, epístola con fecha de 10 de marzo de 1568, en Aldana (*Poesías castellanas completas*, p. 280).

27. Carta de Juan de Albornoz a Gabriel de Zayas, 29 de junio de 1569, en González Carvajal (1832: 132), doc. núm. 2. También citada en Rekers (1973: 25), Macías Rosendo (2008: 105) y Dávila Pérez (2011: 237).

El duque d'Alva me haze mucha mer[er]ce]d, honor y favor en su casa y en toda esta tierra, porque me da el grado y lugar no que yo merezco, sino el que v[uestra] s[eñoría] podría desear que él me dicesse, tanto que yo me hallo confuso. Entre otras cosas y mercedes me haze una que es algo a costa de mi tiempo, mas por entender que gusta d'ella la recibo yo por grande, y es que estando aquí me ocupa quasi todas las tardes en que estemos parlando a solas; y quando estoy en Brusselas, las mañanas, y a la mesa, y después de mesa dos horas, y a la noche dos y tres y quatro. Tiene una discreción, memoria, juicio y distinción de cosas que me tiene admirado, y juntamente una disposición en el tratarlas que parece estar exercitadísimo en todas las materias.²⁸

No es gratuito imaginar que la amistad entre Aldana y Montano tuvo su origen cerca y bajo el influjo imponente del duque de Alba. Su providencial misión de contener el avance del protestantismo y de apaciguar la revuelta flamenca encontró en Aldana y Montano a dos de sus más fervientes servidores,²⁹ los cuales no tardarían en descubrir su primer vínculo afectivo en el reconocimiento y elogio sinceros de los logros del Gobernador en su lucha contra la sublevación y la herejía. Las octavas laudatorias que Aldana dirigió al duque de Alba tras su victoria sobre los rebeldes en Frisia y la estatua del Gran Duque ideada por Montano son pruebas incuestionables de esa admiración compartida.³⁰ Además, tanto el poeta como el humanista contribuyeron activa y muy positivamente al éxito cosechado por la intervención de Alba hasta 1571, lo que les valdría la gran consideración que de ellos tuvieron siempre sus principales señores. Aldana, como ambicioso soldado y gentilhomme del rey “cerca la persona de sus generales”, despuntó por su heroísmo en la batalla de Jemmingen y consiguió ganarse la plena confianza del Duque y del maestre de campo general Chiappino Vitelli, hasta el punto de que ambos dirigentes habían contado con

28. Carta de Arias Montano a Juan de Ovando, 6 de octubre de 1571. Cito por la edición de Macías Rosendo (2008: 238), pero puede verse también en Jiménez de la Espada (1891: 33) y Rekers (1973: 27). Para la íntima relación de Alba y Montano en Flandes desde un enfoque cultural, véase el trabajo de Gómez Canseco (2008).

29. Desde el mismo momento en que llegaron a los Países Bajos, Aldana y Montano manifestaron abiertamente su compromiso con los intereses de la Monarquía, mostrándose ansiosos por participar en la erradicación del problema flamenco. Para el caso de Aldana, que determinó, no se olvide, hallarse por propia iniciativa “en esta jornada q[ue] se ordena contra luteranos” (carta de Antonio de Aldana a Cosme I de Médici, 12 de marzo de 1567, citada en Nieves Rojas 2020: 154), contamos con la valiosa información de que el hispanoflorentino solicitó, cuando aún no llevaba ni tres meses en Flandes, unirse a la caballería de socorro que Alba envió al rey de Francia ante la amenaza hugonota (*ibidem*, 174-175); para el caso de Montano, disponemos de sus primeros textos dirigidos a la corte de Madrid, en los que se ofrece, “llevado por el entusiasmo del recién llegado al cargo y el afán de servir a su gran patrono”, a “colaborar con todos los medios a su alcance en el análisis y solución de la rebelión de Flandes” (Dávila Pérez 2010: 15-17).

30. Véanse las octavas en Aldana (*Poetas castellanas completas*, pp. 291-295) y un correcto análisis de las mismas en García (2010: 385-391). Sobre Arias Montano y su papel en el proyecto de la controvertida estatua, véase Hänsel (1999: 68-84), Gómez Canseco (2008: 586-588) y Manegold (2013).

su audacia para la embajada diplomática a la corte de Inglaterra de finales de 1569.³¹ De hecho, fue por esos años cuando el hispanoflorentino recibió su primera ventaja: una merced de veinte ducados al mes de entretenimiento.³² Durante ese mismo periodo, al margen de las tareas de dirección de la Políglota, Montano colaboró estrechamente con el duque de Alba en todo el aparato de censura y control ideológico de la Monarquía en los Países Bajos, lo que dio como resultado la publicación de los índices de libros prohibidos de 1569 y 1570, y del *Index expurgatorius librorum qui hoc saeculo prodierunt*, de 1571.³³ Añádase a esta actividad oficial de Montano su labor secreta como consejero y agente político del duque de Alba y de Felipe II.³⁴ Como ha señalado Dávila Pérez, "la excelente reputación de teólogo y acreditado intelectual de la que Montano gozaba en la corte de Felipe II [...] sería motivo suficiente para que el rey hubiese planeado contar con Montano, desde el principio de su estancia en Flandes, para formar parte de la extensa red de informadores secretos que se extendía por todo el imperio".³⁵ Así, pues, en vista de los indispensables servicios que el doctor Arias Montano era capaz de ofrecer a la Iglesia Católica y a la Monarquía, no ha de sorprender que el rey pidiera al duque de Alba "que os aprovechéis dél y le empleéis en cosas semejantes del servicio de Dios y mío, porque tengo por cierto que, según su buen zelo y entendimiento, las acertará cumplir a vuestro contento, y así os ruego tengáis cuenta con él para le honrar y favorecer en lo que se ofreciere".³⁶

Parece evidente que la primera afinidad que sirvió como base de aquella incipiente amistad entre Aldana y Montano se conformó al arrimo de la sombra protectora del duque de Alba y en el convencimiento de que su gestión, militar y política, de la que ambos eran dignos partícipes, había allanado el camino a la pacificación de los Países Bajos. Obviamente, también el cultivo de la erudición y las letras debió atraer muy pronto los espíritus afines del poeta y el escritorista. Ocasiones, al menos, no faltaron para que poeta y bibliista coincidieran en Amberes entre 1569 y 1571 (esto es, durante los años más tranquilos del conflicto),

31. Nieves Rojas (2020: 158-159 y 187-188).

32. "Francisco de Aldana dize q[ue] V[uestra] M[ajestad], ynformado de sus servicios por cartas del duque de Alva y particulares relaciones del prior don Antonio y Chapín Vitelo, le hizo m[erced] de veynete ducados de entretenim[ie]nto en Flandes...", memorial inédito y autógrafo de Francisco de Aldana dirigido a Felipe II, sin fecha, pero redactado con total seguridad en Madrid a finales de 1571; véase Archivo General de Simancas, Guerra y Marina, leg. 172, f. 174.

33. Sobre Arias Montano y su función en la censura de libros, ver Dávila Pérez (1998: 303-310) y Macías Rosendo (2008: 93-104).

34. La participación de Montano en el curso de los acontecimientos políticos de los Países Bajos es conocida desde el clásico estudio de Morales Oliver (1927), y ha sido bien atendida por Rekers (1973: 21-60) y Macías Rosendo (2008: 104-121). Las últimas aportaciones al tema, con importantes matices y novedades, se encuentran en Dávila Pérez (2010 y 2011).

35. Dávila Pérez (2010: 15).

36. Carta de Felipe II al duque de Alba, 22 de marzo de 1570, citada en Rekers (1973: 26).

seguramente en alguno de los círculos intelectuales reunidos en torno a aquel centro de la cultura europea que representó la imprenta de Plantino.³⁷

El 23 de mayo de 1571, Aldana recibió el permiso del duque de Alba para abandonar los Países Bajos y trasladarse a la corte española, lo cual haría llevarlo una magnífica carta de recomendación del Duque dirigida al Presidente del

37. Que Aldana y Montano empezaron a relacionarse en Amberes se da por sentado desde el estudio de Elias L. Rivers (1953: 537) y también por esta afirmación de Ángel Alcalá (1973: 249): “No se puede dudar de que ambos se conocieron en Amberes”. Y lo mismo conjeturan, aun yendo un poco más lejos, Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (2001: 18-19), a raíz de una lectura crítica intertextual: “Cuando en 1568 Montano embarcó hacia Amberes para dirigir las tareas de impresión de la Biblia políglota, debía de llevar consigo copia de su *Paráfrasis* y, una vez allí, hubo de dársela a conocer a uno de sus nuevos y más devotos discípulos, el poeta Francisco de Aldana”. Todo apunta a que fue así, en efecto, pero el contacto solo pudo producirse a partir de 1569, terminada ya la primera campaña contra las fuerzas orangistas. A propósito de las páginas de Alcalá (1973: 250), cabe decir que su propuesta de que “no es imposible que Aldana cayera en Flandes bajo incipiente iniciación familista” por medio de Montano carece completamente de indicios documentales y de análisis histórico (véase también Alcalá 1998: 99). Es más: ni siquiera la supuesta adscripción de Montano a la secta holandesa de la *Familia charitatis* está libre de sospecha, como ya puso de manifiesto Morocho (1998: 205-207) y como ha insistido en varias ocasiones Dávila Pérez (2011: 258), extendiéndola a Plantino: “We need not propose adherence to any sect whatsoever in order to explain the irenic ideology that brought Montano to maintain contacts with Catholics and Protestants, or the preference he expressed for an internal religiosity over the formalism of ceremonies: these ideas simply show the heritage of the Erasmian *philosophia Christi* that he, and other Spanish humanists, learned at Seville and Alcalá. As for Plantin, attention should be drawn to the strong evidence presented by Paul Valkema Blouw that the printer’s first contacts with the sect had a mainly commercial aim”. Véase también Dávila Pérez (2003: 304-306). Más sugestiva y prometedora en términos de estudio resulta la documentada pertenencia de Aldana a la Accademia dei Confusi de Amberes (Ramos 2018), integrada en su mayoría por mercaderes genoveses y fundada por Stefano Ambrosio Schiappalaria, cuya traducción del cuarto libro de la *Eneide* (1568) salió de las prensas de la Officina Plantiniana. Estos datos permiten esbozar algunas de las redes de relaciones intelectuales, comerciales e incluso clientelares que conectaron a Aldana y Montano en la escena antuerpiense, por las que también corren nombres de servidores medicos, como el del comerciante y escritor florentino Lodovico Guicciardini (cuyo epitafio para su sepulcro en la catedral de Amberes compuso, entre otros, Justo Lipsio [Battistini 1949: 46], conocido amigo de Montano, y a quien Schiappalaria dedicó un soneto para los preliminares de su *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, de 1567, reeditada por Plantino en 1581 y 1583) o el del *condottiero* tifernate Chiappino Vitelli, amigo y protector de Aldana y uno de los máximos responsables por aquellos días de la construcción de la ciudadela de Amberes. La mención a estos dos criados de los Médici, próximos al poeta hispanoflorentino, no es baladí, teniendo en cuenta que Montano intercedió alguna vez en favor de sus intereses ante la corte española. Por ejemplo, en carta de Montano a Zayas firmada en Amberes a 11 de febrero de 1569, se lee: “El marques Chapin Vitello y el Guicciardino besan las manos de v. m. y tienen grande speranza de que por su mano se ha de proueer la abbadia [de las Dunas] a aquel buen hombre de quien ellos y todos dizen tanto bien” (Arias Montano, *Correspondencia*, p. 173). La relación de Arias Montano y Lodovico Guicciardini debió ser estrecha, a juzgar por una carta de Daniel Barbaro a Montano, del 16 de abril de 1569, por la que sabemos que este confió al florentino unas muestras de la Políglota para que se las hiciese llegar al humanista veneciano (Arias Montano, *Correspondencia*, p. 219). Las relaciones de Chiappino Vitelli con Montano y Plantino tuvieron que ser igualmente cercanas, como se infiere del aviso del impresor al biblista de la muerte de Vitelli a principios de noviembre de 1575 (Dávila Pérez 2002a: 277). Para las figuras de Vitelli y Guicciardini y sus vínculos con los circuitos intelectuales y artísticos de Amberes véase Mavilla (2016 y 2018).

Consejo de Castilla, don Diego de Espinosa. En dicha carta, Alba suplicaba al omnipotente cardenal tan encarecidamente como podía que tuviese a Aldana "por muy encomendado, y en lo que se le ofreciere hazerle toda la m[e]r[ce]d y favor que hubiere lugar y la que merece[n] sus servicios [...], que toda la que V[uestra] S[e]ñoría I[llustrí]sima le hiziere la estimaré yo y terné en el mismo lugar que si fuesse por mí propio".³⁸ Gracias a esta intercesión, y a las particulares relaciones que de Aldana debió de hacer Chiappino Vitelli en sus audiencias con Espinosa y Felipe II en julio y agosto de 1571,³⁹ el poeta obtuvo antes del 24 de enero de 1572 una conducta de capitán, sin duda el mayor reconocimiento de su carrera hasta la fecha.⁴⁰ En el mes de marzo, Aldana ya habría levantado casi trescientos infantes en las ciudades de Alcalá de Henares y Guadalajara. Antes de junio, estaría embarcado con su compañía en Cartagena para ir "donde se hallare el Señor don Juan de Austria" y combatir al Turco.⁴¹

Por su parte, Arias Montano continuaría aún en los Países Bajos por espacio de un año, ultimando los trabajos preparatorios para la impresión de la Políglota. A decir verdad, la salida de Montano de los estados flamencos no se contemplaba en España de ninguna manera. Sus valiosos advertimientos del 5 de febrero de 1571 a la corte de Madrid acerca de las cosas públicas de Flandes y su carta a Zayas del 28 de agosto sobre la errada política fiscal de Alba coadyuvaron a que Felipe II viera en la persona de Montano una inestimable fuente de información y de asesoramiento político.⁴² De ahí que, hacia finales de 1571, concluido ya el grueso del proyecto de la Biblia Regia y, por tanto, también el cometido oficial y principal de Montano en los Países Bajos, Felipe II se dirigiera a su capellán real para comunicarle su deseo de que permaneciera en Flandes sirviendo y aconsejando al duque de Medinaceli, el malogrado y fallido sucesor del duque de Alba:

38. British Library, Western Manuscripts, Add. Ms. 28385, f. 202 (carta citada en Rivers 1953: 507).

39. Véanse las cartas que Vitelli envió desde Madrid a Francisco I de Médici y al secretario Bartolomeo Concini, del 11 de agosto de 1571, en *Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato*, 650, ff. 339-340 y 357, así como las cartas que los embajadores toscanos enviaron a Florencia ese mismo verano, en *Ibidem*, 4903, s. f.

40. Véase el memorial inédito y desconocido citado en la nota 32, en el que, al ofrecerse "ocasión de nombrarse capitanes para que hagan jente", Aldana "suplica a V[uestra] M[ajestad] sea servido q[ue] él ocupe una plaça de los deste número, porque tras veynte años de servicio piensa tenlla merecida, como ofreciéndose lo mostrará en obras", en *Archivo General de Simancas, Guerra y Marina*, leg. 172, f. 174. Además, véase la carta, también inédita y desconocida, que Aldana dirigió a Francisco I de Médici el 24 de enero de 1572 desde Alcalá de Henares para informar al príncipe de Florencia sobre la obtención de la capitania, en *Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato*, 570, f. 183r.

41. Véanse las órdenes, inéditas, de Felipe II a Francisco de Aldana (5 de febrero) y a Pedro de Chaide (17 de marzo), en *Archivo General Militar de Madrid, Libros de Registro*, lib. 3, f. 67r-v y lib. 4, f. 201r, respectivamente.

42. Véanse los dos informes en la *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (en adelante *CODOIN*), tomo XLI (1862: 200-235 y 253-254).

Y porque, según esto, tengo por cierto que vuestra asistencia y advertimientos serán muy útiles al Duque de Medinaceli, que va a residir en esos estados por mi Governador y Capitán General, he acordado que os detengáys y quedéys en ellos por algunos días. Os encargo y mando que lo hagáis assí, y todo lo que de mi parte y por mi serviçio os dixere y pidiere el Duque, como de Vos se confía, avisándole (además d'esto) de las cosas que os pareciere deve ser advertido, a fin que las d'essa provincia se pongan en el estado que conviene al serviçio de Dios y mío.⁴³

Sin embargo, el 4 de febrero de 1572, el embajador en Roma Juan de Zúñiga se vería obligado a redactar una carta para Felipe II que marcaría la suerte y el destino inmediato del sabio frexnense. Ante las objeciones que el Papa había presentado a la concesión de la aprobación y el privilegio de la Políglota, Zúñiga instó al rey para que, “si el Doctor Arias Montano ha acabado lo que tiene que hacer en Flandes [...], le mandase venir aquí con la misma Biblia, y satisfaciendo él a estas cosas que ahora oponen a esta obra, y mostrando algunas partes della, y con la relación que él haría de todo, podría ser que [...] se entendiese de cuánto fruto será que salga a luz y que S. S. la aprobase”.⁴⁴ Así, el 23 de abril de 1572, por mandado de Felipe II, Montano dejaba los Países Bajos y ponía rumbo hacia la Ciudad Eterna.⁴⁵ No defraudó su comisión en Roma, pues tan solo cuatro meses más tarde, exactamente el 23 de agosto, otorgaba el nuevo pontífice (Gregorio XIII, por defunción de Pío V) su aprobación a la Políglota, refrendada el 1 de septiembre por un *motu proprio*, aunque ya el día antes había escrito Juan de Zúñiga a Felipe II acerca del éxito de Montano en los siguientes términos: “en cuanto a este negocio Arias Montano queda despachado, y S. S. le ha honrado y favorecido como merecen sus letras y virtud; las cuales se han estimado en esta Corte tanto como en todas las otras partes donde él ha dado muestras dellas y tiene muy merecido toda la merced que V. M. le hace”.⁴⁶

Una de las razones que se aducen para explicar el triunfo del frexnense ante la curia romana, aparte de las que estriban en sus habilidades diplomáticas, se asienta en la idea de que Gregorio XIII quiso iniciar una política de acercamiento a la Monarquía Hispánica, sobre todo después de la victoria que la armada española acababa de obtener contra los turcos en Lepanto.⁴⁷ De hecho, justo por aquellos

43. Carta de Felipe II a Arias Montano, 9 de noviembre de 1571; cito por la edición de Macías Rosendo (1998: 262-263).

44. Carta de Juan de Zúñiga a Felipe II, 4 de febrero de 1572, en González Carvajal (1832: 160), doc. núm. 37.

45. Y lo hacía patrocinado, como Aldana el año anterior, por una carta credencial del duque de Alba, remitida esta al Sumo Pontífice a 20 de abril de 1572, en la que le suplicaba, “como quan encaresçidamente puedo, me haga a mí merced de mandalle hazer, en lo que se le offreçiere, la que huviere lugar, favoreçiéndole tan de veras quanto lo mereçeç persona que tanto serviçio ha hecho a esa Sancta Sede”, en Macías Rosendo (1998: 280).

46. Carta de Juan de Zúñiga a Felipe II, 31 de agosto de 1572, en González Carvajal (1832: 165), doc. núm. 47.

47. Rekers (1973: 77).

días en que se negociaban en Roma los asuntos relativos a la Biblia Regia, en las aguas de Levante tenía lugar el desarrollo de la segunda campaña de la Santa Liga contra las fuerzas otomanas, expedición mucho más perseguida por los intereses vitales de Venecia y de los Estados Pontificios que por los del Rey Católico.⁴⁸ Las noticias que llegarían de esta jornada, repleta de dificultades políticas y materiales, contratiempos, órdenes, contraórdenes, retrasos y, sobre todo, confusión, debieron preocupar en el Vaticano y condicionar de algún modo la posición del Papa con respecto a sus relaciones con España.⁴⁹ Dar el visto bueno a la Políglota significaba, pues, fortalecer la alianza entre la Santa Sede y la Corona española, cuya expresión máxima se estaba efectuando y poniendo a prueba, en aras de la Cristiandad toda, en la gran guerra del Mediterráneo Oriental.

Allí, precisamente, al tiempo que Montano defendía su obra en Roma y lograba granjearse la confianza del Sumo Pontífice, Aldana alcanzaba el rango más alto que ostentaría en vida, el de sargento mayor de los mil españoles que don Juan de Austria, ante la determinación de las fuerzas papales de salir al encuentro de la flota turca, concedió al almirante de las galeras romanas Marco Antonio Colonna para que pudiera adelantarse, el 7 de julio, primero a Otranto, y de ahí a Corfú y a Citera, mientras la mayor parte de la flota cristiana permanecía en Messina junto a don Juan, a la espera del beneplácito de Felipe II.⁵⁰ No obstante, apenas tuvo Aldana la oportunidad de aprovechar su nuevo y elevado cargo. Si la campaña de 1571 había concluido con la gran victoria de Lepanto, esta vez los resultados fueron, como mínimo, decepcionantes: las expediciones de Morea no implicaron más que un par de encuentros sin estragos entre las flotas rivales a principios de agosto, alrededor de Citera, un asedio absolutamente infructuoso al puerto de Navarino por parte de la escuadra de don Juan a mediados de septiembre y un desembarco no menos frustrante de la infantería española en las costas de esa misma isla a principios de octubre. La armada turca, refugiada en Modón, se había limitado a fortificar la plaza y a esperar a que el mal tiempo y los problemas logísticos de los coaligados obligaran a don Juan a abandonar la empresa. El 8 octubre, un día después del primer aniversario de Lepanto, la flota cristiana se replegaba sobre Zante y, desconcertada, emprendía el camino de regreso a Messina.⁵¹ Ese mismo 8 de octubre, curiosamente, Montano abandonaba Roma y

48. Braudel (2018: 619-625) y Rivero Rodríguez (1996: 603-609).

49. El 25 de julio llegó a Roma la noticia sobre la orden definitiva de Felipe II de proseguir con la campaña de Levante. Como explica Luciano Serrano (1918: 282), "tan visible satisfacción produjo esta noticia en la Corte romana, que pareció la de una gran victoria y fue considerada como presagio del buen éxito de la Liga".

50. El mando de Aldana en esta campaña se refiere en los testimonios del historiador florentino Giovanni Battista Adriani (1583: 913), del cronista español Antonio de Herrera (1601: 507) y del erudito napolitano Biagio Aldimari (1691a: 194). Y Aldana mismo lo consigna en su memorial a Felipe II de septiembre de 1577.

51. Serrano (1918: 143).

emprendía su viaje de vuelta a los Países Bajos. Llegaría a Venecia el 22 de octubre y a Milán a primeros de noviembre, receloso de un invierno “que se me entraba a mas andar”⁵² y que le haría presagiar la dureza del trayecto y, posiblemente, también, la violencia desatada que hallaría en su destino.⁵³

No iban a ser muy diferentes la experiencia y el itinerario de Aldana. El invierno que se anticipó y sobrevino a finales de 1572 determinó la singladura de una infantería destinada a combatir en el Mediterráneo y que acabaría, para su sorpresa, alojada en el Estado de Milán, y, finalmente, siendo ordenada a servir contra su voluntad en los Países Bajos. El 28 de octubre, por mandato de don Juan, el almirante Juan Andrea Doria zarpó de Messina con dirección a Génova, llevando en sus galeras trece compañías del Tercio de don Lope de Figueroa que debían invernar en Lombardía. Una de ellas, indudablemente, era la de Aldana.⁵⁴ La travesía resultó complicadísima, aunque peor suerte correrían las galeras y los hombres en ellas embarcados. Varias tormentas obligaron a las embarcaciones a refugiarse primero en Gaeta y después en la Isla de Elba, llegando finalmente a Génova, a la deshilada, a partir del 28 de noviembre.⁵⁵ La Señoría prohibió desembarcar a la tropa, e incluso que la flotilla anclase dentro del mandrache, por lo que debieron quedar al muelle de la dársena exterior. La noche del 30 de noviembre “se levantó una tormenta de las mayores que he visto, la qual duró hasta ayer de mañana”, sufriendo mucho las galeras, tripulaciones y soldados, ya que “se ahogava la gente dentro de las propias galeras”. Doria hubo de meter las galeras en la dársena interior para repararlas y desembarcar a la gente, que encaminó al Estado de Milán, viéndose en la tesitura de tener que desobedecer las nuevas órdenes del rey, que por medio de Luis de Requesens, gobernador de aquel Estado, y de Sancho de Padilla, su embajador en Génova, le ordenaban llevarla por mar a Civitavecchia o Porto Ercole. Doria justificó la desobediencia no solo por la imposibilidad de navegar con sus galeras, sino porque el mal estado de la tropa, “de puro escarmentada y maltratada de la tormenta, demás de estar desnuda”, desacon-

52. Carta de Arias Montano a Felipe II, 18 de diciembre de 1572, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 279).

53. Sobre las dificultades del viaje de regreso a Flandes y el impacto del invierno en la salud del bibliista: “Io sono arrivato a questi paesi Bassi salvo e libero de li pericoli del viaggio, la Dio merce, ma con un puoco d’indispositione a causa de la invernata crudissima e de la varia intemperie de regioni donde ho passato”, carta de Montano a San Carlos Borromeo, 24 de enero de 1573, en Tellechea Idígoras (1998: 71).

54. El dato se revela en dos cartas desconocidas de Aldana a Cosme I de Médici y a Francisco I de Médici, del 23 de marzo de 1573, en Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 586, ff. 356r y 413r.

55. Aldana no llegó a Génova hasta finales de diciembre o principios de enero, pues cuando las galeras de Doria fueron a parar a la Isla de Elba debido al temporal, el poeta pidió licencia para recalar en algún puerto de Toscana e ir a Pisa y a Florencia, ciudades en las que se detuvo algunos días para besar las manos de Cosme I de Médici y las de su hijo el príncipe Francisco; véanse las carta citadas en la nota anterior.

sejaba que pudiera proseguir después su viaje, dirigiéndose hacia el Reino de Nápoles o al de Sicilia, tal y como había ordenado el rey en su último despacho.⁵⁶ En consecuencia, esas trece compañías del Tercio de don Lope quedarían repartidas en los alojamientos del Milanésado por el resto del invierno, y, pese a las muchas quejas y demandas de don Juan de Austria, y pese a no perder estos soldados hasta el último momento "la esperanza de volver a la Armada", ya no se incorporarían a la nueva campaña contra el Turco, puesto que serían enviadas a Flandes por orden de Felipe II ante el recrudecimiento de la segunda rebelión de los Países Bajos y la insistencia de refuerzos por parte del duque de Alba.⁵⁷

He considerado pertinente y necesario dar cuenta, aun incurriendo en exceso, de estos azarosos acontecimientos porque solo su explicación permite comprender que en modo alguno era esperable que Aldana regresara a territorio flamenco, como tampoco lo era, bien mirado, que lo hiciese Arias Montano. En una carta escrita la víspera de su viaje a Roma, el frexnense ya se lamentaba de que "mis peregrinaciones no se acaban aún ni entiendo qué suerte sea la mía, que tan al revés se me ordena de lo que desseo, que es recogerme en la Peña o en otro lugar más escondido".⁵⁸ Por esta razón, cuesta muy poco suponer el escaso entusiasmo con que Montano debió de recibir la orden de Felipe II por la que partió de nuevo a Flandes una vez finalizada "tan honradamente" su extenuante misión en Roma. Juan de Zúñiga se lo comunicaba al rey con estas palabras, en una carta escrita a los pocos días de la partida del sabio:

Afflígese mucho de que V. M. le mande ocupar en negocios que son fuera de su profesión y paréscele que si V. M. fuese servido de darle licencia para que se recogiese que podría hacer mucho servicio a la Iglesia y a V. M. en escribir, y los que

56. Todos estos pormenores provienen de la minuciosa carta que Juan Andrea Doria envió a Felipe II, a 5 de diciembre de 1572, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 1402, f. 116. Puede verse también una aproximación a estos mismos hechos en Pacini (2013: 299-304).

57. La última cita textual proviene de una crítica, un tanto injusta, que Requesens hizo llegar a Felipe II acerca de la actitud de los soldados del Tercio de don Lope, que, según el Gobernador, "vinieron persuadidos que los embiavan a Lombardía a gozar de las delicias del mundo (como ellos dizen) y a comer a discreción [...]. Y ha me dicho el de Figueroa que una de las cosas que amotina la gente demás de las que he dicho es haver en cada compañía destas ocho o diez soldados de los que han estado en Flandes [...]; y estos predicán mil males de Flandes y que no ternán jamás libertad de salir. Y crea V[uesra] M[ajesta]d que han andado y andan de manera que he tenido harto temor que se desvergonçasen a amotinarse [...]. Y convendría que V[uestra] M[ajesta]d embiase a mandar al S[eñ]or Don Juan que qualquiera destes que llegasen a la Armada no solo no se recojan, pero que se hechen al remo y aun se haorque alguno, pues no es justo que siendo vassallos de V[uestra] M[ajesta]d y tan bien pagados no vayan a servir donde se les manda", carta de Requesens al rey, 15 de abril de 1573, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 1236, f. 77. Para el alojamiento del Tercio de don Lope en Lombardía y la resolución de enviarlo, contra el parecer de don Juan, a los Países Bajos, véase, en el legajo citado, los ff. 5, 10 y 24; y también Biblioteca Nacional de España, Ms. 783, ff. 283r-285v, 291r-292r y 306r-309v; y *CODOIN*, tomo CII (1892: 56-59 y 61).

58. Carta de Arias Montano a Juan de Ovando, 2 de abril de 1572; cito por la edición de Macías Rosendo (2008: 269).

han visto sus obras y entienden de cuánto provecho son, le cargan la conciencia de que prosiga en la escritura.⁵⁹

Aunque Felipe II respondiera a esta carta asegurando que “lo que me advertís cerca de mandar desocupar a Montano para que gaste el tiempo en escribir [...] me ha parecido de consideración, y así lo terné en mirar en ello”,⁶⁰ y por muy grandes que fueran las “speranças que me dan de que v[uestra] m[erced] será por acá presto”,⁶¹ como escribió desde España Juan de Ovando a su amigo Montano,⁶² este haría su entrada en los Países Bajos el primero de diciembre de 1572 para, apenas tres meses más tarde, recibir la siguiente orden de Felipe II: “por el servicio que con vuestro buen celo y doctrina podéis hacer a Nuestro Señor y a su Iglesia en esos Estados, he acordado que por agora os quedéis y residáis en ellos”.⁶³ Ciertamente, esta resolución no debió desconcertar a Montano, pues ya para entonces había podido comprobar el estado lamentable en que se hallaban las cosas de Flandes, “que están miserabilísimas”,⁶⁴ y deducir fácilmente que su presencia allí sería requerida por más tiempo. “Es una grande ruina la que aquí he hallado y me rompe el corazón ver tanta mudança”, le había escrito el frexnense a Juan de Ovando en enero, consciente de que sus afanes de retiro no iban a cumplirse por el momento: “no me hallo aficionado a otra parte que a la Peña, aunque no sé cuándo se me cumplirá este desseo, y voy trabajando por hazer lo que v[uestra] s[eñor]ía en una suya me aconsejó, que hiziesse la Peña en mi pecho”.⁶⁵

59. Carta de Juan de Zúñiga a Felipe II, 13 de octubre de 1572, en González Carvajal (1832: 166), doc. núm. 48; también citada en Dávila Pérez (2011: 248). A Montano se le encargó la supervisión de libros litúrgicos y de los privilegios para la conclusión de la Biblia Políglota, “entre tanto que se me da nueva materia de servicio” (Montano al rey, 18 de diciembre de 1572, *CODOIN*, tomo XLI [1862: 280]), que no sería otra que la de informar a la corte española de los problemas de Flandes y asesorar al próximo gobernador de los Países Bajos, Luis de Requesens.

60. Carta de Felipe II a Juan de Zúñiga, 14 de noviembre de 1572, en González Carvajal (1832: 167), doc. núm. 51.

61. Carta de Juan de Ovando a Arias Montano, 23 de noviembre de 1572, en Macías Rosendo (2008: 274).

62. En carta a Montano de 8 de abril de 1572, Ovando accede a interceder en favor del biblista para solicitar su regreso a España; y, según parece, lo hace por petición del propio Montano: “Yo tengo salud y cada día me hallo mejor en esta tierra, aunque fuera con mucho más contentamiento si tuviera a v[uestra] m[erced] en ella. Y así lo solicitaré, por hazer lo que v[uestra] m[erced] manda y por el ynterés que me va en ello”, en Macías Rosendo (2008: 264).

63. Carta de Felipe II a Arias Montano, 24 de febrero de 1573, en González Carvajal (1832: 167), doc. núm. 52.

64. Carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 15 de febrero de 1573, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 284).

65. Carta de Arias Montano a Juan de Ovando, 20 de enero de 1573, en Macías Rosendo (2008: 278). Es necesario señalar, como brillantemente ha expuesto Dávila Pérez, que, a partir de este momento, Montano va a “iniciar una ofensiva desde diversos frentes para tratar de obtener el licenciamiento de sus obligaciones como capellán real”, con el fin de “retirarse de la vida pública para dedi-

La situación en Flandes era, en efecto, desastrosa. En el momento de la llegada de Arias Montano, ciudades como Malinas, Mechelen, Zutphen o Naarden, que se habían declarado a favor del príncipe de Orange, acababan de ser víctimas de la política de brutalidad e inclemencia del duque de Alba. Convencido "de que sus adversarios eran infrahumanos, quizá inspirados por el diablo", y de que su insubordinación representaba el permiso de Dios para castigarlos de manera ejemplar, el Gran Duque resolvió guiarse por las leyes de la guerra "como cuestión de orgullo de clase y como expresión de su lealtad al orden superior por el cual combatía".⁶⁶ Toda ciudad rebelde que ofreciera resistencia o un simple pretexto para hacer caer sobre ella el veredicto de un Dios justo merecía, pues, ser aniquilada, sin que quedase "ánima nascida que no se pase por el cuchillo".⁶⁷ Los asesinatos masivos y los pillajes sistemáticos perpetrados por un ejército mal pagado que consideraba legítimo su botín definieron una estrategia basada en el terror que empañaría aún más la reputación del duque de Alba y que no solo "haría pedazos la tenue esperanza aún viva de reconciliación entre el rey y sus súbditos",⁶⁸ sino que también desbarataría el poco apoyo con el que todavía contaba el Duque en las cortes de Bruselas y Madrid para insistir en su intransigencia y en sus despiadados métodos. Así las cosas, aun a sabiendas (o precisamente por ello) de que su crueldad era el centro de todas las miradas, Alba, desde su cuartel general de Nijmegen y por medio de su hijo Fadrique, dirigió a principios de diciembre su personal expedición punitiva y disuasoria hacia las puertas de Haarlem. El 12 de diciembre, apenas dos semanas después del regreso de Montano, se puso cerco a una ciudad cuya decidida, prolongada y heroica oposición iba a costar miles de vidas a uno y a otro bando, a socavar y a la vez enfurecer los ánimos de los españoles y, sobre todo, a herir mortalmente

carse a lo que consideraba su misión, el comentario de la Biblia para el servicio de la Iglesia Católica" (Dávila Pérez 2015a: 122 y 135). Así es: justo al día siguiente de escribir a Ovando, Montano redactó una carta para el erudito Juan Rethio en la que manifestaba su aflicción por no poderse dedicar al estudio de las Sagradas Escrituras debido a "los negocios ajenos que nos vimos obligados a acometer y gestionar por mandato de nuestro rey completamente en contra de mi voluntad e incluso con mi resistencia". Por ello, Montano solicitó al destacado jesuita que reuniese y le enviara el mayor número posible de cartas "escritas a mí por señores sabios y consagrados a la utilidad de la pública religión [...]. Pues pienso enviar al rey y a los ministros reales [...] una copia de las cartas que tengo de este argumento llegadas desde Italia, Francia, España junto con las alemanas, y considero que esta idea va a tener entre ellos [...] muchísima fuerza para que todos al unísono desistan de ese interés de ocuparme en asuntos públicos y ajenos a mi proyecto con la idea y expectativa de una tarea mejor y más útil; y me concedan el descanso del que ahora tanto necesito para recuperar la propia salud", carta latina de Arias Montano a Juan Rethio, 21 de enero de 1573; sigo la traducción al español de Dávila Pérez (2015a: 149 y 151). Nótese cómo el bibliista intenta sacar rédito de esta hábil maniobra en su carta a Zayas del 27 de febrero (*CODOIN*, tomo XLI, 1862: 288).

66. Maltby (2007: 378-379).

67. Carta del duque de Alba a Felipe II, 31 de agosto de 1573, en Alba (*Epistolario del III Duque de Alba*, p. 502).

68. Maltby (2007: 377).

el régimen del duque de Alba. Haarlem no se rendiría hasta pasados siete meses desde el inicio del sitio, es decir, el 12 de julio de 1573, solo cuando la llegada de las tropas de socorro procedentes de Milán a finales de junio hizo realmente inútiles los esfuerzos de los defensores de la villa.⁶⁹ Contra toda predicción, al frente de una de esas compañías que llegaron de Italia en tan penosa coyuntura estaba el capitán Aldana.⁷⁰ No tardaría en comprobar el hispanoflorentino, como su amigo Montano, la desgraciada deriva de la rebelión flamenca.

En esta ocasión, pese a ordenar la ejecución a sangre fría de 2.300 soldados (entre franceses, valones, ingleses y alemanes bajos) que habían servido a Orange tras los muros de Haarlem, el duque de Alba usó del castigo, según sus propias palabras, “con misericordia”,⁷¹ pues dispuso excusar el saqueo de la ciudad a cambio de que sus habitantes pagaran una indemnización de 240.000 florines. Seguidamente, Alba publicó unas admoniciones y un perdón dirigidos a las villas rebeldes de Flandes, con el fin de reducirlas a la obediencia por “el camino de la blandura”.⁷² Aunque no se haya comentado en ningún estudio, es prácticamente seguro que la tajante y más que controvertible clemencia del Gran Duque (considerada, como no podía ser de otra manera, atrocidad por los holandeses) resultara de la influencia de Arias Montano, cuyo punto de vista sobre la rebelión y los procedimientos de Alba para sofocarla había cambiado respecto a su opinión inicial ante el conflicto, virando hacia posiciones absolutamente conciliadoras. Salvo en lo tocante a la “libertad de conciencias, que es un mote que de poco acá ha inventado el Diablo y metido en los pueblos por boca de los rebolvedores dellos”, Montano se mostraba partidario de transigir con las tierras rebeldas y de someterlas por la vía de la bondad siempre que fuera posible, como había escrito en marzo en una carta para Juan de Albornoz enviada al campamento militar del duque de Alba, en Nijmegen:

Todavía tengo por bueno siempre encommendarlos a Dios y procurar de vencerlos por bien y amontonar con esto carbones sobre sus cabeças. Y quando fuese neces-

69. Sobre la urgencia y esperanza “que de esa gente tengo”, como escribía Alba a don Lope de Acuña el 15 de junio refiriéndose a los refuerzos que venían de Italia (Alba, *Epistolario del III Duque de Alba*, pp. 438-439), puede verse la opinión de Chiappino Vitelli, para quien, gracias a “l'arrivo” de “le genti che vengano d'Italia [...], si può credere che presto si darà fine a questa guerra”, carta de Vitelli a Francesco I de Médici, 5 de junio de 1573, en Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 651, f. 195r.

70. Véase la relación inédita del “número de los soldados de los tercios de Lombardía y don Lope de Figueroa que van a Flandes”, en la que el nombre de Francisco de Aldana figura al mando de una compañía de ciento ochenta y tres soldados perteneciente al Tercio de don Lope (el cual pasó a llamarse inmediatamente Tercio de la Liga, y luego Tercio de Santiago), en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 1236, f. 98.

71. Carta del duque de Alba a Felipe II, 28 de julio de 1573, en Alba (*Epistolario del III Duque de Alba*, p. 472).

72. Carta del duque de Alba a Felipe II, 31 de agosto de 1573, en Alba (*Epistolario del III Duque de Alba*, p. 502).

sario usar de la fuerça, usarla valientemente a fin siempre de reduzirlos a su bien del qual huyen. Y ansí espero en Dios que los perdones y gracias que se hazen a los vezinos serán de fruto para este propósito.⁷³

Luego, en el mes de abril, el frexnense se desplazó hasta Nijmegen para visitar al duque de Alba, donde debió de transmitirle las mismas ideas que vertería semanas más tarde en un discurso que envió a Gabriel de Zayas sobre la necesidad de adoptar medidas benignas y de acercamiento:

[...] Es necesario administrarse estas guerras de manera que se excusen semejantes inconvenientes y peligros [...], y hacer cuenta que el príncipe es en tal caso un padre de familia que halla a sus familiares todos, o todos los más, enfermos de locura, que su studio es apretarlos, y encarcelarlos y castigarlos, a fin de que se curen y sanen, y con tal intento y orden y no a fin de matarlos [...]. Con el ejemplo de la misericordia usada en los rendidos y de la liberalidad y honra acerca de los fieles y constantes, los buenos tomarán alientos y cobrarán ánimo para perseverar, y muchos de los otros se rendirán, confesando haber sido engañados y seducidos como aun al presente muchos lo dicen y publican, y desta manera tengo por cierto se recobrarán muchos corazones perdidos y otros obedecerán por temor y respeto, y poco a poco se irán recobrando. Yo afirmo que se ganará diez doblado más por esta vía que por fuerza o miedo [...]; bien habemos visto lo que se ha ganado con el ejemplo de Narden y Zutfen que para mí tengo este haber sido el clavo que ha fijo los corazones de Harlen y de Holanda, que primero estaban malos, empero dudosos.

[...] A mi poco entender yo ternía por acertado consejo en continente, que un pueblo fuese o ganado por fuerza o vuelto y rendido de su voluntad, publicarles un perdón en cuanto toca a la rebelión, diciendo que se les admite la excusa de haber sido inducidos con malos reportes y con engaños y mentiras, y apercibiéndoles que de ahí adelante vivan en la religión y obediencia de su rey, el cual siendo ellos tales les será padre.

[...] En ninguna manera me parece se debe proceder sin clemencia, junta aun con la fuerza de la guerra cuando esto fuese necesario.⁷⁴

Sin llegar a renunciar nunca a su espíritu de cruzada, es indudable que el duque de Alba, "después de muy bien mirado y platicado con las personas que aquí se hallan conmigo",⁷⁵ tuvo en cuenta los consejos de Montano cuando redactó la circular que haría divulgar el 16 de julio por las ciudades sublevadas:

73. Ambas citas provienen de la carta de Arias Montano a Juan de Albornoz, 28 de marzo de 1573, en Archivo de los duques de Alba, C.28/181. Sigo la transcripción que me ha facilitado muy generosamente el profesor Antonio Dávila Pérez, a quien agradezco su precioso gesto. Por lo que atañe a "los perdones y gracias que se hazen a los vezinos", Montano debe de referirse a las ciudades que, tras el saco de Zutphen, enviaron su declaración de lealtad y suplicaron que se les perdonaran sus pasadas culpas, como Kampen, Zwolle, Hasselt, Steenwijk, Harderwijk o Amersfoort (Mendoza 1592: 172r).

74. Informe de Arias Montano, probablemente dirigido a Gabriel de Zayas, entre el 11 de abril y el 17 de junio de 1573, en *CODOIN*, tomo XXXVII (1860: 89-90 y 92).

75. Carta del duque de Alba a Felipe II, 28 de julio de 1573, en Alba (*Epistolario del III Duque de Alba*, p. 472).

¡No dudamos, en alguna manera, que estaréis bien informados de las admoniciones y persuasiones que estos días pasados os han sido hechas de la parte de S. M., la cual, conforme a la costumbre de sus predecesores, vuestros príncipes y soberanos señores, y como un buen padre que admite y recibe su hijo por muy perdido que esté cuando viene a conocimiento, ha procurado reducirlos a la obediencia que le es debida, de la cual os habéis enajenado y caído en rebelión, dándoos seguridad que la ofensa que en esto podríades haber cometido [...] sería puesta en olvido y perdonada por S. M., la cual [...] es a saber: de la clemencia que cada uno sabe es tanto más inclinado a ella por conocer que vuestra falta ha procedido más por inducimiento de malignos que de vuestro propio y natural motivo, no se pudiendo en manera alguna persuadir que hayáis tanto decaído de vuestro ser que si no fuera por esto hubiéredes continuado en la fidelidad, lealtad y promptitud que vosotros y todos vuestros antecesores habéis siempre mostrado [...]. Todavía S. M., sin tener respecto a esto ni buscar ni pretender otra cosa sino tornaros a juntar y [...] ponerlos debajo de sus alas, protección y salvaguardia, nos ha encargado, por otra vez y la última, que os amonestemos que, teniendo más respecto a vuestro deber que por lo pasado y al bien y salud de todos vosotros, os vengáis a reconocer y voluntaria y prontamente a poner en sus manos [...]. Mas si vosotros os descuidáis y pasáis estas amonestaciones a la sorda y con obstinación, como hasta agora, nos os queremos juntamente prevenir que no hay rigor, por áspero que sea, que no debáis esperar.⁷⁶

De nada sirvió que voces como la de Montano imbuyesen su voluntad reconciliadora en la exigencia escrita del duque de Alba. Tras las represalias contra Haarlem, ninguna ciudad se rindió ya a los españoles sin previa resistencia.⁷⁷ Alkmaar, Enkhuizen y el resto del norte holandés permanecieron leales a la causa orangista, la cual se hallaba entonces tanto o más operativa que en 1567. La de Alba, en cambio, con su particular odio hacia herejes y traidores, estaba perdida. Bien lo sabía Montano desde hacía varios meses, siendo, como era, “testigo de miserias que no puedo en parte alguna remediar si no llorarlas y encomendarlas a Dios, que es el que solo puede remediarlas y convertirlas del camino de perdición a la qual van muy a furia tiradas”.⁷⁸ Pero, aunque Montano discrepara de la línea de severidad trazada por el Duque, jamás le retiraría su amistad ni su apoyo. Llevado siempre tanto por el verdadero aprecio que le tenía como por la indispensable deferencia del sometimiento cortesano, el sabio frexnense humanizó y defendió la figura de Alba incluso en los momentos en que la reputación del Duque se vio más minada y su gobierno cada vez más al borde del precipicio. En febrero, escribía Montano a Zayas: “El duque d’Alba está más afligido que v. m., ni persona otra alguna podrá creer, y no es posible menos

76. Carta del duque de Alba a las villas rebeldes de Flandes, 16 de julio de 1573, en Alba (*Epistolario del III Duque de Alba*, pp. 462-463).

77. Parker (1989: 158).

78. Carta de Arias Montano a Juan de Zúñiga, 30 de mayo de 1573, en The Morgan Library & Museum, RS, p. 1522, núm. 455. Sigo la transcripción que me ha facilitado con gran amabilidad Antonio Dávila Pérez, a quien quedo nuevamente agradecido.

añadiéndose tantos cuidados y trabajos a tanta edad y enfermedad".⁷⁹ Y a finales de mayo, con Haarlem humeante y sin rendirse aún, le comunicaba a Zúñiga:

El Duque haze lo que puede, y es más que persona alguna podría jamás creer de su edad y soledad si no lo viesse, porque con tanta falta de salud estoy maravilladísimo cómo puede durar en la imaginación, provisión y asistencia de tantas cosas tan pesadas e importantes. Verdad es que él de noche y de día otra cosa no haze ni entiendo sino tratar de lo que conviene al remedio destes estados, sin respeto de su salud ni de otra incommodidad propria, y encomendarse a Dios reconociendo venirle de su mano qualquiera buen successo.⁸⁰

Ni siquiera la noticia de la sustitución de Alba por Luis de Requesens en el gobierno de los Países Bajos suscitó en Montano la más mínima revisión de sus juicios sobre el Duque.⁸¹ Es más: en cuanto se le informó de la nueva y de la firme posibilidad de la vuelta de Alba a España, Montano no vaciló en declararse fiel servidor de su persona, llegando, además, a manifestar abiertamente su deseo de acompañarlo: "Si el Duq[ue] huviere de estar mucho tiempo en estos estados serme ha muy fácil de llevar qualquiera carga con su favor y calor. Si, como V[uestra] M[erced] significa, se huviere de yr a España, quedaré con esperanza que luego me sacará de aquí para que le sirva allá".⁸² Claro está que a esta

79. Carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 15 de febrero de 1573, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 284-285).

80. Carta de Arias Montano a Juan de Zúñiga, 30 de mayo de 1573, en The Morgan Library & Museum, RS, p. 1522, núm. 455.

81. Aunque en sus informes de 1573 Montano manifieste su oposición a la política de Alba, siempre encontrará el modo de excusar al Gran Duque. Así se aprecia, por ejemplo, en unos advertimientos inéditos y desconocidos redactados por Montano (probablemente el 5 de septiembre de 1573, en respuesta a la petición de Zayas del 17 de julio sobre el "verdadero remedio que se podría poner" a las cosas de Flandes [*CODOIN*, tomo XLI, 1862: 292]). Escribe el frexnense: "Y nunca fuero[n] oýdos los q[ue] llevavan las informaciones y remostraciones desto en particular y en general, no p[or] falta del gobernador principal, sino p[or] q[ue] avía grandes recados y obstáculos pa[ra] q[ue] estas cosas no vienesen a sus oýdos, y no se remediando, el mal crecía", en Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, Collection Edouard Favre, vol. LX, ff. 274r-278r (cita en ff. 274v-275r). Esta aclaración en descarga del duque de Alba Montano la reiterará en sus apuntamientos de finales noviembre: "ay muchas cosas que por no avérsele declarado con verdad a él mismo, y con la senzillez devida, y no averlas él sabido sino por relaciones aviesas le son muy persuadidas, y conforme a tal persuasión an sido tratadas", copia de relación de Arias Montano enviada al rey, 29 de noviembre de 1573, en Macías Rosendo (2008: 293). Incluso cuando lleguen a Bruselas los rumores de la caída en desgracia de los Toledo tras su regreso a España, Montano emitirá sin titubeos una defensa acérrima del duque de Alba y de su hijo Fadrique: "Acá se han derramado en estos días algunas cosas contra la estimación del duque d'Alba y de su hijo, y del licenciado Vargas y de los demás sus ministros, las cuales he tenido y tengo por falsas, y así las contradigo abiertamente. Han venido de allá las simientes dello, y no lo puedo creer, porque entiendo el duque llevó de aquí su conciencia saneada, y sé que hizo cuanto pudo por curar esta república, la cual se enfureció como frenética, aborreciendo al médico, y no dejándose curar dél", carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 18 de abril de 1574, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 306).

82. Carta de Arias Montano a Juan de Albornoz, 28 de marzo de 1573, en Archivo de los duques de Alba, C.28/181.

demostración de sumisión, tan habilidosa y modélica desde la óptica de las relaciones clientelares, subyacía el ansia por la consecución de un único anhelo: el retiro en la Peña de Aracena. “En lo que toca a mi particular afirmo a v. m. delante de Dios que yo soy muy ajeno de ambición, de dignidades ni otros estados, y que el mayor que siempre he deseado ha sido hasta agora tornarme a mi Peña”.⁸³ Así se lo había expresado Montano a Zayas en el mes de febrero; en mayo, le expuso lo mismo al influyente embajador de Felipe II en Roma, pero esa vez, el imparable deterioro de la realidad flamenca empujaba al bibliista a transmitirlo en forma de lamentación y ruego:

No podrá V[uestra] S[eñorí]a Ill[ustríssim]a ymaginar la miserable faz de las cosas acá. A mí me pone tanta lástima y cuydado que no he tenido día entero de salud después que a mi casa torné. Todo el mes passado de abril estuve con trabajo de una fiebre continua de la qual aún estoy en convalescencia. Y ansí he hecho muy poco de cosa que sea de provecho en mis studios ni ministerios. Harto más creo huviera empleado bien el tiempo si desde Roma fuera a parar a la Peña.

[...] Haviendo yo acabado lo que al presente hago con el favor de Dios y estando libre de deudas, V[uestra] S[eñorí]a Ill[ustríssim]a me ha de favorecer en pedir a Su Mag[es]t[ad] una merced, para mí grandíssima y espero será util para n[uest]ros próximos, y de ninguna costa para Su Mag[es]t[ad], que es lic[enci]a para me recoger en alguna soledad y gastar allí el resto de la vida en lo que toca a la salvación mía y de otros.⁸⁴

Viendo sacudida la región de Flandes “por una rebeldía criminal / y feas enfermedades y un vicio interno, / y precipitada, a través de incontables desastres, / a su perdición”, el frexnense no podía sino añorar los días de “felicidad en la gruta / de la recóndita y eminente Peña”, como reconocería el propio Montano en la oda dedicatoria a Pedro Vélez de Guevera compuesta por esos meses.⁸⁵ Aunque el humanista gozara como nunca de la confianza de Felipe II, y aun del amparo y estima del duque de Alba, un profundo sentimiento de desilusión se instaló en el ánimo de Montano a causa de tanta corrupción de la vida pública y del “interior de los pechos mortales”.⁸⁶ Todo, absolutamente todo lo encontraba el bibliista invadido por “la antorcha encendida de la violencia” y por “las

83. Carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 27 de febrero de 1573, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 287).

84. Carta de Arias Montano a Juan de Zúñiga, 30 de mayo de 1573, en *The Morgan Library & Museum*, RS, p. 1522, núm. 455.

85. La composición, que contiene numerosas revelaciones autobiográficas, aparece al final del volumen en el que Montano versionó en metros líricos latinos los ciento cincuenta salmos del Salterio, titulado *Davidis regis ac prophetae aliorumque sacrorum uatum Psalmi, ex hebraica ueritate in Latinum carmen a Benedicto Aria Montano obseruantissime conuersi* (“Antverpiae, Ex officina Christophori Plantini, Architypographi Regij, M. D. LXXIII”). Los versos citados (88-91 y 32-33, respectivamente) provienen de la traducción española de Pozuelo Calero (2011).

86. *De Benito Arias Montano a don Pedro Vélez de Guevara*, v. 109, en Pozuelo Calero (2011).

agresiones", y por "una codicia vergonzante y hambrienta / que no conoce límites".⁸⁷ De ahí que, a finales de junio, Montano insistiera, de nuevo en carta a Zúñiga, en que la tierra estaba "miserabilísima, destruyda de los enemigos y de los que son por nosotros", y que implorase, con amarga resignación, "que Dios lo remedie y me saque de tan triste spettacolo".⁸⁸

A mediados de 1573 Flandes era, en efecto, un triste espectáculo, en el que también hubo de actuar, muy a su pesar, el capitán Aldana. Por más que el poeta creyera, como el duque de Alba, en la teoría de que la causa de la revuelta era de carácter puramente religioso⁸⁹ y que, por tanto, participara del "argumento agustiniano que determina la guerra contra los herejes como guerra de Dios"⁹⁰ (es decir, justa y, sobre todo, santa), Aldana comprendió pronto el correlato terrenal y humillante de esa sacralización del conflicto: la fatiga y la frustración desencadenadas por la duración de la guerra y por la creciente sospecha de su inutilidad. El primer signo de pesadumbre que descubrió Aldana cuando regresó a los Países Bajos fue, sin duda, la inexorable decadencia del mandato de Alba reflejada en el descontento de sus tropas. Como es sabido, la victoria pírrica del ejército realista sobre Haarlem se vio empañada por la alteración de los veteranos españoles, quienes se amotinaron el 29 de julio en reclamo de sus más de veinte mensualidades atrasadas. Aunque Alba consiguió resolver el motín el 16 de agosto por mediación del maestro de campo general Chiappino Vitelli,⁹¹ el desorden anunciaba un fenómeno terrible en el que Aldana también debería mediar más adelante y que, a la postre, comportaría el desastre financiero y militar sobre la Monarquía Hispánica. Con todo, el hispanoflorentino todavía pudo sentir cierta satisfacción personal, pese a las malas condiciones del campo, cuando, al marchar por fin el ejército hacia el Norte, vio de algún modo reforzado su codiciado prestigio con su designación como teniente de la artillería, lo cual le confirmaba que seguía manteniendo el favor del duque de Alba, de su hijo Fadrique y, por supuesto, de Vitelli.⁹²

87. *Ibidem*, vv. 101-104, en Pozuelo Calero (2011).

88. Carta de Arias Montano a Juan de Zúñiga, 28 de junio de 1573, en The Morgan Library & Museum, RS, p. 1522, núm. 454. Sigo la transcripción de Antonio Dávila Pérez.

89. Aldana mantuvo esta creencia prácticamente hasta el final de su vida: "Ya, contra tus decretos, se defiende / la flamenca región, que tanto cuesta; / ya de hereje furor toda se enciende, / alza de rebelión la fiera cresta, / muéstrase toda armada la campaña / que la Schelda y la Mosa riega y baña", *Octavas dirigidas al rey don Felipe, nuestro señor*, vv. 395-400, en Aldana (*Poesías castellanas completas*, p. 411).

90. Lara Garrido (1985: 82).

91. Véase la crónica de Mendoza (1592: 212r y 215r) y la carta de Vitelli a Francesco I de Médici, del 16 de agosto de 1573, en Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 651, ff. 227r-229v.

92. Cabe matizar que su elección como teniente de la artillería, aunque denotara un gesto de confianza por parte de sus principales autoridades, no significó para Aldana un ascenso en sentido estricto, como creía Rivers (1953: 511). Explico por qué. En la segunda jornada de Levante Aldana sí ascendió, aunque solo temporalmente, al cargo de sargento mayor, pero una vez finalizada la campaña quedó de nuevo al mando de una compañía de infantería, ostentando el rango de capi-

No obstante, el destino flamenco ya no proporcionaría a Aldana ningún aliciente para engrandecer su carrera, y sí, desde luego, abundantes desgracias. La primera de ellas, de hecho, le aconteció a finales de aquel mismo verano (o sea, a las puertas del invierno en Holanda) ante los muros de la ciudad de Alkmaar. Allí, siendo “el tiempo el más terrible que se ha visto jamás, que en todo el mes pasado y parte de este no ha hecho otra cosa que llover, de manera que ya en todo el campo no se podía andar sino el agua hasta la rodilla, entretanto los soldados a hacer la guardia descalzos y el artillería casi anegada, llegando el agua por cima de las piezas”,⁹³ Aldana fue herido de un mosquetazo en un pie, probablemente durante el ataque precipitado, descoordinado y, consecuentemente, fallido, que ordenó Fadrique el 18 de septiembre en su desesperado intento por tomar la villa y por restituir *in extremis* la dignidad de su casa. Pero el daño recibido en el fatal asalto, del que “habían quedado estropeados —en palabras de Alba— casi todos los oficiales”,⁹⁴ y el miedo a que la rotura de los diques a manos de los orangistas, junto con los

tán. Este es el grado, obtenido en España en enero de 1572 (véase la nota 40), que poseía Aldana cuando fue nombrado, a petición de Vitelli, teniente de la artillería (véase la carta de Requesens al marqués de Cetona, del 14 de julio de 1574, en la que se dice explícitamente que “por su orden sirve el capitán Aldana el dicho cargo”, en *Nueva colección de documentos inéditos para la historia de España y de su Indias* —en adelante *Nueva CODOIN*—, tomo III [1893: 379]). Como explico en mi tesis doctoral, aún en curso, Rivers (1957: XX) se equivocó al afirmar que “Aldana sirvió como general de la artillería en los sitios de Haarlem y de Alkmaar”. El crítico norteamericano se basó en las referencias del título del *Diálogo entre cabeza y pie* (Aldana, *Poesías castellanas completas*, pp. 385-388) que traen las ediciones del *Divino* preparadas por Cosme de Aldana, donde se indica que el poeta fue herido “sobre Arlen” (dato erróneo, por duda y desconocimiento del hermano, en los impresos de 1589 y 1593) y “sobre Alquemar” (rectificación acertada, al averiguar Cosme más tarde el lugar exacto donde Francisco recibió el mosquetazo, en el impreso de c. 1595) “sirviendo el oficio del General de la Artillería”. Debido al escaso conocimiento que se tiene de la terminología historio-bélica del momento, se ha creído que servir “el oficio del General de la Artillería” solo podía significar poseer tal cargo o graduación, cuando en realidad también quería decir fungirlo o desempeñarlo accidentalmente, por orden jerárquica superior y siempre que faltara su titular por ausencia, enfermedad o cualquier otra causa. En modo alguno pudo Aldana desempeñar el generalato de la artillería, salvo en alguna acción muy concreta y con escaso número de piezas y artilleros, puesto que él era capitán de infantería. La infantería y la artillería no eran armas compatibles ni interdependientes, sino completamente separadas y distintas, sin ningún nexo ni posibilidad de interpromoción. Está claro que, en su habitual e irrefrenable tentación de sobredimensionar los lauros familiares, a Cosme se le fue la mano al llamar la atención sobre la experiencia artillera de su hermano, no solo en las ediciones mencionadas, sino también en la *Segunda parte* de las obras que dedicó a la memoria de Francisco: “en Alq[ue]mar después, tierra más fuerte, / exercitando nuevamente un grado / mayor, herido fue casi que a muerte / el héroe immortal, fiero y osado (Cosme de Aldana 1587: 18). (Nótese que, en 1587, dos años antes de que publicase por primera vez las poesías de su hermano, Cosme no albergaba duda respecto al lugar donde había sido herido Francisco.) En cualquier caso, mucho más comedido fue el capitán Aldana cuando redactó su memorial de 1577, donde solo aludió al mando de “batterías q[ue] allá se ofrecieron” (Archivo General de Simancas, Guerra y Marina, leg. 82, f. 156; transcrito en Rivers 1957: LII-LIII).

93. Carta del duque de Alba a Felipe II, 23 de octubre de 1573, en Alba (*Epistolario del III Duque de Alba*, p. 538); citada también en Rivers (1953: 511-512).

94. *Ibidem.*, en Alba (*Epistolario del III Duque de Alba*, p. 538).

continuos vientos y las mareas altas, inundaran la región circundante y, con ella, las posiciones españolas, pusieron en evidencia que Alkmaar iba a ser la primera ciudad rebelde en resistir a un ejército realista. Y efectivamente: entre el 8 y el 10 de octubre, Fadrique, tan derrotado y moralmente abatido como su padre, ordenó levantar el asedio, o lo que es lo mismo: la última cruz que hubo de cargar Alba en los Países Bajos. Así, el 18 de diciembre, un mes después de la llegada a Flandes de Luis de Requesens como nuevo gobernador y capitán general, el duque de Alba, consciente de que "yo ya aquí no soy otra ninguna cosa que estorbo",⁹⁵ abandonaba Bruselas e iniciaba el largo camino de regreso a la corte madrileña.

Atrás dejó el duque de Alba a Montano y a Aldana. El poeta, obligado a guardar cama y convalecencia por la herida sufrida en Alkmaar, difícilmente hubiera podido viajar con el Duque; en cambio, Montano sí podría haberlo hecho perfectamente, como a buen seguro debió solicitárselo a Alba el propio humanista cuando supo de su inminente partida. Por una carta de Zayas al Duque, en la que el secretario preguntaba de parte de Felipe II por las causas por las que "le parece no debe quedar ahí Arias Montano",⁹⁶ se deduce que Alba había intercedido en favor del frexnense para que este obtuviera su deseado licenciamiento de sus obligaciones oficiales. Ante la demanda de una mayor concreción respecto al asunto de Montano, Alba siguió mediando por él, y replicó francamente:

A la quedada aquí de Arias Montano diré que la causa que me movió a escrebir que no convenía fue parecerme que si a un buen zapatero le mandan hacer una pintura la borrará toda y no sabrá por dónde la ha de comenzar. Él es bonísimo hombre y es cargo grande de conciencia quitarle de sus estudios y ocuparle en otras cosas donde no puede hacer el beneficio que hace con ellos a la cristiandad.⁹⁷

La intercesión de Alba no podía dar de ningún modo los frutos esperados. Los informes políticos que Montano había enviado a la corte española la pasada primavera y, sobre todo, los advertimientos acerca del remedio de los males de Flandes remitidos en septiembre⁹⁸ habían convencido a Felipe II de la necesi-

95. Carta del duque de Alba a Felipe II, 22 de octubre de 1573, en Alba (*Epistolario del III Duque de Alba*, p. 531).

96. Carta de Gabriel de Zayas al duque de Alba, 21 de octubre de 1573, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 554, f. 4 (citada en Rekers 1973: 40).

97. Carta del duque de Alba a Gabriel de Zayas, 3 de diciembre de 1573, en Alba (*Epistolario del III Duque de Alba*, pp. 563-564); véase también Rekers (1973: 40).

98. Como se ha indicado en la nota 81, se trata de un documento inédito y desconocido, unos "Advertimientos del doctor Arias Montano sobre el remedio de las cosas de Flandes", que vienen a satisfacer la siguiente petición de Zayas a raíz de la recepción de los dos informes (uno de materia política y otro sobre cuestiones religiosas) que Montano había enviado a Madrid entre el 11 de abril y el 17 de junio: "Con las susodichas cartas de v. m. han venido dos discursos harto buenos del miserable estado de esa provincia, y así lo he referido a S. M.^d; pero lo que quiere y en lo que v. m. le servirá mucho es en que de los mismos de la tierra entienda v. m. como de suyo cuál es el verdadero remedio que se podría poner [...], y que juntamente con los medios digan cómo se podrán poner en

dad de que su capellán real permaneciera cerca del sustituto de Alba en el gobierno de los Países Bajos, Luis de Requesens, asesorándolo en su difícil misión de reconstruir la paz y de ganar la voluntad de los naturales por medio de políticas más tolerantes y conciliadoras que las de su predecesor, como la implantación de un régimen de perdón o la aplicación de medidas efectivas como la abolición del diezmo o del tan abominado Consejo de Tumultos. Era en vano, pues, que Alba se esforzara en exponer la causa por la que convenía liberar a Montano de sus tareas públicas. La decisión de Felipe II, desgraciadamente para el frexnense, ya estaba tomada. Dos meses antes de que Alba respondiera a Zayas, el rey se había dirigido al nuevo gobernador para expresar su deseo de que se dejase orientar por la experiencia de Montano:

Ya sabéis cómo ha días que reside en Anvers el Doctor Arias Montano [...], ocupado en la impresión de la Biblia quadrilingüe y otras cosas al servicio de Dios y mío, en que ha procedido muy acertadamente. Envióme este día una relación de particularidades que allí ha entendido, que paresciéndome que es bien que vos las sepáis he mandado que se os envíe con esta copia della. Y si os pareciere conferir y platicar con él las cosas que en ella se apuntan, lo podréis hacer [...], favoreciendo y honrando a Montano cuanto sabéis que lo merece por su virtud y buenas partes.⁹⁹

El 21 de octubre, el mismo día que Zayas preguntaba al Duque por las razones por las que “no debe quedar ahí Arias Montano”, Felipe II, juzgando hombre de estado a su capellán, hacía despachar su orden definitiva al propio biblista:

Recibí vuestra carta de 5 de septiembre y la relación que con ella venía [...]. Y porque las particularidades que contiene la dicha relación son de calidad; que habiendo de ser agora mi Gobernador y Capitán general desos Estados el Comendador mayor de Castilla [Requesens], era necesario que las supiese, le mandé enviar una copia [...] para que si fuese menester las pudiese platicar con vos, y así os encargo que hagáis en esta parte lo que él os pidiere, advirtiéndole de lo que más viéredes convenir al beneficio desa provincia, en la cual es mi voluntad os quedéis a residir por agora, que desto seré servido, y el Comendador mayor terná con vos la cuenta que merecéis.¹⁰⁰

ejecución [...]; y S. M.^d desea el remedio como verdadero padre, y así lo ha de dar v. m. a entender en todas las partes y comunicaciones que se ofrecieren”, carta de Gabriel de Zayas a Arias Montano, 17 de julio de 1573, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 292-293). Este nuevo –y decisivo– informe debe de ser el del 5 de septiembre que refiere Felipe II en carta a Montano (González Carvajal 1832: 168, doc. núm. 52). El documento que se conserva en la Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, Collection Edouard Favre, vol. LX, ff. 274r-278r es, casi con total seguridad, la copia que el rey mandó enviar a Luis de Requesens del susodicho informe.

99. Carta de Felipe II a Luis de Requesens, 4 de diciembre de 1573, en González Carvajal (1832: 168), doc. núm. 52. 2.

100. Carta de Felipe II a Arias Montano, 21 de octubre de 1573, en González Carvajal (1832: 168), doc. núm. 52. 3.

Montano hubo de asumir disciplinadamente y con lealtad no solo un papel de agente y consejero político encubierto cada vez más activo, sino también todo tipo de tediosas actividades relacionadas con la publicación o el comercio de libros, desde la supervisión de las obras del nuevo rezado hasta la evaluación, corrección o censura de textos extranjeros, pasando por la adquisición de libros para el Escorial y por los numerosos encargos que, en este sentido, le hacían cortesianos españoles.¹⁰¹ Pero, por mucho que contara con la confianza del gobernador y del rey, o que fuese generalmente amado tanto por su ejemplar y piadosa vida como por su gran erudición,¹⁰² Montano no dejó de considerar absurda e innecesaria la prolongación de su estancia en Flandes, como se lo comunicó a su amigo Zayas el 14 de abril de aquel año fatídico que iba a ser 1574:

En cuanto al servicio que yo acá hago, como no tengo particular oficio ni administración, ni título ni otra cosa en que me emplee más de decir mi parecer cuando se me pregunta, y algunas veces yo de mío dar algunos avisos y entretener este cuidado que aquí se debe tener de la buena corrección de todos los libros, y que no se admitan libros malos de fuera, en esto yo hago lo que puedo en lo uno y en lo otro, y lo que alcanzo, con toda llaneza, limpieza y sin pasión, en lo cual confío se sirve Dios; empero fuera desto ni tengo cargo de que haya de dar cuenta, ni lo que en esto hago nace, como digo, de obligación o vocación ordinaria, sino acaso.

El comendador mayor me hace mucha honra y merced, y me comunica cuando estamos en un lugar algunas cosas, en las cuales digo lo que siento y entiendo desapasionadamente, y allende desto le doy noticia de algunas personas eclesiásticas y seglares, idóneas a mi parecer para servir; empero todo esto es danzar sin concierto ni concertado.¹⁰³

Aunque Montano lograra sobrevivir con éxito al cambio de gobierno de los Países Bajos gracias a su extraordinaria habilidad social y política para reconocer y obtener el favor de aquellos grandes patronos cuya influencia podía satisfacer sus pretensiones,¹⁰⁴ la gran desesperanza que el frexnense venía padeciendo desde finales de 1572 se tornó, ante la crudeza de los acontecimientos de 1573 y el presagio de los que aún estaban por llegar en 1574, en una crisis personal sin precedentes,

101. Véase a este respecto el documentado estudio de Bécarea Botas (1999).

102. Es muy revelador el testimonio de Thomas Wilson, embajador de la reina Isabel I en Flandes, acerca de la imagen de hombre culto, bueno, poderoso y desprovisto de malicia de que gozaba Arias Montano en los Países Bajos; véase la carta del Dr. Wilson del 13 de marzo de 1574 dirigida a Lord Burghley, en *Calendar of State Papers Foreign: Elizabeth*, XI, núm. 46 (1880), en línea: <<http://www.british-history.ac.uk/cal-state-papers/foreign/vol11/pp19-40>> (se cita en Morales Oliver 1927: 296-297).

103. Carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 14 de abril de 1574, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 303-304).

104. Dávila Pérez (2011: 261). Desde su juventud, Arias Montano mostró una enorme pericia a la hora de fraguar amistades estratégicas. Como afirma Guy Lazure (2006: 111) en un artículo breve pero lúcido, el frexnense "aprendió en Sevilla las reglas inherentes al complejo sistema de mecenazgo y clientelismo que movían las relaciones sociales de la época".

agudizada, además, por una salud delicadísima. Tan solo el ejercicio poético, científico y escriturario, desarrollado en el exiguo “tiempo que aquí puedo ahorrar o libertar de las enfermedades y ocupaciones”,¹⁰⁵ conseguiría rehacer el espíritu del sabio “cuando estoy a punto de venirme abajo, / al sacarme del fastidioso trabajo / de mi molesto oficio”.¹⁰⁶ En efecto, obras como los *Divinarum nuptiarum conventa et acta* (colección impresa a mediados de 1573 por el antuerpiense Anthonis Coppens van Diest y reeditada, con algunas modificaciones, en las mismas prensas en 1574), la traducción en verso de los Salmos, titulada *Davidis regis ac prophetae aliorumque sacrorum uatum Psalmi, ex hebraica ueritate in Latinum carmen* (poemario que, junto con varias composiciones prologales y una oda alcaica a Pedro Vélez de Guevera, fue dado a la imprenta de Plantino a mediados de 1573 y se reimprimió en 1574) o el tratado educativo del *Dictatum Christianum* (libro impreso por Plantino en 1575, pero cuyo texto definitivo ya estaba listo para su publicación en 1574) constituyeron un bálsamo para el ánimo desmoralizado de su autor, del mismo modo que también debieron serlo para aquel otro espíritu abatido, o velo mísero y doliente, que era por aquellos días el capitán Aldana.

Porque la pena de Aldana halló en la de Montano “la compañía / del alma / de algún caro y dulce amigo, / con quien hice común acá mi suerte”.¹⁰⁷ Es prácticamente seguro que el poeta pasó en la villa de Amberes los siete meses de convalecencia por la herida sufrida en el asedio de Alkmaar, es decir, de octubre de 1573 a abril de 1574, y aun los meses que siguieron hasta su incorporación al ejército de Holanda a mediados del verano de ese año. Allí, en Amberes, durante el tiempo que duró su recuperación, Aldana tuvo la oportunidad de frecuentar el círculo literario de la Accademia dei Confusi y de participar en sus actividades, como lo demuestra su contribución al bloque poético preliminar de la obra del fundador del grupo, Stefano Ambrogio Schiappalaria, titulada *La Vita di C. Julio Cesare*, publicada en 1578 (con licencia de impresión de marzo de 1576) pero finalizada desde 1574.¹⁰⁸ Y allí, en Amberes, probablemente durante aquellos meses de reposo y reflexión, separado de las armas temporalmente e inclinado por entero al estudio y la escritura, Aldana debió de acercarse como nunca a la persona y al magisterio de Montano, en cuyas tristezas y aspiraciones descubriría el poeta el reflejo de las suyas, y cuya obra, sobre todo la producida en esas fechas, iba a señalarle los caminos de la contemplación de Dios y el retiro del mundo que recorrería pronto su poesía futura.¹⁰⁹ Es cierto que, en ese preciso momento en que Aldana

105. Carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 14 de abril de 1574, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 304).

106. *De Benito Arias Montano a don Pedro Vélez de Guevara*, vv. 122-124, en Pozuelo Calero (2011).

107. Son versos del soneto “El ímpetu crüel de mi destino”, vv. 9-11, en Aldana (*Poesías castellanas completas*, pp. 391-392).

108. Véase Beck (1985: 216) y Ramos (2018: 129-135).

109. Para las huellas de las *Divinas nupcias* en Aldana, véase Gómez Canseco (2007: 152-160);

se reencontró con Montano, el respetado y valeroso capitán de infantería aún estaba lejos de repudiar su existencia mundanal o de someterse al radical discernimiento entre el errado camino de la milicia y la anhelada beatitud de la vida retirada,¹¹⁰ pero también lo es el hecho de que habría de constatar en breve y en apenas unos meses lo que él mismo llamará "la baja condenación de mi ventura", es decir, el dominio del castigo sobre el premio "dentro el infierno del común trafago, / que siempre añade un mal y un bien nos quita".¹¹¹

La perversa y acumulada sucesión de desgracias por las que Aldana se vio arrollado al poco tiempo de probar, a costa de su sangre, lo sinsabores de su oficio, y que precipitarían su consabida deriva anímica y crisis espiritual, se dieron justo cuando el poeta trabó verdadera amistad con Montano y han sido hasta el día de hoy totalmente desconocidas. El primer revés le llegó al hispanoflorentino en forma de noticia: la de la muerte de su hermano Hernando de Aldana, militar como él, en la provincia rebelde de Holanda, la cual traía, inevitablemente, no solo el dolor lógico por la pérdida de un ser querido, sino también el recuerdo de una desconsideración inaceptable por parte del Gran Duca de Toscana y la ocasión de remediarla, esto es, la exclusión de Francisco a la muerte de su padre de una pensión anual de ciento cincuenta escudos que la ciudad de Florencia había concedido en 1571 a sus hermanos Hernando y Cosme de Aldana por los buenos servicios de quien fuera durante dieciséis años castellano de la fortaleza de San Miniato. Como era de esperar, el descubrimiento de semejante desprecio minó el orgullo y las ambiciones de Francisco, que no tardó en escribir al príncipe de Florencia para transmitirle su pesar y desconcierto, "pues acá no bivo con otro nombre q[ue] de criado dessa serenísima casa, y solamente estoy como exercitándome y abilitándome en las ocasiones de onra para su servicio. Suplico a V[uestra] A[lteza] con el encarecimiento q[ue] puedo sea servido mandarme declarar por qué padesco esta desgracia".¹¹² Tres años después, al conocer la muerte de su hermano mayor, Aldana podía suplicar de nuevo a Francisco I de Médici que se le reconociesen sus servicios, lo cual hizo a través de la siguiente carta inédita:

para las del *Dictatum Christianum*, véase Lara Garrido (2000a). Con todo, cabe tener muy en cuenta las convincentes observaciones de Sergio Fernández López (2018: 67 y 74), quien defiende que el encuentro y acercamiento entre Aldana y Montano "debió de facilitar el hecho de que ambos profesaran una misma espiritualidad, que ya se encontraba en Aldana desde muy joven", esto es, una religiosidad franciscana "afín al misticismo que exhiben algunas obras de Arias Montano". Desde esta premisa, puede asignarse a la atracción de Aldana por la figura de Montano la célebrima frase de Pascal, de honda raíz agustiniana, que dice: "Console toi, tu ne me chercherais pas si tu ne m'avais trouvé" (*Pensées*, 919 [553]), véase ed. Lafuma, p. 379).

110. Véanse las penetrantes disertaciones de Lara Garrido (2000b) sobre esta cuestión.

111. *Carta para Arias Montano*, vv. 11-12 y 14, en Aldana (*Poesías castellanas completas*, p. 438).

112. Carta de Francisco de Aldana a Francisco I de Médici, 9 de mayo de 1571, en *Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato*, 560, f. 380r; véase Nieves Rojas (2020: 203-204).

Después de las heridas y desventuras q[ue] passé en Olanda sobre Alquemar fue Dios servido llevarse a mi hermano Hernando, criado de V[uestra] A[lteza], y porque en su muerte quedó la pensión y merced que V[uestra] A[lteza] le hizo de ciento y cinquenta ducados el año, vaca, y en la escritura de la dicha m[erced] se contiene heredarse de hermano a hermano, me pareció por esta traer a V[uestra] A[lteza] a la memoria q[ue] no por estar yo ausente desmeresco el bien q[ue] por presentia merecieron mis hermanos, pues donde quiera q[ue] estoy solo me onro con el nombre de criado de la serenísima casa de V[uestra] A[lteza], y voy cobrando desta manera experientia y méritos para sabelle servir, y así suplico a V[uestra] A[lteza] la dicha pensión, pues ha de caer en hermano sea haziéndome m[erced] della, para que no me sienta escludo de la memoria de mi s[eñ]or, cuya serenísima persona N[uestro] S[eñ]or guarde y en mayores estados acreciente como por mí su criado se desea, de Bruselas, 24 de abril de 1574.¹¹³

Fijarse en la fecha de esta carta es importante ya que pone de manifiesto que Aldana la escribió el mismo día que partió de Bruselas con aquella instrucción en la que Requesens le instaba para que, en representación suya, buscara a los soldados amotinados allá donde “estuvieren”, procurando “hagan alto donde quiera que les tomase sin hacer desórdenes”.¹¹⁴ Por esa instrucción, de la que Rivers no tuvo noticia y de la que apenas se ha sacado algún provecho desde su descubrimiento en 1981,¹¹⁵ se entendía que Aldana, una vez repuesto de su herida, había recibido la delicada comisión de mediar con las tropas españolas que se amotinaron después de la victoria alcanzada en la batalla de Mook, pero en absoluto podía sospecharse bajo qué circunstancia personales la llevó a cabo ni percibir la amargura que suponía ocupar una posición tan ingrata, pese a dimanar de la confianza de las más altas esferas del gobierno. Existe un testimonio, único y de un sentido enormemente tragicómico, que da perfecta cuenta de esa difícil tesitura en la que el nuevo gobernador de los Países Bajos puso a Aldana. El relato, desconocido por la crítica aldanista, conecta con el documento anterior y viene de parte de una fuente considerablemente autorizada y coetánea como Antonio Trillo, testigo ocular y autor de una historia de las guerras de Flandes escrita cuando aún no habían pasado quince años de la deshonrosa entrada de las tropas amotinadas en Amberes. Explica Trillo:

Pero ellos [los soldados] no pararon hasta Arentales, y estando allí, les embió el Comendador mayor un recaudo con el capitán Aldana, y lo que la suma del recaudo era fue ofrecer de treinta y siete pagas las quinze, y que las demás se las pagarían dentro de quatro meses. Oyeron al capitán con mucho silencio, y aunque estavan enojados, le respondieron con mucha gracia y donayre. Y para que se entienda la respuesta, es de saber que el capitán Aldana era hombre eloquente y de muy elegan-

113. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 661, f. 268r.

114. Archivo General de Simancas, Estado, leg. 559, f. 33.

115. Ruiz Silva (1981: 20-22).

tes palabras, y sobre todo excelentísimo poeta. De modo que, estando toda la infantería junta en un esquadron en la plaza, y puesto Aldana en una ventana, hizo su razonamiento muy concertado. Y los soldados, después de averle escuchado, viendo que todo se resumía en solas quinze pagas, y estando Aldana aguardando la respuesta, respondió un soldado, que no debía ser poco chocarrero: "Señor Aldana, no emos entendido lo que ha dicho; buélvalo a dezir otra vez, y para que lo entendamos, dígalo en copla". Levantóse con el donayre tan gran grita y risa entre los soldados, que el capitán Aldana, haziendo del buen compañero, se rio mucho también como ellos, y baxándose de su ventana dio la buelta a Ambers a dar cuenta al Comendador mayor de Castilla de lo que en Arentales le avía pasado, y contando el donaire fue en Ambers muy reído.¹¹⁶

Hubo risas, en efecto, pero también mucha vileza y pesadumbre. Es innegable que la anécdota trasluce otra experiencia desgraciada en la vida de Aldana, pues ni siquiera el alto aprecio de que gozaba el poeta entre los soldados logró impedir que estos irrumpieran en Amberes el 26 de abril, quedando resentida la autoridad del comendador, socavada la confianza de los regnícolas leales y más afianzada que nunca la rebelión. Allí mismo, entre los disturbios del motín y las duras negociaciones de las que Aldana era parte imprescindible, el poeta se vio acompañado de su amigo Montano y de su protector Chiappino Vitelli, quien también andaba en trato con los amotinados por tener, como decía Requesens, "crédito y ser bienquisto" de la nación española.¹¹⁷ Merece la pena recuperar en este punto otro momento tragicómico que se dio durante estas alteraciones en Amberes de la soldadesca cansada y que tiene a Montano y a Vitelli como protagonistas. Se trata de una anécdota referida por Requesens a Zayas en la que se adivina la figura de Aldana y su complejísima y lamentable situación, a caballo entre la malicia, el cinismo y la bajeza del soldado y la participación afectiva, sensible, virtuosa, del humanista. Escribe Requesens:

No quiero dejar de decir que, estando nuestro amigo Arias Montano con grandísima congoja de estos desórdenes, dijo con lágrimas a Chapín Vitelo: "qué quiere V. S. que no me fatigue, pues entre otros daños han malparido por estos alborotos más de trescientas mujeres en la villa de Anvers". Y le respondió Chapín sin ninguna pesadumbre que no importaba nada, que a trueque de ello quedarían más de seiscientas preñadas. Y el buen Arias Montano se afligió de nuevo viendo decir donaires en este tiempo.¹¹⁸

116. Trillo (1592, II: 26v-27r).

117. Ver carta de Luis de Requesens a Felipe II, 30 de abril de 1574, Archivo General de Simancas, Estado, leg. 557, f. 124.

118. Carta de Luis de Requesens a Gabriel de Zayas, 15 de mayo de 1574, en González Carvajal (1832: 133), doc. núm. 2. 4. El 17 de mayo, el vicario general de Malinas, Maximilian Morillon, le contaba al cardenal Granvela: "Le Padre Trigosa et Arias Montanus ont esté mal et ignominieusement tractés des mutinés", en *Correspondance du Cardinal de Granvelle*, tomo V (1886: 94). Y el 17 de noviembre, al referirse a Montano, Requesens escribirá a Juan de Zúñiga: "los soldados

Fue entonces, en medio de aquella insufrible coyuntura en la que Aldana debía empatizar con los mismos hombres que descorazonaban a su amigo Montano, cuando el poeta hubo de recurrir a su destreza como leal servidor valiéndose de sus lazos de dependencia con Vitelli, máximo representante de los intereses toscanos en las guerras de Flandes, para que intercediera en su favor ante la corte medicea, como se aprecia en esta carta, también inédita, que envió el marqués de Cetona desde Amberes a Francisco I de Médici:

È morto in Olanda Ernando di Aldana, figliuolo del castellano Aldana, et è restato il cap[ita]n Francesco suo fiello, il quale fa professione di ser[vito]re di V[ostra] Al[te]za et di essere nato, et allevato in suo servitio, et perché per la morte di Ernando di Aldana è vacata una pensione della quale V[ostra] Al[te]za la fece donativo, per la bona servitù di suo padre, supplica il cap[ita]n Francesco a V[ostra] Al[te]za che la vogli transferire in lui, il quale per essere stato lungo tempo nel servitio medesimo, et facendo professione di sua creatura et ser[vito]re che V[ostra] Al[te]za resti servita di concedergliela in sua vita, non havendo egli altro pensiero che di vivere, et morire sotto l'ombra sua, et perché è gentil'homo molto valoroso et di molto servitio, et di quelli veramente che V[ostra] Al[te]za ne pò fare fondamento sicuro nelle occasioni di servirsene, ho voluto con questa mia pregare quanto più humilmente, e strettam[en]te posso, che la gli ne vogli far gratia.¹¹⁹

Increíblemente, ni a esta carta de Chiappino Vitelli ni a la de Aldana contestó la corte florentina. De ahí que un mes y medio más tarde, ante la falta de reconocimiento y estima por parte de sus señores, el poeta insistiera una vez más con otra misiva sobre el mismo asunto, más directa que la anterior, y depositaria de una reclamación y protesta indisimuladas. Escribió Aldana en carta fechada en Amberes a 15 junio de 1574:

Por otra mía favorecida con carta del marqués Chapín Vitello supliqué a V[uestra] A[lteza] que la renta de ciento y cinquenta escudos que tenía mi hermano Hernando de Aldana, q[ue] Dios tenga en el cielo, por m[erced] de V[uestra] A[lteza] después de la muerte del castellano sucediese en mí, atento q[ue] por hallarme yo en aquel tiempo ausente no se hizo en dicha renta mención de mí, puesto que es previligada en la sucession de hermano a hermano. De nuevo suplico a V[uestra] A[lteza] se acuerde deste su criado q[ue] por acá tiene, onrado y adelantado con tal nombre, y los méritos ganados en la ausentia no sean parte para que V[uestra] A[lteza] deje de hazerme la m[erced] que mereciera presente, pues todo es para habilitarme más en su servi[ci]o, y no por esso dexo de ser hijo del mismo, en cuya consideratiön se hizo la merced, y tan criado de la serenísima casa de V[uestra]

españoles están muy mal con él porque él está muy mal con sus desórdenes, y quiere como a su vida la gente del país”, en Instituto de Valencia de Don Juan, envío 67, caja 90, doc. núm. 229 (carta citada en Macías Rosendo 2008: 120).

119. Carta de Chiappino Vitelli a Francisco I de Médici, 28 de abril de 1574, en Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato, 651, f. 256r-v.

A[lteza] como el q[ue] más lealmente la sirve. Mi hermano murió, y vacó dicha renta, V[uestra] A[lteza] me haga m[erced] della pues sucede en hermano, q[ue] no la desmeresco por ninguna vía.¹²⁰

Tampoco esta vez hubo respuesta. Tras una búsqueda minuciosa, concienzuda, insistente y extensa en diferentes archivos, es posible afirmar, aun a riesgo de incurrir en una falacia *ex silentio*, que no hubo respuesta proveniente de la corte medicea. Todo parece indicar, pues, que esta pérdida de favor de quienes habían de ser sus primeros y postreros señores debió de dejar en Aldana la impresión certera de su propio desamparo. Por si fuera poco, un infortunio más aún habría de acaecerle en las próximas semanas. Los detalles del suceso permanecen en la sombra todavía; ahora bien, la correspondencia entre Requesens y Chiappino Vitelli, y algunas alusiones vertidas tanto por Cosme como por Francisco en sus poemas, permiten vislumbrar un incidente que afectaría a la carrera militar del poeta y, tal vez, al tiempo total que este habría de pasar finalmente en los Países Bajos.

El 24 de junio, Requesens contestaba a una carta (hoy perdida) de Vitelli que "tendré mucha cuenta con lo que toca al capitán Aldana, pues demás de sus servicios es para mí mucha prenda mandallo V. S. tan encarecidamente".¹²¹ Como puede observarse, es un hecho documentalmente constatado que el marqués de Cetona siguió velando por los intereses de Aldana a pesar del abandono por parte de la gran casa florentina que venía padeciendo su protegido. Seguramente gracias a la mediación de Vitelli, Aldana pudo conservar su compañía cuando Requesens acometió la reforma del Ejército en el mes de julio; pero no logró evitar el tifernate que Aldana se viera salpicado por un conflicto que, con toda probabilidad, le acabó costando el cargo de teniente de la artillería, así como sus opciones de ascenso o recompensa inmediata a sus más de veinte años de servicio. Estos supuestos parten de la carta que Requesens escribió a Vitelli el 14 de julio:

Mos. de Turlón me ha venido a decir que ahí había sucedido cierto desorden en la artillería, y que había mandado V. S. prender algunos gentiles hombres della, y que la causa desto fue una orden que dio el capitán Aldana; y hame pedido el dicho Turlón que nombre por sus tenientes a los que me ha dado en la memoria que será con esta, y yo no he querido hacer provisión ninguna hasta saber de V. S. lo que ha pasado, pues por su orden sirve el capitán Aldana el dicho cargo.¹²²

120. Carta, también inédita, de Francisco de Aldana a Francisco I de Médici, 15 de junio de 1574, en *Archivio di Stato di Firenze, Mediceo del Principato*, 662, f. 346r.

121. Carta de Luis de Requesens a Chiappino Vitelli, 24 de junio de 1574, en *Nueva CODOIN*, tomo III (1893: 97).

122. Carta de Luis de Requesens a Chiappino Vitelli, 14 de julio de 1574, en *Nueva CODOIN*, tomo III (1893: 379). Ninguna de las cartas de Requesens a Vitelli ha sido incorporada a los estudios biográficos sobre Aldana, pese a estar publicadas desde finales del siglo XIX.

Lamentablemente, nada se ha podido averiguar acerca del problema que refiere Requesens en esta carta. Ahora bien, resulta muy difícil rehuir de la creencia de que tal vez estemos ante ese ignorado personaje que, en palabras de Rivers, “intrigaba contra Aldana, quizá haciendo demorar su traslado, quizá impidiendo que conservara su ascenso al grado de general de artillería”.¹²³ Aunque Rivers errara al apuntar la categoría militar del poeta (véase la nota 92), no se equivocó al acudir a los versos en los que Cosme afirmó que “un odio mortal varios afectos / movió para impedille el alto grado / en que se vio servir”,¹²⁴ o a los que escribió el mismo capitán Aldana en su *Carta para Arias Montano*: “y callaré las causas de interese, / no sé si justo o injusto, que en alguno / hubo por que mi mal más largo fuese” (vv. 28-30).¹²⁵ A la luz de la carta que Requesens envió a Vitelli, parece probable que tras esa enemistad que, según dice Cosme y subraya Rivers, “fue llevada a juicio hasta al mismo Rey de España”,¹²⁶ se halle el nombre de Louis de Blois, señor de Trélon, general de la artillería del ejército realista (desde el 28 de marzo de 1574)¹²⁷ y miembro destacado de la aristocracia fronteriza entre Francia y los Países Bajos,¹²⁸ quien impediría que Aldana mantuviera su cargo de teniente de la artillería, y tal vez quien alargó, en destino tan poco atractivo ya, su estancia flamenca. Sea como fuere, lo cierto es que la carta de Requesens nos deja entrever un incidente decisivo en la carrera militar del hispanoflorentino, un episodio negativo más que viene a sumarse a la serie de desdichas que el poeta hubo de afrontar entre los meses de abril y julio de aquel *annus horribilis* de 1574. Así, pues, la muerte de su hermano Hernando, su caída en desgracia ante la corte florentina, su incómoda y delicada posición frente a los amotinados y su estancamiento en el escalafón de la milicia son fenómenos que sembraron de amargura este periodo “de negrísima desesperanza” de la vida de Aldana.¹²⁹ Solo desde esta nueva atalaya de intelección se dimensiona y se comprende cabalmente que, el 31 de julio, Aldana recurriese al “atrevimiento” de escribir al duque de Alba para comunicarle su deseo de abandonar los Países Bajos y servirle en España, mostrando, en aras de su supervivencia y para reparar su orfandad, la misma sumisión al Duque y la misma entrega a las dinámicas de favor y obligación de los modos clientelares que había manifestado el año anterior su amigo Montano:

123. Rivers (1953: 517).

124. Cosme de Aldana (1587: 21).

125. Aldana (*Poesías castellanas completas*, p. 438).

126. Rivers (1953: 517 y 526).

127. Gachard (1858: 354).

128. Guicciardini (1581: 504).

129. Y son, desde luego, las razones por las que se preguntaba Rivers (1953: 516-517): “parece que [Aldana] pasó por una verdadera crisis emocional. Cuáles eran todas las causas, además del creciente disgusto que le daba la vida militar, solo se puede conjeturar [...]”. Y más adelante: “cualesquiera que fueran las causas contribuyentes, a nuestro soldado-poeta le sobrevino un periodo de negrísima desesperanza”.

Más respeto tengo a la obligación de ser criado de V[uestra] Ex[celenci]a que al atrevimiento de escribirle, pues devo posponer qualquiera cosa a la deuda de ser su hechura. Esta confessaré yo mientras tuviere vida y entendimiento, y no trocaré la ventura de tan buen título a todos los demás en q[ue] puedo acrecentarme; y dado q[ue] los Aldanas no tuviessen como por ynclinación natural llamarse criados de la Ill[ustrási]ma casa de V[uestra] Ex[celenci]a, yo particularmente me desdeñaría en ser hombre, no professando el servitio y amor q[ue] se deve al valor y bondad de V[uestra] Ex[celenci]a, a quien con toda humildad suplico me tenga en su memoria para mandarme, q[ue] ninguno bive con desseo tan aventajado, y podré executar los mandamientos de V[uestra] Ex[celenci]a, porq[ue] del mosquetazo q[ue] me dieron en Alquemar quedé, tras siete meses de cama, tan libre q[ue] no me ympide el movimiento. Aquí se hizo la reformatión de los capitanes, y puesto q[ue] se tuvo cuenta en dexarme la compañía, como criado V[uestra] Ex[celenci]a yo todavía determino yrme a España a solo besar las manos a don Fadrique, mi S[er]ñor, y servir a V[uestra] Ex[celenci]a, q[ue] es mi principal fundam[ent]o, con cuyo favor pienso remediar mi vida.¹³⁰

Se desconoce si algún miembro de la casa de Toledo movió hilos desde España para facilitar el licenciamiento del hispanoflorentino de sus servicios en Flandes. Todo apunta a que no, no al menos en 1574, más por las limitadas capacidades de los Alba para maniobrar en ese sentido que por una más que improbable indiferencia de estos frente a las desgracias de Aldana. La erosionada influencia y el escaso crédito con que el duque de Alba regresó a España tras seis años de controvertido mandato y el inesperado destierro de la corte al que fue sometido su hijo Fadrique, acusado de crueldad y corrupción por su gestión de la campaña de Holanda de 1572 y 1573,¹³¹ que comandó personalmente, fueron, a todas luces, factores que debieron menguar las posibilidades de que Aldana se acogiese a la protección de los Toledo. Así, sin horizonte de esperanza alguno, el poeta tuvo que resignarse a la prolongación de una existencia miserable en los Países Bajos por diecinueve meses más, en los que no pudo soslayar la carga de sucesos tan aciagos como la derrota de los españoles en Leiden en octubre de 1574¹³² o la propagación en noviembre de un motín entre las tropas de su propio Tercio, cuyas exigencias, como hiciera meses antes, llevó él mismo hasta el gobernador por voluntad de los soldados alterados, “que lo pidieron y nombraron entre todos teniendo concepto

130. Carta de Francisco de Aldana al duque de Alba, 31 de julio de 1574, en Archivo de los duques de Alba, C. 25-24, núm. 128. Rivers (1953: 513-514) tuvo que fiarse de la transcripción publicada en los *Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba* (Madrid, 1891). Aquí se sigue la carta original, que no presenta discrepancias con las transcripciones hechas anteriormente salvo en el topónimo (la lectura correcta es “Eutreque”, y no “Entreque”), esto es, el nombre de la ciudad holandesa donde se encontraba Aldana cuando escribió la carta: Utrecht.

131. Sobre el áspero recibimiento de los Toledo en la primavera de 1574 y su crisis de confianza con la Corona véase Maltby (2007: 415-440) y Martínez Hernández (2013).

132. La participación de Aldana en el asedio de Leiden se confirma en Mendoza (1592: 256v).

de su persona y obras”.¹³³ Bien mirado, no es extraño que los amotinados confiaran en un oficial y gentilhombre como Aldana y se descubrieran ante él, pues le hallaron entonces, como reconocerá con dolor el propio poeta en carta a Requesens, “desabrido de mi desgracia”.¹³⁴

También en aquel tiempo Montano hubo de sobrellevar el peso de varias desgracias. Su naufragio personal, como ha demostrado sagazmente Antonio Dávila Pérez, se dio tanto en el acantilado de Escila como en el de Caribdis, es decir, en la política y en la religión, los dos frentes a los que lo había abocado Felipe II.¹³⁵ Por lo que respecta a sus funciones como consejero político, es sabido que la influencia que Montano pudo ejercer sobre Requesens fue objeto de críticas y difamaciones por parte de algunas autoridades como el barón de Champagny, hermano de Granvela, o Maximilian Morillon.¹³⁶ De ahí que Juan de Zúñiga, ante el clima de murmuraciones y celos que llegó a levantarse en torno a Montano, se viera obligado a salir al paso de semejantes rumores negando en carta a Granvela el, por otra parte, evidéntísimo papel político del exegeta: “Con Arias Montano no trata [el gobernador] los negocios de Estado, ni con el otro, que no sé quién es; pero escucha lo que le dicen de lo que oyen por las calles, porque el Arias Montano es hombre de bonísima intención y apasionado por el bien de los de la tierra”.¹³⁷ Las acusaciones de las que fue blanco fácil el sabio frexnense como consecuencia de su “molesto oficio” político intensificaron sin duda su ya profundo desasosiego y, por supuesto, su deseo de un retiro lejos de los trampantojos de la corte, tal y como se lo haría saber el propio Requesens a Juan de Zúñiga: “el mayor testimonio que este levanta [Champagny] es de Arias Montano, porque está tan lexos de pretender ser de Consejo de Estado que muere por que el rey le dé liçença de irse a Roma o a su Peña”.¹³⁸

Por lo que atañe a sus tareas oficiales en materia de religión, Montano tuvo que hacer frente a las reacciones negativas que había suscitado la problemática

133. Carta de los soldados del Tercio de Italia a Luis de Requesens, 7 de noviembre de 1574, en Archivo General de Simancas, Estado, 560, f. 13 (véase la respuesta del gobernador, a 15 de noviembre, en el f. 14). Sobre la desconocida mediación de Aldana entre los amotinados del Tercio de Italia y el gobierno (los soldados no volvieron a la disciplina hasta el 5 de marzo de 1575) véanse, además, las cartas de Guilles de Berlaymont, gobernador de Holanda, a Requesens, en Archives Générales du Royaume, Audience, 1723/2, ff. 392r (15 de noviembre), 441v (14 de diciembre), 444v (17 de diciembre) y 453r (25 de diciembre).

134. Carta de Francisco de Aldana a Luis de Requesens, 23 de febrero de 1576, en Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, Collection Edouard Favre, vol. XXX, f. 195r (transcrita en Rivers 1953: 520-522 y 1957: XLVII-L).

135. Dávila Pérez (2011: 257-262).

136. Véase Morales Oliver (1927: 292-295), Macías Rosendo (2008: 114-115) y Dávila Pérez (2011: 260-261).

137. Carta de Juan de Zúñiga a Antonio Perrenot de Granvela, 13 de junio de 1574, en *Nueva CODOIN*, tomo III (1893: 7).

138. Carta de Luis de Requesens a Juan de Zúñiga, 18 de noviembre de 1574, en Instituto de Valencia de Don Juan, envío 67, caja 90, doc. núm. 229 (citada en Macías Rosendo 2008: 115).

ortodoxia de la Políglota prácticamente desde el comienzo del proyecto y, sobre todo, a partir de la desaprobación inicial de la Santa Sede. En los Países Bajos, el principal detractor de la Biblia Regia, Guillermo Lindano, obispo de Ruremonde, se ocupó largos años en sostener su oposición científica y personal contra Montano y sus trabajos de filología bíblica. La polémica entre ambos eruditos, a la que el profesor Dávila Pérez ha dedicado ya varios estudios,¹³⁹ llegó a tal grado de obstinación y animadversión "que se extendió hasta más allá de la muerte de sus protagonistas",¹⁴⁰ pero fue en 1574 y 1575 cuando tuvo lugar su mayor fragor y más abierta hostilidad entre intrigas, delaciones y disputas dialécticas. Sin embargo, los ataques más destructivos y preocupantes que "proponían a la Políglota y a su autor como verdaderos *judaizantes pagninianos*"¹⁴¹ le llegaron a Montano desde España de la mano del teólogo y catedrático de Salamanca León de Castro, responsable de la atmósfera antihebraísta que había permitido el encarcelamiento en 1572 de fray Luis de León, Martín Martínez Cantalapiedra y Gaspar de Grajal. Si en 1569 y en 1570 León de Castro ya había manifestado públicamente su rechazo a la Políglota montaniana, tomando como espuela argumentativa la creencia de que "todo lo que es letra o que tiene color de aver nacido de rabinos es [...] cosa descomulgada",¹⁴² en 1574, tras examinar la obra, el helenista redobló su ofensiva contra quien, según él, "quer[ía] destruir la Vulgata",¹⁴³ formalizando su denuncia en la corte y ante el tribunal de la Inquisición. Afortunadamente, Montano contó con el apoyo incondicional de numerosos e influyentes amigos frente a la polémica desatada por el maestro León de Castro, como el secretario Gabriel de Zayas en la corte o los profesores Pedro de Fuentidueña y Francisco Salinas en la Universidad de Salamanca. De hecho, Fuentidueña y Salinas, que habían vivido de cerca los procesos contra los defensores de los textos originales de la Biblia y temían que la furia de León de Castro pudiera cobrarse una nueva víctima, intentaron informar a Montano de todos los pormenores críticos y de los argumentos aducidos por el catedrático de griego en su acusación, ya que, teniendo en cuenta los métodos al uso de los tribunales inquisitoriales, "de producirse un interrogatorio sobre la naturaleza del trabajo montaniano en Amberes, la preparación argumental de la defensa se revelaba fundamental ante el desconocimiento propio de la motivación acusatoria contra el reo".¹⁴⁴ Además, los leales confidentes de Montano no dejaron de advertir a su amigo de que la única forma de frenar los

139. Por ejemplo, Dávila Pérez (2000 y 2009).

140. Dávila Pérez (2015b).

141. Ortega Sánchez (2006).

142. Carta de fray Luis de León a Arias Montano, 28 de octubre de 1570, en Macías Rosendo (1998: 242).

143. Carta de Francisco Salinas a Arias Montano, 13 de julio de 1574, en Macías Rosendo (1998: 329).

144. Ortega Sánchez (2006); véase también Macías Rosendo (1998: 330).

continuos ataques de Castro pasaba por una nueva jornada del frexnense a Roma, a fin de obtener del Papa una interpretación más amplia del célebre decreto tridentino *De editione et usu sacrorum librorum* al que tanto se aferraban sus detractores.¹⁴⁵ Así, pues, gracias a los avisos que le llegaron de España, Montano tomó consciencia de las amenazas que se cernían sobre él, de manera que, a partir del verano de 1574, comenzó a preparar el terreno para su viaje de vuelta a la corte española, al menos oficialmente, aunque su verdadero propósito era hacerlo sólo después de haber recalado en Roma, donde debía defender la metodología filológica empleada en la Políglota y valorar el alcance y daño de las críticas recibidas. Su seguridad, ciertamente, dependía de ello.

El 21 de agosto de 1574, Felipe II concedió a Montano, por fin, la anhelada y tantas veces solicitada licencia para salir de Flandes,¹⁴⁶ pero el permiso no lo recibió el biblista por lo menos hasta el 9 de octubre, cuando escribió a Zayas para agradecerle la “grande merced” y comunicarle su resolución de “emplear los pocos días que me quedan de vida en procurar la salud de mi ánima, recogíendome para ello en la Peña o en algún lugar más apartado”.¹⁴⁷ Aunque las pretensiones por parte de Montano de consagrar el resto de su vida al estudio en dichoso apartamiento fueran tan sinceras como siempre, no podían constituir estas por entonces un objetivo realizable a corto plazo, pues el teólogo de Fregenal ya había tomado la decisión de llevar hasta la Santa Sede la causa de su conflicto con León de Castro.¹⁴⁸ Sí podía, al menos, intentar alargar su estancia entre uno y dos años, como de hecho lo hizo desde su llegada a Roma a principios de julio de 1575,¹⁴⁹ alegando el pretexto, solo cierto en parte, de que allí

145. “También avisava a *Vuestra Merced* que el remedio que, a mi parecer, tenía este negocio era por vía del Summo Pontífice”; “yo bien entiendo que no podía aver remedio mejor ni más breve que éste, porque con sólo declarar el Papa aquel decreto del Santo Concilio, era todo acabado”, cartas de Pedro de Fuentidueña a Arias Montano, del 7 de agosto y del 5 de noviembre de 1574, en Macías Rosendo (1998: 331 y 346).

146. No se ha descubierto aún el documento oficial que notifica la dicha licencia de Montano. El dato proviene de una carta de Requesens al rey del 9 de enero de 1575: “En 21 de agosto me escribió V. M. la licencia que daba al Doctor Arias Montano para irse a esos Reynos...”, en Archivo General de Simancas, Secretarías Provinciales, leg. 562, f. 6; aquí se cita por González Carvajal (1832: 172), doc. núm. 55, pero véase también una copia de los capítulos de esta carta (conservada en el manuscrito de Estocolmo A902) en Macías Rosendo (1998: 358-359).

147. Carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 9 de octubre de 1574, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 310).

148. Antes de comenzar el otoño, Montano ya se había resuelto a ir a Roma; véase la carta de Pedro de Fuentidueña al cardenal Estanislao Hosio del 23 de agosto o la que el 5 de noviembre escribió el prestigioso teólogo al propio Montano, que es respuesta a una carta del 29 de septiembre en la que el sabio de Fregenal informaba de su intención de acudir a Roma, en González Carvajal (1832: 172), doc. núm. 53 y Macías Rosendo (1998: 346-347), respectivamente.

149. Montano pospuso su salida de Flandes hasta la primavera de 1575 (partió a finales de abril o principios de mayo), “porque a la verdad no tiene salud para ponerse en tan largo camino en tan recio tiempo”, carta de Luis de Requesens a Felipe II, 9 de enero de 1575, en González Carvajal (1832: 172), doc. núm. 55.

podría aprovecharse de la "comodidad de bibliotecas raras y copia de hombres estudiosos en todas facultades y lenguas" para "acabar algunas obras que tengo entabladas",¹⁵⁰ aunque la razón primordial para quedarse en Roma la encontrara Montano en la trascendencia y la gravedad que habían alcanzado las arremetidas contra la Políglota lideradas por Castro, cuyas críticas se habían extendido en la curia pontificia hasta influir en el ánimo de la mayoría de los teólogos.

En efecto, toda la ciudad se llenó del "ruydo" y los "bramidos"¹⁵¹ de León de Castro cuando este presentó en 1575 su denuncia de la Biblia Regia ante el Santo Oficio de Roma. Montano, que no poseía licencia para permanecer en Roma y sí una expresa para volver a España, no pudo sino sentirse abrumado frente a unos acontecimientos que prometían su comparecencia ante el tribunal de la Inquisición, por lo que no tardó en escribir, el mismo día, tanto al Inquisidor General, Gaspar de Quiroga, como a Felipe II, con la intención de informarles y protegerse de lo que "se ha derramado por parte del maestro Castro, que es mucho más que lo se ha sparcido por España, y [...] se está aquí juzgando en particular congregación instituida para esto".¹⁵² No hay duda alguna de que la idea de un porvenir incierto en España atenazó a Montano, y por ello trazó dos líneas de argumentación paralelas para detenerse en Roma, las cuales fueron presentadas en su correspondencia con la corte de Madrid no de forma simultánea, sino consecutivamente, y, por tanto, con suma habilidad estratégica, como se constata en la carta que el escriturario envió a Zayas el 19 de agosto de 1575:

Yo suplico a v. m. por Dios Nuestro Señor [...] que no interprete carta alguna de cuantas le he escrito de aquí de Roma ni de otra parte a otro fin ni motivo sino al que en ellas declaro, de servir a Dios y a su Iglesia católica [...]; porque de todas mis pretensiones este es el fin: cumplir con mi conciencia y satisfacer a lo que buenos y doctos y gente amiga de la simplicidad cristiana me han escrito, aconsejado, exhortado y aun reñido; que esta conciencia me hace que yo procure no perder el tiempo que pudiera emplear en los estudios para este efecto [...]; y por solo esto he suplicado a S. M.^d primeramente por licencia para estar aquí hasta dos años o año y medio o uno entero, [...] y por solo esto he pedido después la licencia y favor para tratar aquí desta causa que León por solo su consejo ha querido mover.¹⁵³

150. Carta de Arias Montano a Felipe II, 29 de julio de 1575, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 313). Véase también la petición de Montano a Zayas del 6 de agosto de 1575, con idéntica justificación, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 314-316). Compárense estas dos cartas con la que Montano había enviado a Juan Moreto el 7 de julio, en la que declara los mismos motivos y argumentos para permanecer en Roma, sin revelar todavía sus verdaderas intenciones: tratar de ampliar la interpretación del Concilio Tridentino sobre la *Vulgata* y aplacar las acusaciones de Castro, en Dávila Pérez (2002a: 198-201).

151. Carta de Arias Montano a Felipe II, 12 de agosto de 1575, en Macías Rosendo (1998: 435).

152. Carta de Arias Montano a Gaspar de Quiroga, 12 de agosto de 1575, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 319).

153. *CODOIN*, tomo XLI (1862: 321-322).

Debió de ser un golpe duro para Montano recibir la carta que Felipe II le envió el 7 de septiembre como respuesta a la que su capellán real le había escrito el 29 de julio. En ella, el rey instaba a Montano a que regresase inmediatamente a España para encargarse de un asunto arduo y extremadamente fatigoso que en absoluto podía satisfacer al biblista y que de ninguna manera hacía justicia a sus aspiraciones: la corrección y refutación de la primera historia eclesiástica protestante, conocida como las *Centurias*. He aquí la orden:

[...] yo os diera de buena gana la licencia que pedís, si las cosas que acá ocurren y en que os pienso emplear lo sufrieran, pero son de cualidad, y tan importantes al servicio de Dios Nuestro Señor y de su Santa Iglesia y Religión, que se deben preferir a todas las demás, pues por la mucha satisfacción que de vos tengo os he escogido por una de las personas que han de entender en lo que se ha de escribir contra el libro de las *Centurias* que los hereges han derramado tan pernicioso como sabéis, que con voluntad y orden de S. S. se han de juntar para esto en Alcalá, y querría yo que se hiciese con la brevedad posible; y así os encargo mucho que os vengáis con la primera comodidad de buen pasage.¹⁵⁴

No sin desgana y preocupación, a buen seguro, Montano hubo de obedecer la nueva comisión que el rey le había encomendado en España,¹⁵⁵ aunque trabajó por demorar su partida al menos hasta que Roma se pronunciase sobre la polémica que rodeaba a la Políglota, arguyendo como excusa que deseaba “tener aviso [...] de la resolución y mandato de S. M.^d acerca de lo que yo debo hacer aquí en procurar que se allane lo que el maestro León ha querido revolver y levantar sobre la impresión de la Biblia”.¹⁵⁶ Por fin, el 17 de enero de 1576, la *Congregatio Concilii* llegó a una conclusión, que resultó opuesta a los intereses de Montano: en cuanto a la primacía de la Vulgata, la curia romana sentenciaba que no se podría modificar nada contrario al texto latino; en relación con la Políglota, la *Congregatio* daba su aprobación a regañadientes y solo por deferencia a Felipe II, pero desaconsejaba hacerla extensiva al *Apparatus*. Finalmente, Gregorio XIII se desentendió del problema y delegó la última palabra en la

154. Carta de Felipe II a Arias Montano, 7 de septiembre de 1575, en González Carvajal (1832: 171), doc. núm. 54.

155. “Luego que recibí el mandato de V. M.^d [...], dejados todos los demás propósitos que me parecía ir encaminados al servicio de Dios y de V. M.^d, me afirmé en solo el de la obediencia que a V. M.^d debo, y no trato de otra cosa que aprestarme para ir a servir en lo que V. M.^d me mandare, y con este intento hablé luego a don Juan de Zúñiga, embajador de V. M.^d, mostrándole su mandato y pidiéndole consejo y ayuda para mi pasage”, carta de Arias Montano a Felipe II, 20 de octubre de 1575, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 326-227).

156. Carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 24 de diciembre de 1575, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 328). El frexnense parece aludir a la falta de respuesta a su carta del 12 de agosto dirigida a Felipe II, un silencio que le valdría para aguantar un tiempo más en Roma, a la espera de contestación.

Inquisición Española.¹⁵⁷ Esta sentencia infundió sin duda miedo en el ánimo de Montano, pues no era descabellada la idea de que pudiese sufrir a su regreso algún perjuicio por parte de sus detractores españoles.¹⁵⁸ Ante este panorama, y casi contraviniendo las órdenes del rey, Montano procuró por todos los medios a su alcance zafarse de sus compromisos cortesanos, y dilató cuanto pudo su estancia en Roma. Así, el 24 de enero de 1576, Montano escribía al cardenal San Carlos Borromeo lo siguiente sobre su más hondo y antiguo anhelo, en busca de protección, así como de algún ángulo apacible, recogido, para su necesidad de estudio:

Io ho consummato con Sua S^a Rma. il proposito mio e grandissimo desio che io ho di ritrarmi a finire la vita in quelli studii ch'io stimo essere utili a me e forse a altri miei fratelli christiani, e quanto travaglio e mi affatico per sbrigar mi de le facende e obligattioni di Corte, io spero in Nostro Signore mi farà alcum di questa gratia, e che il mezzo e commodità per usar di quella sarà sotto la protettione di V. S. I.¹⁵⁹

Mucho más sincero fue Montano con su amigo flamenco Abraham Ortelio, a quien el 28 de febrero dirigió una carta confesándole su desacato para con el rey y sus intenciones de volver a los Países Bajos:

[...] no deseo ni pido ni me preocupo de otra cosa que de una vida privada y ajena a toda ocupación externa, y estoy del todo pendiente de esto y lucho cuanto puedo por librarme de mis deberes cortesanos para, si pudiera conseguirlo, volver cuanto antes a vosotros, o sea, a mí. Y por eso he aplazado hasta ahora mi viaje a España, aunque me han llamado muchas veces; pero yo haré cuanto pueda para lograr lo que pretendo.¹⁶⁰

Ante la muerte de Luis de Requesens a los pocos días de haber escrito esta carta, Montano no desaprovechó la oportunidad para redactar una estrictamente confidencial para el secretario Zayas, en la que le expresaba su deseo de regresar a Flandes por lo útiles que podrían ser allí sus servicios dadas las nuevas circunstancias:

Digo que habiéndome v. m. de tener ausente de sí, aunque fuese Alcalá, y teniendo muy pocos otros señores en España que me deseen mucho presente, fuera de mis hermanos, hasta que Dios ordene, o que yo muera, o que S. M.^d me coloque en otra

157. Rekers (1973: 88).

158. El temor por el destino del frexnense en España se esparció incluso entre sus amistades belgas; véase la carta de Cristóbal Plantino a Arias Montano del 18 de febrero de 1576, en Dávila Pérez (2002a: 324-329).

159. Carta de Arias Montano a San Carlos Borromeo, 24 de enero de 1576, en Tellechea Idógoras (1998: 75).

160. Carta latina de Arias Montano a Abraham Ortelio, 28 de febrero de 1576; aquí se sigue la traducción de Morales Lara (2002: 161 y 163), pero véase también en Rekers (1973: 116).

cosa que me esté bien para mi vocación, o me dé licencia de retirarme a un rincón, entre tanto me parece que v. m. me terná mejor allí en Flandes, pues tiene un servidor en quien se fiar, que le puede servir en declararle lo que allá pasare, así tocante al gobernador como a S. M.^d, como al público, y también al particular de v. m.¹⁶¹

A pesar de todos sus esfuerzos, y porque “havendomi commandato la maestà del Re mio signore per tre letere sue ch’io vada in Spagna a certi servitii suoi e non potendo scusar questa ubidienza”,¹⁶² Montano tuvo que abandonar Roma el 1 de junio y poner rumbo a la corte española después de ocho largos años de ausencia, los más intensos sin duda de su vida. Partió desalentado, con la firme convicción de que, una vez llegado a su destino, habría de “enfrentarse cuerpo a cuerpo con sus detractores españoles”.¹⁶³ En realidad, como el propio Montano comprobaría estando ya de vuelta en España, el riesgo de un proceso inquisitorial era menor del que todos temían, aunque no por ello podía respirar más aliviado ni bajar la guardia en vista de la pertinaz oposición que León de Castro seguía sosteniendo y que desembocaría en la carta requisitoria que el 9 de noviembre envió el anti-hebraísta al licenciado Hernando de Vega, del Consejo de la Inquisición, para que Montano diera “razón de sus cosas”.¹⁶⁴ Lo más inesperado y revelador de este momento, por lo que a la presente investigación se refiere, es que, cuando Montano llegó a la corte madrileña el 10 de julio de 1576¹⁶⁵ bajo el signo de una polémica que amenazaba con destruirle, su amigo Aldana se encontraba en la misma corte dando ya razón de sus cosas y pidiendo su propia justicia.

Así es, cuando Montano regresó a España, hacía cuatro meses que Aldana, desvalido y solo, había abandonado Flandes en dirección a Madrid para “ver si puedo cojer algún fructo de veynte y quatro años q[ue] aro la tierra”. Como el propio Aldana confesó a Requesens en una carta escrita apenas unos días antes de la muerte del gobernador, marchó el poeta “destruydo”, y aunque ello sería “antes espuela para mi virtud q[ue] freno para detenella”, también partió con la increíble determinación de abandonar las armas: “que el hábito de mi soldadesca ya se rompió y me será fuerça procurar otro de más siguridad”. Un completo halo de misterio envuelve la forma en que logró Aldana la licencia que ponía fin a sus servicios en los Países Bajos, aunque no menos sorprendente resulta, a poco que se adentre en la realidad militar de la época, el hecho de que Aldana tomase la decisión de renunciar a su oficio. Los estudiosos del *Divino* hablan, en efecto,

161. Carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 22 de marzo de 1576, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 336).

162. Carta de Arias Montano a San Carlos Borromeo, 18 de mayo de 1576, en Tellechea Idígoras (1998: 76).

163. Dávila Pérez (2002a: 341).

164. Carta de León de Castro a Hernando de Vega, 9 de noviembre de 1576, en Conde (1928: 437).

165. La fecha exacta nos la proporciona Montano en carta a San Carlos Borromeo del 28 de septiembre de 1576, en Tellechea Idígoras (1998: 79).

de licencia,¹⁶⁶ pero conviene puntualizar, o al menos cuestionar, lo que no deja de ser más que un supuesto sin ninguna base argumentativa. En principio, el enganche militar en el siglo XVI era a perpetuidad, de manera que no existía la jubilación, que en cambio sí se daba en los oficios de pluma. Los soldados *estropeados*, o *inútiles*, como se les llamaba a los que ya no podían servir a causa de su invalidez por heridas de guerra, pasaban a servir en castillos o eran recibidos en conventos, pero no perdían la condición militar hasta la muerte. Los permisos, que eran las licencias, constaban en las hojas de servicio como *interpolaciones* y rara vez se concedían, aunque eran más corrientes en el caso de los oficiales nobles, siendo frecuentes para hacerse cargo de una herencia, rehacer la fortuna familiar o para cumplir votos religiosos, así como para procurarse alguna merced en la corte.¹⁶⁷ ¿Cuál de estas posibilidades se debe aplicar al caso de Aldana? Difícil es establecerlo, aunque podría aventurarse lo siguiente: Aldana, desilusionado con la vida soldadesca en general y, sobre todo, impresionado por la desvergüenza y deshonor de los amotinados, que vestían su mismo uniforme y entre los que medió con riesgo de su vida, decidió cambiarlo por el más limpio, cómodo y seguro de castellano, como lo confirma su solicitud del año siguiente de la alcaidía de la fortaleza de San Sebastián. Por esta razón Aldana se iría a España, para reclamar por merced un ascenso significativo ante la corte, que era el motivo más frecuente, como acaba de apuntarse, por el que se solicitaban y concedían licencias, que debía expedir siempre el gobernador y capitán general; el problema es que Requesens murió el 5 de marzo sin haber designado sucesor y el gobierno recayó en el Consejo de Estado, órgano colegiado sin competencias para expedirlas. Así, pues, labrando aún en el terreno de la hipótesis, podría presumirse sin vacilación que Aldana debió de partir para España sin la preceptiva licencia y de ahí que, como se verá enseguida, hubiera de ser perdonado por el rey a causa del abandono de su puesto sin el permiso reglamentario. Sea como fuere, lo cierto es que supone una tarea espinosa dar con la respuesta acertada, y más aún si se atiende solo a la expresión que utilizó el poeta en la primera frase de su carta a Requesens: "Muéveme el ser cristiano y soldado, después de aver recibido *el jubileo*, a escribir a V[uestra] Ex[celencia] estos pocos ringlones".¹⁶⁸ La pregunta que resulta de esta lectura es obvia: ¿empleó Aldana el término "jubileo" con el mismo significado que el de "licencia", o quizá —y he aquí un horizonte especulativo tan extraño como sugerente— se refería a la merced religiosa que el Papa podía conceder en ocasiones especiales, como la del Año San-

166. Baste con Rivers (1953: 523) y Lara Garrido (1985: 29).

167. Parker (2014: 253). También me valgo de las conversaciones mantenidas con un historiador militar de la talla de Juan Luis Sánchez, a quien agradezco sus múltiples y generosas aportaciones al tema a raíz de mis preguntas.

168. Carta de Francisco de Aldana a Luis de Requesens, 23 de febrero de 1576, en *Bibliothèque Publique et Universitaire de Genève, Collection Edouard Favre*, vol. XXX, f. 195r (transcrita en Rivers 1953: 520-522 y 1957: XLVII-L). La cursiva es mía.

to de 1575? Ineludible es señalar en este punto que una de las varias razones – oficiales – que Montano adujo para ir a Roma en 1575 fue “su deseo de ganar el jubileo de este año santo, porque de mucho atrás deseaba hallarme aquí en tal tiempo”.¹⁶⁹ ¿Podría existir alguna conexión, absolutamente ignorada, entre el viaje de Montano a Roma y la obtención del jubileo por parte de Aldana? Insinuadas las conjeturas y sin más datos, abstenerse de responder parece, de momento, lo más prudente.

Sí puede afirmarse, en cambio, que Aldana llegó a la corte de Madrid hacia finales de marzo de 1576 con la idea, como se ha dicho, de abandonar la milicia activa, pero también con la certeza de que, cualesquiera que fuesen sus pretensiones, estas dependían enteramente de la defensa y reivindicación de su persona ante Felipe II y, en última instancia, de la clemencia del propio rey. Tal vez se hallara Aldana en una situación embarazosa por haber salido de los Países Bajos sin la licencia debida; aunque lo más seguro es que perseguieran al poeta ciertas acusaciones que desconocemos, animadversiones y desencuentros vividos durante su última etapa en Flandes que ponían en tela de juicio su honor, su dignidad y, sobre todo, los servicios de una trayectoria impecable entregada a las guerras que, según él mismo, sostenían los designios de la Monarquía Hispánica.¹⁷⁰ Como era de esperar, Cosme no pasó por alto la comparecencia de su hermano en el que ha sido hasta hoy el único testimonio que teníamos del caso:

Vínose a las Españas, contrastando
al furor del crüel y sus enojos
a do, con gran valor notificando
la causa, de su rey puesto a los ojos,
con su razón presente fue sacando
de más alta fortuna los despojos.¹⁷¹

Sustancia de realidad y apoyo dispensa a estos versos la siguiente carta desconocida que Guilles de Berlaymont, gobernador de Holanda, dirigió el 6 de agosto al Consejo de Estado de Bruselas cuando, por medio del capitán de infantería y amigo del poeta Felipe de Beaumont, supo que el caso de Aldana dependía de una relación en términos favorables sobre los servicios del hispanoflorentino emitida por la administración flamenca:

169. Carta de Arias Montano a Gaspar de Quiroga, 12 de agosto de 1575, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 317). Y lo mismo en cartas de Montano a Moreto y a Felipe II, del 29 de julio y del 7 de julio, respectivamente, en Dávila Pérez (2002a: 199) y *CODOIN*, tomo XLI (1862: 312).

170. Lo expresará Aldana por estas fecha a través de la figura alegórica de la Guerra y recuperando el famoso argumento heraclítico, en las *Octavas dirigidas al rey don Felipe, nuestro señor*: “Soy la madre de los Césares famosos, / reina de los antiguos Tolomeos, / señora de los casos venturosos, / valedora total de los deseos; / los tronos y los cetros más gloriosos / mis ornamentos son y mis trofeos”, vv. 97-102, en Aldana (*Poesías castellanas completas*, p. 401).

171. Cosme de Aldana (1587: 21).

Ayant esté requiz par le seigneur don Phelipe de Beaumonte que pour estre le capitaine Francisco de Aldana en Espagne en poursuyte pour avoir pardon de sa Majesté et qu'il ma faict scavoir que l'entier remède de son affaire deppend de la srealle relation et bon rapport que à Vous, messeigneurs, plairoit de faire de luy vers sa Majesté escripvant à icelle. Je voulsisse interceder à ceste fin envers Vous. Et cognoissant ledict Aldana pour ung bon et vaillant soldart, s'ayant bien acquité en plusieurs endroictz et faictz darmes, je nay peu de laisser dacompaigner en cours de ceste présent courrier pour Vous prier trèshumblement qu'il vous plaise, Messeigneurs, escripre à sa Majesté si favorablement qu'il puisse obtenir l'effect de sadicte poursuyte en faisant la relation comme sa valeur et vaillantise le méritent en quoy l'obligerez à jamais de continuer au service de sadicte Majesté et de Vous Messeigneurs, et a moy sera faveur bien singulier.¹⁷²

Es muy posible que Montano, quien justo por esos días había podido entrevistarse con el rey y hablar hasta "hore otto in quatro volte à bocca",¹⁷³ conociera de primera mano el caso por el que estaba siendo procesado su gran amigo y que también intercediera por él, hecho que explicaría que Aldana se atreviese a aludir al tema –silenciándolo– en la epístola en verso que al año siguiente dedicó al escriturista: "y callaré las causas de interese, / no sé si justo o injusto, que en alguno / hubo por que mi mal más largo fuese".¹⁷⁴ No obstante, aun contando con los informes positivos de Bruselas y probablemente también con los de Montano, el caso de Aldana no debió de empezar a resolverse por lo menos hasta finales de año, pues el 24 de octubre el poeta aún declaraba en la dedicatoria que puso al frente de las octavas para Felipe II "estar al presente en esta corte sperando lo que dispusiere la clemencia de VMd sobre siete meses que ha que pido mi justicia".¹⁷⁵ A la luz de esta tesitura, resulta evidente que Aldana compuso esa "amplia teoría defensiva de las fronteras peninsulares"¹⁷⁶ que representan sus octavas al rey buscando su absolución y el reconocimiento de su valía, no solo como experto militar, sino también como consejero político del cual

172. Carta de Guilles de Berlaymont a los señores del Consejo de Estado de Bruselas, 6 de agosto de 1576, en Archives Générales du Royaume, Audience, 1723/4, f. 236r.

173. Carta de Arias Montano a San Carlos Borromeo, 28 de septiembre de 1576, en Tellechea Idígoras (1998: 79). Montano debió de ser recibido en audiencia real poco después del 25 de julio, pues ese día el secretario Zayas solicitó a Felipe II que "sea servido de dar licencia para que [Montano] vaya a besar las manos de V. M., que yo creo que holgará mucho V. M. de oírle y mandarle mostrar la librería y orden de estudios que hay en ese convento", en González Carvajal (1832: 172), doc. núm. 56.

174. *Carta para Arias Montano*, vv. 28-30, en Aldana (*Poesías castellanas completas*, p. 438). Aldana parece seguir a su maestro en este silenciamiento voluntario de los males sufridos acudiendo a su oda a Pedro Vélez de Guevara: "Quos uita fluctus post mea pertulit, / impulsa rerum casibus asperis, / formidat usa et mens referre, / et refugit memorare carmen", vv. 45-48, en Pozuelo Calero (2011).

175. Carta dedicatoria de Francisco de Aldana a Felipe II, 24 de octubre de 1576, en Martínez López (1997: 44).

176. Hernando Sánchez (2016: 144).

podía servirse confiadamente Felipe II. Con sus particulares “advertimientos”, Aldana se postulaba como agente del rey para ganar su favor, emulando lo que hiciera Montano años atrás al ofrecerse y operar como informador secreto y asesor de la monarquía española.

Pese a su delicada coyuntura y su desgarró moral, Aldana debió de mantenerse firme en su convicción de que los veinticuatro años de servicio continuado por Italia, Flandes, Levante y Berbería merecían una recompensa acorde con su carrera. Gracias al descubrimiento de una carta de Fadrique de Toledo escrita desde su confinamiento en Tordesillas dirigida al propio Aldana, se puede asegurar que, en algún momento de finales de 1576 (noviembre o diciembre), se propuso como solución para el caso del hispanoflorentino que este conservara su rango de capitán y que se le pusiera al mando de una compañía, propuesta que Aldana rechazó de plano por verla claramente encaminada a menoscabar su honra y por considerarla, como no podía ser de otra manera, indigna de sus méritos. En dicha carta, Fadrique le manifestó su apoyo y lo animó a que perseverara el tiempo que hiciese falta hasta alcanzar su primitiva intención, que no era otra que la de procurarse un hábito de mayor seguridad que el de la soldadesca, quizá con el título de castellano o, tal vez, de no conseguirlo, profesando como religioso. Escribió el futuro y desdichado IV duque de Alba:

En mucho cargo os soy, señor, por el contentamiento que me havéis dado con vuestra carta, aunque quisiera que vuestros negoçios dieran lugar a que me scriviérades le teniades, porque cierto siento el veros sin él como cosa propia y mucho más ser en ocasión que no os puede aprovechar en vuestras pretensiones la voluntad con que me he yo de emplear en todo lo que os tocare. Será menester que lo remedie vuestra prudencia con ayudaros de la paciencia que es menester para sufrirlo. Ha me parecido muy bien la resolución que havéis tomado en no encargaros de compañía hasta tener acabado el negoçio con que venistes a España, porque en las cosas que tocan a onor no se ha de tener consideración a ninguna otra que no sea esta la principal. Al Duque y al Prior escribe en la conformidad que me pidís, y con el encarescimiento y calor que haré todo lo que supiere que puede aprovecharos, y así será que me aviséys de lo que entendiéredes que puedo hazer por vos para que se ponga por obra y se os dé la satisfacción que de mi parte se debe a vuestra voluntad, por que a esta no faltaré con la persona y con la hazienda.¹⁷⁷

Por el desconocimiento que demuestra Fadrique sobre la suerte de Aldana a la altura del mes de febrero de 1577, se infiere que esta carta debe ser respuesta a una escrita por el poeta antes de que se le diera el cargo provisional y fugaz de la tenencia de la fortaleza de San Sebastián y, por supuesto, antes de que fuera escogido, seguramente por mediación del duque de Alba, para la arriesgada comisión de espionaje en el norte africano que tuvo que llevar a cabo junto con el

177. Carta de Fadrique de Toledo a Francisco de Aldana, 20 de febrero de 1577, en Biblioteca del campus Barri Vell de la Universitat de Girona, Ms. Aldana, s. f.

aventurero Diego de Torres, estipulada tras la célebre entrevista de Felipe II y Sebastián de Portugal en el monasterio de Guadalupe en la navidad de 1576, donde ambos monarcas trataron acerca de la empresa que acabaría con la vida del rey portugués y con la de Aldana.¹⁷⁸ Partió el poeta hacia África en enero, seguramente desconcertado ante su nuevo papel de informador y espía; y, desde luego, partió con el amargo convencimiento de que sus pretensiones no habían sido valoradas ni mucho menos admitidas como merecían sus servicios, pese a sus clamorosos esfuerzos por obtener el premio de un mañana más estable, más seguro y más sereno, lejos de las cajas de guerra. Debió de ser entonces, o en algún momento entre esta primera jornada a África y la que lo encaminaría después a la corte de Portugal tras su regreso en el mes junio de 1577, cuando Aldana reconocería la vanidad del mundo en uno de los sonetos más bellos y sinceros de cuantos se han escrito en lengua castellana. El sentimiento del poema debió gestarse entre julio y diciembre de 1576 cerca de la presencia de Montano, quien coparticipaba junto a su amigo de la misma aflicción y del mismo desencanto, y en cuyos versos pudo encontrar el discípulo la forma de homenajear y consolar al maestro:

En fin, en fin, tras tanto andar muriendo,
tras tanto variar vida y destino,
tras tanto, de uno en otro desatino,
pensar todo apretar, nada cogiendo,

tras tanto acá y allá yendo y viniendo,
cual sin aliento inútil peregrino,
¡oh Dios!, tras tanto error del buen camino,
yo mismo de mi mal ministro siendo,

hallo, en fin, que ser muerto en la memoria
del mundo es lo mejor que en él se asconde,
pues es la paga del 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.¹⁷⁹

178. El 6 de febrero Aldana ya había salido de España con destino a Berbería. Sobre esta comisión africana véase Rivers (1953: 527-529) y Lara Garrido (1985: 31).

179. Aldana (*Poesías castellanas completas*, pp. 429-430). Nótese la deuda de las dos primeras estrofas con estos versos de la oda a Pedro Vélez de Guevara: "Testis dolorum maestitia et grauis / iniuriosis aula frequens malis, / testisque cursus, in remotas / quo feror excutiorque terras", vv. 49-52, en Pozuelo Calero (2011). La idea de ir vagando por la tierra inútil y dañinamente, la certeza de la vanidad de los hombres y el deseo de huir del mundo para hallar el apacible y recóndito rincón de la vida contemplativa respiran en la oda de Montano.

Es del todo estimulante comprobar el enorme grado de correspondencia existente entre las vicisitudes y circunstancias respectivas de Aldana y Montano. Si el poeta marchó a África inesperadamente, tras una agotadora defensa y reivindicación de su dignidad, sin haber visto recompensados sus veinticuatro años de servicios, no menos dramática resultó la fortuna del sabio frexnense tras su regreso a la corte española. Como se ha señalado antes, la brutal oposición que León de Castro había sostenido durante años contra la Políglota se oficializó en España con la requisitoria que el 9 de noviembre de 1576 escribió Castro al licenciado Hernando de Vega para que el propio Montano se justificara ante el Tribunal de la Inquisición de las imputaciones dirigidas contra su Biblia. El caso fue encomendado al jesuita Juan de Mariana, quien emitió su veredicto en agosto de 1577. Las conclusiones del padre Mariana, tras un minucioso y objetivo examen de la obra, resolvían que Montano podría haber tenido más “cuidado del que muestra en defender y dar toda auctoridad a nuestra edición de la Vulgata”; y “que se nota que en esta obra [la Políglota] se hallan nombres de herejes y autores reprobados”, como también “se advierten algunas faltas del último tomo del Apparato, y particularmente de aver hecho tanto caso de libros de hebreos y tan poco de lo que los sanctos y otros auctores nuestros [...] han escrito”. Por último, el veredicto aseguraba que el rey “no ha ganado mucha honra en averse puesto su real nombre en esta obra, y quanto más fuere, ganará menos, y de aquí a cien años se verá más la falta”.¹⁸⁰ Como toda la crítica montaniana ha deducido, estas conclusiones “debieron suponer un mal trago para Montano”;¹⁸¹ con todo, la salomónica resolución del padre Mariana aconsejaba finalmente que la Políglota recibiera la aprobación solicitada, lo cual sirvió al menos para acallar las críticas a la obra por algunos años.

Durante todo el tiempo que sonó este ruido ocasionado por el proceso inquisitorial sobre la Biblia Regia, Montano tuvo que aceptar, además, una decisión totalmente inesperada que vino a derrumbar las escasas esperanzas que aún pudiera depositar en su pretensión de liberarse de los negocios de la corte y de quedar apartado en su anhelada Peña. Que Montano aún mantenía esta esperanza a los cinco meses de haber llegado a la corte de Madrid lo confirman sus propias palabras en carta al humanista Fulvio Orsini: “io penso passar in Andaluza al fine di questo Febraro proximo col favore di Iddio”.¹⁸² Pero nada más lejos de la realidad para desgracia de Montano. Absolutamente desconcertado y dolorido debió sentirse el teólogo frexnense cuando recibió por parte de Felipe II la comisión más tediosa de cuantas podía imaginar: la catalogación y organización de los fondos de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, buena parte

180. Carta de Juan Mariana a Gaspar de Quiroga, 16 de agosto de 1577, en Macías Rosendo (1998: 464-468).

181. Macías Rosendo (2006: 37).

182. Carta de Arias Montano a Fulvio Orsini, 19 de diciembre de 1576, en Domenichini (1988: 572).

de cuyos volúmenes impresos y manuscritos habían sido adquiridos por el propio Montano a lo largo de sus peregrinaciones; labor, qué duda cabe, muy "poco grata para quien deseaba un merecido retiro dedicado a sus estudios biblistas"¹⁸³. Como se dice en las memorias de fray Juan de San Jerónimo, Montano se incorporó a su nuevo cargo el 1 de marzo de 1577, para "expurgar y ordenar la librería Real de Sant Lorenzo como persona que tiene las partes necesarias para empresa tan principal y de tanta confianza como es esta".¹⁸⁴ Desde luego, nada podía tener de principal esta empresa para Montano, pues, como confesó a Zayas tan solo tres meses después de asumir sus funciones como bibliotecario, el erudito ansiaba desesperadamente "salir presto de aquí", y admitía con resignación y sin ningún entusiasmo: "Hasta agora no sé lo que el rey quiere de mí, y voy contemporizando y callando hasta acabar este índice que voy haciendo, para pedirle luego la licencia que me ha prometido para ir a ver a mis hermanos y tierra, y espero de concluir en todo junio, si Dios quiere, habiendo yo de hacer asiento en corte o cerca, que es lo que menos deseo".¹⁸⁵

Tampoco debía de conocer Aldana lo que su rey quería o esperaba de él cuando, poco antes del 10 de junio de 1577, el poeta regresó a España tras haber finalizado su misión de reconocimiento de las marinas y las fortalezas del norte de África, de donde traía "razón muy particular de todo lo que conviene saberse"¹⁸⁶ para llevar a cabo las disposiciones y estrategias que exigía la proyectada e insensata expedición que pensaba acaudillar en persona el joven rey don Sebastián. Es de celebrar que la cadena de peripecias que afectaron al poeta inmediatamente después de su regreso a la corte madrileña en 1577 fuera magistralmente reconstruida por Elías L. Rivers a golpe de los numerosos documentos hallados en el Archivo General de Simancas, los cuales, a la luz y el calor del relato que se ha ido trazando en estas páginas, destilan las implicaciones morales y psicológicas en Aldana de una comisión diplomática y de tanta trascendencia para el estado como lo fue su ida a la corte de Portugal para "hazer relación al Ser[en]simo Rey de lo que vio en la jornada de que húltimam[en]te ha venido".¹⁸⁷

En efecto, aprovechando que don Sebastián "folgou muito co[m] ser vindo o soldado que foi a Berberia" y que deseaba "ver a rellação do que vio e achou e o ouvir",¹⁸⁸ el duque de Alba, histórico protector del apellido Aldana y, desde

183. Dávila Pérez (2002a: 383).

184. *Memorias de fray Juan de San Gerónimo*, en *CODOIN*, tomo VII (1845: 185).

185. Carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 31 de mayo de 1577, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 345-346).

186. "Relación q[ue] se dio aquí a Luys de Silva y se embió a don Juan de Silva, en XI de junio de 1577", en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 394, ff. 57 y 66; véase también Rivers (1953: 529).

187. Carta del duque de Alba a Gabriel de Zayas, 21 de junio de 1577, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 394, f. 65; véase también Rivers (1953: 530).

188. Respuesta del rey portugués a los puntos de la relación que le hizo Cristóbal de Moura de parte de Felipe II (sin fecha), en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 394, f. 256.

1567, concretamente de Francisco, convenció a Felipe II para que el poeta fuese a dar cuenta ante el mismísimo rey de Portugal de la información que había recabado durante su incursión africana, “teniendo por cierto que por ella desistiría de la empresa, o no iría en persona a ella”.¹⁸⁹ El 23 de junio, escribía Felipe II a su embajador en Portugal Juan de Silva:

Este es el capitán Fran[cis]co de Aldana, tan buen soldado y tan cuerdo que ha traýdo muy buena relación de lo que llevó a cargo y assí he mandado que vaya agora con este despacho, para que él la haga de todo ello al rey, mi sobrino, al t[iem]po y de la manera q[ue] vos lo concertáredes y se lo advertiéredes y ordenáredes, a fin que se proceda en el neg[oci]o con el peso y consideración que la qualidad dél lo requiere; y cumplido que haya con esto le bolveréys a despachar con brevedad, bien informado de todo lo que viéredes que conviene que acá se sepa.¹⁹⁰

Fue un viaje rápido, como lo fue también el devenir insospechado de los acontecimientos. Salió Aldana de Madrid el 26 de junio y el día 30 hacía ya su entrada en Lisboa. En la corte madrileña el éxito de la embajada se daba por seguro, pero cuando el poeta escribió a Gabriel de Zayas el 10 de julio desde Portugal un primer informe de sus encuentros con el sobrino de Felipe II, había ocurrido ya “un giro espectacular”¹⁹¹ y prácticamente definitivo: Aldana, aun haciéndole “l’impresa più difficultosa di quello che ei la stimava”,¹⁹² no solo se vio altamente valorado, halagado y apreciado por una majestad como el rey de Portugal, unido por “natura propia” al Rey Católico, sino que también conectó, desde su obsesión por el peligro turco y por el de los enemigos de Dios, con la idea de cruzada que aquel tan obcecadamente sostenía. Además, habiendo sido informado seguramente antes por el embajador, Aldana no podía desconocer que don Sebastián “consideraba lo más prudentes avisos meros disfraces de cobardía”,¹⁹³ acusación que no podía permitirse de ningún modo quien había tenido que defender y aun demostrar en la corte por medio de relaciones ajenas

189. Cabrera de Córdoba (1876, II: 395). El papel fundamental del duque de Alba en la decisión de enviar a Aldana a la corte portuguesa está fuera de toda duda: la elección del hispanoflorentino fue, a todas luces, una apuesta personal de Alba, a juzgar por sus esfuerzos casi paternalista a la hora de procurar que se le diese a Aldana la ayuda de costa necesaria para el viaje, “que a de ser para yda y buelta, y que no aya de gastar de su hazienda”, carta del duque de Alba a Gabriel de Zayas, 21 de junio de 1577, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 394, f. 65. Y en otra firmada a las tres de la mañana de la noche de San Juan, el Duque insiste: “q[ue] se dé luego a Aldana [...] los doçientos d[ucado]s para el viaje; me parece que los avrá bien menester, aviendo de yr y bolver”, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 394, f. 75; véase también Rivers (1953: 530-531).

190. Carta de Felipe II a Juan de Silva, 23 de junio de 1577, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 394, f. 260.

191. Lara Garrido (1985: 32).

192. Conestaggio (1585: 17v).

193. Queiroz Velloso (1943: 151).

su honor, su valor y la justicia que merecía una trayectoria de veinticuatro años de servicios. Por todo ello, Aldana remitió a Zayas el siguiente escrito, tan contrario a las actitudes escépticas de Juan de Silva, el duque de Alba o Felipe II:

[...] a esta ora tengo hablado tres vezes a su Mag[esta]d, el qual me tiene lleno de amor y admiración, porq[ue] jamás crey ver en tan pocos años tanto entendim[ient] o y destreza en las preguntas q[ue] me ha hecho sobre mi comisión, discurriendo por ellas tan soldadescamente q[ue] a sido menester abrir los ojos y las orejas para entendelle y respondelle. Guárdele Dios y propoortione su poder a su valor, q[ue] es el q[ue] tiene menester la soldadesca cristiana para levantarse del abismo a do va cayendo.¹⁹⁴

Es indiscutible que el amor y la admiración entre Aldana y don Sebastián fueron recíprocos. El 12 de julio, Juan de Silva escribía a Zayas:

[...] vino el capitán Aldana, avissé luego al rey y embióle a llamar el día siguiente al monest[er]io de Belem, donde se hallava. Oyóle gran rato y examinóle muy particularm[en]te con el diseño delante; dióle Aldana tan buena razón de todo como quien también reconoçido traýa aquel sitio y las demás particularidades q[ue] se devían advertir. Quedó el rey muy contento; no le ha despachado porque le quiere oyr otra vez.¹⁹⁵

El rey portugués oyó de nuevo al hispanoflorentino en un Consejo de Guerra reunido en Sintra antes del 30 de julio. Ese día, sellada ya la alianza personal que tan fatídica habría de ser para el poeta, el propio don Sebastián redactaba de su puño y letra este entusiasmado testimonio de su aprecio y consideración por el capitán Aldana, dirigido a Felipe II:

Tendo ouvido o Capitão Francisco de Aldana e entendendo particularmente, polo que me referio e do que pude colegir e infirir, quáo inteiramente cumprio com as obriguações do a que foi e quáo particularmente vio e reconheço tudo o que cumpria, e entende e alcançou o que daquelas partes tão divisas e fracas convem, me pareço escrever a Vossa Magestade quáo bem me pareço ço que fez: é tanto em favor da empresa tudo o que vio, conforme táobem a o que se tinha visto. E, por o que dele entendi, me pareço dino de onrra e merce, e toda que lhe Vossa Mggestade fizer sera para mim mui grande.¹⁹⁶

194. Carta de Francisco de Aldana a Gabriel de Zayas, 10 de julio de 1577, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 394, f. 253; citada también en Rivers (1953: 532-533, y 1957: L-LII).

195. Carta de Juan de Silva a Gabriel de Zayas, 12 de julio de 1577, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 394, f. 84; véase también en Rivers (1953: 534-535).

196. Carta de don Sebastián a Felipe II, 30 de julio de 1577, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 394, f. 89; se sigue la transcripción de Rivers (1953: 535-536). En el folio siguiente se encuentra una copia en castellano de esta carta, que Rivers no vio, como bien advirtió Ruiz Silva (1981: 29).

Cuando, el 6 de agosto, Aldana obtuvo la licencia para volver a Castilla, la compulsiva fascinación de don Sebastián por el talante del poeta era ya ilimitada. Así se lo expresó el embajador de Felipe II en Portugal al secretario Zayas el mismo día de su partida: “Oy mandó [el rey] despachar al cap[itá]n Aldana y le embió mil ducados, aviéndole hecho mill favores que estima el cap[itá]n más que la m[e]r[ce]d, aunque también a sido honrada. A mi parecer, es lo él tanto q[ue] mereçe que se las haga Su M[ajesta]d muy cumplidas”.¹⁹⁷ Por supuesto, Silva también dio parte de ello a Felipe II por deseo expreso de su sobrino:

El capitán Francisco de Aldana a servido a V[uestra] M[ajesta]d muy aertadamente en cumplimiento de lo que allá se le mandó y aquí se le a advertido. Queda el rey con gran satisfacción de su persona y entendim[ient]o, y assí me lo a mandado significar a V[uestra] M[ajesta]d; y sin dubda tiene muy buenas partes para servir a V[uestra] M[ajesta]d la m[e]r[ce]d que por sus serviçios a mereçido.¹⁹⁸

Aldana regresó a Madrid poco antes del 17 de agosto, fecha en la que entregó en mano a Felipe II la carta que don Sebastián había escrito en su favor, como se advierte en la nota secretarial de la cubierta de dicha carta: “con el cap[it]án Fran[cis]co de Aldana, q[ue] se la dio a 17 de agosto”. 17 de agosto. Es ineludible advertir que, en tan solo dos meses, el poeta había logrado, ni más ni menos que por parte de un rey, el reconocimiento que su honor maltrecho reclamaba. Aldana, recuérdese, había sido herido de gravedad en Flandes y había perdido allí un hermano; había tenido que lidiar, poco después, con sus camaradas amotinados, debiendo persuadirles y convencerles de que depusieran su actitud deshonrosa; había sido ninguneado por la gran casa florentina, aun habiéndose formado en ella desde sus primeros años y vivido no con otro nombre que el de criado mediceo; cargaba también con el agravio de ver su carrera estancada por un odio personal, el mismo que habría alargado sus días de desamparo y miseria en los Países Bajos. Aldana, recuérdese, tras veinticuatro años de servicio continuado, había resuelto irse a España a dar cuenta de todas sus desgracias a Felipe II, para reivindicarse y reparar ante su real figura la destrucción de su persona. Y pese a todo, Aldana todavía tuvo que aguardar lo que dispusiera la clemencia del rey sobre su justicia, postrado por largos meses, sin norte, en la corte madrileña. Ese estado de decaimiento y degradación, que llevaría al poeta a proyectar el 7 de septiembre su programa de retiro contemplativo junto a Montano, tan decaído y degradado como él, no podía sino remontar y revertirse eufórico ante las muestras de consideración que le habían dispensado en Lisboa, resultando ser cuanto tenía y cuanto se le había ofrecido a modo de esperanza.

197. Carta de Juan de Silva a Gabriel de Zayas, 6 de agosto de 1577, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 394, f. 113; véase también en Rivers (1953: 535).

198. Carta de Juan de Silva a Felipe II, 6 de agosto de 1577, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 394, f. 107.

Así, animado seguramente por las recientes recomendaciones de don Sebastián y secundado por el inestimable apoyo del duque de Alba, hacia el 14 de septiembre Aldana se sintió lo suficientemente respaldado y legitimado como para escribir un memorial a Felipe II. Era el momento de volcarse en la relación de sus trabajos y servicios y de solicitar oficialmente su justa pretensión: la Mota de San Sebastián. He aquí, otra vez, el conocido documento, redactado tan solo unos días después de que Aldana concluyera su *Carta para Arias Montano*:

Francisco de Aldana, capitán q[ue] ha sido de infantería española en Italia y Flandes, por V[uestra] Mag[esta]d Sargento mayor en la segunda jornada q[ue] hizo el s[en]or don Juan en Levante, y diversas vezes en Olanda, governador de compañías assí españolas como valonas y alemanas, con cargo de la Artillería de V[uestra] Mag[esta]d en batterías q[ue] allá se ofrecieron, dize q[ue], aviendo servido a V[uestra] Mag[esta]d veynte y quatro años, assí de soldado aventajado como de los referidos cargos, y agora últimamente, después de aver estado diez meses en Madrid, en las dos jornadas q[ue] V[uestra] Mag[esta]d le mandó hazer fuera de sus reynos, donde de su parte no ha podido obrar con más fidelidad y diligencia de lo q[ue] ha hecho, añadiéndose a estos méritos los de sus antepassados, la muerte de un hermano en Olanda y el quedar su persona con menos sangre de la derramada sirviendo a V[uestra] Mag[esta]d, le suplica sea servido hazelle merced de la Mota de San Sebastián, para q[ue] le sirva en ella, no con fin de retirarse de las ocasiones, más para tener lugar de donde salga a ellas, empleando los años q[ue] le quedan de vida como los passados en servicio de su rey y señor, porque hasta agora no le ha hecho V[uestra] Mag[esta]d merced en que estrive para merecer otras mayores, esperadas como de hombre benemérito de su real grandeza.¹⁹⁹

En su intento por reconstruir las marañas burocráticas de este memorial, Rivers afirmó que llegó primero a manos del secretario Mateo Vázquez, quien se lo mandó luego a Juan Delgado, del Consejo de Guerra, con la recomendación de que se aprobara. Como bien advirtió el crítico norteamericano, diez días después Delgado se lo devolvió a Vázquez, diciendo que lo había considerado el Consejo y que este había decidido hacerlo mandar al rey, quien tenía la consulta, o sea, la lista de otros candidatos para el puesto. En dicha lista, que contenía los nombres de diecinueve aspirantes a la tenencia del castillo de San Sebastián y un sumario de sus cualidades y hojas de servicio, no se añadió el nombre de Aldana, pero el 12 de noviembre de 1577 se tomó por fin la decisión a su favor, garabateando Vázquez en el dorso de la consulta: "Al capitán Francisco de Aldana". Lo que Rivers no se preguntó ni podía saber es por qué el nombre de Aldana aventajó al de los diecinueve candidatos (capitanes en su mayor parte) que solicitaron también la concesión de dicha tenencia. Hoy la respuesta no puede

199. Memorial de Francisco de Aldana a Felipe II, c. 14 de septiembre de 1577, en Archivo General de Simancas, Guerra y Marina, leg. 82, f. 156; véase, acompañado de facsimilar, en Rivers (1953: 550-551), Ruiz Silva (1981: 23-25) o Lara Garrido (1985: 35).

ser más incontestable: por la influencia directa del duque de Alba. Fue al Gran Duque a quien Aldana entregó su memorial, escrito días antes del 15 de septiembre, como puede comprobarse por esta carta inédita que envió Alba a Mateo Vázquez el día 14:

Con esta embío a V[uestra] M[erced] una petición del cap[itá]n Aldana, que por darme ay tanta priessa mi indisposición no pude darla a Su M[ajesta]d. Me la hará de presentársela en mi nombre y hazer por su pretensión al d[ich]o capitán la m[er]ced q[ue] sus servi[ç]ios mereçen, que yo desseo tanto su acrecentamiento q[ue] porné a mi qüenta la que V[uestra] M[erced] le hiziere.²⁰⁰

Y por supuesto que obtuvo su acrecentamiento. El 19 de noviembre exactamente, Aldana vio ganada su justicia con la provisión que le concedía el título de alcaide del castillo de San Sebastián;²⁰¹ pero una nueva orden del rey impediría que tomara la posesión de la tenencia de la fortaleza guipuzcoana. De hecho, jamás la tomaría, aunque el recién nombrado castellano no pudiera imaginarlo.²⁰² El 7 de diciembre, estando todavía en Madrid, el poeta recibió un encargo especial y de considerable relevancia por parte de Felipe II: escoltar, desde Alcalá de Henares hasta el castillo de Arévalo, al conde de Bura, Felipe Guillermo, hijo de Guillermo de Orange, a quien Felipe II tenía como rehén en España desde 1568.²⁰³ No obstante, la orden del rey, además de dictar la custodia del conde de Bura en el camino de Alcalá a la villa de Arévalo, también mandaba que le “tomase en prisión y guarda” y que “asist[iera] con él” en el castillo arevalense, motivo por el cual Aldana “no a podido ni puede yr a tomar la posesión

200. Carta del duque de Alba a Mateo Vázquez, 14 de septiembre de 1577, en Instituto de Valencia de Don Juan, envío 6, tomo 1, doc. 105. Por tanto, la fecha de 15 de septiembre que figura en el dorso del memorial debe ser por fuerza la del día en que llegó a las manos del secretario, y no la del documento mismo, que va sin fechar.

201. Véase el documento –inédito– de concesión del “Título de alcaide del castillo y mota de San Sebastián al Cap[itán] Fran[cis]co de Aldana”, a 19 de noviembre de 1577, en Archivo General de Simancas, Guerra y Marina, leg. 174, f. 90.

202. Aldana permaneció en Arévalo hasta el día de su partida a Madrid, para inmediatamente después dirigirse a la trágica jornada de África. Léase este documento inédito: “Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo, Fran[cis]co de Aldana, castellano del castillo y mota de San Sebastián por su M[a]g[esta]d, q[ue] es en la provincia de Guipuzcoa, digo que por quanto por mandado de su M[a]gesta[d] voy a servir al rey de Portugal en la jornada q[ue] haze en África, a cuya causa yo no puedo yr a tomar e continuar la posesión de la dicha tenençia por estar de partida para la dicha jornada ni asistir en ella como soy obligado y hazer lo que devo conforme al título de su M[a]g[esta]d q[ue] de la dicha tenençia me dio...”, carta de poder de Francisco de Aldana, en Madrid, a 8 de julio de 1578, en Archivo General de Simancas, Contaduría del Sueldo, 376, vol. 1, s. f.

203. Véase la “Minuta de las cédulas q[ue] llevó el capitán Fran[is]co de Aldana, de Madrid a VII de Dezi[embr]e 1577, pa[ra] lo del conde de Bura”, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 159, f. 70r; véase también Rivers (1953: 552).

de la d[ich]a tenençia [del castillo de San Sebastián]".²⁰⁴ Aunque el poeta no pudiese desempeñar, de momento, el cargo de castellano por el que tanto había pugnado, es indudable que la obtención del título debió aliviar sobremanera sus ánimos y contribuir a que acatará orgullosa y disciplinadamente la nueva tarea que Felipe II le había encomendado. Custodiar al hijo del líder de la rebelión flamenca era, a ojos de todo el mundo, un encargo importante, que denotaba la confianza que ahora depositaba el rey en ese sagaz consejero, informador, diplomático, alcaide y, ante todo, experto militar que era Aldana. Así, sabiéndose dignificado no solo por el duque de Alba o el rey don Sebastián, sino también por Felipe II, Aldana informó solícitamente al rey el 28 de diciembre del cumplimiento de las órdenes reales con relación a las últimas disposiciones para la guarda del conde de Bura. Por ser desconocida y útil para entender la extrañeza que un mes después mostrará Montano al conocer las nuevas circunstancias de su amigo, se reproduce aquí por entero la carta que el poeta envió a Felipe II desde su puesto en Arévalo:

La orden q[ue] la carta de V[uestra] M[ajestad] me dio sobre trocar algún número de los soldados q[ue] vinieron en guarda del conde de Bura con otros deste pueblo para hazer más seguridad y menos gasto en lo concerniente a su real servicio luego puse en execución, disponiéndola (sigún el alvedrío q[ue] V[uestra] M[ajestad] me dexava) en la siguyente forma: escogí de los treynta soldados una esquadra de a diez con su cabo por los menos reboltosos y demás cuydado entre ellos; hize q[ue] quedasen otros dos cabos, hombres pláticos y de servi[ci]o para el gobierno de las otras dos esquadras q[ue] salen deste pueblo, porq[ue] sin ellos no acertarán con la vigilancia q[ue] les tocca tener al ministerio q[ue] se prosigue, de manera q[ue] vengo a quedar, con un ayudante o sargento desta gente, con tres cabos soldados viejos, uno para los diez escogidos y dos para los veynte mudados. Al dicho ayudante, cabos y diez daré la paga ordinaria q[ue] se señaló en Madrid, por no quedarles otro abrigo q[ue] su sueldo, y a los del pueblo señalaré a veynte reales por hombre, en consideración del suplimento q[ue] les haze su acomodada y ordinaria vivienda; aunque estoy dudoso si lo aceptarán, por la comparación q[ue] resulta de los unos a los otros. Esta es la orden q[ue] he tenido en obrar el mandam[ien]to de V[uestra] M[ajestad], la qual se siguyrá hasta q[ue] me viniere otra de su real mano, cuya S[acra] C[atólica] R[eal] persona guarde N[uestro] S[eñor] como la cristiandad ha menester.²⁰⁵

El 28 de diciembre de 1577 parece que la actitud vital de Aldana distaba mucho de aquella voz melancólica que declarara el 7 de septiembre su determinación de romper "a la esperanza lisonjera / el lazo en que me asió con

204. Cédula inédita del rey sobre el salario y la provisión de Francisco de Aldana, alcaide del castillo y mota de San Sebastián, ante su nuevo encargo en Arévalo, en Archivo General de Simancas, Contaduría del Sueldo, 376, vol. 1, s. f.

205. Carta de Francisco de Aldana a Felipe II, 28 de diciembre de 1577, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 159, f. 137.

doble trato”. Aldana, cuya voz íntima y afligida ansió “torcer de la común carrera / que sigue el vulgo y caminar derecho / jornada de mi patria verdadera”,²⁰⁶ había seguido cortes y servido a reyes hasta encontrar finalmente el premio no en “la verdadera patria que para siempre ha de durar”, como dijo alguna vez su maestro,²⁰⁷ sino en aquella misma vida temporal que tanto lo había maltratado. Pese a que conservó siempre su ímpetu guerrero, esencial constitutivo de su personalidad, es muy posible que en sus momentos de mayor desesperanza Aldana llegara a planear su abandono de las armas para abrazar una vocación religiosa, en el caso, al menos, de que no conseguiera vestir el hábito “de más siguridad” que le ofrecería la merced de una alcaidía. No hay duda de que esos, sus más hondos deseos, el poeta debió compartirlos con Montano. La epístola en verso dirigida al frexnense es probablemente la mejor prueba de ello, pero también lo son sin duda las palabras que el propio bibliista escribió a Aldana cuando, llegado a Madrid tras diez meses de obligado “destierro” escurialense,²⁰⁸ tropezó con la ausencia de su amigo y supo que el proyecto de retiro compartido habría de languidecer ante la nueva dimensión militar y política que había alcanzado Aldana. Con su habitual ternera, dejó escrito Montano:

Grandísima fue la soledad, tristeza y estrañeza q[ue] sentí qua[n]do, venido a esta corte, no hallé a v[uestra] m[erced], a quie[n] venía a buscar, para despacio co[m] municarle aq[ue]llo q[ue] más e[n]tíe[n]do me podría dar co[n]tento e[n] esta vida. Allegóse a la ausentia de v[uestra] m[erced] el saber q[ue] estava ay ocupado por muchos días, y pre[n]dado ya de provisiones y títulos para seguir cortes y servir a los reyes de la tierra y trattar en materias de guerra y otras cosas agenas de lo q[ue] allegún día se co[n]fería. Todo lo e[n]derece N[uest]ro S[eñor] para su servi[ci]o.²⁰⁹

El lamento y el asombro de Montano pudieran sugerir que Aldana sopesó seriamente con su maestro y padre espiritual las posibilidades de acogerse a una vida religiosa y privada, vuelta hacia ese rincón donde “vivir con la vitoria / de sí, puesto el querer tan solo adonde / es premio el mismo Dios de lo servido”.²¹⁰ No parece tener otro sentido “lo que algún día se confería”, esto es, “tratar algún negocio examinando las razones que hay en pro y en contra”,²¹¹ un negocio que,

206. *Carta para Arias Montano*, vv. 44-48, en Aldana (*Poesías castellanas completas*, p. 439).

207. Carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 18 de abril de 1574, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 305).

208. En carta a Zayas escrita desde El Escorial a 10 de noviembre de 1577, Montano dice: “Mucho sentiría la ida de la corte de aquí si me faltase el consuelo de las cartas de v. m. en este destierro; por tanto le suplico me socorra con ellas mientras aquí estuviere, que yo procuraré acortar el tiempo cuanto me sea posible”, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 352).

209. Carta de Arias Montano a Francisco de Aldana, 30 de enero de 1578, en Biblioteca del campus Barri Vell de la Universitat de Girona, Ms. Aldana, s. f.

210. Aldana (*Poesías castellanas completas*, p. 430).

211. Covarrubias (1611: 232).

a buen seguro, debía ser diametralmente distinto y sobre todo ajeno al seguimiento de cortes y al servicio de reyes y opuesto también, cómo no, a "las materias de guerra". Como se ha ido viendo a lo largo de estas páginas, tanto Aldana como Montano habían sucumbido en el teatro del poder de su tiempo, pero en su amistad y conversación hallaron, proyectaron y trazaron el consuelo de su igual condena en "el infierno del común trafago". Era inevitable, pues, que grandísima fuera la soledad, tristeza y extrañeza que sintió Montano cuando certificó las limitaciones que su propio amigo, con pesarosa resignación, ya le había confesado a través de sus versos:

Mas ¡ay de mí, que voy hacia el profundo
do no se entiende suelo ni ribera,
y si no vuelvo atrás, me anego y hundo.

No más allá; ni puedo, aunque lo quiera.
Do la vista alcanzó, llegó la mano;
ya se cierra a entrambos la carrera.²¹²

Ante las nuevas ocupaciones, recompensas materiales y aspiraciones de quien prometiera al rey don Sebastián "che al tempo venirebbe a servirlo",²¹³ solo quedaba, en efecto, esperar a que Dios lo enderezara todo para su servicio. El pesimismo que subyace a las palabras de Montano tenía, en fin, su razón de ser, como tristemente confirmaría el sabio un año más tarde al recibir la noticia de la muerte de Aldana en aquella infausta jornada para la cual Montano no halló nunca ningún fundamento:²¹⁴ "Grande pena me ha dado la muerte del capitán Aldana, y no me la ha aliviado el tener casi pasado este trago con la sospecha grande que dello tenía. Siempre alabado sea Dios, que así nos ha castigado por esta parte de Portugal, y nosotros no sé cómo lo sentimos".²¹⁵

Había cerrado Aldana su epístola a Montano expresando su deseo de vivir con el maestro, "en paz dichosa, esto que queda / por consumir de vida fugitiva", pero era este, desde luego, un anhelo imposible, o difícilísimo, para aquellos que estuvieron obligados a supeditar, siempre, sus esperanzas de soledad contemplativa al servicio y arbitrio de los reyes de la tierra.

212. *Carta para Arias Montano*, vv. 277-282, en Aldana (*Poesías castellanas completas*, pp. 450-451).

213. Conestaggio (1585: 17v).

214. Desde Lisboa, adonde Montano se dirigió poco después de escribir a Aldana, escribió el frexnense en carta a Zayas, a último de febrero de 1578: "Hallo aquí al pueblo descontento con este propósito tan constante que el Rey tiene de hacer jornada para la cual no se halla fundamento", en González Carvajal (1832: 176), doc. n. 62.

215. Carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 4 de enero de 1579, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 377).

Últimos apuntes en torno a la carta de Arias Montano (a modo de epílogo)

Como tal vez se haya observado ya, la carta que Arias Montano dejó escrita a Aldana en Madrid a 30 de enero de 1578 constituye un testimonio que silencia e insinúa mucho más de lo que expresa, y no por ello deja de ser una fuente de información preciadísima sobre los profundos lazos de amistad que unían a los corresponsales. Antes al contrario: la reserva y secreto celosamente contenidos incluso en la privacidad de la carta traslucen el privilegio de la confidencia que Aldana y Montano se concedieron por medio del vínculo de su consolidada *amicitia*. Afortunadamente, ni la brevedad, ni la cautela ni el escamoteo a los que Montano somete su comunicación, sin duda comprometedor, impiden a los estudiosos del poeta hispanoitaliano y del sabio frexnense conjeturar acerca de lo omitido o conocer nuevos datos sobre estos dos seres de tan alto y raro vuelo. Arriba se han señalado y valorado ya las alusiones de Montano vertidas en el primer párrafo de la carta, esa evocación a las conversaciones que mantuvo con su amigo y que bien pudieron versar sobre las esperanzas que abrigaría Aldana de materializar al fin su vocación religiosa. Ahora, llegados a este punto, conviene comentar aunque sea muy someramente los demás asuntos referidos en el testimonio, y, por supuesto, el delicioso *post scriptum*. Seguía Montano en su carta para Aldana:

Vine aquí de S[ant] Lore[n]ço los postreros días de navidad co[n] lic[enci]a q[ue] Su Mag[esta]d me había prometido para yr a ver mi choçuela e[n] la Peña, y co[n] ocupaciones de corte y dilaciones de mi amo he perdido todo este mes, e[n] fin del qual me ha dado lic[enci]a co[n] encom[m]ienda q[ue] torne presto, de q[ue] doy a v[uestra] m[erced] aviso, y le supp[li]co pida a Dios e[n]derece mi camino para servi[ci]o suyo y me ma[n]de si e[n] alguna cosa le puedo dar gusto e[n] este viage o donde estuviere.

Aquel a<m>igo y servidor de v[uestra] m[erced] q[ue] los días pasados le co[m] municó sus buenos de<seos> tiene propósito de effettuarlos abrié[n]dole Dios puerta para ellos, y ha me dado ca<rgo> de q[ue] dé esto a e[n]tender a v[uestra] m[erced] y le affirme q[ue] en ninguna pers[on]a d'este mu[n]do tien<e con>fiança q[ue] le sabrá procurar y adereçar su co[m]modidad sino es a v[uestra] m[erced], y q[ue] co[n] g<ran> certeza parte muy assigurado a buscar aq[ue]l thesoro y co[n] cluir su casamiento co<n per>sona q[ue] tanto ama y deve amar, y rogóme q[ue] enco[m]me<n>dasse a v[uestra] m[erced] el secreto, por recelo de los adversarios y co[m]petidores, y así lo e[n]comie[n]do de su parte y de la mía. Ha me dexado una carta para v[uestra] m[erced], la qual yo no he querido fiar de los ca<minos> y tiempos, y queda aquí e[n]co[m]me[n]dada a un amigo fiel q[ue] sin saber cosa d'esto la ten<drá> guardada hasta q[ue] v[uestra] m[erced] venga y se la dará e[n] mano propria, remittié[n]dose e[n] la ex*** a lo q[ue] por tie[m]po succedere y al buen juicio e industria de v[uestra] m[erced].

El segundo párrafo de la carta no destaca en apariencia por su alto nivel informativo, pero es de notar que contribuye decisivamente a aclarar algunos

puntos, menores y no tan menores, de su biografía. Una cuestión que podría considerarse menor, aunque indispensable para fijar los pasos de Montano, es su estancia, hasta ahora desconocida, de un mes entero en la corte de Madrid en enero de 1578, dato que corrige la creencia de que el biblista estuvo en El Escorial hasta finales de dicho mes. No fue así, como él mismo le comunicó al poeta, pues partió de San Lorenzo en "los postreros días de navidad", es decir, a principios de enero.

De ninguna manera puede considerarse superflua la información relativa a la ida de Montano a su queridísima Peña. Cualquiera que se haya acercado a la biografía del frexnense sabe que, antes de llegar a Andalucía hacia el mes de marzo, Montano pasó por Lisboa, adonde llegó el 20 de febrero y donde estuvo poco más de una semana. De hecho, las cédulas de guía y paso que Felipe II expidió a Montano para que pudiese viajar cómodamente y sin que los aduaneros entorpecieran su camino de Madrid a Lisboa llevaban fecha de 29 de enero de 1578, es decir, se emitieron justo un día antes de que Montano se dirigiera a su amigo.²¹⁶ Es más, al día siguiente de que Montano escribiera a Aldana, Felipe II despachó una carta a su embajador en Portugal para advertirle del inminente desplazamiento de su capellán hacia aquellos dominios: "Daraos esta el Doctor Arias Montano [...] que va a ese Reyno con mi sabiduría y licencia a lo que de él entenderéis".²¹⁷ La cuestión aquí es: ¿por qué Montano no informó al poeta de su ida a Portugal? Puesto que la crítica montaniana ha sostenido, "con mayor imaginación que conocimiento",²¹⁸ que el viaje del biblista a Lisboa era en verdad una misión política encubierta, podría pensarse que Montano ocultó a Aldana su comisión secreta con supuestos fines políticos, como "explorar qué respaldo popular tendría el posible derecho dinástico de Felipe II al trono portugués",²¹⁹ o incluso "preparar la campaña política del rey", convirtiéndose "en lo que hoy llamaríamos un espía".²²⁰ No obstante, gracias a un espléndido trabajo de Manuel José de Lara Ródenas, hace ya varios años que quedó demostrado (y con sólidos argumentos, además) que el paso de Montano por Lisboa no tuvo ningún sentido político ni diplomático. Lo que de verdad llevó a Montano a la capital portuguesa, aparte de su deseo de visitar a compañeros y amigos y de su disposición para mediar en el problema de los mercaderes castellanos (a quienes se les había incluido en la lista de conversos portugueses obligados a contribuir a la Corona),²²¹ fue una campaña científica de recopilación de con-

216. Véase González Carvajal (1832: 173-174), doc. n. 59 y doc. n. 60.

217. Carta de Felipe II a Juan de Silva, 31 de enero de 1578, en González Carvajal (1832: 173), doc. n. 58.

218. Lara Ródenas (1998: 343).

219. Sánchez Rodríguez (1997: 113).

220. Alvar Ezquerro (1998: 191 y 207).

221. Aprovecho la nota para dar noticia de una carta desconocida de Arias Montano a Zayas sobre este tema, del 24 de septiembre de 1577, en Archivo General de Simancas, Estado, leg. 394, f. 287.

chas marinas, una afición bien conocida tanto por los estudiosos del humanista como por los de Aldana, quien pintó en los inolvidables tercetos de su epístola a Montano un paisaje tentador de luz, orillas y arenas repletas de conchas de caracoles para complacer a su amigo. ¿No sería acaso esta oportunidad científica de Montano en Portugal y su vuelta a la Peña –su verdadero destino– lo que “más entiendo me podría dar contento en esta vida” y lo que “despacio” querría “co[m]unicarle” a su gran amigo, “a quie[n] venía a buscar”? Probablemente, mas no era este el motivo de la carta.

El motivo principal de la carta de Montano a Aldana se encuentra, sin duda, velado en el último párrafo del escrito. Montano, en calidad de agente informador, avisa al poeta de que un amigo suyo ha decidido concluir secretamente su casamiento, “co<n per>sona q[ue] tanto ama y deve amar”. Lamentablemente para el investigador de hoy, la enorme discreción de Montano impide descubrir y defender a ciencia cierta la identidad de dicho amigo. Ahora bien, ¿no resultaría irresistible traer a un personaje íntimamente relacionado con Aldana que llegó a casarse en secreto en 1578? Sin duda. ¿Y acaso no sería más irresistible todavía traer el nombre de dicho personaje si este hubiese escrito a Aldana justo en el año anterior? Evidentemente. Pues bien, tráigase entonces a don Fadrique de Toledo, quien, según se deduce de la documentación relativa a un caso que escandalizó a toda la corte y que supuso el destierro y el declive de los Alba, hacia octubre de 1578 quebrantó su confinamiento en Tordesillas para casarse en secreto con su prima María de Toledo.²²² La profunda amistad que existió entre don Fadrique y Aldana puede comprobarse en la carta citada anteriormente que escribió el hijo del duque de Alba para mostrar su apoyo al poeta. Pero para encajar a don Fadrique en la identidad de ese amigo y “servidor” que refiere Montano, parece totalmente necesario conectar al pretendiente con el sabio de Fregenal, para lo cual es insuficiente y no aporta demasiado el hecho de que ambos se conocieran y trataran en los Países Bajos. Sí pudiera arrojar un poco de luz, en cambio (quizá no ahora, pero sí en futuras investigaciones), un par de referencias llamativas entresacadas del epistolario de Montano. La primera se encuentra en una carta del bibliista dirigida al secretario Mateo Vázquez del mes de octubre de 1577. En el pie de dicha carta, cuyo asunto es por completo ajeno al tema en cuestión, se halla una anotación de mano de Felipe II en la que puede leerse lo siguiente: “También hablaremos oy en esto. Y traed lo de don Fadrique de Toledo, que procuren de llamaros temprano”.²²³ De este escueto apunte podría deducirse que Felipe II consideró el polémico caso de don Fadrique con

222. Obedeciendo así las órdenes de su padre y rompiendo todo posible compromiso con Magdalena de Guzmán, a quien había prometido matrimonio en 1566. Para todos los antecedentes, detalles y consecuencias del caso, se remite al excelente trabajo de Martínez Hernández (2013).

223. En carta de Arias Montano a Mateo Vázquez, octubre de 1577, en Macías Rosendo (2008: 309-310).

Montano, una idea que no carece en absoluto de sentido si se tiene en cuenta que el frexnense conocía y había tratado personalmente al hijo de Alba en su época de Flandes, como se ha dicho. Por otra parte, este posible nexo entre Montano y el problema de don Fadrique pudiera verse reforzado por unas palabras, cuidadosamente escogidas y empleadas, que Montano dirigió a Zayas en apoyo del Gran Duque en junio de 1578, justo cuando las relaciones entre los Toledo y la Corona estaban alcanzando su más alto grado de deterioro a causa del proceso contra el futuro IV duque de Alba:

Gran pena me ha dado lo que v. m. me ha escrito de la indisposición del duque d'Alba, aunque me la ha mitigado con afirmarme quedaba mejor. Dios dé a su Excelencia la salud y prosperidad que le desean los que conocen su valor y el provecho que semejantes ministros hacen en la república cristiana y la que tenemos menester los suyos [...]. Héle suplicado por cierta relación importante a mi contento y a mis estudios, y no querría que disimulase mi deseo. V. m me la haga de interceder y solicitar por su parte, que luego entenderá su Excelencia el sugeto que aquí no declaro.²²⁴

De nuevo, parece que Montano actúe con suma discreción y cautela. ¿De verdad estaría solicitando una relación necesaria para sus estudios? ¿Cuál sería el tema que deja sin declarar? El hermetismo voluntario de Montano es paradójicamente manifiesto. ¿No estaría, en realidad, solicitando a Alba noticias sobre su conflicto con el rey, enraizado en el proceso contra su hijo? Estas interrogaciones no ignoran el riesgo de su planteamiento y solo están destinadas a sugerir escenarios admisibles y no forzosamente descartables, de momento. De confirmarse algún día con nuevos datos las suposiciones propuestas, la implicación de Montano en el caso de don Fadrique, fuera de la naturaleza que fuese, podría confirmar también que tras ese incógnito amigo y servidor de Aldana se halló siempre el hijo del duque de Alba, el mismo que antes de firmar su nombre declaraba "a lo que señor mandáredes" como muestra de su incuestionable inclinación por el *Divino*.

Ya para finalizar, merecen una mínima atención las últimas palabras que Montano dejó escritas para Aldana. El apasionado admirador de estas dos figuras y de su verdadera y clásica *amicitia* lamentará la brevedad expresiva del bibliista, pero no se olvide que es en esa concisión y sencillez, en ese grano de arena, donde puede verse el mundo entero. Escribió Montano: "Si la epístola e[n] verso no fuera para mí era digna de admiraci[ón] de todos los buenos ingenios. Sea Dios be[n]dito por sus dones y maravillas". Toda imaginación mínimamente embelesada podrá figurarse hoy la lectura atenta y complacida que hizo Montano de la epístola de Aldana entre los muros de El Escorial. Pese a su pro-

224. Carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 13 de junio de 1578, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 367).

verbal modestia,²²⁵ consideró los versos de su amigo dignos de los mejores ingenios. La estampa, se mire por donde se mire, es impagable. Resulta positivo descubrir, además, que Montano leyó la epístola que su gran amigo le había dedicado justo después de que el poeta la compusiera, lo que nos proporciona una imagen nítida y concreta de una circulación temprana del poema en su forma original y manuscrita. Preciso es comentar en este punto que en la biblioteca del secretario Mateo Vázquez, alumno y gran amigo de Montano desde sus años sevillanos, destacaba un manuscrito poético citado como “Francisco de Aldana y Arias Montano sobre el recogimiento del ánimo escrito de mano enquadernado en pergamino”. Este dato, recogido en un inventario realizado en Madrid a 17 de enero de 1579 sobre “los libros que stan en la rrecámara del s^o Matheo Vázquez”,²²⁶ podría dibujar un panorama de redes de amistad y patrocinio, político y también cultural, en torno a las figuras de Montano, Mateo Vázquez y Aldana, sumamente interesante. No se olvide, a este respecto, que gracias a la mediación directa del secretario del rey (animado por el duque de Alba) Aldana pudo obtener el título de castellano de la fortaleza de San Sebastián, una intercesión que tuvo lugar, curiosamente, pocos días después de que el poeta firmara su epístola, casi al mismo tiempo que redactaba su memorial para Felipe II. Este nuevo horizonte impone algunas preguntas: ¿pudo depositar el poeta algún interés personal y mundanal en su epístola espiritual a Montano? ¿Pudo buscar el poeta con la composición y envío de su epístola la influencia del biblista y de sus poderosas amistades en la corte para la obtención de sus pretensiones? Quede aquí abierto este camino para próximos estudios.

225. De la archiconocida *humilitas* de Montano se encuentran numerosos ejemplos en su epistolario, como este: “V. m. me había prometido excusarme del título del grado, y hase olvidado; cierto no me cuadra: que aun el de discípulo no merezco, que hasta esto hago mal, que no deprendo como debería”, carta de Arias Montano a Gabriel de Zayas, 31 de mayo de 1577, en *CODOIN*, tomo XLI (1862: 346-347). Sin duda, la modestia de Montano fue reconocida por sus contemporáneos y recordada por las futuras generaciones. Lope de Vega, por ejemplo, como ha notado recientemente Jesús Ponce Cárdenas, evocó esa cualidad del insigne biblista en un pasaje de su *Respuesta* al obispo de Jaén. La remembranza no tiene desperdicio: “Pero si ya, pastor esclarecido, / os cansan estos versos, aunque a ratos / el arco aflojan, que se rompe asido, / largos los juzgaréis, pero no ingratos: / solo os diré que en Alemania dieron / a Arias Montano un libro de retratos / y que los celebre se pidieron / en epigramas cándidos y tersos, / tan eruditos como siempre fueron. / Montano comenzó y, entre diversos / rostros hallando al vivo su retrato, / pasole en blanco y prosiguió los versos. / Pero viendo los dueños su recato, / todos le celebraron, pensamiento / que –porque lo entendéis– no le dilato”, vv. 301-315, en Vega (*Rimas sacras*, p. 503); versos citados en Ponce Cárdenas (2018: 21-22).

226. Instituto de Valencia de Don Juan, envío 71, libro 2, ff. 22r-28r (la epístola manuscrita a Montano se cita en el f. 25r); véase también Sánchez-Molero (2014: 41 y 47).

Bibliografía

- ADRIANI, Giovanni Battista, *Istoria de' suoi tempi*, Florencia, nella Stamperia di Giunti, 1583.
- ALBA, Duque de, *Epistolario del III Duque de Alba Don Fernando Álvarez de Toledo. Años 1572-1581*, III, Madrid, Real Academia de la Historia, 1952.
- ALCALÁ, Ángel, "Epílogo", en Ben Rekers, *Arias Montano*, Madrid, Taurus, 1973, pp. 235-252.
- , "Arias Montano y el familismo flamenco: una nueva revisión", en *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998*, ed. Luis Gómez Canseco, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1998, pp. 85-109.
- ALDANA, Cosme de, *Segunda parte de octavas, y sonetos de Cosme de Aldana, Gentilhombre entretenido de su Mag. Cath. Sobre la muerte de su hermano el capitán Francisco de Aldana*, Florencia, Jorje Mariscote, 1587.
- ALDANA, Francisco de, *Todas las obras que hasta agora se han podido hallar del Capitán Francisco de Aldana, Alcayde de San Sebastián, que fue Maestro de Campo General del Rey de Portugal en la jornada de África, a do murió peleando*, Madrid, Luys Sánchez, 1593.
- , *Poesías castellanas completas*, ed. José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985.
- ALDIMARI, Biagio, *Memorie storiche di diverse famiglie nobili*, Nápoles, nella Stamperia di Giacomo Rillard, 1691a.
- , *Historia genealogica della familia Carafa*, Nápoles, Antonio Bulifon, 1691b.
- ALVAR EZQUERRA, Alfredo, "Benito Arias Montano en Portugal", en *Arias Montano y su tiempo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1998, pp. 191-214.
- ARIAS MONTANO, Benito, *Correspondencia. Tomo I (1560-1570)*, ed. Juan Francisco Domínguez Domínguez, Madrid, Ediciones Clásicas, 2017.
- BATTISTINI, Mario, *Lettere di Giovan Battista Guicciardini a Cosimo e Francesco de' Medici scritte dal Belgio dal 1559 al 1577*, Bruselas-Roma, Bibliothèquede de l'Institut historique belge de Rome, 1949.
- BÉCARES BOTAS, Vicente, *Arias Montano y Plantino. El libro flamenco en la España de Felipe II*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 1999.
- BECK, Colette, "Hommes et culture au sein de l'Accademia dei Consufi 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, Pubblicazioni dell' Istituto di Scienze Storiche-Università di Genova, 1985, pp. 213-223.
- BRAUDEL, Fernand, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, II, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2018.
- CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Felipe II, rey de España*, Madrid, Aribau y C.^a, II, 1876.
- Calendars of State Papers Foreign: Elizabeth, 1575-1577*, XI, ed. Allan James Crosby, Londres, 1880.

- CERRÓN PUGA, María Luisa, "Itinerario editorial de Cosme de Aldana, 'gentilhombre entretenido de su Majestad Católica'", *Studi Ispanici*, XII (1987-1988), pp. 181-240.
- CHARLO BREA, Luis, "Carta inédita de B. Arias Montano a Levino Torrencio en MS. Estoc. A 902", *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, LIII (2004), pp. 251-262.
- Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, VII, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1845.
- Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, XXXVII, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1860.
- Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, XLI, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1862.
- Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, CII, Madrid, Imprenta de Rafael Marco y Viñas, 1892.
- CONDE, Prudencio J., "Arias Montano y la cuestión bíblica de su tiempo", *Revista del Centro de Estudios Extremeños*, II, 1-2 (1928), pp. 403-498.
- CONESTAGGIO, Gerolamo de Franchi, *Dell' Vnione del Regno di Portugallo alla corona di Castiglia*, Génova, Girolamo Bartoli, 1585.
- Correspondance du Cardinal de Granvelle, 1565-1583*, V, publicada por M. Charles Piot, Bruselas, F. Bayez, imprimeur de l'Académie Royale, 1886.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- DÁVILA PÉREZ, Antonio, "La censura erasmista en el Índice Expurgatorio de 1571 a través de los documentos de Benito Arias Montano", en *Actas Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento (León, 4-8 de junio de 1996)*, ed. Maurilio Pérez González, I, León, Universidad de León, 1998, pp. 303-310.
- , "La polémica Arias Montano-Wilhelmus Lindanus: un nuevo documento (AGR I, 115, nr. 3714)", *Humanistica Lovaina*, XLIX (2000), pp. 139-165.
- , *Benito Arias Montano. Correspondencia conservada en el Museo Plantin-Moretus de Amberes*, Alcañiz-Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002a, 2 vols.
- , "El epistolario de Benito Arias Montano: Catálogo provisional", *De Gulden Passer*, LXXX (2002b), pp. 63-129.
- , "Dos lecturas erróneas ('omnis familia' / 'amoris familia' y 'simque / sinque'). Consecuencias en la bio-bibliografía de Arias Montano (1527-1598) y de la imprenta plantiniana", *Lias. Journal of Early Modern Intellectual Culture and its Sources*, XXX, 2 (2003), pp. 299-309.
- , "La correspondencia inédita de Benito Arias Montano: nuevas prospecciones y estudio", en *Benito Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, I, ed. José María Maestre Maestre, Eustaquio Sánchez Salor, Manuel Antonio Díaz Gito, Luis Charlo Brea y Pedro Juan Galán Sánchez, Mérida, 2006, pp. 65-78.

- , “*Regnavit a ligno Deus*. Affirmat Arias Montanus; negat Lindanus’. Revisión de la polémica Benito Arias Montano-Wilhelmus Lindanus a la luz de nuevos documentos”, *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, LVIII (2009), pp. 125-189.
- , “Primeros advertimientos de Benito Arias Montano a Felipe II sobre la rebelión de Flandes”, *Calamvs Renascens*, núm. 11 (2010), pp. 7-35.
- , “New Documents on Benito Arias Montano (ca 1525-1598) and Politics in the Netherlands”, en *Between Scylla and Charybdis. Learned Letter Writers Navigating the Reefs of Religious and Political Controversy in Early Modern Europe*, ed. Jeanine De Landtsheer y Henk J. M. Nellen, Leiden-Boston, Brill, 2011, pp. 233-262.
- , “Correspondencia latina inédita entre Benito Arias Montano y Juan Rethio (1572-1573)”, *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, LXIV (2015a), pp. 113-165.
- , “*Pro hebraicis exemplaribus et lingua*: carta Latina inédita de Benito Arias Montano a Gilberto Genebrardo (BNE, Ms. 149)”, *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, XVII, 1 (2015b), pp. 337-412.
- DOMENICHINI, Daniele, “Benito Arias Montano e Italia. Dos cartas inéditas”, *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV, 3 (1988), pp. 565-571.
- DOMÍNGUEZ DOMÍNGUEZ, Juan Francisco, “Prefacio”, en Benito Arias Montano, *Correspondencia. Tomo I (1560-1570)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2017, pp. 9-11.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio, “Poesía y espiritualidad en Francisco de Aldana. A vueltas con la “Carta a Arias Montano” y más versos sacros”, *Studia Aurea*, XII (2018), pp. 67-87.
- FLÓREZ DE OCARIZ, Juan, *Libro segundo de las genealogías del nuevo reyno de Granada*, Madrid, por Joseph Fernández de Buendía, 1676.
- GACHARD, Louis Prosper, *Correspondance de Philippe II sur les affaires des Pays-Bas*, III, Bruselas-Gante-Lepzig, C. Muquardt, 1858.
- GARCÍA, Miguel Ángel, “*Sin que la muerte al ojo estorbo sea*”. *Nueva lectura crítica de Francisco de Aldana*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2010.
- GARCÍA CARRAFA, Alberto y Arturo, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, IV, Madrid, Imprenta de Antonio Marzo, 1921.
- GÓMEZ CANSECO, Luis, *Poesía y contemplación. Las “Divinas nupcias” de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Huelva, Universidad de Huelva, 2007.
- , “Cultura y política en Flandes bajo el gobierno del Gran Duque de Alba: Benito Arias Montano”, en *Congreso V centenario del nacimiento del III Duque de Alba Fernando Álvarez de Toledo. Actas. Piedrahíta, El Barco de Ávila y Alba de Tormes (22 a 26 de octubre de 2007)*, Ávila, Diputación Provincial de Ávila y Diputación Provincial de Salamanca, 2008, pp. 579-598.
- , y Valentín NUÑEZ RIVERA, *Arias Montano y el “Cantar de los Cantares”*, Kassel, Reichenberger, 2001.
- GÓMEZ VOZMEDIANO, Miguel Fernando, *Francisco de Rades de Andrada, cronis-*

- ta y lijánista. *Adiciones a la Crónica de la Orden y Caballería de Calatrava*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2016.
- GONZÁLEZ CARVAJAL, Tomás, “Elogio histórico del Doctor Benito Arias Montano”, en *Memorias de la Real Academia de la Historia*, VII, Madrid, Imprenta de I. Sancha, 1832, pp. 1-199.
- GUICCIARDINI, Ludovico, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore. Con tutte le carte di Geographia del paese, et col ritratto naturale di molte terre principali*, Amberes, Apresso Christofano Plantino, 1581.
- HÄNSEL, Sylvaine, *Benito Arias Montano (1527-1598). Humanismo y arte en España*, Huelva, Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 1999.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, “Guardar secretos y trazar fronteras: el gobierno de la imagen en la Monarquía de España”, en *El dibujante ingeniero al servicio de la monarquía hispánica. Siglos XVI-XVIII*, ed. Alicia Cámara Muñoz, s.l., Fundación Juanelo Turriano, 2016.
- HERRERA, Antonio de, *Primera parte de la Historia General del Mundo*, Madrid, por Luis Sánchez, 1601.
- JIMÉNEZ DE LA ESPADA, Marcos, *El código Ovandino*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1891.
- LARA GARRIDO, José, “Introducción”, en Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 13-114.
- , “‘Tratar en esto es solo a ti debido’: las huellas del *Dictatum Christianum* en la *Epístola a Arias Montano* de Francisco de Aldana”, en *Silva. Studia philologica in honorem Isaiás Lerner*, ed. Isabel Lozano-Renieblas y Juan Carlos Mercado, Madrid, Castalia, 2000a, pp. 371-391.
- , “‘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, 2000b, pp. 281-346.
- LARA RÓDENAS, Manuel José de, “Arias Montano en Portugal. La revisión de un tópico sobre la diplomacia secreta de Felipe II”, en *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998*, ed. Luis Gómez Canseco, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1998, pp. 343-366.
- LAZURE, Guy, “Mecenazgo y clientelismo en los años sevillanos de Benito Arias Montano. Genealogía social e intelectual de un humanista”, en *Arias Montano y los humanistas de su tiempo*, ed. José María Maestre Maestre, Eustaquio Sánchez Salor, Manuel Antonio Díaz Gito, Luis Charlo Brea y Pedro Juan Galán Sánchez, I, Mérida, 2006, pp. 111-124.
- LERNER, Isaiás, “Dos cartas inéditas de Benito Arias Montano en la Morgan Library and Museum”, *Voz y Letra*, XX, 1 (2009), pp. 129-140.
- MACÍAS ROSENDO, Baldomaro, *La Biblia Políglota de Amberes en la correspondencia de Benito Arias Montano (Ms. Estoc. A 902)*, Huelva, Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 1998.

- , “La correspondencia de Arias Montano con Abraham Ortelio: nuevos testimonios de una amistad sin fronteras”, *La Ciudad de Dios*, CCXVII, 2 (2004), pp. 551-572.
- , “El *De Arcano Sermone* en el marco de la Biblia Políglota de Amberes”, en Benito Arias Montano, *Libro de José o sobre el lenguaje arcano*, ed. Luis Gómez Canseco, Fernando Navarro Antolín y Baldomero Macías Rosendo, Huelva, Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 2006, pp. 21-42.
- , *La correspondencia de Benito Arias Montano con el Presidente de Indias Juan de Ovando*, Huelva, Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 2008.
- MALDONADO Y COCAT, Ramón José, “Origen y armas del apellido Maldonado”, *Hidalguía*, Año I, 3 (octubre-diciembre, 1953), pp. 469-480.
- MALTBY, William S., *El Gran Duque de Alba*, Girona, Atalanta, 2007.
- MANEGOLD, Cornelia, “*Clementia principis*. Intention und Rezeption des Standbildes für Fernando Álvarez de Toledo, Dritter Herzog von Alba (1507-1582)”, en *Umwissen und Missverständnisse im vormodernen Friedensprozess*, ed. Martin Espenhorst, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2013, pp. 41-70.
- MANGAS NAVARRO, Natalia Anaís, “La figura de Pedro de Gracia Dei: un bosquejo biográfico”, *Estudios Románicos*, XXIX (2020a), pp. 297-318.
- , “Transmisión textual y catálogo de la obra poética de Pedro de Gracia Dei”, *Revista de Literatura Medieval*, XXXII (2020b), pp. 191-214.
- , “El cancionero NH6 (Hispanic Society of America, ms. B2423): una fuente monográfica de Pedro de Gracia Dei”, *eHumanista*, XLVI (2020c), pp. 137-150.
- MARTÍN NIETO, Dionisio Á., y Bartolomé MIRANDA DÍAZ (eds.), *Noticias de Alcántara*, I, Cáceres, Diputación de Cáceres, 2010.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago, “El desafío de la Casa de Toledo: Felipe II y el proceso contra don Fadrique de Toledo, IV Duque de Alba (1566-1585)”, *Mediterranea - ricerche storiche*, Año X, 29 (diciembre, 2013), pp. 473-512.
- 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*, núm. 70 (1997), pp. 31-70.
- MAVILLA, Francesca, *Committenti e collezionisti tra l'Italia e le Fiandre. Il ruolo di Paolo e Chiappino Vitelli nel contesto artistico e culturale del Cinquecento*, Tesis doctoral, Perugia, Università degli Studi di Perugia, 2016.
- , “‘Sua signora è qua in molta buona riputatione con ciascuno’. Chiappino Vitelli e i fratelli Guicciardini”, *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*, VIII, 1 (2018), pp. 321-348.
- MENDOZA, Bernardino de, *Comentarios de Don Bernardino de Mendoza, de lo sucedido en las Guerras de los Payses Baxos, desde el año de 1567 hasta el de 1577*, Madrid, por Pedro Madrigal, 1592.
- MOGROBEJO, Endika, *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía*, XVII (II), Bilbao, Mogrobejo-Zabala, 1998.

- MOLINA, Bartolomé Sagrario de, *Descripción del reyno de Galicia y de las cosas notables dél, con las Armas y Blasones de los Linages de Galicia, de donde proceden señaladas Casas de Castilla*, s. l., c. 1620.
- MONTERO DELGADO, Juan, Carlos Alberto GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Pedro RUEDA RAMÍREZ y Roberto ALONSO MORAL, *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.
- MORALES LARA, Enrique, “Las cartas de Benito Arias Montano a Abraham Ortels: edición crítica y traducción a español”, *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, LI (2002), pp. 153-205.
- , “Otras tres cartas de Benito Arias Montano a Abraham Ortels: edición crítica y traducción a español”, *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, LIII (2004), pp. 219-249.
- MORALES OLIVER, Luis, *Arias Montano y la política de Felipe II en Flandes*, Madrid, Editorial Voluntad, 1927.
- MOROCHO GAYO, Gaspar, “Transmisión histórica y actual del biblismo de Arias”, *Cuadernos de Pensamiento*, núm. 12 (1998), pp. 135-240.
- NIEVAS ROJAS, Adalid, “Nuevos datos para la biografía de Francisco de Aldana. Primera etapa en Flandes (1567-1571)”, *Boletín de la Real Academia Española*, C, 321 (2020), pp. 147-206.
- Nueva Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, III, Madrid, Imprenta de los hijos de M. G. Hernández, 1893.
- ORTEGA SÁNCHEZ, Delfín, “El enfrentamiento entre Arias Montano y León de Castro en la correspondencia privada del humanismo cristiano: ¿límites filológicos o divergencias humanísticas?”, *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm. 11 (2006), en línea, <<https://www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/19-benito.htm>>.
- PACINI, Arturo, *“Desde Rosas a Gaeta”. La costruzione della rotta spagnola nel Mediterraneo occidentale nel secolo XVI*, Milán, FrancoAngeli, 2013.
- PARKER, Geoffrey, *España y la rebelión de Flandes*, Madrid, Editorial Nerea, 1989.
- , *El ejército de Flandes y el Camino Español 1567-1659*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- PASCAL, Blaise, *Pensées*, ed. Louis Lafuma, París, Éditions du Seuil, 1962.
- PELLICER OSSAU Y TOVAR, José, *Bibliotheca formada de los libros i obras publicas de don Ioseph Pellicer de Ossav y Tovar*, Valencia, por Gerónimo Vilagrassa, 1671.
- PIFERRER, FRANCISCO, *Nobiliario de los reinos y señoríos de España*, I, Madrid, Calle del Colmillo 12, 1857.
- PINTACUDA, Paolo, “Aldana, Cosme de”, en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, dir. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2009, pp. 38-49.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, “Lope de Vega y Arias Montano: ecos de los *Humanae Salutis Monumenta* en el *Isidro*”, en *Lope de Vega y el humanismo cristiano*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2018.

- POZUELO CALERO, Bartolomé, "La oda de Benito Arias Montano a Pedro Vélez de Guevara o la añoranza de la vida retirada", *Criticón*, núm. 113 (2011), pp. 35-62.
- QUEIROZ VELLOSO, José María de, *Don Sebastián. 1554-1578*, trad. Ramón de Garciasol, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.
- RAMOS, Rafael, "Dos notas sobre la vida y la fama póstuma de Francisco de Aldana", *Studia Aurea*, XII (2018), pp. 127-151.
- REKERS, Ben, *Arias Montano*, versión española y epílogo de Ángel Alcalá, Madrid, Taurus, 1973.
- RIVAS, duque de, *Origen del apellido Maldonado*, Madrid, 1874.
- RIVERO RODRÍGUEZ, Manuel, "La Liga Santa y la paz de Italia (1569-1576)", en *Política, religión e inquisición en la España moderna: homenaje a Joaquín Pérez Villanueva*, ed. Pablo Fernández Albadalejo, José Martínez Millán y Virgilio Pinto Crespo, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1996, pp. 587-620.
- RIVERS, Elias L., "Francisco de Aldana, el divino capitán", *Revista de Estudios Extremeños*, IX, 1-4 (1953), pp. 451-635.
- , "Introducción", en Francisco de Aldana, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe, 1957, pp. XI-LV.
- RUIZ SILVA, Carlos, *Estudios sobre Francisco de Aldana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1981.
- SÁNCHEZ-MOLERO, José Luis Gonzalo, "Mateo Vázquez de Leca: un secretario entre libros. 2. La biblioteca (1)", *Hispania Sacra*, LXVI, Extra I (enero-junio, 2014), pp. 35-65.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Carlos, *Perfil de un humanista: Benito Arias Montano*, Huelva, Diputación Provincial de Huelva, 1997.
- SERRANO, Luciano, *La Liga de Lepanto entre España, Venecia y la Santa Sede*, I, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1918.
- SERRICCHIO, Cristanziano, "La fabbrica del Castello di Manfredonia in un libro di conti del 1507-1529", en *8º Convegno Nazionale sulla Preistoria-Protostoria-Storia della Daunia*, San Severo, Sales, 1998, pp. 189-241.
- SOSA, Jerónimo de, *Noticia de la gran casa de los marqueses de Villafranca y su parentesco con las mayores de Evropa*, Nápoles, Nouelo de Bonis, 1676.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio, "Benito Arias Montano y San Carlos Borromeo", en *Anatomía del Humanismo. Benito Arias Montano 1598-1998*, ed. Luis Gómez Canseco, Huelva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 1998, pp. 63-84.
- TORRENCIO, Levino, *Correspondencia con Benito Arias Montano*, ed. Luis Charlo Brea, Alcañiz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2007.
- TRILLO, Antonio, *Historia de la rebelión y guerras de Flandes*, Madrid, Guillermo Drouy, 1592.
- VEGA, Lope de, *Rimas sacras*, ed. Antonio Carreño y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- ZAPATA, Luis, *Carlo famoso*, Valencia, en casa de Ioan Mey, 1566.

Reseñas

Lope de Vega Carpio

Comedias. Parte XIX.

Coordinadores Alejandro García-Reidy y Fernando Plata,
Madrid, Gredos, 2020, 2 vols., I, 1105 p., II, 1121 p.

ISBN tomo I: 978-978-84-2493934-2

ISBN tomo II: 978-84-2493934-2

Roberta Alvitì

Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale

r.alviti@unicas.it

En los últimos meses de 2020 el grupo PROLOPE publicó la *Parte XIX* de *Comedias* de Lope de Vega. El volumen, de acuerdo con la costumbre editorial según la que se publica cada *Parte*, colecciona doce piezas lopescas, reproduciendo los títulos seleccionados por el Fénix y el orden con el que fueron dados a la imprenta. La coordinación de la *Parte XIX* está encomendada a dos estimadísimos estudiosos de dramaturgia áurea y, en particular, del teatro lopesco: Alejandro García-Reidy y Fernando Plata.

Los dos investigadores, haciendo hincapié en una extensa serie de estudios entre los más válidos y recientes prologan el volumen, empezando por exponer detenidamente el contexto editorial en el que se sitúa la *Parte XIX*, que salió a la venta en el mes de marzo de 1624, en Madrid, en la librería del célebre librero Alonso Pérez, colocada en la calle de Santiago. La fecha está respaldada por el hecho de que el 20 y 27 de febrero se concedieron respectivamente la fe de erratas y la tasa. Para esta *Parte* se preparó una estrategia editorial muy articulada visible ya desde la misma portada en la que se ponía: “*Parte decinueve* / [en carácter de tamaño mucho más grande] y la mejor / [tamaño normal] parte de las comedias / de Lope de Vega Carpio”. La preparación para la imprenta de la *Parte XIX* había empezado por lo menos dos años antes; de hecho, en la primavera de 1622, el Fénix había pedido al Consejo de Castilla el privilegio para la publicación de las *Partes XVIII* y *XIX*, práctica, la de instar la concesión para imprimir dos volúmenes a la vez, que se había vuelto usual para Lope, tanto que esta praxis ha llevado a los críticos a hablar de “series o ciclos editoriales” (D’Artois y Giuliani 2017: 3), Alonso Pérez encomendó la impresión de las dos colecciones a los talleres de Juan González; la *Parte XVIII* se acabó de imprimir en diciembre de 1622 y se puso a la venta a principios de 1623.

En cambio, la *XIX* tomó forma solo a partir del mes de febrero de 1624. Teniendo en cuenta el ritmo con el que una oficina trabajaba y la cantidad de pliegos que compone la *Parte XIX*, o sea, setenta y uno, se puede calcular que para su preparación habrían sido necesarios menos de tres meses (Giuliani 2002: 14-15). La tardanza de tantos meses en la aparición de la *Parte XIX*, aunque no inusual, es bastante significativa y según los coordinadores se debe a “criterios puramente promocionales y de estrategia promocional” (I, p. 4). En efecto, los años entre 1617 y 1625 representan una época intensísima de actividad editorial en la trayectoria profesional del Fénix. También hay que considerar el hecho de que “el mercado editorial de la época, en donde la publicación de una nueva *parte* de comedias de Lope representaba una novedad que quitaba cuota de mercado a las ya existentes” (Di Pastena 2008: 24)

García-Reidy y Plata, por lo tanto, descartan la hipótesis de que el proceso de impresión de la *XIX* fuese particularmente desafortunado; más bien se inclinan por la posibilidad de “que el proceso editorial tuvo lugar de manera habitual, de una tirada” (I, p. 6). Sea como fuere, la *Parte XIX* fue uno de los volúmenes lopescos que más éxito conoció, tanto que Pérez encargó a González una segunda edición, que reproduce a plana y renglón la *princeps*, que se publicó en un momento no determinado de 1625. También se cuenta con una tercera edición, publicada en Valladolid por la viuda de Fernández de Córdoba, cuyos costes corrieron a cargo de Antonio Vázquez de Velasco.

En el apartado “Del tablado al papel”, los dos coordinadores destacan la importancia de las noticias de representación para intentar reproducir la manera en que Lope consiguió recuperar los manuscritos que había vendido a los autores de comedias; dichas noticias aparecen en una tabla en la que se colocan los nombres de las compañías que representaron diez de los doce títulos de la *Parte*. Esto refleja el significativo número de formaciones teatrales con las que Lope colaboró durante su larga actividad de dramaturgo. De esta manera García-Reidy y Plata deducen que “Lope reunió las comedias que estrenó una determinada compañía en la misma *Parte*: dos comedias de Gaspar de Porras se incluyeron en la *Parte XVIII* y dos de Juan de Morales Medrano, en la *XIX*. Dado que, al preparar otros volúmenes parejos como la *Partes XIII* y *XIV*, Lope tendió a concentrar las comedias procedentes de ciertas compañías en una u otra *parte*, podríamos pensar que algo similar sucedió con las *Partes XVIII* y *XIX*” (I, p. 12).

Los coordinadores apuntan que un ulterior método de análisis de la repartición de los títulos entre la *XVIII* y *XIX* estriba en el examen de las supuestas fechas de la redacción de las piezas. Estos datos se presentan de manera muy clara en la *Tabla II*. En ella se aprecia la diversidad de la cronología compositiva de las comedias incluidas en las dos partes. El dato cierto es que “el grueso de las comedias publicadas en las *Partes XVIII* y *XIX* corresponden a la época de madurez de Lope” (I, p. 14).

En el apartado *La “Parte XIX” como proyecto editorial lopesco* los dos coordinadores subrayan la importancia de los paratextos que preceden a cada comedia,

preparados específicamente para cada una de ellas y observan que “la crítica ha ido trazando la rica y compleja realidad que late en cada volumen teatral del Fénix”. Además, García-Reidy y Plata apuntan que el periodo de gestación de la *Parte XIX* se despliega en una época especialmente intensa desde el punto de vista literario. La atmósfera política y cultural está dominada por un factor de suma importancia: la subida al trono de Felipe IV (1621); es lógico que dicha atmósfera reavivara las ambiciones cortesanas de Lope “que se manifiestan sobre todo en dos volúmenes misceláneos ambiciosos: *La Filomena* (1621) y *la Circe* (1624)” (I, p. 16). Sus esperanzas se vieron, sin embargo, pronto frustradas, ya que en el otoño del mismo 1621 fue nombrado cronista real Francisco de Rioja.

Eso no quiere decir que Lope quedara en los márgenes de los ámbitos culturales y literarios del Madrid del Rey Planeta; sin ir más lejos, en junio de 1622 el Ayuntamiento de Madrid encomendó al Fénix organizar las justas poéticas que tendrían lugar para celebrar la canonización de san Isidro, así como la ‘edición’ del volumen que recogería todos los textos poéticos que se habían leído en el certamen.

Luego, sigue el apartado *La “Parte XIX” y su discurso autorial*, en el que los coordinadores, tras examinar la portada, en la *Tabla III* se proponen individualar las convergencias entre las dedicatorias que preceden a cada título de la *Parte XIX*, paratextos que desempeñan el papel de “nodos temáticos del discurso autorial de la *Parte XIX*” (I, p. 21). En la *Tabla*, se presentan sinópticamente el título de la obra, la clasificación genérica, el dedicatario y el asunto principal de la dedicatoria. El dato más llamativo es el elevado *status* social de los dedicatarios; aun más interesante es el hecho de que entre los doce personajes a los que van dirigidas las comedias, aparece un número significativo de mujeres, o sea cuatro: a doña Aña Francisca de Guzmán, mujer de Sancho Flores, del Consejo de Indias, va dedicada la comedia que abre la *Parte*, *De cosario a cosario*, y el tema de la *Dedicatoria* versa sobre “Mujeres ilustres por virtud, entendimiento y matrimonio” (I, p. 22) En segundo lugar, *El serafín humano* va dirigido a doña Paula Porcel de Peralta, mujer de Gregorio López de Madera, del Consejo de su Majestad, y el paratexto habla de historia y literatura; en *La limpieza no manchada*, la dedicatoria, que se detiene en el contexto de su representación, está dirigida a doña Francisca de Guzmán, marquesa de Toral; finalmente, el paratexto que precede a *El vellocino de oro*, que también se centra en el contexto de su puesta en escena, está dedicado a doña Luisa Briceño de la Cueva, mujer de Antonio Hurtado de Mendoza, secretario de su Majestad. Esta abundancia de dedicatorias a figuras femeninas, elemento que también se encuentra en *La Filomena*, dirigida a doña Leonor de Pimentel, y en varios textos de *La Circe* con las que Lope obsequia a distintas mujeres es “una estratagema de autopromoción por la que Lope dirige sus alabanzas a dos personas simultáneamente: directamente a la dedicatoria e indirectamente a su poderoso esposo” (I, p. 23). Al mismo tiempo destaca el papel de las damas como lectoras preferenciales de sus obras, y no hay que olvidar el hecho de que las mismas damas eran protagonistas

activas de las fiestas reales, como en *El velloncino de oro*. De los paratextos emerge también el papel de la literatura como tema; quizás por este motivo dedica a Góngora *Amor secreto hasta los celos*.

También se manifiesta en estas dedicatorias otra gran preocupación intelectual lopesca: la de la historia, tema que es inescindible, para el Fénix, del de la literatura. Esto resulta evidente en las palabras con las que Lope ofrece su *Fernán González* al Secretario del Supremo Consejo de la Santa y General Inquisición Luis Sánchez García: “Reciba en prenda de mis obligaciones esta comedia y verdadera historia; que aun en la poesía, a quien trata tanta verdad, no es justo ofrecelle fábulas” (I, p. 926). Concluyen los dos coordinadores: “el aparato paratextual de la *Parte XIX* gira en torno a tres grandes nodos temáticos: la importancia de las mujeres como destinatarios, las reflexiones de índole literaria y, en estrecha relación con este segundo nodo, la historia. Lo que subyace a su vez a todo ello son las aspiraciones cortesanas de Lope” (I, p. 31). A continuación, los dos coordinadores proponen el apartado *La “varietas” de la “Parte XIX”*; esta sección también tiene como punto de referencia la *Parte XVIII*, dado que Lope planeó la configuración de los dos volúmenes contemporáneamente. Observando la *Tabla III* se presenta una visión de conjunto bastante distinta de la *XVIII*: en esta se incluyen cinco comedias de carácter histórico, mientras que en la *Parte* precedente son nueve; de esas cinco, dos son de temática religiosa. La presencia mayoritaria es la de dramas de carácter ficcional que “se caracterizan tanto por la *varietas* (con seis subgéneros presentes) como por la predominancia que adquieren las obras ancladas en varias tradiciones literarias: la mitología, [...], la novela de caballerías [...] y el ciclo carolingio” (I, p. 32). Sorprende que en este repertorio genérico solo dos sean comedias, una urbana y la otra palatina. Continúan García-Reidy y Plata que “solo dos de estas piezas presentan el marbete de tragedia o tragicomedia, por lo que Lope no pretende remarcar especialmente un tono serio para la *Parte XIX*, pero podemos interpretar este fenómeno como indicio de su interés por presentarse como un escritor elevado” (I, p. 32).

Volviendo a la cuestión de la *dispositio*, los coordinadores citan a d’Artois (2010: 33): “sería conveniente hablar no de coherencia sino más bien de zonas de coherencia o de coherencia parcial”. Siguiendo la estela de la estudiosa francesa, García-Reidy y Plata deducen que la configuración de la *Parte XIX* refleja las características editoriales individuables en las *Partes IX, XI-XIII, XVII y XVIII*. Esta actitud se manifiesta en la tendencia a abrir las *Partes* con comedias brillantes y cerrarlas con piezas de tono trágico, que es lo ocurre con la *Parte XIX*, que empieza con *De cosario a cosario* y acaba con *Carlos V en Francia*. Es más: “a todo ello hay que sumar el hecho de que la distribución del volumen y de las dedicatorias se planeó muy probablemente antes de poner en marcha las prensas como revela la repartición de las comedias y sus dedicatorias a lo largo de los pliegos” (I, p. 34). En este punto los editores insertan la *Tabla IV* que ilustra precisamente esta repartición y “como puede verse siete de las comedias

comparten folio con la comedia precedente, por lo que su posición estaba determinada a la hora de tirar estos folios” (I, p. 34).

Muy interesante es también el apartado *La “Parte XIX” como libro impreso* en el que García-Reidy y Plata se detienen “en lo referente a la maquetación: distribución de los versos en una o dos columnas de acuerdo con su extensión métrica, convención en el uso de la redonda y de la cursiva [...] o el empleo o no de espacios en blanco para separar acotaciones según la cantidad que había de incluir en cada página” (I, pp. 35-36). Resulta ser una innovación el uso de algunas cenefas decorativas, de distintos tipos, que preceden a las comedias y las dedicatorias. Se examinan, asimismo, los elementos materiales de la edición: en el apartado *Alonso Pérez y la calidad del papel de la “Parte XIX”*, se destaca cómo el papel de la dos primeras ediciones es “oscuro y de mala calidad; lleva la filigrana con el dibujo de una culebrilla [...] de forma aproximada” (I p. 39), aunque en unos folios finales de la edición de Valladolid, dicho papel se combina con otro de calidad mucho superior. Cierra la introducción el amplio apartado *Descripción de los testimonios*, que ofrece una detalladísima información sobre ediciones, emisiones, ubicación de los testimonios, errores de foliación. Esta sección se complementa con la siguiente, *Panorama textual*, en la que se exponen minuciosamente los detalles ecdóticos de los testimonios.

Los textos de las comedias ofrecidos en esta edición de la *Parte XVII* resultan, de acuerdo con el *modus editandi* PROLOPE, ante todo acrisolados y extremadamente fiables, llevados a cabo con criterios ecdóticos uniformes y de probada eficacia; todos se presentan, con contadas excepciones, primorosos y de admirable calidad. Todo ello es el producto de la impecable formación metodológica y filológica de los estudiosos llamados a participar en las ediciones, que en numerosas circunstancias han sido tan hábiles como para solucionar *ope ingenii* intrincados problemas textuales.

Cada texto crítico se complementa con un profuso aparato de notas, que recogen informaciones de tipo ecdótico, crítico, bibliográfico y lingüístico y, sobre todo, evidencian fragmentos de versos parecidos en otras piezas del Fénix; al mismo tiempo, avanzan hipótesis para la resolución de *loci* particularmente problemáticos desde el punto de vista de la interpretación.

De la misma manera, los textos críticos, según el ya tradicional *usus* editorial de PROLOPE, está precedido por un *Prólogo*, que se despliega a partir de una misma estructura, en el que se ofrecen al lector apartados ineludibles, dedicados a la fecha de redacción, a la fortuna escénica, al género, al resumen de la intriga jornada por jornada, a los problemas textuales y a la métrica. Asimismo, al final de todas las ediciones se encuentran las acostumbradas secciones dedicadas a las *Variantes lingüísticas* y a la *Nota onomástica*.

En la parte general de los *Prólogos*, incluso en el ámbito de un misma *Parte*, es frecuente que se argumenten cuestiones muy diversificadas entre sí que no serían coherentes con las secciones preestablecidas. Varios críticos han opinado que dichos apartados, que son el fruto del *modus operandi* del editor individual,

perjudican la homogeneidad de la edición de la *Parte* en su conjunto. Todo ello, en efecto, se puede comprobar en la *Parte XIX*. Sin embargo, en opinión de quien escribe, no habría que considerar la heterogeneidad de los textos que prologan las comedias como un elemento censurable, sino lo contrario: se debería reparar, en efecto, en el hecho de que cada obra dramática, por cuanto sujeta a unas reglas codificadas, cuenta con sus propias peculiaridades y que cada una se abre a un amplio abanico de oportunidades exegéticas y además estas diversidades manifiestan la deslumbrante *varietas* de la dramaturgia lopesca.

Enrico Di Pastena, que edita magistralmente la comedia que inaugura la *Parte*, se detiene ante todo en el título de la misma, *De corsario a corsario*, subrayando el dúplice significado del término, que designa tanto el ‘corsario’ como quien “es muy versado [...] en ir y venir en algún camino, o trajinar, y tener trato de alguna cosa” (I, p. 106). El editor subraya el parentesco del vocablo con un refrán muy conocido y recurrente en varias obras de la literatura castellana, lo que representaría un reclamo inmediato para el público. Di Pastena destaca la afiliación de la pieza al subgénero de la comedia urbana “género muy reconocible para el público del siglo xvii” (I, p.107): lo demuestran la doble trama amorosa, la presencia de la dama y los galanes particulares, el madridismo de la ambientación y la centralidad, en el contexto, de la Corte, así como la condensación del tempo diegético durante el que se desarrolla la comedia. El estudioso se detiene con particular atención en la figura del primer galán, don Juan, un indiano *sui generis*: “Lope, adapta [...] los rasgos típicos del indiano tradicional a la específica situación dramática y aquí lo hace tratando de forma nada desfavorable a don Juan» (I, p. 113).

Por su parte, Patricia Marín Cepeda edita magistralmente *Amor secreto hasta celos*, una pieza cuya redacción se colocaría alrededor de 1614. Marín Cepeda, tras contextualizar la obra en la biografía del Fénix, indicar su ambientación espacio-temporal, o sea la ciudad Zaragoza en un lapso de tiempo no precisado de la Edad Media, e indicar los rasgos salientes de la obra, se concentra especialmente en su colocación taxonómica. Apoyándose en la categorización propuesta por Oleza (2011-2020) que define *Amor secreto hasta celos* como una comedia palatina que presenta significativos elementos típicos de la comedia urbana. Dicha contaminación con otros subgéneros es típica de la comedia palatina en su época más tardía. Luego, la editora ilustra las características de ambos géneros, que convergen en la comedia; acertadamente afirma que “aunque la trama es imaginativa y carece de correlato histórico, *Amor secreto hasta celos* deja entrever la constante búsqueda de mecenazgo de Lope” (I, p. 284). Otras observaciones muy interesantes están dedicadas a la función de papeles y cartas que los personajes, sobre todo la pareja de los enamorados, don Juan y doña Clara, dama que representa un ejemplo de discreción, se intercambian a lo largo de la comedia. Efectivamente, un vendaval de mensajes vertebró el armazón de *Amor secreto hasta celos*.

La edición de *La inocente sangre* corre a cargo de una pareja de lopistas *de pro*: Sònia Boadas y Laura Fernández. Se trata de un “drama histórico de hecho famo-

sos” o en la terminología acuñada por Ferrer Valls (2004: 167) “drama de privanza”. La pieza se desarrolla durante el reino de Fernando IV el Emplazado y se centra en la cruel e injusta muerte que este último reservó a los hermanos Carvajal víctimas de la envidia, que las editoras consideran el “motor dramático de la obra” (I, p. 417), de don Ramiro y don García de León. Boadas y Fernández estudian la obra en contexto de la biografía lopesca, señalando cómo este título coincidió en una etapa en la que “destacó un fuerte deseo de autopromoción con el objetivo de obtener un puesto de cronista real” (I, p. 419). Las editoras consiguen detallar con más precisión el intervalo cronológico propuesto por Morley y Bruerton (1968: 344), o sea 1604-1612 (con mayor probabilidad, 1604-1608), situando la pieza más cerca de 1604 que de 1608, aduciendo, entre otros detalles métricos, la ausencia de sonetos. No pasa inadvertido el hecho de que la redacción de *La inocente sangre* se coloca en una época de importantes cambios en el ámbito político de la nación, con la coronación de Felipe III en 1598, cuyo reinado estuvo marcado por el valimiento del duque de Lerma, que sumió el país en “la corrupción que condujo al inevitable declive político” (I, p. 420). A pesar del entusiasmo inicial que Lope experimentó hacia la figura del Duque, acabó por desconfiar de los privados que se sucedieron al lado de los monarcas españoles. Las editoras se detienen también en el título, ya que la obra en su edición de la *Parte XIX* lleva el título *La inocente sangre* y con el mismo rótulo aparece en toda la tradición textual, impresa y manuscrita. El título no se encuentra en ninguna de las dos listas del *Peregrino* (1604 y 1618); en la segunda, sin embargo, se halla una que lleva el rótulo de *Los Carvajales*, lo que, a la luz de la trama y de lo que se afirmó a propósito de la fecha, haría suponer que se trata de la misma obra publicada en 1624. Debe mencionarse, por último, el cuidadoso cotejo entre la pieza y las fuentes historiográficas, expuesto a través de detalladísimas tablas sinópticas.

Fernando Rodríguez Mansilla edita *El serafín humano*, comedia hagiográfica sobre san Francisco de Asís, que debió de componerse entre 1610-1615 (Morley y Bruerton 1968: 394). La datación cobra aun mayor fiabilidad si se tiene en cuenta el hecho de que Lope ingresó en la Tercera Orden de san Francisco el mes de septiembre de 1611. Sin embargo, la pieza en cuestión no es una típica comedia de santos que escenifica la trayectoria biográfica completa del venerable protagonista, con la clásica tripartición vida-muerte-milagros, etapas que, generalmente se distribuyen en las tres jornadas. La operación realizada por Lope estriba más que nada en la selección y reelaboración de episodios salientes de la vida del *poverello* con las que el dramaturgo elabora una trama, prescindiendo de un hilo argumental coherente desde el punto de vista temático, espacial y cronológico: la estructura de la pieza se caracteriza por la yuxtaposición de secuencias desligadas, tanto realistas como en forma de visiones o sueños; así que la configuración de la pieza recuerda mucho la de los retablos sagrados. Esta peculiaridad estructural de la obra se explicaría, según Rodríguez Mansilla, con la extrema popularidad del santo de Asís, lo que autorizaría a Lope a confeccionar una comedia de santos no convencional, en la que la disposición argumental podría desarrollarse prescin-

diendo de una escenificación pormenorizada de la biografía franciscana. Por otro lado, esta peculiaridad de la configuración dramática refleja “el modelo de las anécdotas franciscanas recogidas en el extenso *corpus* sobre el santo, archivo de la memoria tardío medieval de san Francisco” (I, p. 620). Lope, desde luego, no descuida el elemento didáctico, propio de estas piezas; sin embargo, no son muchos, ni particularmente cautivadores, los episodios de este tipo, por lo tanto, es muy limitado el recurso a “apariencias y levitaciones”.

Marcella Trambaioli, versadísima estudiosa del teatro áureo, edita *El hijo de los leones*. La estudiosa empieza señalando el marbete genérico de la pieza, o sea el de la comedia palatina, detallando que la obra junto con *Ursón y Valentín* y *El animal de Hungría* forma un tríptico que constituye un subgénero de las palatinas, o sea, la “comedias de salvajes”, cuya forma codificada se origina de la identidad ficticia del protagonista masculino, quien en este texto se llama Leonido y se presenta, de hecho, como un salvaje. Este último es el fruto del rapto padecido por la noble Fenisa, cuando tenía tan solo doce años, por parte del príncipe Lisardo, que está dotado de todas las características del noble malvado y lujurioso que protagoniza los llamados “dramas del poder injusto”, como por ejemplo *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *El mejor alcalde, el rey*, *Fuenteovejuna*, *La quinta de Florencia*. Leonido, aunque crecido en un ambiente salvaje, alejado de la civilización, posee todas las calidades del noble en el sentido más positivo de la palabra: coraje, generosidad y discreción; lo cual establece un contraste maniqueo con su propio padre y paralelamente produce la acostumbra dialéctica entre corte y aldea, según el celeberrimo *topos* basado en “el menosprecio de la corte y alabanza de la aldea”. Fenisa, que tras el nacimiento de su niño lo ha abandonado en un bosque, lleva el estigma de la violencia padecida y no ha podido casarse. Leonido, cuando entra en el ámbito palaciego, encuentra a su madre, a la que desconoce, y se enamora de ella, con un claro reclamo al mito de Edipo. Fenisa, aun sintiéndose atraída por él, intuye de manera totalmente instintiva que se trata de su hijo, quien, al enterarse de que la mujer no es virgen, renuncia a ella. Lo que denuncia la conformidad del personaje con la moral de la segunda generación del teatro aurisecular, en la que es meridiana la prevalencia del honor respecto al amor, la aporía entre las dos fuerzas del ánimo, el detrimento y el rechazo de la figura paterna, la recuperación por parte del héroe, a través de sus hazañas y de su coraje de su legítima posición social. Según Trambaioli, a pesar del hecho de que se trate de “una comedia de la madurez, casi *de senectute*”, se habría compuesto, según Morley y Bruerton, entre los años 1620-1622, “no es una de las mejores obras lopescas, además de presentar un par de descuidos” (I, p. 795). En opinión de la editora el menosprecio de la corte representaría “en clave teatral [...] las reiteradas críticas hacia la Corte y la falta de reconocimiento” (I, p. 795), que angustiaba mucho a Lope.

Por lo que se refiere a *El conde Fernán González*, de la edición crítica *stricto sensu* se ha encargado Omar Sanz Burgos, mientras que Adrián J. Sáez ha redactado las notas y el *Prólogo*. Sanz Burgos ha realizado una edición crítica que se

caracteriza por la pulcritud de las operaciones necesarias: *recensio*, *collatio*, *constitutio textus*; el rigor metodológico y ecdótico de Sanz Burgos es, por lo tanto, indudable. El apartado de notas, redactado por Sáez es completo y solvente; en el *Prólogo*, el mismo Sáez empieza señalando la oscilación entre el título habitualmente utilizado y el de *La libertad de Castilla por Fernán González*, indicación que ocupa los vv. 3238-3239 de la comedia, o sea el *explicit* de la misma, *loco* textual tradicionalmente utilizado para citar el título de la obra. Tras indicar los años 1610-1612 como la época más probable para su composición, traza un panorama muy general sobre el Conde, a quien, según la leyenda se debería la formación del estado de Castilla y reseña las fuentes comprobadas y las todavía *sub iudice*, subrayando afinidades y diferencias entre estas últimas y la comedia del Fénix; apunta, además, la reiterada presencia del esforzado Conde en las obras lopescas y concluye esta parte del apartado afirmando que “Lope traza una suerte de gran tapiz de historia patria, al que se cose perfectamente *El conde Fernán González*” (I, p. 936). El investigador se detiene en los cambios introducidos por el dramaturgo en la configuración de algunos personajes para adaptarlos a las exigencias propias del teatro de la época. El profesor Sáez, partiendo del antiguo estudio de Moore (1940), identifica correctamente los romances viejos, eruditos y semi-eruditos que Lope inserta en el tejido métrico-diegético de la obra, *Buen conde Fernán González*, *Juramento llevan hecho*, *Preso están Fernán González*, *Haciendo estaba unas ferias*, etc. Sin embargo, sorprende el hecho de que el profesor Sáez no se detenga en la reelaboración que el Fénix realizó al utilizar los romances preexistentes. Por ejemplo, no analiza si la inserción de dichos textos supuso unos cambios de tipo léxico y / o semántico, si el romance se incluye en su forma íntegra o si solo se emplean unos fragmentos. La utilización de romances tradicionales en las obras dramáticas permitía al dramaturgo establecer, aun cumpliendo con las reglas de la *mise en scène*, un proceso de interacción con el público, quien conocería de antemano los romances utilizados y apreciaría esta contaminación entre el género lírico y el dramático: por este motivo, los dramaturgos en la mayoría de los casos reproducían los primeros versos del romance injertado que servirían como reclamo para los espectadores y desencadenarían un proceso de reconocimiento, como ocurre con *Buen conde Fernán González*, *Juramento llevan hecho*, *Preso están Fernán González*. No se señala, ni en el *Prólogo* ni en las notas que el material romanceril de *Preso está Fernán González* se encuentra disperso a lo largo del segundo acto y sus versos se encuentran en boca de distintos personajes y tampoco se releva el cambio de forma métrica que sufren los octosílabos de este romance que se convierten en quintillas, redondillas, endecasílabos sueltos y tercetos encadenados. El profesor Sáez cita, a propósito de la presencia de los romances, la bibliografía tradicional, pero no unas contribuciones más recientes a propósito de este tema precisamente en esta comedia (Alviti 2018 y Alviti 2019).

El segundo tomo se abre con la edición de la bilogía *Primera parte de don Juan de Castro* y *Segunda parte de don Juan de Castro*; la *Primera parte* está editada por uno de los coordinadores del volumen, Alejandro García-Reidy y la *Se-*

gunda por Fernando Rodríguez-Gallego. El trabajo de los dos editores es muy meritorio ya que los *Prólogos* de sendas obras pueden leerse como un conjunto y al mismo tiempo de manera autónoma.

Las dos obras no constituyen la única bilogía de la dramaturgia lopesca, ya que en ella se encuentran otros ejemplos: las dos partes de *El príncipe perfecto* (la primera del 1614 y la segunda de 1616) y de *Los Tellos de Meneses*, ambas redactas con toda probabilidad “en la segunda mitad de la década de 1620” (II, p. 10); todavía se discute si se pueden considerar una bilogía las dos comedias *Los hechos de Garcilaso y del moro Tarife* y *El cerco de Santa Fe e ilustre hazaña de Garcilaso de la Vega* y *El bravo don Manuel* y *La serrana Burgos*. Por lo que se refiere a la fecha de composición de la *Primera Parte* se opina que “Lope pudo escribirla entre 1597-1608, probablemente entre 1604 y 1608”; mientras que la *Segunda parte* se remontaría a los años 1607-1608, más probablemente a 1608. La bilogía, según apunta García-Reidy, figura bajo el marbete de drama caballescico; de hecho, la fuente de la que se sirvió Lope es una novela de caballerías: *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe*, cuya primera edición castellana se imprimió en Burgos en 1499, a partir de un hipotexto francés publicado en 1482. Lope, al adaptar la novela para la escena utilizó todos los eventos principales de la *fabula* novelesca. No pudo evitar interpolaciones y omisiones de personajes y episodios, pero esta es una operación ineludible en el momento de convertir una novela en una obra de teatro, elemento que García-Reidy señala con puntualidad. Es más: según el estudioso “la voluntad de distribuir la materia en dos comedias se daría desde su concepción dado que Lope se basó en una fuente muy concreta y repartiría de antemano el material del Oliveros de Castilla en dos partes al preparar su plan en prosa” (II, p. 8). Esto explica por qué la *Primera parte* deja unos cabos sueltos que, en efecto, se reanudan en la *Segunda*. El investigador subraya el hecho de que las dos partes del *Don Juan de Castro*, por lo tanto, constituyen indudablemente un díptico. Para dejarlo más claro, el editor trae a colación el ejemplo de las dos partes de *El príncipe perfecto*, que se publicaron en un intervalo de tiempo muy amplio, mientras que la *Primera y Segunda parte* del *Don Juan de Castro* se publicaron en la misma parte, con una foliación consecutiva.

De la edición de la *Segunda parte* se encarga Fernando Rodríguez-Gallego quien declara que “debido a [la] unidad de ambas piezas que constituyeron en la práctica una única comedia dividida en dos partes, la mayoría de las cuestiones tratadas por Alejandro García-Reidy en su completa y documentada introducción es aplicable también a la segunda”; sin embargo, Rodríguez-Gallego ofrece informaciones muy significativas, como por ejemplo la relación que la pieza guarda con las comedias genealógicas de Lope. Por este motivo Ferrer Valls (2001: 29) la incluye entre los “dramas de hazañas militares”, aunque de estos se diferencie por su “carácter excéntrico”, que comparte con *El blasón de los Moncadas* y *El caballero del Sacramento*, ambas cronológicamente muy cercanas a la *Segunda parte*. Rodríguez-Gallego subraya que los tres títulos se distinguen por su marca-

do carácter novelesco y fantástico. Una de las informaciones más interesante que proporciona el editor es el hecho de que las dos partes del *Don Juan* sirvieron de hipotexto para una refundición compuesta, varios lustros más tarde, en colaboración entre Luis de Belmonte Bermúdez, ¿Francisco de Rojas Zorrilla? y Pedro Calderón de la Barca. La pieza tuvo mucho éxito, tal y como atestigua la abundante tradición textual, rica en impresiones sueltas, y las numerosas noticias de puesta en escena que se realizaron hasta bien entrado el siglo XIX.

El otro coordinador de la *Parte*, Fernando Plata, estimado lopista, edita *La limpieza no manchada*. La pieza nació de un encargo encomendado al Fénix para que escribiera una obra para celebrar el estatuto y testamento de defender la limpia concepción de la Virgen. Se trataba de “una cuestión palpitante en la España de esa década” (II, p. 337); el acto muy apoyado por Felipe III, tuvo lugar “en forma pública y solemne” (II, p. 337) el 28 de diciembre de 1619. La comedia escrita por Lope, que en aquella época era ya sacerdote, se representó en el Patio de las Escuelas de la Universidad de Salamanca y, como recuerda Plata, se escribió entre primeros de agosto y mediados de septiembre de 1618. El editor señala que, además del título oficial, la comedia se conoce con otros tres rótulos: *Santa Brígida*, que se empleó a partir de principios del siglo XIX hasta nuestros días; el segundo y quizás más popular de los títulos apócrifos, *El asombro de la limpia Concepción*, se remonta ya al siglo XVII. Se señala también una última posible denominación presente en la *Loa sacramental de los títulos de comedias* (1664), o sea *La pureza no manchada*. La documentación relativa al estreno de la comedia, que tuvo lugar el 29 de octubre de 1618, informa de que la puesta en escena corrió a cargo de la compañía de Baltasar de Pinedo, con la que Lope tenía frecuentes y consolidadas relaciones. Sucesivamente, la misma compañía representó la comedia en Madrid. Algún año después Lope seleccionó la pieza para que se incluyera en la *Parte XIX*. Plata describe con todo lujo de detalles, sirviéndose de la fuente más directa, o sea la *Relación de las fiestas que la Universidad de Salamanca celebró desde 27 hasta 31 de octubre del año de 1618*, la fiesta teatral del 28 de octubre de 1618, cuyo punto más álgido fue precisamente *La limpieza no manchada*. Plata apunta acertadamente que “Lope ha dejado constancia a lo largo de su vasta obra de su devoción a la Inmaculada” (II, p. 350), señalando también obras de géneros diferentes relacionadas con el tema; infiere también que “en otras muchas obras suyas aparecen motivos e imágenes asociados a la Inmaculada” (II, p. 351). A continuación, Plata recapitula las opiniones de distintos estudiosos sobre la obra: alguien no considera *La limpieza no manchada* una comedia *stricto sensu*, sino una extensa loa a lo divino repartida en tres actos; otros la juzgan un drama teológico con alegorías típicas del auto sacramental; otros utilizan el marbete de comedia de santos o hagiográfica. Según Plata: “conviene insistir en que la obra es, más bien, una ‘comedia mariana’” (II, p. 351). Merece la pena señalar las observaciones de Plata sobre la cronología diegética de la obra: “Lope presenta una concepción del tiempo no lineal, atemporal, en la que todo ocurre simultáneamente, lo cual viene subraya-

do por el diálogo que une a personajes del Antiguo Testamento (Ester, Job y Jeremías) y del Nuevo (san Juan Bautista) con personajes alegóricos del entorno de una santa del siglo XVI” (II, p. 361). Por lo que se refiere a la ambientación espacial, Plata afirma que el tiempo en las comedias de santos es “intangible” (II, p. 361), ya que no se habla de un lugar que pueda convenirse en las convenciones humanas. Según Plata, en esta clase de piezas el lugar es “punto de encuentro entre la divinidad y la humanidad que intenta elevarse a ella, de ahí el movimiento ascendente marcado mediante el uso de la tramoya” (II, p. 361).

José Javier Rodríguez, el investigador encargado de la edición de *El vellocino de oro*, falleció el mes de septiembre de 2019. Dedicó los últimos meses de su vida a finalizar la edición de esta comedia. Desgraciadamente, el tiempo no fue muy generoso: familiares y miembros de PROLOPE revisaron el ordenador de Rodríguez y se dieron cuenta de que “el trabajo estaba prácticamente acabado” (II, p. 513). Con la colaboración de alumnos, investigadores y profesores de PROLOPE, la obra pudo llegar a la imprenta. *El vellocino de oro* representa la primera teatralización significativa de la figura de Medea en el Siglo de Oro; y no es casual que dicha teatralización se deba a Lope de Vega, muy aficionado a la comedia de tema mitológico. Precisamente con *El vellocino de oro* inauguró su serie de obras de temas sacados del bagaje mitológico de la antigua Grecia. La comedia se compuso para una puesta en escena que sería el culmen de una fiesta palaciega celebrada en mayo de 1622 en el Real Sitio de Aranjuez, para celebrar el decimoséptimo cumpleaños del rey Felipe IV. “A la hora de preparar la fiesta, las damas de palacio se dividieron en dos cuadrillas que rivalizaron para ver quién organizaba el espectáculo más atractivo. Una fue liderada por la reina, mientras que la otra la encabezó Leonor de Pimentel” (II, p. 515). La reina pidió al Conde de Villamediana una comedia para la ocasión: se trata de *La gloria de Niquea*, mientras que la señora de Pimentel pidió una comedia al Fénix, quien compuso precisamente *El vellocino*. La pieza se inicia con una escena en la que Friso y Helenia relatan haber llegado a Colcos volando sobre un carnero dorado. Esta sería solo la primera de una serie de evocaciones que tienen el fin de aumentar el nivel de la espectacularidad, consustancial a este subgénero. Todo ello explicaría las sobrecogedoras apariciones de episodios que estructuran el mito; estas novedades, por supuesto, desempeñaban el papel de mantener al público continuamente suspenso. Un ulterior cambio con respecto a la *fabula* mitológico-clásica es la presencia de Fineo, sobrino del rey Eetes, primo y pretendiente de Medea. Además, destaca la presencia de Teseo, compañero de Jasón: se trata de una inserción lopesca, ya que este último no está presente en ninguna de las citas que en las fuentes clásicas se hacen de los argonautas protagonistas de la hazaña. En *El vellocino*, Fineo es el fiel compañero de Jasón y es uno de los personajes de la acción secundaria, donde ejerce el rol de enamorado de Fenisa, dama de Medea, quien puede ser considerada una ‘taracea’ de las mujeres que han desempeñado la función de confidentes de Medea en los relatos tradicionales. *El vellocino* es una pieza muy breve y peculiar: se trata de 2222 versos colo-

cados en una sola jornada, dividida en dos partes: presenta una trama muy sencilla, articulada en cuadros escénicos bastante autónomos. Rodríguez señala que “el escenario hubo de estar diseñado de manera que pudiera representar diferentes espacios ficticios” (II, p. 519); la división espacial es esencialmente dicotómica: predominan el espacio del mar y el de la tierra. Todos los cuadros son muy espectaculares, y en cada uno de ellos la acción tiene un papel secundario con respecto a la tramoya y a los efectos aparatosos; este es un rasgo típico de la comedia mitológica, rasgo que comparte con piezas compuestas para representaciones particulares. De hecho, *El vellocino* se concibió para ser representado como una fiesta palaciega, un género lúdico que preveía que en la puesta en escena estarían involucrados los propios aristócratas. Esto justificaría el abundante número tanto de personajes como de acotaciones, en su mayoría largas y ricas en detalles, que atañen el vestuario, la tramoya, los movimientos escénicos de los actores, los objetos que se deben utilizar.

Por su parte, la edición de *Las mocedades de Roldán* está encargada a Carmen Peraita, quien principia su prólogo afirmando que la comedia tiene varios textos-fuente, o sea los cuentos del ciclo caballeresco carolingio, centrándose, en particular, en una parte del relato legendario sobre la infancia de Roldán. Por lo que se refiere el punto de vista genérico, la pieza pertenece a las categorías de la comedia palatina, cuyo típico hilo argumental aparece perfectamente respetado en *Las Mocedades*: el protagonista, por varias razones, es desterrado de la corte; ignora su noble linaje y, tras varias vicisitudes, vuelve a Palacio, descubre la verdad sobre su origen “y recobra su identidad perdida” (II, p. 673). Sin embargo, la editora apunta que “de acuerdo con la sub-categoría establecida por Juan Oleza (1981) que *Las mocedades* sería un “drama de hechos famosos” (II, p. 678). La ambientación no es, según la costumbre, ni coetánea ni española. Peraita destaca que la comedia se escribió para Jusepa Vaca, actriz especializada en papeles varoniles, quien, de hecho, interpretaba el papel de Roldán; así que “la estructura dramática está concebida a partir de la lógica de una trama que a la vez parece diseñada para el lucimiento exclusivo y circunscrito [...] de la popular actriz Vaca” (II, p. 674). La editora destaca un elemento de gran interés: en la comedia no aparecen personajes femeninos, excepto la figura de la madre de Roldán, lo que conlleva la ausencia de una trama amorosa secundaria: “la presencia de Vaca —era ella, aunque hiciera de actor, la actriz central de la comedia— parece haber excluido cualquier otra protagonista femenina en la obra” (II, p. 675). También es muy interesante el hecho de que el personaje de Roldán no esté presente en el primer acto y aparezca solo a principios del segundo; sin embargo, es justamente la primera jornada la más vivaz y rica en momentos de emoción, donde abundan descripciones de la ciudad de París. En cambio, “los dos actos siguientes presentan conjuntos de viñetas de acciones e intervenciones, que reiterada y algo esquemáticamente resaltan cualidades de la siempre exacerbada personalidad del joven Roldán” (II, p. 675). La particularidad de la pieza estriba, según la editora, en el hecho de que la exhibida ostentación de las calidades varoniles de Roldán tenían

como objetivo el de ensalzar las capacidades de actuación de Vaca. Por lo que se refiere a las fuentes, Peraita distingue dos textos, ambos italianos: *Le prime imprese del conde Orlando* (1572), de Ludovico Dolce e *I reali di Francia* (1491) de Andrea da Barberino. Respecto a la fecha de composición, Morley y Bruerton (1968: 82) la colocan entre 1596 y 1604; Peraita se detiene en las opiniones de varios estudiosos, se apoya en los datos biográficos de Jusepa Vaca, que debió de nacer alrededor de 1589, y por lo tanto juzga muy poco posible las fechas tan tempranas propuestas por Morley y Bruerton. Por lo tanto, Peraita “retras[a] en algún año la conjetura de su composición, y consider[a] tentativamente que la obra pudo escribirse entre 1602 y 1604” (II, p. 680).

La comedia que remata la *Parte XIX, Carlos V en Francia*, es editada por Luc Capique. Destaca, y eso vale para todos los textos críticos que aparecen en este volumen de PROLOPE, la pulcritud y la limpieza de la edición. El aparato de notas es satisfactorio y cumple sus cometidos de proporcionar informaciones de tipo, léxico, histórico, de interpretación etc. Sin embargo, sorprende la excesiva sobriedad del *Prólogo*, que se abre con algunas observaciones preliminares que reportan las opiniones de Menéndez y Pelayo sobre la pieza, para llegar a las categorizaciones elaboradas por Joan Oleza (1981 y 1997) concluyendo con el reciente volumen de Usandizaga (2014) dedicado a la historia contemporánea en el teatro de Lope: “[Usandizaga] considera [la comedia] como contemporánea ya que relata hechos no tan remotos (unos setenta años). La conclusión de sus análisis de conjunto de comedias determina que Lope, de forma general, tiene como meta celebrar la grandeza de la monarquía hispánica del rey, lo que corresponde al objetivo de esta comedia” (II, pp. 827-828). Sigue un breve apartado, *Fecha y representaciones*. La datación es una cuestión que no presenta problema ya que la comedia se conserva en un manuscrito autógrafo de Lope, con fecha de noviembre de 1604. Capique informa que la comedia fue representada por la compañía de Antonio Granados, explayándose en los estrechos vínculos profesionales entre el dramaturgo y el famoso director de compañía. A continuación, se dedica a estudiar *El trasfondo histórico* que constituye el cronotopo en el que se desarrolla la comedia. Concluye el *Prólogo* un apartado sobre *El uso de la historia en Lope*. Como se puede deducir, el corte de la sección prologal es exclusivamente histórico y documental: faltan reflexiones sobre los personajes, la técnica dramática, etc. Sorprende, además, que, disponiendo de un testimonio tan precioso como el manuscrito autógrafo, Capique no se demore en una descripción más detallada del mismo, aun a la luz del esmerado estudio de Crivellari (2013) sobre los autógrafos lopescos.

Es bien sabido que los editores y sobre todo los coordinadores que deciden involucrarse en tan magna empresa como puede ser la edición de una *Parte* de Lope, Moreto o Pérez de Montalbán, se enfrentan al reto que supone una labor continua y minuciosa, una atención y meticulosidad quirúrgica, sobre todo en el momento de la revisión y armonización de los trabajos de tantos y distintos editores, lo que implica una cantidad de tiempo y paciencia incalculables. Así

que si resulta ineludible tener que subrayar los pocos descuidos, es un deber ensalzar los innumerables merecimientos.

Dicho lo cual, los estudiosos de teatro aurisecular deben, por la decimonovena vez, agradecer la dedicación, el esfuerzo y el entusiasmo del Grupo PROLOPE, que inauguró y sigue realizando uno de los cometidos, tanto filológico como editorial, más encomiables en el panorama ecdótico internacional.

No se puede pasar por lo alto el hecho de que esta *Parte* es la primera que se ofrece al público tras el fallecimiento de Alberto Blecua, el *magister* de tantas generaciones de hispanistas y estudiosos de teatro del Siglo de Oro. Por eso, justo al principio del primer volumen se lee: “A Alberto Blecua se deben la creación de PROLOPE, su dirección -ejercida siempre con sabia y benévola mano- y la energía intelectual decisiva a lo largo de los treinta años de existencia del proyecto. Estuvo presente en las *partes de comedias* con el diseño del plan original, la determinación de los criterios ecdóticos para llevar a cabo semejante empresa, la realización de varias ediciones y las enmiendas más agudas, propias del gran filólogo que siempre fue. [...] Culminar la edición crítica del teatro de Lope ha de ser nuestra forma de mantener vivos su ejemplo y su recuerdo. En el plano personal, queda en cada uno de nosotros el vacío por la desaparición de un individuo excepcional, maestro insuperable y amigo verdadero”.

Bibliografía

- ALVITI, Roberta, “Del romancero viejo al arte nuevo: *El conde Fernán González* de Lope de Vega”, en Isabella Tomassetti, *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*, San Millán de la Cogolla, Cilengua (“Instituto literatura y traducción”, 15), 2018, pp. 339-350.
- , “Lope de Vega y el romancero viejo: a vueltas con *El conde Fernán González*”, en Isabella Tomassetti, Roberta Alviti, Aviva Garribba, Massimo Marini, *Avatares y perspectivas del medievalismo ibérico*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2019, I, pp. 27-50.
- ARTOIS, Florence d’, y Luigi GIULIANI, “La ‘Decimosexta parte’: historia editorial”, en Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, Barcelona, Gredos, 2017, 2 vols., I, pp. 1-41.
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- DI PASTENA, Enrico, “La ‘Séptima parte’: historia editorial”, en Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte VII*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, 3 vols., I, pp. 9-59.
- FERRER VALLS, Teresa, “Lope de Vega y la dramatización de la materia genealógica (II): lecturas de la historia”, en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III Coloquio del Aula-Biblioteca Mira de Amescua*, ed. R. Castilla Pérez y M. González Dengra, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 13-51.
- , “El juego de poder: Lope de Vega y los dramas de privanza”, en Ignacio Arellano Ayuso y Marc Vitse, *Modelos de vida urbana en la España del Siglo de Oro*, Madrid-Fráncfort del Meno, Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 159-185.
- GIULIANI, Luigi, «La “Cuarta parte”: historia editorial», en Lope de Vega Carpio, *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2008, 3 vols., I, pp. 7-30.
- MOORE, Jerome Aaron, *The “Romancero” in the Chronicle-Legend Plays of Lope de Vega*, Filadelfia, University of Pennsylvania, 1940.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- OLEZA, Joan, “La propuesta teatral del primer Lope de Vega”, *Cuadernos de Filología*, III, (1981), pp. 251-308.
- , “Estudio preliminar. Del primer Lope al *Arte Nuevo*”, en Lope de Vega, *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, ed. Donald McGrady, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 1997, pp. VII-LV.
- (dir.), *Base de datos y argumentos en el teatro de Lope de Vega. ARTELOPE*, 2011-2020, en línea, < <https://artelope.uv.es/>>.



Manuel Parada López de Corselas
y Laura María Palacios Méndez

Pedro Dávila y Zúñiga, I marqués de las Navas. Patrocinio artístico y coleccionismo anticuario en las cortes de Carlos V y Felipe II

Bolonia, Bononia University Press, 2020, 183 p.

ISBN: 978-88-6923-680-8

ISBN en línea: 978-88-6923-693-8

Joan Bellsollell Martínez

Universitat de Girona – Institut de Recerca Històrica

jbellsollellmartinez@gmail.com

Han pasado casi cuarenta años desde que Salvatore Settis (1984-1986) coordinó los distintos volúmenes de la magna obra *Memoria dell'antico nell'arte italiana* y desde entonces los estudios sobre historia del anticuariado se han ido sucediendo. Según se desprende de los distintos estudios aparecidos en la publicación de Settis, la interdisciplinarietà temática y sus múltiples perspectivas (histórica, artística, filológica, epigráfica, cultural...) son elementos indispensables para la comprensión y el estudio de las inercias artísticas y literarias transmitidas desde la Antigüedad hasta la época del Renacimiento. Es algo que hoy en día está fuera de toda duda y forma parte de cualquier realidad académica y científica y por ello los estudios sobre historia del anticuariado se nos presentan como ejercicios intelectuales de cierta sofisticación y erudición.

Con este preámbulo debemos situar el estudio que Manuel Parada y Laura María Palacios nos entregan acerca de los intereses culturales y coleccionistas del primer marqués de las Navas, Pedro Dávila y Zúñiga. La obra es un conglomerado de distintas temáticas, relacionadas todas ellas entre sí, que se organiza en cuatro grandes bloques: el primero (pp. 1-20), de carácter especialmente histórico, describe los ambientes familiares con el objetivo de aclarar quienes son los protagonistas y a qué dificultades se tuvieron que enfrentar para acabar siendo uno de los grandes linajes del siglo XVI. No faltan algunos detalles sórdidos como luchas fratricidas, asesinatos y clientelismos, ni tampoco grandes acontecimientos políticos y ceremoniales así como viajes por toda Europa. Todo para que el lector se haga cargo de la complejidad y la riqueza biográfica de cada individuo. El segundo bloque (pp. 21-92) se destina a descifrar toda la actividad artística fami-

liar, especialmente en lo que a patrocinio arquitectónico se refiere, en relación a los distintos palacios que la familia poseyó en la ciudad de Ávila y sus alrededores, incidiendo en el caso del palacio de Magalia. Significativamente, la política de reformas arquitectónicas tenía de trasfondo una intensa pasión por la cultura clásica, aprovechando los conocimientos que Pedro Dávila tenía del latín y sus intereses por recoger monumentos epigráficos, que eran añadidos a la construcción de sus residencias. Al mismo tiempo, el patrocinio de los Dávila repercutió en distintas comunidades religiosas en forma de fundaciones monásticas. También hay espacio para describir, sumariamente, la que podría ser una de las grandes bibliotecas del momento, elemento crucial para entender algunos de los argumentos defendidos por los autores a lo largo de toda la publicación.

El tercer capítulo (pp. 93-124) se destina a la clasificación y descripción de la colección anticuaria reunida a lo largo de los años. Bustos de emperadores e inscripciones latinas son descritos estableciendo un catálogo crítico bien delimitado, pues los autores combinan la simple descripción de cada pieza que han localizado con sus posibles orígenes y el desarrollo de sus respectivas historias externas hasta llegar a nuestros días. En estas páginas además, se comprueba como los Dávila no solo eran hábiles recolectores de piezas arqueológicas sino que también tenían el talento para despertar la curiosidad de los ambientes humanistas más selectos del momento.

Finalmente, el último apartado del libro (pp. 125-164) se dedica a desarrollar la proyección de los intereses culturales familiares hacia la eternidad, o más concretamente, sobre el proyecto artístico funerario que presidió la tumba de los marqueses de Las Navas, una lauda sepulcral, de bronce, que sirve a los autores para establecer la bonita conclusión según la cual el amor y la amistad fueron los ejes que determinaron muchos de los sucesos artísticos y culturales acontecidos en el matrimonio formado por Pedro Dávila y Zúñiga y María Enríquez de Córdoba.

Hecha una sumaria descripción de los cuatro núcleos temáticos, todos ellos contruidos desde el rigor metodológico, partiendo de un abanico de fuentes documentales considerable, conviene profundizar en algunos de los elementos clave del libro. Como decíamos, esta es una obra destinada a contextualizar la época del Renacimiento en los reinos hispánicos. En este sentido, es fundamental la descripción del contexto cortesano en el que se movieron los protagonistas, centrado en los reinados de Carlos V y Felipe II: los viajes a la coronación imperial de Bolonia, a la Inglaterra Tudor o el “felicísimo viaje” por tierras de Flandes explican la riqueza documental que supone tener un ejemplo de coleccionismo áulico como el de los Dávila, y al mismo tiempo, permiten entender la evolución del paso intelectual desde las tradiciones medievales hasta la adopción de una cultura renacentista en muchos de los ámbitos en los que se movieron los protagonistas. El resultado, como se puede comprobar a lo largo del texto, es un híbrido artístico bien característico del siglo xvi hispánico. Los Dávila no fueron una excepción y los autores se encargan de recordar que su contexto artístico contaba con otros ejemplos. El hecho de disponer de un trabajo como *La memo-*

ria de las piedras de Miguel Morán facilita el trabajo de comparación y permite a los autores centrarse en otros aspectos. Por ello, los nombres de Antonio Agustín, Diego Hurtado de Mendoza, el príncipe don Carlos, el duque de Villahermosa y Per Afán de Ribera son mencionados (pp. 115-124) como ejemplos de emulación, y lo eran, pero sorprende que no se mencionen otros casos de la primera mitad del siglo XVI, prototipos del incipiente coleccionismo anticuario, como Pere Miquel Carbonell, Lluís Desplà o Francesc Vicent, e incluso otros, algunos de los cuales fueron compañeros de los Dávila por amistad, oficio y beneficio o, simplemente, por conversación, como Gil Rodríguez de Junterón, protonotario apostólico y arcediano de Lorca (†1552), Miquel Mai (†1546), Lluís Pons d'Icard (†1578) o especialmente un personaje que sí se menciona, aunque por otros motivos, Lluís de Requesens (†1576) (pp. 102-103).¹

Lluís de Requesens Zúñiga era hijo de Juan de Zúñiga (pariente de Pedro Dávila y Zúñiga) y de Estefania de Requesens y en sus posesiones barcelonesas acumuló un gran patrimonio artístico, con algunas inscripciones epigráficas o directamente con vestigios de las antiguas murallas romanas. Es interesante que Parada y Palacios se enfrenten a las dudas que genera el origen de las piezas anticuarias, quizás procedentes de Roma en 1565 (p. 104), coincidiendo con Requesens como embajador en la Ciudad Eterna. Tal vez la respuesta a sus interrogantes se pueda encontrar, precisamente, en un personaje de este calibre. Y es que una de las virtudes de la obra que nos ocupa es la posibilidad de abrazarse a nuevas incógnitas, dejando abiertas nuevas vías de investigación. En cualquier caso la colección epigráfica reunida fue de gran importancia pues fue dispuesta de manera que pudiera ser leída siguiendo un patrón “protomuseográfico” (incluyendo la confección de un *hortus* arqueológico), a través de criterios de pura erudición (algunos claramente derivados de las enseñanzas y la lectura de Séneca y de Casiano), y levantó la curiosidad de autoridades en la materia como Ambrosio de Morales o Mariangelo Accursio, quien las documentó en su *sylloge* de 1527 (Dupré 1992).

La historia del anticuariado tiene en el estudio de las fuentes documentales uno de sus fundamentos, y más concretamente, en la relación —indispensable— entre los usos de la lectura (especialmente los clásicos latinos) y su proyección museográfica. Es por ello que, paralelamente a los estudios histórico-artísticos, si alguien se ha encargado de aportar matices a este ámbito es el campo de la filología, especialmente por el interés que ha suscitado siempre el estudio de las inscripciones epigráficas en su contexto coleccionista. En este sentido es significativo que Parada y Palacios se desenvuelven especialmente bien a la hora de fundamentar su discurso desde el punto de vista de la historia de la literatura. Desde esa perspectiva es relevante apreciar las distintas noticias sobre las lecturas

1. Algunos de estos casos se han puesto de relieve en estudios como Toldrà (2003), Noguera Celdrán (2013), Guzmán Almagro, Espluga i Ahn (2016). También merece especial atención Arias Martínez (2017).

que se frecuentaban alrededor del marqués de las Navas: por un lado, la noticia del inventario de la biblioteca (“doscientos noventa y nueve libros de latín y romance y algunos escritos de mano”) (p. 76); por otro, la aglutinación de una pequeña corte literaria que ofrecía sus servicios literarios —a través de distintas dedicatorias— a mayor gloria del linaje Dávila, emulando al antepasado Juan de Zúñiga y Pimentel, tal como ya había señalado Fernando Villaseñor.

En relación con el estudio de la biblioteca (pp. 74-78), es una lástima no contar con una descripción detallada de cada libro concreto ya que ello hubiera servido para dar mayor autoridad a alguna de las hipótesis defendidas por los autores como, por ejemplo, la definición del espacio destinado a biblioteca del palacio de Navamorcuende, descrito como un *studiolo* renacentista. Una atribución tan fascinante como esta precisa de un corpus de lecturas mucho más amplio por parte de sus propietarios que el que se desprende de las lecturas identificadas. Aun así, debemos ser conscientes de que la genérica referencia a los casi trescientos libros de la biblioteca permite muchas interpretaciones. Y al mismo tiempo, una biblioteca de este tamaño sitúa a los marqueses de las Navas entre los principales poseedores bibliófilos del momento, a la par de Alonso Osorio, marqués de Astorga, Gonzalo de Zúñiga, duque de Béjar o Pedro Fajardo, marqués de los Vélez, pero aún lejos de otros destacados nobles del momento como Fernando de Aragón, duque de Calabria o Rodrigo de Mendoza, marqués de Cenete.²

Sin duda, las aportaciones en relación a los distintos autores y humanistas que frecuentaron con la familia Dávila son uno de los puntos fuertes del trabajo. La educación latinista que recibió Pedro Dávila —era lector de Virgilio, Tito Livio, Guido delle Colonna y de Antonio de Nebrija— hizo que con los años se rodeara o tuviera relación con nombres como Juan Ginés de Sepúlveda, Garcilaso de la Vega, Honorato Juan, Jerónimo Agustín, Antonio Agustín o que pudiera patrocinar las obras de Juan de Carvajal, Francisco de Fuensalida, Álvaro Gómez de Castro y Juan de Verzosa. La influencia de estos ambientes fue tal que la heredaría Luis Dávila cuando este se relacionara con Bernardo Tasso e incluso, que se le atribuyan al hijo del marqués ciertas composiciones poéticas y la recopilación de un cancionero. La acumulación de informaciones en este capítulo es tal que se pueden entrever futuras investigaciones en las que profundizar en la riqueza literaria de la familia.

Aunque en muchos aspectos el mundo cultural y artístico en el que se movieron los marqueses de Las Navas fuera de claro signo humanista y renacentista, los autores remarcan de manera muy pertinente la estela medieval en la que navegan los protagonistas. La inercia caballeresca se manifiesta a lo largo de las inquietudes de Pedro Dávila y eso se proyecta en el vasto patrimonio que acumuló. Eso nos lleva al último apartado que queremos comentar, y que es la adopción, uso e in-

2. Pueden verse estadísticas y casos comparativos en varios trabajos: Díez Borque, Bustos y Di Pinto (2015), así como en Díez Borque y Díez Ménguez (2016).

interpretación de distintas divisas del mundo medieval y caballeresco y que se resumen en el *topos* poético del «poco es morir por vos» (pp. 79-82 y 154-164). La descripción que hacen los autores de Pedro Dávila, su hermano Luis y sus hijos como caballeros —participando en torneos y justas en Milán y Bruselas— concuerda a la perfección con el uso y adopción de las divisas relacionadas con el triunfo sobre la muerte y la victoria del amor cortés. En ello se basa el análisis iconográfico desarrollado en el último capítulo del libro (pp. 145-152). Partiendo de la base de que todo lo mencionado por los autores en dicho cuarto capítulo es pertinente y necesario para entender su estudio, queremos aportar una noticia que se pasa por alto que puede terminar de cerrar el círculo trazado: si bien los autores determinan que la divisa “poco es morir por vos” puede tener su origen en la lectura de tratados tan relevantes como la *Hieroglyphica* de Horapolo (p. 79), existe un precedente literario que nos parece más relevante, por ser muy anterior cronológicamente, pero sobre todo porque tiene una relación directa con la familia Dávila. En 1494 Antonio de Nebrija dedicó a Juan de Zúñiga —pariente de Pedro Dávila y Zúñiga— su edición del *Dictionarium ex hispaniensi in latinum*. En su prólogo, el autor no duda en identificar su texto y su destinatario con la “divisa” platónica “non solum nobis nati simus”, es decir, ‘no hemos nacido solo para nosotros’.³ Esta expresión se encuentra en el origen del espíritu de vida del amor cortés, por lo que muy probablemente sea también el punto de partida literario e intelectual del poético “poco es morir por vos”. La voluntad de retratarse en una lauda sepulcral y pasar a la eternidad son sinónimos de una declaración de intenciones, que es vencer a la muerte y por ello nos parece convincente el vínculo tan directo entre la familia Dávila y la obra de Nebrija, donde se encuadra perfectamente el relato amoroso expuesto por Parada y Palacios. La lectura de la divisa familiar, desde esta interpretación “platónico-nebrisense” puede llevar a nuevas investigaciones y a contextualizar y profundizar aun más en la colección y los intereses bibliófilos de los Dávila, por ejemplo, poniendo en valor el papel —que intuimos muy relevante— de la marquesa de las Navas.

Finalmente, debemos dejar constancia de dos aspectos complementarios al texto, pero absolutamente imprescindibles: por un lado, un gran corpus de imágenes; por otro, una relación bibliográfica profusa, interdisciplinaria y bien definida que sin duda da cuenta del dominio de los autores en lo relativo al coleccionismo de los marqueses de las Navas, y que ayudará a desarrollar futuras investigaciones. No hay ninguna duda de que este trabajo de Parada y Palacios pasará a formar parte de los estudios imprescindibles que toda biblioteca e investigación dedicada a la historia del anticuariado deberá tener en cuenta a partir de ahora.

3. La cita y su traducción están sacadas de González Vega (2003), especialmente de la p. 151, donde el autor aporta bibliografía sobre el tema.

Bibliografia

- ARIAS MARTÍNEZ, Manuel (dir.), *Hijo del Laocoonte. Alonso Berruguete y la Antigüedad pagana*, Madrid, Museo Nacional de Escultura, 2017.
- DÍEZ BORQUE, José María (dir.), Álvaro BUSTOS y Elena DI PINTO (eds.), *Bibliotecas y librerías en la España de Carlos V*, Madrid, Calambur, 2015.
- (dir.), e Isabel DÍEZ MÉNGUEZ (ed.), *Bibliotecas y clase social en la España de Carlos V (1516-1556)*, Gijón, Ediciones Trea, 2016.
- DUPRÉ, Xavier, “Mariangelo Accursio: un humanista italià a la Catalunya de principis del segle XVI”, en *Miscel·lània arqueològica a Josep M. Recasens*, Tarragona, El Mèdol, 1992, pp. 45-56.
- GONZÁLEZ VEGA, Felipe, “Indicios de una determinación del lector implícito en el comentario literario de Antonio de Nebrija y otros humanistas de su tiempo”, *Silva. Estudios de humanismo y tradición clásica*, núm. 2 (2003), pp. 147-169.
- GUZMÁN ALMAGRO, Alejandra, Xavier ESPLUGA, i Maria AHN (eds.), *Pere Miquel Carbonell i el seu temps (1434-1517)*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres, 2016.
- NOGUERA CELDRÁN, José Miguel, “El sarcófago romano de Gil Rodríguez de Junterón (Murcia, España): avatares de un pretendido reemplazo anticuario”, en Montserrat Clavería Nadal (ed.), *Antiguo o moderno. Encuadre de la escultura de estilo clásico en su período correspondiente*, Bellaterra, Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2013, pp. 81-105.
- SETTIS, Salvatore, *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, 3 vols., Turín, Einaudi, 1984-1986.
- TOLDRÀ, Maria, “La producció literària del tortosí Francesc Vicent, prior de Tarragona i diputat del General (m.1523)”, *Recerca*, núm. 7 (2003), pp. 265-302.



Valentín Núñez Rivera

Escrituras del yo y carrera literaria. Las biografías de Faria y Sousa.

Huelva, Universidad de Huelva (“Biblioteca Biográfica del Renacimiento español”), 2020, 436 pp.

ISBN: 978-84-17776-57-2

Maria do Céu Fraga

Universidade dos Açores – CEHu – CLP

maria.ca.amaral@uac.pt

Manuel de Faria e Sousa es una de las grandes figuras de las letras ibéricas del siglo xvii.¹ Educado en Portugal, donde nació en 1590 en una familia de la aristocracia rural, llegó a la corte de Madrid en 1619 como secretario del conde de Muge. Como secretario se mantiene durante muchos años sujeto al trabajo para sucesivos amos pero construyendo, a la par que cumplía con sus obligaciones profesionales, una obra polifacética que comprende estudios de historiografía, obra poética, traducciones, crítica y teoría literaria, y que le valió la admiración de sus contemporáneos.

Su extensa obra poética, escrita predominantemente en castellano, permaneció olvidada durante un largo tiempo, como también sucedió con la mayor parte de los escritores que, siendo portugueses, usaron otras lenguas. El prejuicio negativo de la crítica romántica, tanto portuguesa como castellana, solo ha podido ser desmontado en tiempos recientes, cuando la perspectiva comparativista impuso la consciencia de existir una comunidad interliteraria ibérica en los siglos xvi y xvii. Su trabajo historiográfico y cultural le concedió prestigio. En Portugal nunca fue olvidado como editor y comentador de Camões, reconocidísimo en los siglos xvii, xviii y xix; sin embargo, a partir de las últimas décadas del siglo xix, se vio condenado por las exigencias de la crítica filológica emergente. Solo a mediados del siglo xx se inició un movimiento de “rehabilitación” y de comprensión de su valor real.

Polémico, Faria y Sousa tiene una consciencia muy activa del valor de su obra y de la función autorial, aspecto que lo lleva a cuidar la imagen que quiere

1. Agradezco a Isabel García Fernández haber traducido al español el texto de esta reseña.

transmitir de sí mismo a sus contemporáneos, y a procurar imponer directrices que encaminen su fama póstuma. En este sentido, se presenta como un caso excepcional en el panorama ibérico pues, además de haber escrito una autobiografía, fue objeto de varias biografías.

Es, precisamente, esa faceta de Faria y Sousa la que encontró en Valentín Núñez Rivera, profesor catedrático de la Universidad de Huelva, un lector e intérprete sagaz que le dedica el libro *Escrituras del yo y carrera literaria. Las biografías de Faria y Sousa*, ahora publicado. Es un libro que se integra en un proyecto más amplio de estudio sobre “Vida y escritura: biografía y autobiografías en la Edad Moderna” y en él convergen, con unidad y pertinencia, áreas de interés y estudio a las que Núñez Rivera se ha dedicado —poética del Siglo de Oro, escrituras del yo, prácticas editoriales de la Época Moderna—, en una investigación detallada, realizada en bibliotecas españolas y portuguesas, que permite valorar no solo los textos editados, sino también numerosos inéditos del polígrafo.

El libro se presenta dividido en dos partes que se complementan. La primera contiene el estudio de más de 200 páginas que da título a la obra; la segunda reúne las “Biografías de Faria y Sousa” y un apéndice, al que le sigue la “bibliografía”. Nótese que se ofrecen al lector los elementos que apoyan el estudio: además de reunir las biografías analizadas, el libro incluye la reproducción de un conjunto de retratos y portadas provenientes de las obras de Faria y Sousa. Por su parte, los títulos de la biografía, rica, de la época y actual, fueron oportunamente comentados, permitiendo ampliar la información, ya sea desde un punto de vista del conocimiento histórico-literario y crítico, como desde el metodológico y teórico en los varios campos en los que el estudio se mueve.

En la primera parte, Núñez Rivera concilia de forma equilibrada la tradición filológica y una perspectiva crítica más reciente que, moviéndose en el campo de la sociología de la literatura y recolocando en escena al autor (o, más exactamente, estableciendo la función autor), se adecua al estudio de la carrera literaria de Faria y Sousa.

A partir de los años 80, en una confluencia de orientaciones de la teoría y de la crítica literarias en la que fue decisiva, por un lado, el “regreso” del autor con un nuevo carácter y, por otro, el *new historicism*, los estudios sobre los siglos XVI y XVII ganaron una nueva vida, acentuando y analizando la importancia de la prensa en la afirmación de la cultura de la Época Moderna. La idea de que la obra impresa y, correlativamente, las prácticas editoriales que se le asocian llevaron a la consolidación de la noción de autor, promovió el estudio de las relaciones que se establecen entre el artista y su obra, y del análisis de la afirmación autorial.

Por otro lado, la consciencia de que las fronteras culturales e idiomáticas no coinciden necesariamente con las fronteras geopolíticas proporcionó una nueva imagen de la literatura que se fraguó en esa época en la península ibérica. La noción de comunidad interliteraria ibérica o, si se prefiere, de campo literario hispano-portugués ha sido aceptada y se ha impuesto justificadamente en los estudios de literatura de los siglos XVI y XVII.

Valentín Núñez Rivera adopta, así, una metodología y conceptualización que parecen creadas para explicar la imagen de Faria y Sousa. Al mismo tiempo no pierde de vista al lector, conduciéndolo con seguridad por un texto agradable y riguroso, organizado en una secuencia que estimula el interés; ya sea de quien establece un primer contacto con Faria y Sousa, como de quien ya convive con él. En este sentido, son fundamentales, también, las extensas citas que, permitiendo apoyar las ideas defendidas, llevan al lector a rehacer el camino y a ver el fundamento de los argumentos expuestos. Este aspecto cobra más importancia en cuanto que es cierto que muchas obras de Faria y Sousa, incluso entre las editadas, no son de fácil acceso y otras permanecen manuscritas.

Ya en las primeras páginas (“Perspectivas”) son definidas con mucha exactitud tanto las ideas y los presupuestos metodológicos como los objetivos que guían el libro: Núñez Rivera, definiendo con nitidez la función autorial, mostrará las estrategias que se esconden en los textos de Faria y Sousa para firmar los trazos de la imagen que, de forma más directa o más sutil, el escritor impone no solo al lector y a sus biógrafos contemporáneos, sino también a los venideros.

Desde el primer momento separa dos ejes que son fundamentales en esa construcción y que dan unidad a su figura como autor: por un lado, la insistencia en el infortunio vital que lo acompaña, por otro, la afirmación de la excelencia literaria y del carácter ejemplar de su obra. En este sentido, Núñez Rivera no vacila en señalar en Faria y Sousa un impulso de auto mitificación —hablará hasta de “autolatría”—, cuyas manifestaciones no se ciñen a los textos, en prosa o en verso, de contenido autobiográfico. Las biografías que inspiró de forma más o menos directa, proporcionando información y originando lo que Núñez Rivera denomina “biografismo dirigido”, acentúan todavía más esos trazos, como los capítulos siguientes mostrarán.

Con un delicado sentido crítico y una vastísima información sobre el autor y su época, la atención de Núñez Rivera recae fundamentalmente sobre cuatro textos de naturaleza biográfica que facilita al lector en la segunda parte del libro. En esas biografías detecta la presencia de informaciones dadas por el polígrafo, confrontándolas con textos de naturaleza autobiográfica, en prosa o en verso, del propio Faria y Sousa. No se olvida, naturalmente, de un texto de circulación más restringida, “más para leer que para imprimir” —la autobiografía titulada *Fortuna*, que fue editada en nuestros días por Edward Glaser, y citada en el estudio oportunamente con frecuencia.

El comentario de la biografía establecida por Moreno Porcel, *Retrato*, y de la imagen de un escritor que, cual sabio estoico, desengañado del mundo y de la corte, se muestra “inclinado hacia la meditación y el retiro del estudio”, lleva a Núñez Rivera a reflexionar sobre la tradición y la práctica de la escritura biográfica en la época, y a representar una vida bien organizada de Faria y Sousa, teniendo como telón de fondo el ambiente y la vida política de la época, mientras, interrelacionada, la integración de los “Textos en contexto” origina un análisis de la producción literaria y del diseño de la trayectoria literaria del escritor.

Se destaca que en el *Retrato*, y dando cuerpo a las sugerencias del biografiado retomadas también por Lope de Vega, Moreno Porcel separó nítidamente los años en que, como secretario, Faria y Sousa dependía de su trabajo y de un amo, de una segunda fase en que, “libre”, beneficiándose de una pensión, puede dedicarse completamente a la escritura. Es una división que viene siendo adoptada sin ser cuestionada por la crítica pero que, como Núñez Rivera muestra, sigue el rumbo impreso por Faria y Sousa a su fama póstuma, al acentuar cómo el infortunio vital se opone al talento.

Ya los criterios y la perspectiva de estudio y análisis adoptados por Núñez Rivera imponen coherentemente otra escisión, cuyos hitos se relacionan con la construcción de la carrera literaria. Así, el estudioso marca una primera etapa que se inicia con la llegada de Faria y Sousa a Madrid en 1619: en ella, el escritor cuida fundamentalmente de la vertiente poética de su obra. Los textos que escribió en Portugal, anteriores, y de los que dice haber destruido la mayoría, constituirían una prehistoria literaria. En 1639, la publicación de la edición comentada de *Os Lusíadas*, hito decisivo de su carrera, da inicio a una segunda etapa: hasta el año de su muerte, en 1649, “Faria se comporta como un autor eminentemente autorreflexivo, que diseña cuidadosamente los rasgos de su imagen personal y también de su carrera literaria”.

En esta carrera, Núñez Rivera distingue con exactitud las varias posiciones que Faria y Sousa asume en sus escritos: autor, mediador (comentarista o traductor), editor. Como destaca desde el inicio y el libro desarrolla, Faria y Sousa, en cualquiera de estas situaciones, pronto desarrolla la idea de tener propiedad de su obra que procura, con más o menos éxito, defender de los editores y del tiempo. Las denuncias que registra, los comentarios que desarrolla, el anhelo de perfección formal; todo cobra sentido en la narrativa de Valentín Núñez Rivera cuando se integra en la imagen voluntariamente creada por el autor, que de esta forma dictaba los trazos deseados de una fama póstuma que pudiese, de cierta forma, compensar la falta de reconocimiento que sentía y la adversidad de una suerte injusta, aspecto que lo aproximaba a Camões, y que Lope de Vega, y a partir de este, Moreno Porcel, subrayarán, promoviendo la fusión de la representación (y de la fama) entre el poeta comentado y su comentador.

En la secuencia, los capítulos “El patriotismo como problema” y “unos géneros patrióticos” desarrollan ideas nucleares para la comprensión de Faria y Sousa y de su obra, y de la discusión sobre su grado de compromiso con la causa portuguesa.

Valentín Núñez Rivera se centra ahora en la figura del portugués que, viviendo en la corte de Madrid en el ambiente y las intrigas de la monarquía dual, y con gran consciencia de su propio valor, pero dependiente de sus amos, encuentra en la afirmación del valor de la cultura y de las letras patrias una forma de promoción.

La base de la argumentación se encuentra, ahora, en una exposición inédita sobre poética destinada como paratexto de la *Fuente de Aganipe*. Subrayando la

importancia de estos textos, Núñez Rivera transcribe pasos extensos que permiten reconstruir la intención de Faria y Sousa. En la búsqueda de elementos en los que la literatura portuguesa se hubiese aventajado frente a la castellana, se detiene en aquello que considera ser el verdadero origen de los versos endecasílabos y octosílabos. En este paso, adopta ejemplos de autores que, como él, perfilan una concepción histórica de corte providencialista y testimonios que hoy dudaríamos considerar fiables, pero que le permiten “situar a la poesía lusa en la cabecera de toda Europa”. Es, además, una actitud que adopta también en su obra historiográfica.

De una forma que surge en la exposición de Núñez Rivera con la coherencia de una consecuencia está, sin duda, la sección «En favor de Camoens: el destronamiento de Góngora». Aquí, en un capítulo que se vuelve central en el libro, el autor analiza el antigongorismo de Faria y Sousa, que considera ser, sobre todo, reacción adversa a la entronización de Góngora y, en particular, a la edición de Pellicer que la simboliza y favorece.

La edición comentada de Camões, que Núñez Rivera muy justificadamente subraya ser una edición canonizadora, es decisiva en la carrera literaria de Faria y Sousa, como ha mostrado. En ella, a la par de la apología de Camões, que proclama ya en la portada de *Os Lusíadas* de 1639 “Príncipe de los poetas de España”, el comentador lo mitifica. Al mismo tiempo, en un proceso constante de “automitificación”, se impone como mediador del Poeta, enaltecendo su propio trabajo y figura, ya sea por el contenido de los comentarios, como por el propio aparato que lo acompaña paratextualmente y por la aproximación entre ambos que continuamente procede.

Rivera, de manera considerada, plantea la cuestión del antigongorismo de Faria y Sousa, situándola en el ambiente polémico de la época. Recordando las diferentes etapas de la trayectoria poética de Góngora, su fortuna y las controversias que lo rodearon, observa que Faria y Sousa elogia, prácticamente sin reservas, al Góngora de la tradición hispánica y repite con frecuencia que el cordobés es inigualable en los romances (género que, dígame de paso, el portugués no cultivó y desprecia encarnizadamente). Pero acentúa, sobre todo, el antigongorismo como manifestación del sentimiento que considera que domina toda la obra de Faria y Sousa, o sea, la valorización patriótica de la cultura portuguesa en tiempos de monarquía dual, hecha desde la corte de Madrid, a donde su poca fortuna lo ata. Es el patriotismo lo que le impone la obligación de hacer revertir para Camões el título de “príncipe de los poetas de España” (Pellicer, en la portada de sus *Lecciones solemnes* atribuía en 1630 a Góngora, “Píndaro Andaluz”, el de “Príncipe de los Poetas líricos de España”).

Según la perspectiva de Núñez Rivera, el objetivo determinante de Faria y Sousa sería el “destronamiento de Góngora” y la canonización del poeta que idolatra, el portugués Luís de Camões.

Añadamos, no obstante, que la desvalorización de Góngora no es ciega, sino más bien perfectamente coherente con la práctica poética de Faria y Sousa. Y

tiene su origen, en parte, en la defensa y el fomento de Camões o del lusocentrismo que, en efecto, recorre sus escritos. Nos parece que deriva, sobre todo, de una posición estética coherentemente asumida: la concepción humanística de Faria y Sousa que, exigiendo estudio e imitación, cultura y arte, no se puede compadecer de los ingenios de las *Soledades* o del *Polifemo*. Nótese, además, que con frecuencia en los comentarios que teje a las obras de Camões, épico y lírico, y en su propia producción literaria, no es solo el portugués quien asume la función de contrapunto a Góngora, sino que esa función es cumplida también por otro renacentista, Garcilaso de la Vega (es más, Núñez Rivera lo señala en un estudio anterior, “Una polémica encubierta. Poetas renacentistas en ediciones programáticas [1600-1650]”, de 2010.)

Será también esa concepción humanística de poesía como trabajo arduo, producto del ingenio, cierto, pero sobre todo de la imaginación y del estudio, la que en parte permite comprender los índices analíticos, las tablas y los catálogos de referencias que se suman a los textos editados o comentados por el polígrafo. Son paratextos utilizados para “poner de relieve la erudición de las intervenciones” y así desempeñan, como justificadamente subraya Núñez Rivera, una relevante función de estrategia de promoción autorial. Pero, al mismo tiempo, ese aparato paratextual de las obras de Faria y Sousa, y sus tablas, en particular, es típico de la cultura humanística, enciclopédica y sistematizada. Es la época en la que Florilegios y polyantheas proliferan; en la que compiten los editores en la presentación de una publicación enciclopédica, una edición que presenta al lector, ordenados, comentarios preparados para una consulta rápida y esclarecedora sobre temas y motivos que superan por mucho la definición breve de un concepto. El lector busca información más amplia, en términos históricos y culturales, quiere saber cuáles son los autores que se han ocupado ya del tema, conocer los pasajes de obras de distinta índole —filosófica, literaria, histórica, científica, poética— que lo abordaron. Por otro lado, hay que atender a una posible influencia de los hábitos editoriales de otras áreas del saber —de la historiografía, y de los textos filosóficos y doctrinales— en los que los frecuentes comentarios a pie de página añadían muchas veces “tablas” que exponían los principales temas abordados, los autores evocados, y resumían hasta los conceptos clave de la doctrina explícitamente.

Al presentar estas listas, Faria y Sousa enfatiza su cultura y erudición verdaderamente, pero busca también al lector. Proponiéndose comentar a Camões «sin salir de su idea», el portugués tiene que demostrar que el misterio de la poesía camoniana implica cultura, y no olvida que criticara en Herrera una prolijidad inoportuna que oprime el sentido transparente del texto. Subrayar la diversidad de los temas, y la cultura de *su* poeta, es también demostrar que sus poemas exigen, efectivamente, la presencia del comentador culto y deben volverse fuente de consulta (e imitación) para cualquier lector. Y creemos que lo mismo se dirá de los poemas de la *Fuente de Aganipe*, que son acompañados por comentarios y advertencias del propio Faria y Sousa.

Las características de la “fama póstuma” confirman la tesis de Núñez Rivera que, distinguiendo la fase biográfica de la fase bibliográfica, destaca que los promotores de los trazos de la autorrepresentación de Faria y Sousa no son solo Lope de Vega y Moreno. Si se confirmase, evidenciaría estrategias de promoción autorial que engloban el aspecto material de las ediciones. En ese campo, el capítulo dedicado a la iconografía y a los pormenores tipográficos de las ediciones (“En imágenes: retratos y portadas”) merece especial relevancia.

Con perspicacia, y presentando las imágenes, Núñez Rivera muestra como tanto en las obras publicadas en vida como en las que fueron póstumamente editadas por su hijo, los grabados fueron tratados de forma que fijasen la imagen autorial deseada por Faria y Sousa. En un primer paso, la afirmación del autor y la creación de su figura se construye por la repetida presencia de su retrato, asociado hasta al de Camões en la edición de *Os Lusíadas*. La composición de las portadas que toman las armas portuguesas como núcleo identifica la temática de las obras historiográficas pero, como Núñez Rivera, autor de “De padres a hijos: legado poético y compromiso editorial (Eugenio de Salazar y Faria e Sousa)” (2019), hace notar, es una imagen que une al autor a la patria. Y cuando Pedro de Faria, ya en Portugal, retoma las armas nacionales como motivo central de las ediciones póstumas de su padre, ese gesto de hijo-albacea traduce un trazo fundamental que Faria y Sousa eligió en la construcción de su fama póstuma: el portuguesismo.

Como hemos dicho, es de suma importancia la segunda parte de este libro, “Biografías de Faria y Sousa”, que reúne, presentándolos en una lectura actualizada, textos fundamentales para conocer a Faria y Sousa y evaluar el éxito de su estrategia autorial. Ordenados en una secuencia cronológica que Núñez Rivera justifica, apoyan y reafirman la validez de sus argumentos y son acompañados por notas que tienen el mérito de no repetir los temas e ideas expuestos en la primera parte del libro; más bien, de forma sucinta y clara, descifran alusiones y referencias o añaden información importante para su interpretación y valorización.

Al inicio se encuentran las dos biografías más conocidas del autor: el *Retrato*, trazado por Moreno Porcel y publicado *isento* el año siguiente (1650) a la muerte de Faria y Sousa, y el “Elogio al comentador”, de Lope de Vega, terminado por Juan Bautista de Sosa y publicado en la edición comentada de *Os Lusíadas*, en 1639. Núñez Rivera, que lo transcribe a partir de la obra de Lope, lo data en los años que median entre 1635 y 1638.

En un intento de promover la edición de todas las obras de Faria y Sousa y de, simultáneamente, establecer su imagen de portuguesismo, D. Francisco Xavier de Meneses, conde de Ericeira, en 1733 hace reimprimir el *Retrato*, comentándolo en un «Juicio Histórico» que es aquí presentado traducido y en versión original. Este «Juicio» trae información adicional sobre los manuscritos del escritor llevados a Portugal por su hijo y constituye un testimonio más del triunfo de las estrategias de Faria y Sousa.

Por su carácter inédito, destaca también un texto que Núñez Rivera da a conocer transcribiéndolo del manuscrito de la *Fuente de Aganipe*, listo para pu-

blicación que se guarda en la Biblioteca Nacional de Lisboa: organizado por Moreno Porcel, “Elogios a Manuel Faria por diferentes personas graves, ya por calidad, ya por escritos, letras, ingenio y juicio”, se destinaba a acompañar los poemas de Faria y Sousa. Núñez Rivera data este escrito de ca. 1648.

En apéndice, el “Catálogo” para los preliminares del *Nobiliario de don Pedro, conde de Barcelos*, comentado también a lo largo de este libro y no siempre de fácil acceso.

Núñez Rivera completa, de este modo, una narrativa informada y muy coherente de la carrera literaria de Faria y Sousa como autor y mediador textual (editor y comentar), integrándolo en su época y viendo cómo busca imponer su propia figura, generando entre los textos que produce una fortísima unidad y garantizando su fama póstuma. Es, pues, un libro cuya edición es aplaudida por la contribución directa que da al conocimiento de la literatura peninsular del siglo xvii y, en particular, de Faria y Sousa —autor que, por los motivos expuestos, tiene el poder de, todavía hoy, provocar la reacción inmediata y viva de su lector, sobre todo si este es castellano o portugués.

Fray Melchor de la Serna

Cómo han de ser amadas las mujeres

Edición de Javier Blasco,

Valladolid, Agilice Digital (Letras Áureas. Textos, 5), 2020,

166 p.

ISBN 978-84-16178-94-0

Fray Melchor de la Serna – Ovidio

Remedios de amor

Edición de Patricia Marín Cepeda,

Valladolid, Agilice Digital (Letras Áureas. Textos, 7), 2020,

101 p.

ISBN 978-84-16178-96-4

J. Ignacio Díez

Universidad Complutense de Madrid

igdiez@ucm.es

No es fray Melchor uno de esos autores que tienen una larga tradición canónica que les asegura el aprecio de la posteridad, pero en poco tiempo ha ganado, por méritos muy propios, un lugar de privilegio en la poesía erótica de los Siglos de Oro. Desde la edición de gran tamaño que Luis Montañés realizó del *Jardín de Venus* (o *Jardín de flores*, como prefiere) en la primerísima Transición, y gracias al estudio de José Luis Gotor muy poco tiempo después, su figura ha ido siendo más conocida e interesando más a lectores y estudiosos. Y es muy comprensible, pues, a pesar de que aún hoy carecemos de una edición de su poesía, las aproximaciones de distinto tipo, desde las textuales de Labrador y DiFranco, hasta los estudios, como el monográfico de *Canente* que junto con Adrienne Martín tuve el honor de coordinar, han dibujado un perfil muy atractivo de uno de los poetas de los Siglos de Oro más devotamente dedicado al cultivo de la poesía erótica. Que el poeta sea un fraile, benito para más señas, no hace sino incrementar su estatura literaria, pues debe bregar con las prohibiciones y prejuicios que imponen las órdenes religiosas a sus miembros, y tiene al mismo tiempo, dados

sus conocimientos del latín, la posibilidad de desarrollar una importante tarea como traductor de clásicos del calibre de Ovidio.

Junto a las conocidas dificultades que afronta la transmisión de la poesía áurea, las de la poesía erótica son mayores, sin duda, pues no suele poder acudir al recurso de las ediciones impresas, por un lado, tiene que contar habitualmente con pocas copias manuscritas y, por último, los problemas de atribución y lectura a menudo son más importantes. Además, hasta no hace tanto tiempo, su rechazo por razones religiosas y morales se completaba con un rechazo también literario no menos prejuicioso, con las consecuencias de abandono y desprecio que cabe imaginar. Aunque hay fundamentales trabajos de rescate de los textos eróticos ya en el siglo XIX, el tratamiento plenamente positivo llegará con la recuperación y valoración más ajustada de estos textos en los últimos cincuenta años. Y en esta línea se insertan las ediciones de los dos textos de fray Melchor, con cumplidas introducciones críticas, con cuidadas notas y con un aparato de variantes cuando es posible, tal y como viene ocurriendo con el resto de la producción literaria de los siglos XVI y XVII.

Javier Blasco ya había editado, hace cinco años y en la misma editorial, el *Arte de amor*, con el oportuno subtítulo de *Primera traducción al castellano del “Ars Amandi” de Ovidio*, debida a la pluma de fray Melchor. Y ahora Patricia Marín publica los ochocientos versos de finales del siglo XVI que componen la traducción de los *Remedia amoris* de Ovidio (que uno de los manuscritos traduce como *Remedio del amor*), versos que se ordenan en octavas reales y abarcan los dos libros del sulmonés, que suman catorce versos más, lo que da una idea de lo ajustado de una versión que “permite la fidelidad al sentido, no al pie de la letra” (29). Hace treinta años Labrador y DiFranco junto con Ángel Zorita habían editado los dos poemas, a menudo copiados o impresos uno a continuación de otro (*Poesías del maestro León y de fray Melchor de la Serna y otros [siglo XVI]. Códice número 961 de la Biblioteca Real de Madrid*), y aunque de los *Remedia amoris* se conocía la copia de otro manuscrito de la Biblioteca Nacional de Florencia, no se tenía noticia de que los versos también están en un códice de la Biblioteca Nacional de España, el 3931. Patricia Marín se basa en este último porque “presenta el mejor estado textual, con menos errores de copia y una traducción más fiel al texto latino”, a pesar de la supuesta y aparente paradoja en términos filológicos de que es el testimonio “más tardío de los tres” (36 y 38). No se conoce bien a fray Melchor, cuya biografía se extiende por la segunda mitad del siglo XVI, aunque desde un punto de vista literario su figura puede ser vista como la contraria de la de otro fraile con quien de la Serna coincide como profesor en la Universidad de Salamanca, el reputado fray Luis de León. Sin duda la coincidencia en la prestigiosa institución, así como el hecho de compartir los folios de algunos manuscritos no supone una proximidad en sus respectivas artes poéticas, pero ambos factores sí ofrecen la visión de un panorama poético más complejo que el que puede deducirse de la sola lectura de la seria y sublime poesía del agustino. Fray Melchor domina el endecasílabo y es un maestro de la octava

real, como lo demuestra uno de sus textos más conocidos y provocadores, de su poesía original, habitualmente titulado “El sueño de la viuda”.

Los *Remedia amoris* proponen, como indica su título y de acuerdo con el papel que se asigna el propio Ovidio de *praeceptor amoris*, distintos remedios para ese no siempre tan dulce mal, hasta diecinueve en el recuento de Marín (17-19). Suelen estos versos entrar en la consideración global de una literatura poco recomendable desde el punto de vista de una moral exigente, e incluso se ha podido tener por obscena en algún grado aunque no lo sea exactamente si se compara con la poesía original del fraile; tanto un adjetivo como otro sin duda hacen, para lo que antes se llamaba “lectores formados” y que hoy no podemos sino aceptar con toda ironía, aún más atractiva la traducción. En varias de las 175 notas, la editora, además de identificar los tópicos eróticos y mitológicos y puramente amorosos o literarios y además de señalar las creaciones de fray Melchor, se detiene también en esos matices de la versión el fraile, por ejemplo en los versos 31 y 32, cuando la elección de determinados verbos induce “a una lectura más pícaro”. La traducción permite apreciar el genio de un poeta particularmente culto y muy dotado, pero limita la percepción sobre una creatividad que es muy visible en la producción propia. Con todo, es fácil entender qué le atrae a fray Melchor de uno de los ejemplos más clásicos de la literatura erótica, y se puede ejemplificar con estos versos, del único remedio que la editora confiesa no haber podido “localizar en la tradición española de los Siglos de Oro, por evidentes razones de censura” en lo que se refiere a “ahíto”: “Con ella vela y duerme, come y cena / hasta que ya, de ahíto, amor perezca, / y espera aunque estar libre te parezca” (vv. 542-544). Tras la conclusión de un tratado en verso que aspira a ser útil a hombres y mujeres (“Yo acabé. Corónenme la dama / y el galán que sanaren de su llama”, vv. 799-800), la edición culmina con un cuidado aparato crítico que recoge las variantes de los tres testimonios ahora conocidos y que muestra un alto número de variantes que en general parecen afectar más a cuestiones de métrica, de correcta denominación de los personajes, de repeticiones y de concordancia que al sentido del poema.

Dentro de la esfera de influencia amplia de los textos ovidianos Javier Blasco edita un texto más largo que los *Remedia*, con casi mil trescientos versos. En esta ocasión el poema solo se ha transmitido en un códice, el 3195 de la Biblioteca Nacional de España, que forma parte de la conocida colección que se titula *Parnaso español*. El poema se organiza en tres libros según un criterio de especialización en las artes amatorias y así se han repartido cuidadosamente los contenidos, con casi la mitad del texto dedicado a las condiciones generales (“Cómo han de ser amadas las mujeres en común”) y con una división de la sección especial en dos mitades: “De cómo han de ser amadas las libres y las solteras” y “Cómo han de ser amadas las viudas”. Es evidente que este poema, que no se presenta como una traducción, se dirige a los lectores masculinos, pues en los Siglos de Oro el amor prestigiado, legal y bendecido es el amor heterosexual. Sin embargo, como muy finamente indica Blasco, “en modo alguno quiere decir

que las mujeres no lo disfruten saboreando las ingenuidades, los tópicos, el humor y a la vez frunciendo el ceño (en esto coincidirían con muchos otros lectores varones) ante no pocos juicios y prejuicios de una tradición misógina” que a veces se filtra en las octavas de *Cómo han de ser amadas las mujeres* (9). Con tanta soltura frente a posibles miradas miopes que pretenden reducir la poesía erótica áurea a una diversión exclusivamente masculina se abre una extensa y muy interesante introducción. El manuscrito no prohija el poema a autor alguno y Blasco acepta el riesgo de apostar por fray Melchor, a partir de la estilometría y de acuerdo con el precedente de Patricia Martín, cuyo Trabajo de Fin de Máster (*“Usus scribendi” o retrato robot de la escritura de fray Melchor de la Serna*) es accesible en <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/27951>. Como siempre es el lector el que tiene la última palabra para decidir si le convence la sugestiva hipótesis que defiende la autoría del fraile benito. Los argumentos no se limitan al puñado de páginas de la introducción sino que deben completarse con las referencias en las notas al poema que tratan de las técnicas y tendencias de la poesía de fray Melchor. Desde luego la pericia del autor le permite recurrir aquí a una sólida, bien formada y divertida octava real.

La voz autorial enlaza su poema con el de Ovidio, en el tema, pero pretende desplegar su atractivo para el lector del momento con la promesa de utilizar un estilo bajo (frente al elevado del latino), con lo que augura un vocabulario y unas descripciones mucho más plásticas (“Lo que dijo Nasón, con alto estilo, / con humilde diré, bajo y rastrero”, vv. 49 y 50). Sin embargo, a pesar de que el tono es coloquial, muy didáctico y muy práctico para un quien busca soltarse en la práctica de una seducción fácil, esa promesa de estilo a veces se complica con la acumulación de nombres de la tradición clásica, como en la estrofa que va del verso 89 al 96, donde de las seis amadas algunas son bien conocidas (Andrómeda y Deyanira) y otras no tanto (Tecmesa y Cánace); la estrofa siguiente se dedica de modo íntegro a Fedra e Hipólito y, más adelante, en los versos 649-656 el poeta menciona hasta doce mujeres, entre ellas de nuevo a Tecmesa, por cierto rompiendo la rima, e incluso cierra el segundo libro con distintos casos de amadas castigadoras (vv. 865-904). La hipótesis de Blasco es que el poema se vale de un molde ovidiano (“el modelo genérico y estructural”) y de una “doctrina” propia y castellana, que deriva de la “prosa castellana de ideas (incluidos los moralistas y la prosa de contenido ascético) y, por ejemplo, de los manuales de cortesanía y derivados que provoca la traducción de *El cortesano*”, pues el fraile que tradujo al sulmonés “siente ahora la necesidad de competir con él elaborando su propia doctrina” (47). Es abrumador el número de referencias esgrimidas para apoyar en otros textos contemporáneos los usos y consejos que propone el autor.

El largo poema comienza con una introducción llena de equívocos (del que podrían ser una buena muestra, entre otros muchos, los versos 25 y 26: “Yo, tímido y suspenso, he rodeado / el piélagos profundo de Cupido”, con este magnífico segundo endecasílabo y con una confesión poco recomendable para quien

se ofrece como guía, aunque pronto “la vergüenza y temor he sacudido, / para poder probar en esta suma / los nuevos gavilanes de la pluma”, vv. 30-32). Las situaciones y sugerencias para lograr la ansiada seducción y el nada confuso objetivo del placer que implicará “gozar” de la elegida se suceden en un discurso muy fluido que termina el primer libro con recomendaciones sobre los mejores momentos para amar, también en función de las complejiones de las damas. La división que sigue *Cómo han de ser amadas las mujeres* parecería sobre todo retórica, pero el discurso que se especializa en estos dos grandes grupos, de solteras y viudas (que, anoto yo, deja de lado el amor de las casadas, que no entra en el concepto de seducción), si bien comparte algunos elementos, marca el contraste entre una empresa y otra por la facilidad de la segunda, pues “con estas no hay que guardar términos varios, / ni buscar ocasiones señaladas, / ni temerse de tiempos adversarios, / porque son a deleites inclinadas” (vv. 977-980). La edición del poema se completa con una cumplida anotación que supera los tres centenares de entradas.

Ofrecer versiones más limpias es uno de los objetivos de las ediciones filológicas, y en esa “limpieza” se puede incluir la compleja y no siempre segura labor de identificar a los autores de textos anónimos. Ambas ediciones de poemas de fray Melchor o atribuidos a él ponen a disposición de los lectores un texto cuya lectura es ahora más fácil y ajustada, en un caso con la rigurosa valoración de un poema traducido de Ovidio, dentro de la tradición erótica, y en otro con el estudio, anotación y atribución de un nuevo poema a la pluma de fray Melchor de la Serna, poema que se inserta en la tradición ovidiana de consejos a futuros seductores. Las dos piezas, en octavas reales, se leen muy gustosamente, lejos de la inherente dificultad que algunos lectores podrían asociar a la estrofa tras el uso que de ella harán Góngora y sus seguidores. Pero a finales del siglo XVI en la Salamanca de fray Luis (y de fray Melchor) la octava es dúctil y apta para los juegos de una erótica muy práctica y muy literaria —en el mejor sentido: “Ansí que si la dejas suspendida, / atónita, medrosa y elevada, / sin esperanza, triste y abatida, / del vivir por el amor desconfiada, / [] verás que con mensajes te molesta, / recíbelos, mas no les des respuesta”, vv. 825-828 y 831-832—, lo que no impide que en el terreno sexual, de manera provocadoramente escandalosa ya en su época, se muestre a veces alejada de las conductas hoy recomendadas o tolerables en la consecución del objetivo: “no digo que son estos justos medios, / mas que dudo hallar otros remedios” (vv. 911-912).

Enrique García Santo-Tomás

Signos vitales. Procreación e imagen en la narrativa áurea

Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2020, 364 p.

ISBN: 978-84-9192-169-1

Jorge García López

Universitat de Girona

jorge.garcia@udg.edu

La convergencia entre historia de la ciencia y literatura española no es, o no ha sido hasta hace poco, uno de los frentes preferidos de la investigación. Y digo hasta hace poco porque desde unos años a esta parte, y con gran empuje, han surgido seminarios, congresos internacionales e incluso Proyectos de Investigación dedicados a esta relación fundamental. Quizá el hecho de no haber sido uno de los países motores de la mal llamada —en expresión de la monografía que nos ocupa y que suscribo— ‘Revolución científica’ haya sido uno de los motivos de fondo. Tanto como el desprecio que la tradición historiográfica ha tenido de la propia Ilustración y de algunos de sus nombres esenciales, que fueron escritores de gran sensibilidad literaria y al tiempo renombrados científicos. Al nuevo empuje que los estudios sobre ciencia y literatura han tenido en el hispanismo pertenece el estudio que reseñamos, que forma parte a su vez de una trilogía prometida en torno a los tres ejes esenciales de la Revolución científica —astronomía, medicina y mecánica— y su relación con la literatura española por Enrique García Santo-Tomás (Universidad de Michigan) y cuyo primer hito lo constituyó su brillante monografía sobre astronomía (*La musa refractada. Literatura y óptica en la España del barroco*, 2014).

El libro está dedicado a la historia de la medicina desde un ángulo harto original: nos describe el parto como hecho médico, literario y social e incluso semántico —y acaso metáfora de la propia creación literaria— dentro de las diferentes obras y sociedades donde se dio, aunando además el rol social de cada uno de sus protagonistas: el médico, la partera o comadrona y los cónyuges en su contexto familiar y social. Se trata de un territorio de “un potencial hermenéutico sin límites” (p. 15), tal como declara el autor, y que ha dado vida en la crítica anglosajona a la expresión *medical fiction* (o *ficción médica* en castellano). La ficción aurisecular está repleta de médicos, muchas veces bajo un tratamiento cómico en el *matasanos* de los autores satíricos, pero la monografía que hoy comenta-

mos se centra más en la partera, en su tradición muchas veces oral, y en su relación de tensión con la profesión oficial del médico, así como con todas las derivaciones posibles, sociales y semánticas, del acto de dar a luz y entre ellos el muy brillante capítulo dedicado a los matrimonios incestuosos en la narrativa seicentista (pp. 186-207). De hecho, se trata, en palabras del autor, de “la primera monografía académica centrada en examinar desde esta perspectiva las tensiones surgidas en la ficcionalización de la maternidad y el nacimiento en la España del Siglo de Oro” (p. 27). El texto se articula en tres grandes apartados: Contextos (pp. 313-139), Intervenciones (pp. 141-206) e Imágenes (pp. 207-320), para terminar con unas conclusiones, una bibliografía y un índice onomástico.

El primer bloque está constituido a su vez por tres capítulos. En el primero (“Prácticas”, pp. 34-72) se analiza el papel y la imagen de la partera y la nodriza en la Europa medieval y del Renacimiento, poniendo de manifiesto “el paulatino desplazamiento de este colectivo femenino por parte de una serie de agentes e instituciones” que progresivamente fueron poniendo la profesión en manos de hombres y de la profesión médica, puesto que “el papel del lenguaje fue desde un principio determinante, y la práctica de diseminar el conocimiento de forma oral en vez de hacerlo a través de manuales resultó altamente perjudicial para quienes más sabían” (p. 37), lo que condujo a la erosión del estatus social de la partera. Como muestra de ese estatus tenemos como ejemplo el caso de Inés de Ayala, que ayudó a nacer a los vástagos de Felipe IV, a la futura reina de Francia, María Teresa, y al rey Carlos II. El caso configura el ejemplo de cómo “el universo privado de la sala de parto va a contar con el potencial de convertirse en un espacio limitado de disidencia femenina” (p. 44). El capítulo se ameniza con el comentario de lienzos de Jaume Serra, Lorenzo Zaragoza, Gil de Siloé, Luis Morales y Alonso Cano, siempre en torno al tema de la Virgen lactante y la semántica social de la lactancia. El apartado culmina (“Escenarios locales”, pp. 58-72) con la documentación de estos procesos en la España bajomedieval y renacentista.

Un segundo capítulo (“Mediaciones”, pp. 71-107) parte de la Biblia y ejemplos clásicos para mostrarnos “el quehacer y la capacidad transformativa de las parteras y amas de crianza” (p. 20). El capítulo repasa testimonios medievales (“Es este el momento histórico en que se produjo un divorcio entre la medicina y la cirugía”, p. 79, con ilustración de una tela de Aldobrandino da Siena), tanto del lado de la literatura, como de los manuales para el parto (p. 98), de la que el autor ya nos había dado buena muestra en las páginas introductorias (p. 38), tales como el *Libro del arte de las comadres* (1541) de Damián Carbón o los *Diez privilegios de preñadas* (1606) de Juan Alonso de los Ruyzes, volúmenes que se comentan a lo largo de estos capítulos desde variados puntos de vista e ilustrados con una reproducción de la silla de partear (p. 100). El capítulo incide en su tratamiento literario con ejemplos del *Libro de buen amor*, la *Celestina* y *La lozana andaluza*. Finaliza esta parte con un tercer capítulo (“Nacimientos”, pp. 109-139) dedicado al parto y la lactancia entre autores humanistas y en general del siglo XVI. Desfilan por estas páginas los coloquios erasmistas, el *De institutione*

foeminae de Luis Vives, así como el *Relox de príncipes* (1529) y las *Epístolas familiares* (1550) de Guevara, los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján (1550) o el *Jardín de flores curiosas* (1570) de Torquemada, con una atención especial a *El patrañuelo* (1567) de Timoneda.

Un segundo bloque de capítulos (“Intervenciones (1580-1670)”) “se centra en cómo las figuras de la partera y la nodriza se van poco a poco metaforizando. La mediación...deviene una preocupación constante en todos aquellos involucrados en el proceso de creación” (p. 21), poniendo la imprenta, el escenario de los corrales o la ficción narrativa como correlato del proceso de parto. El primer capítulo recoge piezas teatrales donde podemos comprobar “la penetración de la astrología en los discursos del embarazo” (p. 144) o la “relación entre erotismo y cuidado médico” (p. 147), de forma que “el momento del parto se convirtió en una herramienta extraordinariamente útil para verter desde el vocabulario de la ficción toda una serie de inquietudes en torno a la teatralización del cuerpo femenino” (p. 149), una de cuyas principales representaciones sociales analizadas es el guardainfante. Todo ello amenizado con análisis de obras de Juan de la Cueva, Moreto, Lope, Pérez de Montalbán y sobre todo Quiñones de Benavente e ilustrado con un detalle de *El jardín de las delicias* de Hieronymus Bosch (p. 162). Un segundo capítulo (“Impresiones”, pp. 173-206) incide en el proceso de nacimiento “pero acercándose a este fenómeno desde lo que podría denominarse una ‘supresión de la mediación’ mediante el estudio de una forma tan radical como el incesto. Analiza así su presencia en el imaginario cultural de la novela tomando como punto de partida a no otro que Pérez de Montalbán y cerrando el recorrido con la figura del novelista Luis Vélez de Guevara” (p. 174) y todo ello ilustrado con cuadros de Lucas van der Leyden, Rubens, Jan Massys y Hendrick Goltzius. Acaso uno de los momentos más brillantes de la monografía lo constituyen las páginas dedicadas a la novela del incesto (“Como una partera: creación y familia en la novela del incesto”, pp. 186-206), que se centra fundamentalmente en *Sucesos y prodigios de amor en ocho novelas ejemplares* (1624) de Juan Pérez de Montalbán o en productos como las *Intercadencias de la calentura de amor* (1683) de Luis de Guevara, pero que tiene en cuenta piezas de Gonzalo de Céspedes, Castillo Solórzano, Andrés del Prado, Cristóbal Lozano o María de Carvajal.

Un bloque tercero y final (“Imágenes (1613-1672)”, pp. 207-307) pone su atención en los temas de la lactancia y maternidad en Cervantes, Salas barbadillo y Francisco Santos. Las páginas dedicadas a Cervantes (“Maternidades”, pp. 209-233) repasan aspectos de sus relatos cortos con el comentario de escenas de *La gitanilla*, *La fuerza de la sangre* o *El coloquio de los perros*, para centrarse (pp. 218-233) en el análisis de *La señora Cornelia*, incidiendo especialmente en el uso de recursos dramáticos, dado que “la pieza debe ser leída en clave no tanto cómica, sino más bien teatral, como una ‘tragicomedia’, que dirá luego uno de los personajes” (p. 220), puesto que utiliza “los códigos de la *comedia nueva* como serán los malentendidos, el papel de la ropa, el espacio de la casa, o el uso del

doble con la entrada en escena de la segunda Cornelia” (p. 224), doble de una auténtica que se nos muestra “distante, casi icónica en su recreación de la *virgen lactans*, que encaja perfectamente con el espíritu de la Contrarreforma” (p. 225). Por cierto que, como señala el autor, “estos fueron los años en que los médicos, teólogos y notarios de la Inquisición fueron ganando terreno a las parteras” (p. 228), por donde la novela refleja las circunstancias históricas de las prácticas de “las redes de comadres y nodrizas contratadas para alimentar a los pobres y huérfanos, las llamadas ‘inclusas’ y ‘amas de crianza’, también conocidas como ‘amas de leche’ en algunas partes de España” (p. 227), si bien representa este aspecto una perspectiva transnacional en la Europa de la época.

El capítulo dedicado a Salas barbadillo (“Paternidades”, pp. 235-269) recuerda productos suyos como *La hija de Celestina* (1612), editada por el autor (Madrid, Cátedra, 2008), y su eclosión junto al momento más brillante del relato corto en los años veinte de la centuria, para centrarse en varias piezas de *Don Diego de noche* (1623). El libro culmina con un capítulo final dedicado a Francisco Santos (“Celebraciones”, pp. 271-307) y realiza un repaso por su obra y especialmente por varios relatos de *Día y noche de Madrid* (1663), obra también editada por el autor (Madrid, Cátedra, 2017), con ilustraciones procedentes de lienzos de Jean Cousin, Bernardo Strozzi e Hieronymus Bosch. Se cierra el volumen con unas conclusiones (pp. 309-320) ilustradas con *El nacimiento de la virgen* de Jan de Beer y una puntual bibliografía.

En resumen una aportación notable, apoyada en un admirable despliegue de erudición y de llamativa originalidad, donde el autor exhibe una elegante prosa que ameniza la exégesis, un soberbio dominio de la bibliografía, especialmente de la historiografía anglosajona, y con exposiciones enmarcadas en un muy ponderado despliegue de ilustraciones de pinceles clásicos que hacen todavía más agradable el inventario de novedosas interpretaciones y su amena lectura.

Benito Rial Costas (ed.)

Aldo Manuzio en la España del Renacimiento

Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas,
2019, 402 p.

ISBN: 978-84-00-10578-5

Arturo López Martínez

Universidad de Salamanca – IEMYRhd – Proyecto ACOC
arturoilm97@usal.es

Como si de un mito se tratase, Aldo Manuzio *el Viejo* (1449-1515) marca un hito insoslayable para quienes se adentran en ramas del saber tales como la historia del libro, el estudio filológico de los clásicos griegos y latinos, los orígenes técnicos de la imprenta y sus presupuestos ideológicos, la historia de nuestros usos escriturales o la manufactura de la encuadernación artística. En 2015, en conmemoración del quinto centenario de su muerte, Benito Rial Costas organizó junto con Antonio Carpallo un seminario en la Universidad Complutense de Madrid cuyo título, “Manuzio en España/*Manuzio in Spain*”, así como las ideas que el mismo Rial Costas expuso y algunos de los trabajos presentados en aquella sazón, preludiaban ya el advenimiento de esta monografía colectiva, publicada cuatro años después. La iniciativa se adscribe al marco de las actividades del proyecto FFI2015-67335 del Ministerio de Economía y Competitividad y el FEDER, con título “Estudio filológico de los textos clásicos latinos transmitidos en impresos incunables y postincunables conservados en España III” (con página web: <http://www.incunabula.uned.es/>).

El libro que aquí se reseña nace ante la necesidad de refundar, como explica su editor en la introducción, las premisas que durante siglos han delimitado nuestro conocimiento del taller aldino, y que “han enturbiado enormemente nuestra comprensión de su impacto” (p. 16). Se trata de una miscelánea de trabajos que ofrecen al lector una valoración de talante multidisciplinar sobre el aporte de Aldo a la historia de nuestra cultura escrita, abordando ese complejo fenómeno que se conoce como *modelo aldino* y la huella que dejó en España, desde las diferentes perspectivas en que el objeto de estudio merece ser atendido: ora valorando por separado la contribución de Aldo de la de sus herederos —su hijo Paolo y su nieto Aldo *El Joven*—, todos ellos agentes activos en la creación

de ese modelo, y considerando “las copias de dicho modelo como creadoras y no simples transmisoras o deformadoras” (p. 19); ora desglosando las distintas dimensiones —la editorial, la filológica, la estética— en que el modelo se materializa, tratando por separado las facetas de Aldo como editor, autor, traductor e impresor. Estas premisas, definidas ya por Rial Costas en aquel seminario, funcionan como principio estructural cohesivo entre todas las contribuciones de los distintos especialistas que participan en la redacción del libro.

A medida que avanza en la lectura de los diferentes capítulos, el lector va quedando sorprendido por la magnitud y complejidad del *rayonnement* que la hazaña aldina tuvo en suelo ibérico, ya palpable desde los orígenes de su taller tipográfico en Venecia. Rial Costas nos ofrece en el prólogo (p. 11) y en la introducción (p. 15-21) una síntesis del estado de la cuestión que nos lleva a comprender la necesidad y urgencia de una publicación de tal calibre para hacer avanzar la investigación científica en ámbito humanístico sobre estas renovadas consideraciones; y que constituye, como ya se ha dicho, un excelente pórtico a los distintos capítulos que vertebran la lectura. El testigo aldino pasa de Venecia a España por algunos de los principales humanistas y eruditos del siglo XVI: el comendador Hernán Núñez de Guzmán ‘el Pinciano’ y sus discípulos, Diego Hurtado de Mendoza, Juan Calvete de la Estrella, Francisco de Mendoza y Bovadilla, Juan Páez de Castro, Diego de Covarrubias, Jerónimo Zurita.

Vicente Bécares Botas (“Aldo en Salamanca”, pp. 23-39) confronta ese humanismo que él llama ‘italo-aldino’, a la cabeza en la labor de recuperación y transmisión del legado clásico, frente a nuestro otro humanismo, que denomina ‘hispano-nebrisense’, centrado en la asimilación e incorporación de ese legado al patrimonio cultural nacional, gracias a la previa intervención de los humanistas de las universidades de Alcalá y Salamanca, como el Pinciano, responsables de la restauración filológica de los textos; concluye Bécares ilustrando en síntesis las condiciones de aquel proceso de incorporación de los clásicos en España durante los siglos XV y XVI.

Roland Béhar (“Boscán, Garcilaso y la biblioteca ideal de Aldo Manuzio”, pp. 41-68) delinea el canon de *auctores* que determinaron en Boscán y Garcilaso el fermento para la renovación de la poesía castellana a la zaga de los modelos grecolatinos y toscanos incluidos en el catálogo aldino; parte de la relectura del encuentro granadino entre Boscán y el embajador veneciano Andrea Navagero —este último teniendo una importancia crucial en la segunda fase editorial del taller aldino— para terminar evaluando en qué medida el programa editorial ideado por Aldo sirvió a nuestros poetas con vistas a la renovación de nuestra literatura, su lengua, sus formas y pretensiones.

Antonio Carpallo Bautista (“Aldo Manuzio: encuadernador de bibliófilos”, pp. 69-84) nos acerca los aportes de los Manuzio —Aldo *El Viejo*, Paolo y Aldo *El Joven*— al arte de la encuadernación, presentándolos como encuadernadores de bibliófilos, tras deducir, a partir del estudio de la clientela que demandaba sus encuadernaciones, que éstas siempre fueron objetivo de coleccionistas; por tales

razones, sitúa el estilo aldino en la cumbre de una tradición decorativa —la encuadernación artística— que en Italia ya estaba en apogeo desde la segunda mitad del siglo xv.

Antonio Dávila Pérez (“Grados del impacto del libro aldino en los *Studia Humanitatis* de España a través de los textos”, pp. 85-115) nos ilustra los diferentes grados de impacto que el canon de ediciones aldinas tuvo entre nuestros humanistas e intelectuales de los siglos xvi y xvii a través de los diferentes ejemplos que recoge, que van desde las traducciones del valenciano Vicente Mariner hasta la labor pedagógica de Juan Lorenzo Palmireno.

Arantxa Domingo Malvadi (“Aldo en las Bibliotecas de los humanistas españoles”, pp. 117-155) y Ángel Escobar (“Varia fortuna del Aristóteles griego de Aldo (1495-1498) en la España del siglo xvi”, pp. 157-177) aducen la predilección por las ediciones aldinas que manifestaron algunos de nuestros intelectuales del siglo xvi. La primera repasa las ediciones que compraron el Pinciano y algunos de sus discípulos, Juan Páez de Castro y Diego de Covarrubias, y, a partir de diferentes indicios documentales —cartas, notas de adquisición de libros para universidades, pero también las anotaciones manuscritas de la mano de aquellos presentes en los mismos ejemplares—, corrobora el interés de todos ellos por el catálogo aldino. El segundo nos habla también de Núñez de Guzmán y otro de sus discípulos, Francisco de Mendoza y Bovadilla, para extraer, a partir de las anotaciones manuscritas de ambos a la aldina de Aristóteles, una reflexión sobre la contribución de Aldo a la senda que el aristotelismo hispano recorre desde Alfonso de Cartagena hasta Erasmo de Rotterdam.

José Luis Gonzalo Sánchez-Molero (“Los impresos aldinos en la educación de Felipe II: tipografía y heterodoxia”, pp. 179-215) nos muestra la predilección por las aldinas también en la corte principesca de Felipe II, y defiende, tras una previa y minuciosa reconstrucción de la formación del futuro monarca, el peso que estas ediciones tuvieron en la educación regia, gracias a la mediación del instructor del futuro Rey Prudente, Calvete de la Estrella.

Manuel José Pedraza Gracia (“Presencia de Aldo Manuzio en las imprentas peninsulares de la Corona de Aragón”, pp. 217-240) trata de elucidar las condiciones reales de la recepción de Aldo en territorio aragonés, concluyendo con un tono ciertamente pesimista la ausencia de un rastro aldino en las imprentas aragonesas, tras evaluar las limitaciones de producción y distribución de libros impresos que se esgrimen del contraste del modelo empresarial-tipográfico aldino frente al de los talleres aragoneses.

Inmaculada Pérez Martín (“Las aldinas griegas de Diego Hurtado de Mendoza”, pp. 241-268) elabora un recuento de las aldinas de la biblioteca de Diego Hurtado de Mendoza, y las clasifica según los distintos itinerarios que aquellas recorrieron después de la muerte del comprador; de los treinta y seis ejemplares aldinos del legado mendocino que hoy se conservan en el Escorial, la autora sugiere hipótesis acerca del modo de trabajar de Mendoza al trasluz de sus anotaciones manuscritas.

Fidel Sebastián Mediavilla (“Manuzio y la puntuación en la España del xvi: la lenta incorporación del punto y coma aldino”, pp. 269-316) nos da noticia de la revolución que el taller aldino, en colaboración con Francesco Griffio, introdujo en los aspectos relativos a los usos gráficos de la imprenta, repasando el lento proceso de fijación de una puntuación para la imprenta en España por varios derroteros que conviene separar —porque una cosa fue la incorporación y estabilización de un sistema interpuntivo en las letrerías de las imprentas; otra, su empleo en los impresos; y otra, su inclusión en los tratados de ortografía—, y dentro de este proceso, queda tratada con mayor exhaustividad la aparición y difusión del semicolon aldino —el punto y coma—, registrado por vez primera en el *De Aetna* de Pietro Bembo impreso por Aldo (1495).

Julián Solana Pujalte (“Las ediciones aldinas en la biblioteca de la catedral de Córdoba y el legado de Juan Ginés de Sepúlveda”, pp. 317-345) reconstruye la biblioteca aldina de Juan Ginés de Sepúlveda, a la que pertenecieron diversos ejemplares localizados recientemente en la biblioteca de la catedral de Córdoba, donde hoy en día se conservan.

La obra se cierra con una bibliografía conjunta, extensa y actualizada, a cuyos títulos remiten las notas a pie de página presentes a lo largo de todos los capítulos; y se remata con anexo final de cuatro índices —índice onomástico (pp. 373-389), de manuscritos (pp. 391-392), de obras antiguas impresas (pp. 393-400) y de figuras (pp. 401-402)— donde se recogen, de manera exhaustiva y fácil manejo, todos los conceptos relevantes, referencias cruzadas y datos esenciales para la localización exacta de los textos citados. Estamos, pues, ante una obra de consulta necesaria para seguir ahondando en la comprensión de nuestro patrimonio textual, en cuyas raíces se halla ancorada la huella de Aldo.

Clara Marías

*Conversaciones en verso. La epístola ética del Renacimiento
y la construcción del yo poético*

Berlín, Peter Lang, 2020, 368 p.

ISBN 978-3-631-80487-2.

Pedro Martín Baños

Universidad Autónoma de Barcelona

pmartinbanos@corpusnebrissense.com

Es siempre fácil reseñar un libro relevante y meritorio, como este *Conversaciones en verso. La epístola ética del Renacimiento y la construcción del yo poético*, al que a no tardar seguirá, como complemento, *Espejos epistolares. Del pensamiento clásico a la autorrepresentación en la epístola ética del Renacimiento* (en Tamesis Books), revisión ambos de la tesis doctoral *Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer Renacimiento*, leída en 2016 en la Universidad Complutense.

Claro y bien escrito —lo que en estos nuestros tiempos no es, desgraciadamente, ni un comentario superfluo ni una condición *sine qua non*—, el libro de Clara Marías centra su interés en un territorio muy concreto de la epístola poética castellana del siglo XVI, que la autora prefiere designar como epístola *ética* (o *ética y autobiográfica*) frente a otras denominaciones también habituales pero más imprecisas (especialmente la de epístola *horaciana*, que han puesto en circulación otros estudiosos). No hay en el libro, pese a la puntillosidad metodológica que guía su escritura, un apartado concreto que dé cuenta del porqué de esa denominación, que simplemente se indica que “se refiere a la presencia habitual en estas epístolas de reflexiones del yo poético sobre los vicios, la búsqueda de la virtud, el camino de la felicidad...” (p. 28). Tal vez hubiera sido deseable explorar la polisemia de la propia palabra *ética*, no solo por delimitar su uso (contrapuesto en el habla actual a *moral*, pero recuérdese, cómo no, la *Epístola moral a Fabio*), sino sobre todo para hacerla entroncar con uno de los rasgos definitorios de la epístola como género, ya desde la Antigüedad grecolatina: la presencia en ella del *ethos* (carácter o talante) del escritor, que se ve reflejado en la carta como si se tratase de un retrato o espejo de su alma, y que a su vez proyecta su intimidad en la mente del destinatario ausente, a guisa de vívida imagen. Por recordar

tan solo un testimonio coetáneo, de Giovanni Pico della Mirandola: “Haec [epistula] cogitationes, consilia, dolores, gaudia, curas, omnes denique affectus, et quae ipse sibi vix quisque praesens loquitur secreta animi ad amicum absentem fidelissime transmittit”. Las “semejanzas y diferencias [de las epístolas poéticas] con las cartas en prosa” (p. 17) se apuntan tan solo como una línea de estudio que ha ido perfilándose en la bibliografía más reciente, pero a mi juicio hubiese sido muy fructífero contrastar algunos de los rasgos más evidentes de las epístolas en verso (y de las epístolas éticas analizadas) con los de sus hermanas en prosa: las fórmulas de apertura y cierre, la flexibilidad temática, el estilo humilde y conversacional, la utilización de anécdotas, versos populares o *exempla*... Incluso la discusión sobre el empleo del tuteo o el voseo, al que la autora dedica un apartado específico (pp. 113-115), podría haberse enriquecido volviendo los ojos a la relación que entre ambos tratamientos estableció en su epistolario latino Petrarca, con el rescate del *tu* romano. De señalar alguna carencia en un estudio por lo demás magnífico, sería justamente esta: si las epístolas éticas son, en primer lugar, epístolas, ahondar en la ‘epistolaridad’ radical de estos textos habría sido muy oportuno (y más cuando, más adelante, se cuestiona si además de Horacio pudo también operar, como modelo clásico de referencia, Séneca, escritor de cartas en prosa).

El libro se organiza en tres capítulos: la delimitación del objeto de estudio, el análisis del corpus establecido, y finalmente el examen de las estrategias que esta clase de epístolas emplea para erigir el “sujeto lírico” o “poético”.

La primera parte, pese a su carácter *excluyente* —trata de reunir en un corpus susceptible de ser analizado de manera asequible un grupo finito de epístolas—, dibuja un panorama general muy rico de la epístola ética, y al cabo termina por atender también, y este es un mérito añadido del libro, a buena parte de las cartas excluidas: en el corpus figurarán únicamente epístolas castellanas, por ejemplo, y sin embargo el repaso que Clara Marías hace de las epístolas portuguesas o neolatinas es lo suficientemente cumplido como para que el lector obtenga una radiografía clara del género en otras lenguas. Las 34 cartas seleccionadas, de 14 autores diferentes, se circunscriben, cronológicamente, no a un periodo ‘textual’, de composición o publicación, sino a la fecha de nacimiento de los autores (entre 1480 y 1530, con el límite fijado en 1534, año del nacimiento de Fernando de Herrera). El criterio puede resultar discutible, como todos los criterios cronológicos, pero está pensado para solventar la dificultad objetiva de datación de los poemas, y lo cierto es que el corpus logra cubrir adecuadamente tanto los primeros tanteos de innovación italianista como aquellas otras composiciones pertenecientes a la promoción de los poetas de “medio siglo”. La propia autora es consciente de que quedan fuera de su trabajo autores de inexcusable importancia, como Francisco de Aldana, pero de nuevo, y más allá de la ‘foto fija’ elegida como objeto de estudio, sabe brindar un bosquejo muy completo (pp. 44-46) tanto de los antecedentes como de la posterioridad del género.

El segundo capítulo presenta una acabadísima disección del corpus de epístolas éticas, que parte de unas tablas en que se recogen inicialmente las coordenadas fundamentales que luego se explorarán en detalle. Resulta de mucho interés el estudio del andamiaje biográfico de los autores, y de su vinculación con los destinatarios y mecenas (se confecciona incluso un *mapa* de conexiones personales —familiares, amistosas y literarias— entre todos ellos); pero el estudio aborda igualmente aspectos como la extensión, los metros y estrofas elegidos, las fórmulas de inicio y fin, las máscaras ficcionales (de estirpe pastoril, sobre todo), los tratamientos nominales, el equilibrio entre las huellas clásicas y la experiencia autobiográfica, o la transmisión impresa y/o manuscrita de los textos. La densidad del escrutinio es notable, e imposible de resumir adecuadamente aquí. Al menos desde mi punto de vista, la mayor hondura se alcanza en la indagación del horizonte vital de los autores, en aspectos como “su pertenencia a círculos culturales o redes de mecenazgo, sus conflictos con el poder político o religioso, su paso por los mismos lugares, o la horaciana alternancia que muchos tuvieron entre la vida activa y la vida retirada” (p. 19).

La tercera parte, que aborda la construcción del «sujeto poético» de las epístolas éticas, desciende mucho más que las dos partes anteriores a la arena concreta del ‘comentario de textos’. Se instituyen al comienzo del capítulo cuatro grandes coordenadas previas para este sujeto poético: en primer lugar, su proyección biográfica en el poema (es decir, el estudio de la distancia entre el yo lírico y el autorial); en segundo lugar, su configuración psicológica (su presentación como un ser feliz y pleno, en algunos casos, o por el contrario como infeliz e insatisfecho); en tercer lugar, su configuración ética o moral (si se propone como modelo de conducta y hace gala de sus virtudes, o antes bien como dechado de vicios e imperfecciones); y finalmente su configuración literaria (la identificación, o no, del sujeto lírico como poeta). La casuística que se deriva de estas cuatro coordenadas es abordada de un modo genérico en el corpus, pero tras ello se pasa al comentario específico de cinco epístolas ‘solitarias’ (sin respuesta), y de otras siete ‘correspondidas’ (que ofrecen un intercambio o diálogo entre un poema de un autor, y otro poema a modo de contestación). Cierran esta tercera parte el estudio de la influencia de Horacio y Séneca en las epístolas éticas, y un extenso e interesante *estudio de caso*, el de la conformación del yo poético de Diego Hurtado de Mendoza.

Además de las conclusiones y la bibliografía, y dado que, de todo el corpus estudiado, solo dos poemas no contaban con ediciones modernas íntegras, cierran el libro sendos anexos con las ediciones de la *Respuesta de Juan Hurtado de Mendoza a Alvar Gómez de Castro*, y de la *Epístola* de Eugenio de Salazar a Luis Hurtado de Mendoza.

Amén de las bondades del libro, que quedan ya ponderadas, no quisiera terminar sin introducir algunas reflexiones críticas en voz alta, que sería injusto restringir a Clara Marías o al título concreto objeto de esta reseña, pero que inevitablemente me han surgido durante la lectura de *Conversaciones en verso*.

Me refiero sobre todo a la relación entre tesis doctoral y libro o monografía, una relación que ha ido cambiando a lo largo de las últimas décadas y que, en mi humilde sentir, convendría clarificar en el futuro.

Entre los propósitos de una tesis doctoral está que el doctorando demuestre a un tribunal que es capaz de manejar los múltiples resortes que requiere la investigación; al tribunal, a su vez, le compete no solo evaluar la tesis que tiene entre manos, sino también sancionar el comienzo de una carrera investigadora que habrá de desarrollarse con garantías de calidad. Hasta no hace mucho, para visibilizar una tesis doctoral era necesario trasvasar su contenido a otros medios convencionales: en forma de uno o varios artículos en revistas especializadas, si no había otro remedio, o en la forma más rotunda y cabal de monografías en editoriales universitarias o privadas. En todos los casos, por supuesto, la ulterior publicación se beneficiaba de una revisión en la que era dado incorporar las apreciaciones del tribunal, corregir errores y hasta repensar determinados planteamientos. La irrupción de Internet ha venido a trastocar estos usos analógicos, por cuanto que las tesis son ya plenamente visibles, por lo común, en su formato original (la página web de la Universidad Complutense informa de que *Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer Renacimiento* será accesible en 2022, pero es obvio que el propio investigador puede adelantar la difusión de su trabajo por otros canales, con el resultado idéntico de poner en circulación lo que a la postre es y será un pdf de trabajo).

Así las cosas, mi pregunta es: ¿qué relación habremos de articular en adelante entre una tesis doctoral —un estudio concreto, pero asimismo la carta de presentación que en su momento habilitó al doctorando como investigador— y otros modos de publicación? A nadie se le oculta que en muchas ocasiones es importante para el doctorando rentabilizar, en términos estrictamente de currículum, el trabajo hecho (una tesis doctoral habrá dado, en el caso de Clara Marías, para cuatro artículos o capítulos de libro, según se señala en la *Advertencia* de la p. 9, y para dos monografías: un buen saldo); pero, ¿no sería deseable reservar a las monografías o libros un estatus propio y diferenciado del de las tesis? Permítaseme aducir tan solo un par de ejemplos aplicables a *Conversaciones en verso*.

En la delimitación del corpus de epístolas éticas que nos ofrece Clara Marías se prescinde de “realizar una búsqueda sistemática de epístolas en los cancioneros y cartapacios manuscritos del Siglo de Oro” (p. 69), realizándose tan solo una breve cata de textos no editados modernamente. La disculpa, como “labor que excedía los objetivos de este trabajo” (p. 69), es admisible en una tesis doctoral, urgida por plazos administrativos, ¿pero debe serlo también para una monografía? ¿No se desvirtúan de algún modo las conclusiones finales sabiendo que quizá —solamente quizá— el corpus analizado podría ser algo más amplio? En mi opinión, una tesis doctoral puede procrastinar tareas, pero una monografía no debería hacerlo.

En un sentido parecido, mi impresión es que las 172 páginas que se dedican al establecimiento y al análisis preliminar del corpus, con su afán taxonómico, su

repasso exhaustivo de diversos ítems y la construcción de varias tablas sinópticas, poseen el regusto evidente, las hechuras, y yo diría que incluso los vicios expresivos, de una tesis doctoral. Por referirme a otro estudio clásico de una forma literaria del Siglo de Oro, Eugenio Asensio consagró ¡tan solo! 26 páginas iluminadoras a caracterizar el género del entremés (en su *Itinerario del entremés*, un libro de similar extensión a la de *Conversaciones en verso*). Toda vez que el corpus establecido por Clara Marías en su tesis es y seguirá siendo perfectamente accesible —este es el punto de partida de mi argumentación: las tesis hoy no son *invisibles* como antaño—, ¿no podrían haberse adelgazado en la monografía la prosa y los modos del doctorando, en busca de una presentación más sintética, más certera, más ágil de los datos, con remisión, allí donde hubiese hecho falta, a las páginas pertinentes de la tesis? Casi por definición, una tesis está obligada a dejar al descubierto el camino desbrozado, el proceso mismo por el que el doctorando ha ido alcanzado determinadas conclusiones; el libro, la monografía, en cambio, deberían centrarse únicamente —así lo creo— en la ganancia de las conclusiones, exponiendo estas con la mayor sencillez, claridad y economía posibles.

Conversaciones en verso procede de una tesis excelente, debo reiterarlo, y certifica que su autora ha sido habilitada *de iure* para la investigación, pero confieso que me habría complacido más un *Itinerario de la epístola ética del primer Renacimiento* reescrito y madurado al margen de la tesis doctoral de la que se partía.

Lope de Vega

Barlaán y Josafat

edición de Daniele Crivellari, Madrid, Cátedra, 2021, 358 pp.

ISBN: 978-84-376-4208-6

Marco Presotto

Universidad de Trento

marco.presotto@unitn.it

En la inabarcable producción dramática de Lope de Vega, su teatro religioso ha sido tradicionalmente objeto de menor atención, entre otros motivos, por considerarse un ámbito dramático cuyo desarrollo espectacular implicaba tendencialmente algunas limitaciones en la organización de la acción en menoscabo de una agilidad del texto. Gracias a varias contribuciones recientes, se ha llegado en cambio a demostrar la gran importancia de algunas de estas obras, justamente dentro de la evolución de la escritura dramática del Siglo de Oro.¹

La propuesta editorial de Daniele Crivellari se inserta plenamente en la nueva valoración de este peculiar subgénero teatral, gracias a la publicación de una pieza de notable interés tanto por el tema, la leyenda de Buda en la tradición cristiana, como por la calidad de la escritura desde un punto de vista dramático y, finalmente, gracias a una tradición textual muy representativa de las complejas vicisitudes del patrimonio teatral del Siglo de Oro.

La comedia ya cuenta con una excelente edición crítica de José Fernández Montesinos fechada en 1935.² Esta reciente publicación se explica también a raíz del descubrimiento, por parte de Crivellari, del actual paradero del manuscrito autógrafo,³ cuyos rastros se habían perdido después de la aportación de

1. Entre los estudios recientes, véase Natalia Fernández Rodríguez, “Menéndez Pelayo y la recepción crítica de la comedia de santos de Lope de Vega”, en Guillermo Serés y Germán Vega García Luengos (eds.), *Menéndez Pelayo y Lope de Vega*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria-Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2016, pp. 179-198. Más referencias bibliográficas se encuentran en la nota 3 de la introducción a la edición que reseñamos.

2. Lope de Vega, *Barlaán y Josafat*, ed. José Fernández Montesinos, Madrid, Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, 1935.

3. El autor da cuenta del hallazgo en Daniele Crivellari, “Sobre un manuscrito autógrafo de

Fernández Montesinos, y que ahora se conserva en la Biblioteca de la Fondation Martin Bodmer en Cologny (Ginebra, Suiza) después de haber pertenecido a la colección de Lord Holland, luego de Lord Ilchester, en Londres, cuya biblioteca fue bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial.⁴ El reencuentro de este documento ha permitido un nuevo y detallado estudio del valioso testimonio y de la comedia. La edición de Crivellari se complementa por una extensa introducción (pp. 11-118), una bibliografía conspicua (pp. 123-145) y un largo apéndice (pp. 287-357). El autor propone inicialmente un recorrido sobre la amplia tradición cristiana de la leyenda del Buda, conocido con el nombre de *Josafat* (derivación del sánscrito *Bodhisatva*, p. 14), príncipe pagano encerrado que sale al mundo para acercarse al conocimiento pero también a la enfermedad y a la muerte, convirtiéndose al cristianismo por voluntad divina gracias al santo ermitaño Barlaán. Lope aprovechó con toda probabilidad la traducción española de la vulgata publicada en 1608 por Juan de Arce Solorceno con el título: *Historia de los soldados de Cristo, Barlaán y Josafat* (véanse pp. 15-16). El autor hace notar que la fecha de redacción de la comedia, 1 de febrero de 1611, se sitúa en una época de especial sensibilidad religiosa del dramaturgo que lo llevará a tomar las órdenes en 1614. De estos años se conservan varios autógrafos de comedias de santos, probablemente también a causa del tema escogido, que revestía una especial relevancia no solamente comercial.

Como apunta muy acertadamente Crivellari, la dificultad principal en la escritura de la comedia hagiográfica reside en el intento por parte del dramaturgo de construir una acción que permita un dinamismo de los actores en el espacio y al mismo tiempo que dé cuenta de todos los momentos fundamentales de la vida del santo, lo cual implica una constante interacción entre narración, representación y “descubrimiento” (pp. 28-38), con toda la necesaria carga simbólica que reviste en determinadas secuencias. El autógrafo es especialmente interesante bajo este punto de vista, ya que las acotaciones, explícitas e implícitas, son muy detalladas y Crivellari las estudia con suma perspicacia, reconstruyendo lo que supuestamente debió de ver el público en la época (véanse en particular las consideraciones en la p. 23). En cuanto a la estructura de la obra, Crivellari defiende la coherencia de la trama y una organización de la materia diegética sustancialmente fluida, aspecto que la tradición crítica no había apreciado hasta ahora, aunque, en mi opinión, en el segundo y tercer acto el ritmo de la acción presenta algunos estancamientos con respecto al muy logrado primer acto.

Lope: *Barlaán y Josafat*, *Revista de Literatura*, LXXVII, núm. 153 (2015), pp. 75-91. El manuscrito no ha sido estudiado por Marco Presotto en *Le commedie autografe di Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2000.

4. Esta colección, por la parte de manuscritos teatrales españoles del Siglo de Oro, se encuentra ahora en la Biblioteca de Lady Charlotte Townshend en su mansión de Dorchester, en el Dorset; véase Marco Presotto, “Manoscritti teatrali del Siglo de Oro nella collezione Holland a Melbury House”, *Annali di Ca' Foscari*, XXXVI, 1-2 (1997), pp. 489-515.

En comparación con la edición anterior de los años treinta, los motivos de especial interés de esta nueva publicación son sustancialmente tres. En primer lugar, cabe destacar el nuevo estudio de la tradición textual; luego es de notable enjundia todo el análisis estructural de la pieza, a partir de los modelos de la segmentación teatral relacionados estrechamente con el manuscrito autógrafo; y finalmente está la edición de la obra con una nueva y muy amplia anotación del texto crítico.

En cuanto a la tradición textual, el desarrollo de los estudios sobre los manuscritos autógrafos, que Crivellari mismo ha alimentado con una importante monografía⁵ y otras numerosas contribuciones, permite al autor realizar un análisis detallado del manuscrito de la comedia (pp. 38-59), donde llega a demostrar el carácter de copia del documento pero también a reconocer los muchos lugares de reelaboración del contenido tal como es característico del proceso de escritura de Lope. Se trata de un recorrido fascinante por el taller del Fénix, donde se puede apreciar el cambio repentino de actitud frente a la elección de un término o una secuencia, o una forma métrica, así como también los descuidos, algunos de tipo estructural, y los correspondientes remiendos, cuando los hay. También Crivellari encuentra otras grafías y tintas distintas de las de Lope, supuestamente de un miembro de la compañía de Hernán Sánchez de Vargas, que la tuvo en su repertorio, y su análisis le permite, con respecto a la edición de Fernández Montesinos, “volver sobre ciertos elementos paratextuales” (p. 13) que el manuscrito autógrafo conserva y que permiten recuperar informaciones importantes de carácter estructural. La tradición impresa de la comedia es muy distinta, hasta el punto de que la crítica ha utilizado a veces el término de “refundición” en el caso del texto que se encuentra en la *Parte XXIV* de las comedias de Lope, póstuma. Crivellari describe las características de esta reescritura y ofrece hipótesis muy fundadas sobre los motivos de la nueva versión y sus peculiaridades (pp. 59-71). La reducción de los tres actos originarios a dos, que implica la eliminación de muchas secuencias importantes relacionadas con la leyenda, y la realización de un nuevo tercer acto muy dinámico, que se aleja del modelo de Arce Solorceno y otorga protagonismo a varios personajes como el gracioso, son indicios importantes de una revisión radical para las exigencias concretas de una compañía, quizá la de Hernán Sánchez de Vargas. A pesar de la calidad literaria y dramática de este nuevo tercer acto, las dudas sobre la paternidad lopesca de la reescritura son muchas, aunque esta no se puede descartar. Además, la relación evidente entre el tema de *Barlaán y Josafat* y *La vida es sueño* llega a un nivel sorprendente de correspondencia en lo que se refiere al famoso primer monólogo de Segismundo. Se trata de un aspecto que ya había sido notado anteriormente y que Crivellari describe con exhaustividad

5. Daniele Crivellari, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 2013.

(pp. 68-69) contextualizando el gran parecido en el ámbito de la presencia de la leyenda de los santos en el teatro sucesivo hasta el siglo XVIII.

En cuanto al análisis de la estructura de la pieza, Crivellari ofrece un amplio capítulo de la introducción dedicado a la polimetría de la obra y a su segmentación (pp. 80-118), que tiene en cuenta algunas marcas y líneas que el mismo Lope hizo en el autógrafo, como era su costumbre, más para una propia organización mental de la materia que en función de unas indicaciones explícitas al lector, ya que “en el trabajo de segmentación de los textos dramáticos áureos es preciso considerar todos los elementos que intervienen en la comedia, desde los más evidentes (el plano métrico y el argumental, por ejemplo) hasta los que no por no tener una realización visual o auditiva perceptible por parte de los espectadores tienen menos importancia, como en el caso de las líneas” (p. 112).

La edición del texto es realizada con criterios rigurosos (pp. 119-122), a partir del modelo propuesto por el grupo de investigación Prolope.⁶ La anotación es muy completa, y la comparación con las notas de comentario que aparecen en la anterior edición de Fernández Montesinos revela todos los avances que la investigación ha conocido en los muchos años que la separan del libro de Crivellari. El nuevo editor crítico echa mano de los instrumentos disponibles para dar cuenta de las muchas referencias eruditas, la relación estrecha con la *Historia* de Juan de Arce Solorceno y el uso constante de los diccionarios del saber por parte de Lope. También aparecen consideraciones en torno a la escenografía y al espacio dramático. Las notas de carácter ecdótico no resultan de fácil lectura porque el aparato de variantes, por necesidades editoriales, se encuentra al final del texto y no a pie de página, pero se trata de un detalle menor con respecto al objetivo divulgativo del libro y de la colección.

A causa de la complejidad de la tradición textual, la edición presenta varios apéndices al texto crítico. Aparece en primer lugar el aparato de variantes ya indicado (pp. 329-349), al que se añade un apartado de características del manuscrito autógrafo según el criterio de transcripción diplomática (pp. 351-358), que es la costumbre en estas ediciones y tiene la ventaja de describir con un nivel interpretativo mínimo lo que aparece en el documento, ofreciendo al lector todos los elementos para realizar sus hipótesis sobre el proceso de escritura. Es una modalidad que quizá deberá volverse a plantear en el futuro en términos genético-evolutivos a partir de algunas propuestas concretas que se han desarrollado recientemente.⁷ Además de estos apartados, Crivellari inserta en el apéndice la edición crítica y anotada de la segunda versión del tercer acto tal como se trans-

6. Véase <http://prolope.uab.cat/obras/criterios_y_materiales_para_la_edicion.html> (consulta del 16.06.2021).

7. Me refiero en particular a los modelos de anotación propuestos por Paola Italia y Giulia Raboni, *What is authorial Philology?* Cambridge, UK, Open Book Publishers, 2021, en línea, <<https://doi.org/10.11647/OBP.0224>>.

mite por la *Parte XXIV* y se encuentra también, con pocas variantes, en un manuscrito copia del siglo XVII y en una impresión suelta antigua no fechada. Esta elección es coherente ya que, con los datos a disposición, el interés de la nueva versión es notable y el editor no puede excluir totalmente que la segunda versión remita, de forma más o menos directa, a la pluma de Lope. Se confirma así la necesidad de ejercer una actitud eclética en la práctica ecdótica en torno al teatro del Siglo de Oro, ya que la perspectiva neolachmanniana debe constantemente negociar, en cada caso, distintas estrategias con el fin de ofrecer al lector todos los datos necesarios para la reconstrucción del texto y su historia.

En definitiva, la edición crítica de *Barlaán y Josafat* a cargo de Daniele Crivellari es un claro ejemplo de este arte nuevo de editar a Lope, ya que no solamente nos restituye una edición muy anotada que fija el texto con gran rigor filológico, sino que nos introduce en las más avanzadas perspectivas de análisis. Tenemos hoy más instrumentos para localizar los textos antiguos, y sobre todo estamos delante de una forma distinta de estudiar los autógrafos teatrales de Lope. Ahora es posible reconocer en una supuesta copia en limpio muchos fenómenos relacionados con el proceso de escritura, entrar como nunca dentro del laboratorio de Lope, recuperar y dar cuenta de los avatares de la puesta en escena, las intervenciones ajenas al dramaturgo y todas las demás indicaciones ocultadas en estos manuscritos. La importancia de la polimetría, así como otros elementos escénicos e indicaciones del manuscrito que Crivellari ha sabido reconocer y representar, permiten llegar a una segmentación de la obra que realmente desmonta el texto para poderlo analizar en todos sus elementos constructivos.

Estamos ante una edición de gran calidad que tiene su evidente relevancia para una nueva lectura de la obra y al mismo tiempo ofrece importantes indicaciones metodológicas fruto del desarrollo de los estudios sobre el Teatro del Siglo de Oro, que ha producido investigadores de rara competencia y dedicación como el que firma esta nueva entrega de la colección “Letras hispánicas” de la editorial Cátedra.

Luis Gómez Canseco

Don Juan Enríquez de Zúñiga y su perrita,

Huelva, Universidad de Huelva, 2020, 139 p.

ISBN (papel): 978-84-18280-18-4

ISBN (epub): 978-84-18280-19-1

Víctor Silva Guapo

Universitat de Girona

vicsilgu@gmail.com

En una deliciosa antesala a *Don Juan Enríquez de Zúñiga y su perrita*, editada y estudiada por Luis Gómez Canseco, Antonio Jiménez Sánchez nos lleva con acierto por los sinuosos caminos —tan deudores de la tradición retórica como atrapados en las costuras de la separación hegeliana de las épocas— que conducen a la erudita raigambre de lo mínimo y lo individual en la cultura renacentista, con el hallazgo de la biografía como vía de expresión predilecta. El hombre renacentista se vuelve a la tradición clásica para observar los pormenores que le permiten definirse mejor, combinando la experiencia personal —y en ocasiones cotidiana— con arreglo a la adecuación a un tipo; es decir, combinando lo particular de lo vivido con los raíles que marcan la tradición. La tipificación, en efecto, responde no solo al afán humanista por definirse en relación con la herencia clásica, sino también a una cosmovisión que comprende al individuo como miembro de una colectividad de la que toma el fundamento de su identidad: así “el individuo biografiado se define en tanto que santo, que poeta, que pintor, que soldado, que rey” (Sánchez Jiménez, en el prefacio a la obra reseñada, p. 19). Este libro, que abre la nueva e interesantísima colección Biblioteca Biográfica del Renacimiento Español, de la Universidad de Huelva, es, precisamente, un ejemplo paradigmático de lo que se apunta aquí: el análisis y edición de un curiosísimo opúsculo epistolar, de un hombre de leyes en su senectud, escrito a propósito del dolor por la muerte de su perrita, termina ofreciéndose, en su particularidad, como la mejor fuente para el conocimiento de la faceta más íntima de su autor. Así, don Juan Enríquez de Zúñiga se defiende en su epístola de la abierta censura de su amigo Lelio, a causa del sentimiento excesivo de que da muestras ante la muerte de su mascota, apoyándose por su parte en argumentos tomados de la tradición clásica, para escribir una obra que, aun partiendo de lo anecdótico, pasa a erigirse en ejemplo público,

moral, sobre todo desde el momento en que el autor termina cediendo, al menos en apariencia, a la opinión negativa de su censor.

A pesar de su rareza, el tema de la relación entre el hombre y el perro ha generado una buena nómina de investigaciones que Canseco ha sabido aplicar con exquisito cuidado a su original estudio sobre la figura de don Juan Enríquez de Zúñiga, cuya biografía se había abordado hasta ahora a partir, principalmente, de una relación de méritos y servicios elaborada por el propio letrado para lograr el reconocimiento ante la corona. Además de las muy numerosas entradas que constan en la bibliografía del libro de Canseco, cabría recordar ahora *Les animaux ont une histoire* de Robert Delort, donde se dedica un capítulo entero a la historia del perro, y a su papel en la vida y en la cultura humanas. Es ahí donde se señala con acierto la cambiante percepción del perro a lo largo de la tradición universal, por todas las gamas de emociones que van desde el desdén al temor, pasando por los usos en su alimentación, hasta llegar a su aprecio o incluso adoración por parte de algunas civilizaciones. También se explican las variaciones en la utilidad del perro, determinándose así la creación de razas según las cualidades que se precisan para cada fin. Mientras que, al principio, se valoraba la agresividad y la fuerza física del animal, con el tiempo se empieza a tratar con afecto a los perros de caza, hasta que, por fin, se aprecia la pequeñez y fidelidad de los perros falderos.

Lejos de pretender construir una historia pormenorizada de la relación entre el hombre y el perro, Canseco se dedica a definir el contexto humanístico en el que se da, por parte de un hombre de letras, el sentimiento excesivo por la muerte de una mascota, para complementar, confirmandolas, las raíces eruditas de la justificación de don Juan Enríquez de Zúñiga en la defensa de su sentimiento. El primer capítulo está dedicado a la presentación del personaje y la obra, así como las precedentes aproximaciones biográficas que se han llevado a cabo sobre don Juan por parte de Catalina García, Agustín González de Amezúa, Alberto Blecua y Cristina Castillo Martínez, basadas principalmente, como se apuntaba más arriba, en la faceta pública que se expone en la “relación de méritos y servicios que él mismo hizo estampar hacia 1635 con la intención de solicitar un reconocimiento ante la corona” (p. 28). Gracias a esta relación sabemos que nació en Guadalajara entre 1580 y 1590, así como la nobleza de su linaje —descendía al parecer del rey don Alfonso el Onceavo y de don Alonso de Ercilla y Zúñiga—, y nos llega asimismo noticia de que se dedicó al estudio de las leyes, por lo que terminó doctorándose *utriusque iuris*. Cursó una carrera administrativa al servicio de Felipe IV y Carlos II, y ocupó cargos tales como abogado en Guadalajara, consultor de la inquisición, alcalde mayor y, finalmente, corregidor. Su quehacer literario recorrió diversos géneros, desde la ficción —*Amor con vista*, de estilo pastoral y mitológico, fue su primera obra, a la que siguió la bizantina *Historia de Semprilis y Geronodano*— pasando por volúmenes de tema político, ético, histórico, filosófico y de leyes. Destaca entre sus obras *Consejos políticos y morales*, que treinta años después de su publicación en 1634 revisaría

y ampliaría en *Consejos políticos y morales divididos en dos partes*, un dechado de reflexiones eruditas y éticas, cuya filiación con el estoicismo contrasta fuertemente con la defensa del amor por su perra y el dolor por su fallecimiento en la obrita objeto de atención ahora.

En el segundo capítulo Canseco concentra sus esfuerzos en la definición del contexto histórico y contemporáneo que permite comprender la razón de las críticas ante las que debe defenderse Enríquez de Zúñiga, así como los finos argumentos empleados por el autor en su propia defensa. La relación afectiva con el perro se demuestra ya en los poemas del período clásico, entre los que destaca una serie de epigramas de la Antología Palatina donde los poetas se lamentan de la muerte de su mascota. Esta costumbre, que se extendió de Grecia a Roma, con casos destacables en Catulo o Marcial, o, más allá de los versos, en los sepulcros que el emperador Adriano mandó construir para sus canes, contrastaba con las burlas, e incluso desdén, sobre todo por parte de los estoicos y los cristianos, hacia quienes decían o mostraban un amor desmesurado por los animales. La ambivalencia resurgió en el Renacimiento, cuando, junto al afecto por los perros, y tras el descubrimiento del *Liber Veronensis* de Catulo, se recuperó la moda epigramática dedicada a animales muertos, cuyo ejemplo más notable es el *Amphitheatrum sapientiae socraticae joco-seriae* de Caspar Donavius en 1619. El perro sirve ya no solo de animal de caza, sino también para la ostentación de riqueza por parte de la nobleza o como compañero del poeta o del estudioso, y así se demuestra tanto en el encomio *Canis* de Leon Battista Alberti, en los epistolarios y epitafios de Justo Lipsio —caso sorprendente por tratarse de uno de los renovadores del estoicismo en la Europa renacentista—, como en las representaciones iconográficas de nobles, sabios y eruditos de la época junto a sus mascotas. A pesar de todo, la predilección por los perros siguió siendo motivo de cuantiosas burlas y censuras. Canseco menciona *El Crotalón*, una de *Las seiscientas* apotegmas de Juan Rufo, un epitafio burlesco de Góngora, el vejamen de Pedro de Covarrubias a fray Esteban de los Ríos y la “Letra para una señora y sobrina del auctor, que cayó mala de pesar que hubo porque se le murió una perrilla”, de fray Antonio de Guevara. Los motivos de las críticas eran diversos; por un lado, el sentimiento por la muerte de un perro se consideraba poco varonil, sobre todo si se trataba de los llamados “perros de falda”, dada su tradicional vinculación con las mujeres, los niños o los homosexuales, documentada tanto en el *Tesoro* de Covarrubias como en el *Diccionario de Autoridades*. Por otro lado, la vertiente filosófica reprobaba volcar los afectos en un ser indigno, del mismo modo que la Iglesia vetaba el amor que no se dirigiese al Creador, o, por lo menos, a los que se crearon a su imagen y semejanza.

En los capítulos tercero y cuarto, haciendo gala de la sapientísima erudición a que ya nos tiene acostumbrados en su magmática obra editorial, Canseco aborda el estudio de la epístola de Enríquez de Zúñiga desgranando sus argumentos, y señalando y comentando su procedencia. El principio de autoridad es todavía un criterio indispensable para la legitimación de la experiencia personal,

y aunque el autor se sirva de este para activar la reflexión y diálogo con la tradición, cada uno de sus argumentos se halla respaldado con precisión por citas y ejemplos que toma de un amplio abanico de textos bíblicos, la patrística, así como de poetas e historiadores de la Antigüedad, también textos jurídicos, como el *Digesto* y las *Instituciones* de Justiniano, o el *Sexus decretalium liber* del papa Bonifacio VIII, además de repertorios, poliantes y prontuarios para predicadores, textos neolatinos de diversa índole, o textos contemporáneos de corte histórico, como la *Crónica general de la orden de los mínimos* de fray Lucas de Montoya, el *Gobierno general moral y político hallado en las fieras y animales silvestres* de fray Andrés Ferrer de Valdecebro o los propios *Consejos políticos y morales*. El nombre del interlocutor, Lelio, remite por cierto, a su vez, y como es bien sabido, al célebre tratado ciceroniano *Laelius, sive De amicitia*, de referencia recurrente en la literatura áurea de tipo moral.

La justificación de Enríquez de Zúñiga se desarrolla partiendo de lo general, la especie, el elogio del perro y la legitimidad del amor dirigido a él, y se concreta progresivamente, pasando por el perro pequeño hasta llegar al propio amor, es decir, al sentimiento por su perrita. Sus argumentos teológicos se sustentan, verbigracia, en la máxima de Gregorio Nacianceno, que niega la vanidad de cualquier acto o creación divina, por lo cual, en tanto que creados por Dios para el divertimento del hombre, no debería menospreciarse el cariño a los perrillos falderos. También de la doctrina cristiana se induce la exigencia de la reciprocidad del amor que las mascotas demuestran a sus dueños. Por otro lado, y replicando a la reprobación de Lelio por amar a un ser inferior, el letrado aduce, partiendo de un planteamiento filosófico, que los animales poseen, aunque imperfectas, las tres potencias del alma; a saber, la memoria, el entendimiento y la voluntad, asociadas, respectivamente, a la fidelidad, la inteligencia y el amor incondicional de los perros, que se demuestran con diversos ejemplos. En lo que respecta a la apología de los perros pequeños, su arbitrariedad rebaja el tono decidido y erudito que caracteriza el resto de la epístola —y esto es todavía más evidente, como es lógico, en el elogio a su propia perrita, que desciende a lo subjetivo y afectivo—, y parece limitarse a la valoración atávica de las cosas pequeñas en la naturaleza.

El argumento principal se centra en destacar la importancia del perro en el ocio y recreo necesarios para que los hombres dedicados al estudio u otros oficios de semejantes exigencias puedan volver a su ejercicio con más energía y voluntad. A pesar de que don Juan cita los ejemplos de san Francisco de Paula y san Juan Evangelista, y que remite al consejo setenta y ocho de sus *Consejos políticos y morales*, Canseco advierte del insalvable contraste que esta postura manifiesta respecto a lo que predicó en sus obras anteriores. En los *Consejos políticos y morales*, precisamente, Enríquez de Zúñiga matiza que los entretenimientos de estos hombres han de ser coherentes con su oficio y su posición social. El rigor del estoicismo no permitía que el sentimiento excediese a la racionalidad, y además menospreciaba directamente el sentimiento de tristeza y dolor frente a su

muerte, y aún más si el amor hacia un animal se demostrase mayor al de la persona. No obstante, Canseco recuerda el caso de Justo Lipsio, cuya paradigmática prédica del estoicismo no impidió que albergara un gran amor por sus perros y los llorara a su muerte. En cualquier caso, las últimas líneas de la epístola viran hacia la concesión de las censuras de su interlocutor. El autor termina aceptando que el sentimiento por la muerte de su perrita ha sido, a pesar de todo, excesivo e indecente en un hombre hecho y derecho y de letras. Las justificaciones solo son válidas “como excepción circunstancial a una regla superior, que se impone como obligación para el ser humano. Y es que, en último término, don Juan fue un moralista cristiano y en su pensamiento se impone inevitablemente como principio universal el primer mandamiento de la ley sagrada: ‘Amarás a Dios sobre todas las cosas’” (p. 84) El libro de Canseco sigue, así, el mismo orden lógico que la obra de Enríquez de Zúñiga que analiza: no desvela hasta el final del segundo capítulo que el autor termina cediendo y asumiendo las censuras de Lelio.

El último capítulo comprende la edición del texto estudiado, *Don Juan Enríquez de Zúñiga, doctor en ambos derechos, consultor del Santo Oficio, a Lelio, su amigo, satisfaciendo a haberle condenado el sentimiento que ha hecho por la muerte de una perrica*, que toma como testimonio base el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España con la signatura VE/204/37. La intervención de Canseco supone una modernización respetuosa con el original, a la par que facilitadora de la comprensión del lector actual, al tiempo que complementada con una anotación de excelencia que se sabe medir con la erudición del autor.

En *Don Juan Enríquez de Zúñiga y su perrita* Luis Gómez Canseco no solo nos ofrece un libro interesante y ameno tanto en la elección del tema como por el estilo empleado. Aporta, además, una perspectiva nueva y reveladora de la biografía de un personaje que, por cierto, es poco conocido en nuestra época, a partir de una epístola escrita en la vejez del autor en la cual la lamentación por la muerte de su perra sirve de pretexto para la exposición de la vertiente más íntima y subjetiva de su persona. Una intimidad, sin embargo, que no queda aislada de la tradición ni es ajena a un fin público, erudito y filosófico. Enríquez de Zúñiga se inserta a sí mismo en la tradición de los hombres de letras que lloran la muerte de su perra, y su experiencia sirve, en diálogo con los textos que apoyan su justificación, para actualizar y participar de un debate de larga prosapia, a la par que íntimo. En definitiva, el estudio de Canseco logra reivindicar la relevancia de Enríquez de Zúñiga entre los hombres de letras de su tiempo y, a la vez, destaca la relación histórica entre el hombre y el perro, pues ambos sostienen una vinculación con una gran red de referencias clásicas y humanistas del más alto interés filológico.

Johann Arnold aus Marktbergel

Elogio de imprenta (1541) = Iohannes Arnoldus Bergellanus,
Encomion chalcographiae (1541).

Edición crítica, traducción y comentario filológico de Fernando Navarro Antolín,

Huelva, Universidad de Huelva (Bibliotheca Montaniana, 40),
2020, 283 p.

ISBN: 978-84-18280-38-2

Julián Solana Pujalte

Universidad de Córdoba
ca1sopuj@uco.es

La *Bibliotheca Montaniana* es una iniciativa de la Universidad de Huelva que tiene como objetivo “editar y traducir los escritos de Benito Arias Montano, para ofrecerlos a lectores y estudiosos” sirviendo de cauce para el conocimiento y estudio de su obra. Por feliz decisión editorial de sus responsables, la colección está abierta a publicaciones “que actualicen y amplíen las perspectivas de trabajo sobre esta figura esencial de la cultura española y europea”. Gracias a ello, el lector interesado podrá encontrar entre los 40 volúmenes publicados, además de un buen número de obras de Arias Montano o sobre su figura, otras de Nebrija, Rodrigo Caro, Fray José de Sigüenza, S. Francisco de Borja o del cirujano frexense Francisco Arceo, pero también monografías y ensayos relacionados con el humanismo renacentista. Dentro de esta serie de obras notables no relacionadas directamente con Montano, pero sí con el mundo de la imprenta y del libro, con el aquel estuvo tan estrechamente vinculado, se encuentra la que reseñamos aquí.

La invención de la imprenta fue valorada desde sus mismos inicios como un hito trascendental en la difusión del conocimiento y despertó, por ello, un buen número de loas y encomios, junto a contados vilipendios. En esa tradición se inserta el *De chalcographiae inventionem poema encomiasticum* de Johann Arnold aus Marktbergel (1500-?), que latinizó su nombre en Iohannes Arnoldus Bergellanus, de cuya edición, traducción y comentario filológico se ocupa Fernando Navarro Antolín, profesor de la Universidad de Huelva. El libro se inicia con un estudio preliminar (pp. 15-65) dividido en siete capítulos, en los que se analizan, entre otros asuntos, la vida de Bergellanus, las ediciones de su obra, el gé-

nero en el que se inscribe, las fuentes clásicas y neolatinas en las que se inspira, las características prosódico-métricas y estilísticas de su lengua y, finalmente, la estructura y sinopsis de la obra editada.

Se sustenta el estudio sobre la vida y las ediciones de Bergellanus en una muy completa bibliografía, a veces añeja y casi siempre de imposible acceso en nuestras bibliotecas; de ahí que haya que agradecer al editor el no haber escatimado esfuerzos para desarrollar en profundidad todos estos detalles bio-bibliográficos. Añadiré aquí solo tres referencias menores relacionadas con las obras que editó Bergellanus en la imprenta de Melchior Lotter, a las que se presta merecida atención. La edición del *Persii Flacci ... Satyrarum liber* (Lipsiae, 1520) no contiene 16 hojas (p. 20) sino 18 (cuadernillos A-C⁶). Sobre la *M. Plauti poetae ... comoedia ... Amphitryo* (Lipsiae, 1521), al ejemplar de la Universidad de Pennsylvania mencionado por el editor (p. 20), habría que añadir el conservado en la Staatsbibliothek zu Berlin, con signatura: 4 an: Wm 4876<a>, reproducido digitalmente en VD16 P 3405. De la edición de Melchior Lotter de 1521 de la *Aulularia plautina Comoediarum lepidissima...*, el editor señala (p. 21, n. 17): “Esta edición de la comedia plautina solo se cita aquí” (i. e. los *Kleine Philologische Schriften* de F. W. Ritschl). Habría que añadir que se conserva un ejemplar en la Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek de Göttingen, con signatura SUB, Historisches Gebäude (HG-MAG), 8 AUCT LAT I, 3077 (VD16 P 3423).

En el capítulo 3 (Entre el encomio y el vituperio. *Laudando praecipere principii*) se analiza el poema desde un punto de vista genérico. Aunque formalmente es una elegía, el editor lo sitúa dentro del género demostrativo o epidíctico, pues en sus versos se alaba el invento a la vez que se critica el abuso que algunos hacen de él; a lo que hay que añadir un panegírico final dirigido al cardenal Alberto para que evite esos malos usos con una férrea censura. Es decir, estamos ante “una pieza de género mixto, que hibrida elementos de dispar naturaleza” (p. 33).

En el capítulo 4 se lleva a cabo un exhaustivo recorrido por los textos poéticos neolatinos que elogiaron la invención de la imprenta con anterioridad a Bergellanus, entre los que se destacan, como posible fuente, especialmente algunos poemas de Conrad Celtis. La sección del *poema encomiasticum* dedicado al denuesto se considera, con mucha razón, deudora de Erasmo, en especial del añadido introducido en la edición de febrero 1526 de su adagio *Festina lente*, que es reproducido, junto con su traducción, como documento VI de la sección “Documentos histórico-biográficos” (pp. 243-257): “Queja contra ciertos tipógrafos que prestan un pésimo servicio a la república de las letras” (*Adagiorum opus*, Basileae, apud Ioannem Frobenium, 1526, pp. 338-340).

Las huellas clásicas, no siempre evidentes a primera vista, por el rechazo de Bergellanus a reproducir sus modelos con excesivo apego formal, se concentran especialmente en Virgilio, Ovidio, Horacio, Persio, Aulo Gelio, Marcial, Juvenal y Plauto, aunque el editor reconoce la dificultad de discernir en cada caso si

junturas o dichos proverbiales han sido tomados directamente de los originales o de los repertorios contemporáneos que los agrupan (pp. 49-51). El texto está trufado de referencias a personajes mitológicos, históricos o legendarios del mundo clásico y de decenas de adagios de Erasmo (p. 56).

En el capítulo 7 se hace un sucinto pero preciso recorrido por los recursos retóricos a los que recurre Bergellanus (55-56), por las peculiaridades de su lengua (pp. 57-58) y por sus rasgos prosódico-métricos (pp. 58-62). En relación con ellos, Valentin Perisot (1854, citado en p. 25, n. 31 de nuestro libro) le acusó de pecar a menudo contra las leyes de la versificación y Joseph Neff (1901, p. 58, n. 134) de tratarlas con excesiva libertad, en contraste con la estricta observancia de la forma en los clásicos del humanismo. Es arriesgado sostener juicios como estos a “simple vista”, por muy competente que sea el observador, de ahí que el editor los considera, más que juicios negativos, “prejuicios”. En la simple lectura nos topamos, sin embargo, con algunos rasgos que quedan fuera de los parámetros clásicos. Por ejemplo, el segundo esquema métrico más usado en el primer hemistiquio del pentámetro de Bergellanus es el doble espondeo, que alcanza un 28,9% (p. 61), cifra muy alejada de la media de los autores clásicos de Catulo a Ovidio (12,3%), (véase L. Ceccarelli, “L’evoluzione del distico elegiaco fra Catullo e Ovidio”, en R. Cristofoli, C. Santini, F. Santucci, eds., *Properzio fra tradizione e innovazione. Atti del Convegno internazionale*, Assisi, 2012, p. 82). La cláusula del v. 103, *duro orichalco*, con sinalefa de final largo sobre inicial breve en el primer elemento del *biceps* del quinto pie, es muy rara, pero no desconocida de la poesía clásica (véase J. Soubiran, *L’élision dans la poésie latine*, Paris, Klincksieck, pp. 540-541). Otro tanto puede decirse del v. 443 *Eice degeneres animoso pectore haliaetos*, donde la palabra final solo admite una escansión trisilábica breve-larga-larga; para la escansión bisilábica del texto hay que recurrir a precedentes como Lucrecio, 2, 991, con cláusula *semine oriundi*: -liae- en el caso de Bergellanus y -riun- en el caso de Lucrecio forman una sola sílaba por sinicesis (véase M. Rodríguez-Pantoja Márquez, “Sinicesis/ consonantización de I y V semivocálicas en latín”, *Habis* 9, 1978, p. 100). Pero en absoluto puede prejuizarse únicamente sobre estos elementos la mayor o menor pericia métrica de Bergellanus. Otros rasgos como el recurso moderado a la sinalefa (20,6%) o el uso de las cesuras son plenamente clásicos. En cualquier caso, hoy en día es posible realizar un “diagnóstico” bastante preciso sobre el clasicismo de la prosodia y la métrica de nuestro autor o de cualquier otro cultivador neolatino del dístico elegíaco, gracias a las exhaustivas monografías de Lucio Ceccarelli (*Contributions to the history of the Latin elegiac distich*, Studi e Testi Tardoantichi: profane and Christian culture in Late Antiquity, 15, Turnhout, Brepols, 2018) y Jean-Louis Charlet (*Métrique latine humaniste. Des pré-humanistes padouans et de Pétrarque au xvie siècle*, Ginebra, Droz, 2020), que el editor no ha tenido oportunidad de consultar.

La edición crítica y la traducción española, en páginas enfrentadas, ocupan las pp. 69-111. Para el establecimiento del texto se ha colacionado la *editio prin-*

ceps de 1541 con todas las ediciones posteriores del texto (pp. 69-71), 17 testimonios desde el mismo siglo XVI hasta nuestros días. Se ha elaborado un aparato crítico positivo y no se han tenido en cuenta las simples variantes gráficas, regularizándose en el texto la grafía del latín clásico. Se ha logrado así un texto nítido que se lee con facilidad y agrado, ajeno al excesivo apego gráfico a los originales de otras ediciones de textos neolatinos.

No es nada fácil traducir el latín de Bergellanus, henchido de una retórica encomiástica y repleto de símiles y referencias clásicos. Ese hermanamiento entre los tórculos y las musas puede resultar en ocasiones excesivamente artificioso para el lector actual y un reto añadido para el intérprete. La traducción del profesor Navarro supera esas dificultades ciñéndose de cerca al texto latino, y sin pretender “engalanar” innecesariamente un texto ya bastante retórico. Sus decisiones léxicas y estilísticas son casi siempre convincentes, dando como resultado una traducción rigurosa y fiel al original. Tan solo sugiero traducciones alternativas de dos pasajes: v. 135: *Nata rudi primum res est tentata labore*, que propongo traducir: “El parto [*res nata*] se ensayó primero con rudo esfuerzo”, mejor, creo, que “la cosa se ensayó primero...”; v. 151: *Componunt certo certas pars ordine voces*, que sugiero traducir: “unos componen palabras correctas en un orden correcto”, mejor que “unos componen determinadas letras en determinado orden”. Entiendo que se refiere Arnoldo al trabajo de los “componedores” (así se llamaban en nuestra imprenta clásica), que debían evitar sobre todo las erratas más frecuentes: escribir mal las palabras o ponerlas en un orden erróneo.

Ilustra la traducción un pormenorizado comentario filológico (pp. 115-192) en el que el editor afronta todos los problemas planteados por el texto: se comentan los recursos retórico-estilísticos; se identifican y analizan todas las referencias y ecos grecolatinos y bíblicos, remontándose al contexto del texto fuente (en bastantes ocasiones se traen a colación también textos de autores contemporáneos: Poliziano, Conrad Celtis, Marullo, Philippo Beroaldo, Sebastian Brant, Lutero ...); se manejan los *Adagios* de Erasmo y también los textos y motivos de la emblemática, tanto latinos como castellanos, y se analizan en detalle las marcas tipográficas. El conjunto es un comentario muy completo, que presta una ayuda imprescindible a la comprensión de un texto nada fácil.

Cierra el volumen un útil capítulo con los documentos histórico-biográficos más importantes (pp. 221-257), un índice biográfico de los principales personajes mencionados en la obra (pp. 261-266), un capítulo de ilustraciones (pp. 269-275) y una completa bibliografía (pp. 279-283). Sobre esta última, se debe tan solo anotar que el libro de Werner P. Binder (*Aysch bringt rote Pfaffenhütlein: literarische Landschaft zwischen Steigerwald und Frankenhöhe*, Nürnberg, Bartlmüllner Verlag, 2015) desconcierta al lector de la nota 1 por su incógnita relación con Bergellanus. Habría sido aconsejable detallar el título del trabajo de referencia dentro de esa miscelánea: “Edleres als diese Kunst hat die Welt nicht gesehen”. Johann Arnold aus Marktbergel preist den Buchdruck” (*ibid.* pp. 483-488). Tan solo me permito un reenvío bibliográfico, colateral, al trabajo de

María Jesús Lacarra (“Los primeros impresores y los elogios del arte de la imprenta”, en C. Carta, S. Finci, D. Mancheva, coords., *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. Magis deficit manus et calamus quam eius historia. Homenaje a Carlos Alvar*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, I, pp. 183-198), que analiza los primeros elogios de la imprenta en incunables y post-incunables españoles.

Todos los libros pagan su tributo a Titivillus, y este no es una excepción. Estas son las erratas que hemos encontrado: p. 13, línea 16: “empozoñan”; p. 20, línea 29, en “ap[u]-d” se olvidó el guión final de línea: “ap[u] d”; p. 61, línea 20: “pentámtero”; p. 120, línea 6: “humasnista”; p. 131, línea 24: “Inanes” en lugar de “inanem”; p. 132, línea 25: “como” en lugar de “cómo”; p. 155, línea 15: “Mru-llus” en lugar de “Marullus”; p. 155, línea 30: “referoirse”; p. 163, línea 20: “manuscritops”; p. 165, línea 24: “Figeroa”, pequeñísimos y hasta inocentes deslices que en nada restan los méritos de esta cuidadísima y elegante edición.

Un regalo al lector es el facsímil de la edición de 1541, que ocupa las pp. 193-218. Nuestro agradecimiento a la *Bibliotheca Montaniana* por haberse decidido a incluir el libro de Bergellanus en su selecta colección, y al profesor Navarro Antolín por su erudito y riguroso trabajo.

