

# EN LA EDAD DE ORO

ESTUDIOS DE ECDÓTICA  
Y CRÍTICA LITERARIA

José Cebrián



EL COLEGIO DE MÉXICO  
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS





**EN LA EDAD DE ORO  
ESTUDIOS DE ECDÓTICA Y CRÍTICA LITERARIA**

**Serie**  
**Estudios de Lingüística y Literatura**  
**XL**

**CENTRO DE ESTUDIOS**  
**LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS**

# EN LA EDAD DE ORO

Estudios de ecdótica y crítica literaria

*José Cebrián*



EL COLEGIO DE MÉXICO

860.9  
C388e

Cebrián, José

En la Edad de Oro: estudios de ecdótica y crítica literaria / José Cebrián. — México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1999.

293 p. ; 22 cm. — (Estudios de lingüística y literatura ; XL)

ISBN 968-12-0932-X

1. Literatura española — Periodo clásico, 1500-1700 — Historia y crítica. 2. Crítica textual. 3. Mal Lara, Juan de, 1524-1571. 4. Herrera de Salazar, Hernando. 5. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616.

Portada de Irma Eugenia Alva Valencia.

Juan de la Cueva, *Conquista de la Bética*, 1603.

Primera edición, 1999

D.R. © El Colegio de México  
Camino al Ajusco 20  
Pedregal de Santa Teresa  
10740 México, D. F.

ISBN 968-12-0932-X

Impreso en México / *Printed in Mexico*

## ÍNDICE

PREFACIO .....	xi
I. SOBRE EL TALANTE DE LA ÉPICA CULTA DE LA EDAD DE ORO .....	1
Génesis e influencias .....	1
'Ἔπος y preceptiva .....	8
De la epepeya al 'canto épico' .....	12
II. LA REDACCIÓN DEL 'HÉRCVLES ANIMOSO' DE JUAN DE MAL LARA .....	15
El <i>Hércvles</i> , perdido y hallado .....	17
El proceso redaccional .....	27
El <i>Hércvles</i> en la épica renacentista .....	30
¿Para cuándo la edición crítica? .....	37
III. HERRERA, MAL LARA Y EL HÉRCVLES .....	41
'Otro que tenga espíritu i denuedo' .....	41
Una oda para un príncipe .....	47
Mal Lara en el recuerdo .....	51
IV. UNAS 'ÉGLOGAS' A LA LUZ DE LA ECDÓTICA .....	57
Varia fortuna .....	57
Fuentes manuscritas e impresas .....	60
a) La tradición manuscrita .....	60
b) La tradición impresa .....	69
<i>Constitutio stemmatis</i> .....	73
¿Cuándo fueron escritas? .....	77
V. ¿CÓMO Y CUÁNDO SE COMPUSO EL 'VIAGE DE SANNIO'? .....	83
Adversa fortuna .....	83
<i>Recensio</i> .....	85
a) El original autógrafo .....	86
b) La copia autógrafa .....	92

<i>Constitutio stemmatis</i> .....	97
Datación .....	101
VI. CUEVA, CERVANTES Y DOS VIAJES A LAS CUMBRES .....	105
¿Por qué subir al Parnaso? .....	106
Dos romances sevillanos .....	108
Pero ¿quién viajó antes? .....	118
VII. UN JOVEN CANTOR DE LOS AMORES DE JÚPITER .....	125
Entre la poesía y la historia .....	125
Historia de unas <i>Transformaciones</i> .....	131
a) Una edición lisboeta .....	132
b) El proceso redaccional .....	136
e) Ecdótica de testimonio único .....	143
VIII. GÓNGORA, MÁS ALLÁ DE LA RAYA .....	147
Los <i>cançioneiros</i> .....	148
Las academias .....	153
La fábula mitológica .....	155
Los remedos polifémicos .....	156
a) Baía .....	156
b) Alão de Morais .....	160
c) Freire de Andrade .....	161
d) Vasconcelos Coutinho .....	165
Góngora en Portugal .....	168
APÉNDICE .....	171
I. Poesías de Herrera en los preliminares del <i>Hércules</i> .....	173
II. Cueva en <i>Flores de baria poesía</i> .....	179
III. Epístola <i>Al insigne poeta Hernando de Herrera de Salazar</i> .....	221
IV. <i>Fábula de Polífemo e Galatea</i> de Vasconcelos Coutinho .....	237
BIBLIOGRAFÍA .....	261
ÍNDICE ONOMÁSTICO .....	279

**Ἄριστος τρόπος τοῦ ἀμύνεσθαι  
τὸ μὴ ἐξομοιοῦσθαι**

**MARCO AURELIO, VI, 6.**



## PREFACIO

El libro que entre sus manos tiene el lector ha sido posible gracias, como casi todo, a conjunciones azarosas. Un breve curso de crítica textual que impartí en Harvard University me animó a replantear motivos que me han venido preocupando a lo largo de los años, y tal vez por ello me haya decidido a escribirlo. Abordo temas cuya inteligencia exige renovados planteamientos, o al menos así me lo parece. Por eso, los estudios de ecdótica y crítica literaria de las páginas siguientes tienen muy poco que ver con una reedición ordenada, sin más, de artículos al uso. La redacción de unos y otros –de los que vieron la luz en previa forma, sobre todo– es nueva por completo, más extensa en lo material y más detallada. Ofrezco además nuevas aportaciones, fruto de pesquisas ulteriores y de una relectura sopesada, apoyada en una bibliografía amplia puesta al día.

Dejando a un lado lo discutible del sintagma, la disposición por capítulos de *En la Edad de Oro* abarca desde la segunda mitad del siglo XVI hasta bien entrado el siguiente, o sea, el Siglo o Edad de Oro de la literatura española, marchamo utilizado en clave apologética por los literatos ilustrados –Góngora y secuaces excluidos de «lo áureo», claro está–, en las últimas décadas del siglo XVIII –aunque lo acuñó Luis José Velázquez, años antes, en *Orígenes de la poesía castellana* (1754)–,<sup>1</sup> asumido a partir de entonces como lapso temporal más o menos preciso con pocos o nada significativos matices.<sup>2</sup>

Parto de la consideración de la épica culta como un género que abarca exponentes de muy variada envergadura: desde las extensas epopeyas de cincuenta y más cantos hasta los muy breves en uno solo –llamados fábulas cuando desarrollan un tema mitológico–, ensayo en la Edad de Oro del epilio grecolatino. A ese género pertenece, por cierto, el *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara –en cuarenta y ocho cantos–, la por tantos siglos extraviada epopeya que tuve la suerte de encontrar, estudiar y visitar –¡se trata del original autógrafo!– en la Biblioteca da Ajuda de Lisboa.

<sup>1</sup> JOSÉ CEBRIÁN, «Historia literaria», en FRANCISCO AGUILAR PIÑAL (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Trotta-CSIC, Madrid, 1996, pp. 551-553.

<sup>2</sup> FRANÇOIS LOPEZ, «Comment l'Espagne éclairée inventa le Siècle d'Or», en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon*, publié par les soins de la Société des Hispanistes Français, Laia, Barcelona, 1979, pp. 517-525.

Replanteo por completo las relaciones de Herrera y Mal Lara a cuento del *Hércules*, en cuyos preliminares contribuyó el Divino con diversos poemas encomiásticos que reedito, revisados, en el Apéndice. No estará de más advertir que el trabajo primitivo sobre Herrera y Mal Lara, aparecido en unas malhadadas *Actas* de cuyo título no quiero acordarme, salió desfigurado por incomprensibles mutilaciones y, sobre todo, por decenas y decenas de erratas de toda laya. Es cierto, como aireaba resignado fray Juan Bautista Aguilar, que «no ay libro que salga de la impresión sin yerros»,<sup>3</sup> pero de ahí a lo acaecido va lo que de una hormiga solitaria a un agitado y convulso hormiguero. No hay mal que por bien no venga, como dice el popular adagio.

Mudar de criterio ante el error y autocorregirse –aspirar a superarse– son actos de libertad, tal como decía Marco Aurelio.<sup>4</sup> Progresar en cualquier materia ¿no lleva implícito el ejercicio de un *ars corrigendi*?<sup>5</sup> Al enseñar en el aula práctica ecdótica comprendemos lo temerario y absurdo que es pronunciar la palabra definitiva sobre cualquiera de esos temas. Por eso, ahora vale también renovar la urdimbre crítica de las *Églogas* y del *Viage de Sannio* de Cueva y de *Transformaciones y robos de Júpiter* de Espínola y Torres con nuevos pareceres, ya que, además, los cuadernillos encartados para las ediciones que preparé de dichos poemas –donde expuse por primera vez la historia y los problemas textuales– tienden a desaparecer una vez abiertos esos libros. Rariza editorial que encontró sus detractores<sup>6</sup> e incluso quien previniera que tal novedad desconcertaría a más de un lector.<sup>7</sup> Sea como fuere, me divertí bastante tener que desbrozar en un máximo de treinta páginas –ni una más ni una menos– la enrevesada trama textual de esas obras. Que los cuadernillos se pierden es cierto. Yo mismo lo constaté en una librería tan solícita como Schoenhof's de Cambridge, Massachusetts: habían desaparecido de la solapa de los ejemplares, y no por una epidemia de *morbus eruditorum* –dolencia rara en los tiempos que corren, casi erradicada ya de la faz de la tierra– sino por algo mucho más vulgar e intrascendente.

Me ocupó también de las fuentes del *Viage del Parnaso*, ya que creo demostrar que Cervantes calló algunas lecturas romanceriles que le vinieron muy al pelo para ensayar su socarrona ironía en ese elegante y gracioso testamento poético. Una conferencia que pronuncié en Harvard sobre Góngora en Portugal me dio pie a

<sup>3</sup> *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Lorenzo Mesnier, Valencia, 1688, s.f.

<sup>4</sup> Que citaré a través de MARCO AURELIO, *Pensamientos*, ed. A. Gómez Robledo, UNAM, México, 1992, p. 86.

<sup>5</sup> Cabe recordar *De arte sive ratione corrigendi antiquorum libros disputatio* (1557) de Robortello, primer tratado de práctica ecdótica. Véase FRANCISCI ROBORELLI UTINENSIS, *De arte sive ratione corrigendi antiquorum libros disputatio*, ed. G. Pompella, Luigi Loffredo, Napoli, 1975.

<sup>6</sup> MIRTA A. GONZÁLEZ, *Hispania*, 74 (1991), p. 886.

<sup>7</sup> RONALD E. SURTZ, *Bulletin of Hispanic Studies*, 68 (1991), p. 328.

replantearme tan importante influjo y a escribir el último capítulo, aprovechando a su vez la bibliografía de un trabajo previo escasamente conocido.

En el Apéndice –como ya he dicho– he reeditado las poesías que escribió Herrera para el *Hércules* de su admirado Mal Lara. Tras ese primer capítulo, publico con todo el aviso de que he sido capaz dos textos relevantes –explico en su lugar lo novedoso de esas ediciones– de la literatura novohispana: los treinta y dos poemas de Cueva del cancionero *Flores de baria poesía* y la epístola *Al insigne poeta Hernando de Herrera* de Salazar y Alarcón. Pongo colofón a la práctica ecdótica con un nuevo texto, procedente de manuscrito, de la *Fábula de Polifemo e Galatea* de Vasconcelos Coutinho, remedada a lo burlesco del controvertido y singular *Polifemo* de Góngora.

Se habrá observado que en varios capítulos y apéndices está presente Portugal, es decir, las relaciones de ambas literaturas en la Edad de Oro. No creo que interese demasiado al lector que le participe el porqué de mi atención por la literatura portuguesa de esa época y de la centuria *iluminista*. Literatura que entiendo, como cualquier otra, no en el sentido de *Nationalliteratur* –incluso ahora, que renacen en Europa tales modas de esencia romántica– sino como la generada en ese solar geográfico en el correr del tiempo. Creo no exagerar cuando me parece que los hispanistas que la ignoran –acomodados acaso en el glorioso «archipiélago de glorias y vanidades» de que habla un ilustre lusista (y también hispanista)<sup>8</sup> se pierden la oportunidad de percibir e incluso de discernir muchas cosas que les atañen, entre ellas la de entender mejor, a través de la portuguesa, su propia lengua.

En un templado atardecer tropical recuerdo ahora mis aventuradas pesquisas en Portugal, las visitas a la biblioteca da Ajuda, a la Manizola de Évora, a tantas otras. Conocí en su Tebaida lisboeta a Eugenio Asensio, quien vivía de una modesta pasadía, ajeno y alejado (siempre lo estuvo) de la universidad española, en la que nunca enseñó, a su decir, por voluntad propia. Mi interés por la huella de Góngora en Portugal, por el descubierto autógrafo de Mal Lara, por Espínola y Torres, por el ilustre frei Manuel do Cenáculo y, en fin, por la cultura lusa, despertaron su curiosidad y su simpatía. Desde su modesto y luminoso departamento, por encima de los tejados de São Bento, disfruté de su plática elegante y aprendí de sus consejos. Qué menos que dedicar las páginas en las que Portugal está tan presente a su memoria, al recuerdo del amigo, del sabio maestro –maestro de tantos a través de la palabra escrita– que me regaló con su sabiduría y me brindó cuanto necesité de su rica biblioteca.

<sup>8</sup> JORGE DE SENA, «Hispanismo: archipiélago de glorias y vanidades en el mar-océano de la ignorancia universal», en A.M. GORDON y E. RUGG (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, Toronto, 1980, pp. 19-25.

Quede constancia de mi reconocimiento a Harvard University y, en especial, al Real Colegio Complutense de Cambridge, Massachusetts, sin cuyo apoyo material no habría podido escribir este libro. Por último, he de expresar también mi gratitud al director del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, doctor Luis Fernando Lara, a Margit Frenk, a Aurelio González y a Martha Elena Venier –quienes al revisar el texto me han brindado valiosas sugerencias–, así como al prestigioso servicio de publicaciones de El Colegio de México.

Cambridge, Mass., diciembre de 1997,  
y Ciudad de México, mayo de 1998.

JOSÉ CEBRIÁN

# I

## SOBRE EL TALANTE DE LA ÉPICA CULTA DE LA EDAD DE ORO

*Τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων.*

ARISTÓTELES

Al alborear el siglo xvii, la épica culta gozaba ya en España de más de media centuria de prolongada fecundidad. Sabido es de sobra que desde la segunda mitad del Quinientos hasta bien entrado el siglo xviii llegó a convertirse en un género demandado, prestigioso y de mucha más aceptación de la que hoy pudiéramos suponer. Nadie puede dudar del éxito alcanzado por esta clase de poesía, destinada a la lectura prolongada, entre un público ávido de gestas y *storie* en verso, en una línea no muy divergente a la de los libros de caballerías.

De hecho, la poesía narrativa —a diferencia de la lírica— se hizo muy popular y asequible y, desde luego, se leyó extensamente. No debe minimizarse que tanto los preceptistas como los poetas cultos tenían muy claro que el *ἔπος* era la empresa más seria que podía acometerse, ya fuera nobel o consagrado el que se atreviera. Un soneto, una oda o una égloga ocupaban en ese parangón grados muy modestos en la escala de valores literarios de aquella época.<sup>1</sup>

### GÉNESIS E INFLUENCIAS

Bastantes de los que han enjuiciado la épica culta española la han considerado una especie de «género fallido» carente de verdaderas obras maestras, subordinado en exceso al pesado lastre de la italiana. Farragosa, tópica, prosaica, servil... torpe en el metro y en habilidad constructiva.<sup>2</sup> ¿Juicios disculpables?

<sup>1</sup> FRANK PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1968, pp. 27-28.

<sup>2</sup> Recuérdese lo que a mediados de este siglo escribía en clave de desacreditación ANTONIO PAPELL en una conocida historia de la Literatura: «El prosaísmo es otro morbo de la épica erudita.

Tal vez, si esa exégesis se apoya en la búsqueda de una originalidad anacrónica que desprecia, por el contrario, la estructura interna, la poética que la anima y los móviles a los que obedece esta clase de poesía.

Ese género neoclásico parte del concepto de la *μῦθσις* homérica y de la preceptiva aristotélica, acatando con complaciente obediencia la idea de «lo imposible pero verosímil» del estagirita (*Poética*, xxiv). El poema épico renacentista consta también de un número variable de cantos, precedido de un proemio ritual en el que el vate declara en pocos versos el sujeto que va a cantar. Suplica ahí el *afflatus* o soplo sublime a las Musas o a Apolo —a Dios o a los santos en obras de tema religioso, auspiciadas por el espíritu de Trento— y ensaya la *captatio benevolentiae* del mecenas o de la persona invocada con fórmulas propias de la retórica grecolatina según una tópica repetitiva.<sup>3</sup> La estrofa por excelencia no es otra que la *ottava rima*, tan aceptada en la España del Quinientos como la estancia o el soneto. Casi toda la poesía narrativa española de la Edad de Oro fue escrita en octavas, sin duda porque su esquema métrico permitía una amplia gama de matices en los versos e infundía a la poesía una grave elegancia. Tanto en poemas épicos de altos vuelos como en otros, como los panegíricos, de pretensiones y designios más modestos. También tentó a los autores de fábulas mitológicas de apetencias líricas y *dispositio* épica, como *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* de Juan de la Cueva o la exquisita *Fábula de Genil* de Pedro Espinosa, creada para enaltecer al río de Granada. El poeta gusta subordinarla a las dimensiones de un canto épico —alrededor del centenar de octavas— forma válida para vehicular múltiples asuntos.

Claro que no toda la poesía épica se escribió en octavas, dada la larga tradición medieval del verso castellano. Frente al endecasílabo y a sus combinaciones, algunos poetas prefirieron estrofas y versos tradicionales, pues se adaptaban también a una multiplicidad de asuntos. *El infelice robo de Elena*

Muchos de esos versos no pueden tener la soltura y la elegancia apetecidas, porque la mayor parte de los poetas usaban el procedimiento de concebir las ideas en prosa y luego versificarlas. Encontrábase, además, en la insuperable dificultad de tener que supeditarse a las exigencias de los modelos, lo cual forzaba su pluma, limitaba su iniciativa y cortaba las alas a la inventiva particular» («La poesía épica culta de los siglos XVI y XVII», en GUILLERMO DÍAZ-PLAJA (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barna, Barcelona, 1949-1967, 7 ts., II, pp. 755-776).

<sup>3</sup> ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, 2 ts., I, pp. 126-138. Véase también ANTONIO PRIETO, «Del ritual introductorio en la épica culta», en *Estudios de literatura europea*, Narcea, Madrid, 1975, pp. 15-75; «Origen y transformación de la épica culta en castellano», en *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Alhambra, Madrid, 1980, en especial pp. 117-120; y, siempre del mismo autor, «La poesía épica renacentista», en *La poesía española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid, 1984-1987, 2 ts., II, pp. 781-831.

(1582) de Joaquín Romero de Cepeda, en diez cantos, está en quintillas, lo mismo que el *Isidro* (1599) de Lope de Vega. *El Fernando o Sevilla restaurada* (1632) de Juan Antonio de Vera y Figueroa, en redondillas. Estrofas tan italianas como el terceto encadenado —muy usada en *capitoli* y epístolas— configura obras tan distintas como la *Década de la Pasión de Jesu Christo* (1576) de Juan de Coloma, la *Grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena o el *Exemplar poético* (1606) de Cueva. *La Gatomaquia* (1634) de Tomé de Burguillos y los *Fragmentos de Adonis* (1619?) de Pedro Soto de Rojas están escritos en silvas. Tampoco debe olvidarse que muchos poemas narrativos adoptaron la forma del endecasílabo libre, o sea, del «suelto italiano», sin duda por tratarse del metro romance que más se asemejaba al hexámetro y por su indudable comodidad. Y ello, tanto en traducciones como en poemas de corte épico. De los segundos cabría citar algunos exponentes de temas muy variados: la *Fábula de Hero y Leandro* (1543) de Juan Boscán, la *Felicísima victoria* (1578) de Jerónimo Corte Real, los *Amores y muerte de Adonis* (1578) de Jerónimo de Lomas Cantoral, el *Luzero de la Tierra Sancta* (1587) de Pedro de Escobar Cabeza de Vaca, la *Contienda de Áyax Telamonio y Ulises sobre las armas de Achiles* (1591) de Hernando de Acuña, *La Muracinda* (1604) —con los parlamentos en octavas— de Cueva, la *Historia de la Nueva México* (1610) de Gaspar Villagrà o *Los amantes de Teruel* (1616) de Juan Yagüe de Salas. En cuanto a las versiones españolas de obras clásicas, cabe destacar por su éxito la *Ulyxea* (1556) de Gonzalo Pérez y la célebre *Eneida* (1555), en octavas y «verso suelto», de Gregorio Hernández de Velasco.

Desde luego que estas traducciones de Homero, Virgilio, Ovidio y Lucano ayudaron a consolidar en España la épica culta. La *Ulyxea* de Pérez —reeditada en 1550, 1553, 1556 (primera edición completa), 1562, etcétera— realizada a partir del original griego, se cuenta entre las más aceptadas.<sup>4</sup> Acogida similar debió gozar la traducción íntegra de la *Eneida* por Hernández de Velasco, reimpressa también varias veces entre 1555 y 1614. La traducción en prosa de *La Farsalia* de Lasso de Oropesa vio también la luz en varias ocasiones entre 1541 y 1578. ¿El autor más traducido? Sin duda alguna Ovidio. Abonan la fama y aprecio por las *Metamorfosis* —verdadero libro de cabecera de los poetas, épicos o no— las numerosas versiones aparecidas en España a lo largo del Quinientos: desde la primitiva de Jorge de Bustamante, en prosa, muy divulgada, hasta las mejor logradas de Antonio Pérez Sigler (1580) y de Pedro Sánchez de Viana (1589), ambas en verso, la primera en «suelto» y

<sup>4</sup> MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Biblioteca de traductores españoles*, CSIC, Madrid, 1952-1953, 4 ts., IV, pp. 35-36.

octavas reales y la segunda en tercetos y octavas, así como otras menos afortunadas como la incompleta de Felipe Mey (1586).<sup>5</sup>

La épica italiana había ofrecido a Europa como modelo renacentista el *Orlando furioso* (1516, 1532—46 cantos) de Ludovico Ariosto (1474-1532), prosecución del tema iniciado por Matteo Maria Boiardo (1434-1494) en su *Orlando innamorato* (1495, 69 cantos), donde se conjugan felizmente en narrativa variada los ciclos bretón y carolingio. La obra de Ariosto carece de estricta unidad, pero se vertebra en torno a tres núcleos esenciales en el correr de sus octavas: el amor de Orlando por Angélica, que ocupa toda la primera parte; la trama de escaramuzas y combates entre cristianos y musulmanes junto a París; y el amor entre Ruggero y Radamante, sembrado de obstáculos. Su influjo en la épica hispánica se dejó sentir con especial intensidad en la segunda mitad del siglo XVI gracias, sobre todo, a la versión de Jerónimo Ximénez de Urrea (1549),<sup>6</sup> de gran éxito y numerosas reediciones a lo largo de los cincuenta años siguientes; y, en menor medida, a las menos afortunadas de Hernando Alcocer (1550)<sup>7</sup> y de Diego Vázquez de Contreras (1585).<sup>8</sup> En alta medida contribuyó a esa difusión y acogida el prestigio de que gozaba en el Quinientos, que lo presentaba como una nueva *Eneida*, embutida de fantasía, de misterio, de espíritu caballeresco y de sentencias morales. No puede olvidarse tampoco la réplica española escrita por Nicolás Espinosa: *La segunda parte de Orlando* (1555), inserta también en la tendencia de exaltación nacionalista, con Bernardo del Carpio a la cabeza como héroe hispano arquetípico.<sup>9</sup> Obras de la categoría de *La Araucana* (1569) de Ercilla, *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Barahona de Soto,<sup>10</sup> *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope de Vega o *El Bernardo* (1624) de Balbuena<sup>11</sup> acusan, en mayor o en menor grado, la omnipresente influencia del poema ariostesco.<sup>12</sup>

<sup>5</sup> GILBERT HIGHET, *The classical tradition. Greek and Roman influences on Western literature*, Oxford University, New York-London, 1985, pp. 114-116; MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975, en especial pp. 369-372.

<sup>6</sup> *Orlando furioso, traducido en romance castellano*, Martín Nucio, Anvers, 1549.

<sup>7</sup> *Orlando furioso de Ludovico Ariosto nuevamente traduzido de bervo ad bervum*, Juan Ferrer, Toledo, 1550.

<sup>8</sup> *Orlando furioso de Lodovico Ariosto, nuevamente traduzido en prosa castellana*, Francisco Sánchez, Madrid, 1585.

<sup>9</sup> ESTHER LACADENA, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del siglo XVI: 'La Angélica' de Barahona de Soto*, Universidad, Zaragoza, 1980, pp. 195-203.

<sup>10</sup> LUIS BARAHONA DE SOTO, *Las lágrimas de Angélica*, ed. J. Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 1981, pp. 23-71.

<sup>11</sup> JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS, *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*, 2ª ed., UNAM, México, 1982, pp. 147-178.

<sup>12</sup> MAXIME CHEVALIER, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du 'Roland*

Pero en los últimos años del siglo XVI se produjo un cambio gradual en las preferencias de los poetas. El *Furioso*, considerado hasta ese momento como paradigma fiel que aunaba los elementos propios del *roman* medieval y el didactismo moralizante, cedió su lugar preeminente a los cauces abiertos por un nuevo modelo: la *Gerusalemme liberata* (1581) de Torquato Tasso (1544-1595). Lo propició, sobre todo, el espíritu de Trento, la restauración de la preceptiva clasicista neoaristotélica y el interés que suscitó la historia y la temática religiosa a comienzos del siglo XVII. A los escritores de la Contrarreforma les sedujo un tipo de poema épico que compatibilizase la grandiosidad expresiva de Virgilio con un contenido puesto al día, o sea, de base y talante cristianos. A la historia de España le era fácil asimilar un arquetipo basado en la guerra de cristianos e infieles, en que la victoria de los primeros contra el poder infernal de los segundos se obtiene por mediación de y gracias a lo sobrenatural. De este modo, Tasso se erige en un Virgilio cristiano, poseedor de la fórmula que permite cristianizar la vieja materia épica.<sup>13</sup> Por eso desde los últimos decenios del XVI, pero sobre todo a lo largo del XVII, la sustitución del modelo ariostesco por el tassiano avanza poco a poco hasta triunfar. La epopeya novelesca cede así su lugar a la de credo cristiano y base histórica, que responde ya plenamente a los gustos del lector español de ese momento.<sup>14</sup>

Las traducciones españolas comenzaron a aparecer al poco de 1581, fecha de la edición italiana completa en veinte cantos. La primera bajo el título de *Ierusalem libertada* (1587), de la mano de Juan Sedeño.<sup>15</sup> Por aquellas mismas fechas el canario Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538-1610) —famoso por su *Templo militante* (1603)—<sup>16</sup> concluyó otra, a la que nombró *Goffredo famoso*. Empero, la fortuna editorial le fue adversa y permaneció inédita<sup>17</sup> hasta tiempos recientes.<sup>18</sup> De 1649 data una tercera versión, obra

*furieux*, Institut d'Études Ibériques, Université de Bordeaux, 1966, pp. 218-236.

<sup>13</sup> ARTURO FARINELLI, *Italia e Spagna*, Bocca, Torino, 1929, 2 ts., II, pp. 235-286; GIOVANNI MARIA BERTINI, «Torquato Tasso e il Rinascimento spagnolo», en *Torquato Tasso*, Marzorati, Milano, 1957, pp. 607-671.

<sup>14</sup> JOAQUÍN ARCE, *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Planeta, Barcelona, 1973, pp. 34-35.

<sup>15</sup> *Ierusalem libertada, poema heroyco de Torquato Tasso*, Pedro Madrugal, Madrid, 1587.

<sup>16</sup> ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, Real Sociedad Económica, La Laguna, 1992.

<sup>17</sup> *Goffredo famoso. Poema heroyco de Torcato Tasso, cavallero ferrarés*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 4.272.

<sup>18</sup> TORQUATO TASSO, *Jerusalén libertada, traducción de Bartolomé Cairasco de Figueroa*, ed. A. Cioranescu, Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 1967.

de Antonio Sarmiento de Mendoza, titulada *Gierusalemme liberata*.<sup>19</sup> Las tres adoptaron como vehículo narrativo la octava real.<sup>20</sup>

El influjo de la *Gerusalemme liberata* se dejó sentir muy pronto en innumerables poemas españoles. El tema de *liberación* —en sintonía con la tradición medieval de epopeyas de reconquista— atrajo a los poetas y encajó muy bien en el gusto popular. La unión inseparable de fe y heroísmo, inherente al espíritu de las Cruzadas, no podía menos que tener fáciles credenciales de aceptación en una España que había conquistado y colonizaba grandes extensiones de América con métodos similares a los de la guerra de Reconquista. El papel de pionero corresponde ahora a Cristóbal de Mesa (1561-1633), autor de hasta tres poemas. El primero, las *Navas de Tolosa* (1594), rezuma a cada paso ingredientes y recuerdos tassianos: desde la retórica proemial, tomada de la *Liberata*, hasta la división prefijada en veinte cantos. Otro tanto se observa en *La restauración de España* (1607), en diez cantos, y acaso algo menos en *El patrón de España*, en seis cantos, que recoge leyendas relacionadas con Santiago —algunos conquistadores de México decían verlo en combate, arengando al ejército— así como las primeras evangelizaciones y apariciones marianas: motivos más propios de una hagiografía que de un poema épico al estilo del Tasso, a pesar de las huellas evidentes del modelo.<sup>21</sup> Reflejos, influjos y resonancias de la *Liberata* animan epopeyas tales como la *Conquista de la Bética* (1603), en veinticuatro cantos, de Cueva,<sup>22</sup> el *Pelayo* (1605) —veinte cantos— de Alonso López Pinciano, la *Primera parte de la Murgetana* (1608) de Gaspar García Ortiz —el Oriolano— la *Jerusalén conquistada* (1609) de Lope de Vega, en veinte cantos, la *España defendida* (1612), catorce cantos, de Cristóbal Suárez de Figueroa, los *Amantes de Teruel* (1616) —en veintiséis cantos y «suelto»— de Juan Yagüe de Salas, la *Hespaña libertada* (1618), veinte cantos, de Bernarda Ferreira de Lacerda, *La Hispálica* (1618?) de Luis de Belmonte Bermúdez, en doce cantos, el *Poema heroico del assalto y conquista de Antequera* (1627), veinte cantos, de Rodrigo de Carvajal y Robles,<sup>23</sup> *El Fernando o Sevilla restaurada* (1632) —veinte cantos, redondillas— de Juan Antonio de Vera y Figueroa, el *Poema heroico de la*

<sup>19</sup> *La Gierusalemme liberata de Torquato Tasso*, Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1649.

<sup>20</sup> FRANCISCO SOSA, *Versiones castellanas de la 'Jerusalén libertada' de Torquato Tasso. Estudio bibliográfico*, Secretaría de Fomento, México, 1885; JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS, «Estudios críticos sobre la *Jerusalén libertada* de Tasso», *Revista Española de Ambos Mundos*, 4 (Madrid, 1885), pp. 26-44 y 418-439.

<sup>21</sup> F. PIERCE, *La poesía épica del Siglo de Oro*, p. 308.

<sup>22</sup> JOSÉ CEBRIÁN, «En torno a la *Conquista de la Bética*», en *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Universidad, Sevilla, 1991, pp. 115-124.

<sup>23</sup> RODRIGO DE CARVAJAL Y ROBLES, *Poema del assalto y conquista de Antequera (Lima, 1627)*, ed. F. López Estrada, Real Academia Española, Madrid, 1963.

*invención de la cruz por el emperador Constantino Magno* (1648), veintidós cantos, de Francisco López de Zárate, *Nápoles recuperada por el rey don Alonso* (1651), en doce cantos, de Francisco de Borja, o *la Neapolísea* (1651), ocho cantos, de Francisco de Trillo y Figueroa.

Además de la acusada huella de los italianos no debe menospreciarse la del *Laberinto de Fortuna* (1444) de Juan de Mena (1411-1456), avisado lector de Lucano y admirador de Virgilio y del Dante. Que los vates del XVI extrajeron del *Laberinto* materiales retóricos, pasajes modélicos y un buen número de cultismos léxicos hoy nadie lo duda.<sup>24</sup>

Por otra parte, una porción muy considerable de las obras aparecidas a lo largo del siglo XVII recibieron también el influjo de dos de los poemas más famosos y encomiados de la centuria renacentista: *La Araucana* (1569) de Ercilla, y *Os Lusíadas* (1572) de Camões.<sup>25</sup> El primero, configurado 1589 en treinta y siete cantos, con una técnica descriptiva muy a lo Lucano y Virgilio, narra la guerra entre el pueblo de Arauco y los conquistadores españoles, vista con comprensión y simpatía por quienes luchan por su libertad y por su independencia. Verdad es que ciertos preceptistas remilgosos no aprobaron que Ercilla se apartase de la verdad histórica y que redujese a los españoles a un segundo plano. Pero no por ello decreció la estima de sus contemporáneos y la rémora de continuadores, entre lo que descuella Pedro de Oña con su *Arauco domado* (1596). ¿Y Camões? No puede dudarse que la impronta fue más acusada en la literatura de Portugal, o sea, para entendernos, en la escrita en lengua portuguesa. Pero no mucho más tarde, y en competencia, aparecieron las versiones españolas —en octavas también— de Benito Caldera (1580),<sup>26</sup> Luis Gómez de Tapia (1580)<sup>27</sup> y Henrique Garcés (1591),<sup>28</sup> lo que evidencia la calurosa acogida del gran poema de ultramar —acentuada por el bilingüismo de los portugueses— aque de la frontera en las postrimerías del Quinientos.<sup>29</sup> Por otra parte, no

<sup>24</sup> MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, 2ª ed., El Colegio de México, México, 1984, pp. 491-526.

<sup>25</sup> Publicado dos veces en ese año y asequible ahora a través de una facsimilar paralela: *Os Lusíadas. Luís de Camões. Reprodução paralela das duas edições de 1572*, INCM, Lisboa, 1982.

<sup>26</sup> *Los Lusíadas de Luys de Camoes, traducidos en octava rima castellana por Benito Caldera*, Juan Gracián, Alcalá de Henares, 1580. Puede leerse también en LUIS DE CAMOENS, *Los Lusíadas*, eds. N. Extremera y J. A. Sabio, Cátedra, Madrid, 1986.

<sup>27</sup> *La Lusíada de el famoso poeta Luys de Camões, traduzida en verso castellano de portugués por el maestro Luys Gómez de Tapia*, Juan Perier, Salamanca, 1580.

<sup>28</sup> *Las Lusíadas de Luys de Camões, traduzidos de portugués en castellano por Henrique Garcés*, Guillermo Druoy, Madrid, 1591.

<sup>29</sup> Véase DÁMASO ALONSO, «La recepción de *Os Lusíadas* en España», *Boletín de la Real Academia Española*, 53 (1973), pp. 33-61. Más en detalle: EUGENIO ASENSIO, *La fortuna de 'Os Lusíadas' en España (1572-1672)*, FUE, Madrid, 1973, «España en la épica portuguesa del tiempo

podemos olvidar la publicación en Madrid, en pleno siglo xvii de *Os Lusíadas* (1639), acompañada de eruditos comentarios en español de Manuel de Faria e Sousa,<sup>30</sup> cosa que no agradó a la Inquisición de Portugal ni mucho menos a sus numerosos enemigos.<sup>31</sup>

### 'ΕΠΟΣ Y PRECEPTIVA

La teoría neoaristotélica fue defendida con ahínco en *Discorsi del poema eroico* (1594) por Torquato Tasso, elaborados a partir de *Discorsi dell'arte poetica*, compuestos hacia 1565 y publicados en 1587. Los principios de imitación, verosimilitud y unidad de la *Poética* de Aristóteles marcan ahí las principales pautas doctrinales. En el sentir del Tasso, el argumento debía entresacarse de hechos históricos, aunque era posible adornarlo con lo «maravilloso» siempre que no supusiese menoscabo de las creencias religiosas. El poema heroico debía ser verosímil, aunque no necesariamente «verdadero». Por otro lado, la unidad de acción no era incompatible con la presencia de excursos y episodios secundarios, siempre y cuando no desembocaran en el sujeto principal.<sup>32</sup> En España, Alonso López Pinciano tuvo muy en cuenta estas teorías en su *Philosophía antigua poética* (1596):<sup>33</sup>

Supuesta pues la definición, epiluguemos assí las qualidades de la épica: primeramente, que sea la fábula fundamentada en historia; y que la historia sea de algún príncipe digno y secular; y no sea larga por vía

de los Felipes (1580-1640)», en *Estudios portugueses*, Gulbenkian, Paris, 1974, pp. 455-496 y «Camões en la poesía española de los siglos xvi y xvii», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 15 (1980), pp. 111-132. También CLIVE WILLIS, «Camoens y España», *Anuario Brasileiro de Estudos Hispánicos*, 5 (1995), pp. 73-85. Amena lectura brindan EUGENIO ASENSIO Y JOSÉ V. DE PINA MARTINS, *Luis de Camões. El humanismo en su obra poética. 'Los Lusíadas' y las 'Rimas' en la poesía española*, Gulbenkian, Paris, 1982 y ALONSO ZAMORA VICENTE, JACINTO DO PRADO COELHO, JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE, VÍCTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA, *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Juan March-Cátedra, Madrid, 1981.

<sup>30</sup> *Lusíadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España, al Rey nuestro señor Felipe Quarto*, Juan Sánchez, Madrid, 1639, 4 ts. La cita de la nota siguiente irá por la edición facsímil prefaciada por JORGE DE SENA, *Lusíadas de Luis de Camões comentadas por Manuel de Faria*, INCM, Lisboa, 1972, 2 ts.

<sup>31</sup> *Lusíadas de Luis de Camoens*, I, pp. 32-37.

<sup>32</sup> GIOVANNI CARAVAGGI, «Evoluzione di un presupposto aristotelico nell'epica ispanica del tardo Rinascimento (con uno studio su alcuni prologhi e proemi)», *Cultura Neolatina*, 23 (1963), pp. 18-71.

<sup>33</sup> SANFORD SHEPARD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1970, pp. 115-126.

alguna; que ni sea moderna ni antigua; y que sea admirable; así que, siendo la tela de la historia admirable, y, en la fábula verisímil, se haga todo que de todos sea codiciada y a todos deleytosa y agradable.<sup>34</sup>

Lo propio siente Francisco Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617), tal vez el preceptista español más preocupado por las discusiones teóricas y por los problemas formales. Tras airear su admirado respeto por los «cantos o capítulos de Dante Alighiero», por los «*Triumphos* famosos del Petrarca», por «las *Trecientas* de Juan de Mena» y por una larga serie de poemas épicos renacentistas, siguiendo a Minturno, define la epopeya como «imitación de hechos graves y excelentes, de los cuales se hace un contexto perfecto y de justa grandeza, con un decir suave, sin música y sin bayle, ora narrando simplemente, ora introduciendo a otros a hablar».<sup>35</sup>

Pero las normas aconsejadas por los preceptistas no fueron seguidas siempre por los poetas. En verdad, lo que distingue a bastantes de estos poemas es su permeabilidad a los gustos de su tiempo y su relativa transgresión del canon clasicista. En *La hermosa de Angélica* se observa ya un quebrantamiento de la preceptiva en la proyección biográfica del autor, mucho más allá de la variedad de Ariosto. Angeloro, hijo de Angélica, pone de relieve la conciencia de haber perdido Lope de Vega la materia épica de su *Angélica* y anuncia una segunda parte reparadora donde, entre armas, se cumpliría la apoteosis genealógica de Felipe III como *defensor Fidei*. Esa desarmonía, unida al capital ingrediente amoroso, evidencia en *La hermosa de Angélica* la complejidad de elementos que constituyen la épica renacentista y que responden, en natural transformación, a su origen italiano, a la complejidad de elementos que dan forma, con el *Innamorato*, a un conjunto de características a las que A. Prieto da el nombre de «canon de Ferrara». Supuestos a los que habrá que añadir la tradición épica española, más o menos culta, que anima y distingue la natural transformación o evolución de la épica.<sup>36</sup>

Ese conjunto de elementos y peculiaridades varias que configuran la épica renacentista demuestra, en términos relativos, una inadecuación entre la teoría propugnada por los preceptistas y la práctica que llevan a cabo los poetas. Y ocurre, en efecto, porque los teorizadores peroran sobre los supuestos que debe cumplir la epopeya sin atender a su presente, mientras

<sup>34</sup> LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1973, 3 ts., III, p. 178.

<sup>35</sup> ANTONIO GARCÍA BERRIO (ed.), *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Planeta, Barcelona, 1975, p. 256.

<sup>36</sup> A. PRIETO, «Origen y transformación de la épica culta», en *Coherencia y relevancia textual*, p. 121.

que los vates la reactualizan, la subordinan a su actualidad, al tiempo en que viven. Así, mientras los unos arrastran la rémora de «unas normas del pasado que ayuntan a Homero y a Aristóteles, los poetas van caminando en la evolución de su tiempo, siguiendo el propio carácter de continuidad que ofrecía el poema de Boiardo y recoge ya Ariosto».<sup>37</sup>

Por eso cuando José Pellicer y Tovar saca a la luz su *Epílogo de los preceptos del poema heroico* (1625) y subraya que el protagonista de esta clase de obras debe ser «señor soberano», dechado de todas las virtudes morales,

hermoso, valiente, intrépido, sabio, prudente, cuerdo, político, maduro, experimentado, religioso, justo, clemente, liberal, magnánimo, vigilante, severo, astrólogo, astrónomo, geógrafo, piloto, táctico, matemático i versado en las lenguas i ciencias, de noticias, agilidad i destreça sobre todas las personas que introduce, para que tenga fin bienaventurado i glorioso<sup>38</sup>

no hace otra cosa que repetir toda una tópica recurrente, heredada de sus predecesores, sin volver la vista a la realidad tangible y comprobable de la épica culta de su época.

Importará ahora insistir en la importancia del canon de Ferrara, conjunto de teorías emanadas en la segunda mitad del siglo xv en los ambientes de la *signoria estense*, esbozadas por Boiardo y encubiertas luego por Ariosto a categorías imitables.<sup>39</sup> Así, cabría destacar cinco aspectos fundamentales recogidos por la épica culta hispánica: *a)* Empleo de la octava como forma métrica por su facilidad de adaptación a lo lírico y a lo narrativo. *b)* Entendimiento de la épica como individualización de una materia (pre)existente, lejana o cercana al momento de la composición poética, que adquiere rango de leyenda mítica a través de un argumento y de unos personajes. El poeta procede a ennoblecerla —a *nobilitarla*—, dotándola de ingredientes propios y ofreciendo un nuevo tratamiento o enfoque de la misma. *c)* Confirmación de la inmortalidad del poeta por su capacidad de mitificación y encomio. *d)* Importancia de la proyección biográfica del autor en sus personajes o en determinadas secuencias del poema. *e)* Reafirmación de la variedad de acciones y de personajes en la configuración del poema épico.<sup>40</sup>

Pero además de la aceptación y dependencia de ese conjunto de supuestos, la épica hispánica muestra una individualización de carácter nacionalista, de exaltación a los héroes de un pasado glorioso y legendario.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pp. 124-125.

<sup>38</sup> JUAN SÁNCHEZ, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961, pp. 90-91.

<sup>39</sup> GIOVANNI CARAVAGGI, *Studi sull'epica spanica del Rinascimento*, Università, Pisa, 1974.

<sup>40</sup> Véase el importante trabajo citado en nota 36, pp. 128-143.

Así en *Las lágrimas de Angélica* (1586), bajo cuya cobertura caballeresca Barahona de Soto se propone exaltar a Bernardo del Carpio como paladín de la Cristiandad y como símbolo de la independencia de España. Finalidad que lo inserta en lo que ha sido llamado con acierto «momento bernárdico» del Siglo de Oro, en el que poetas y autores teatrales trataron de revalorizar y poner como paradigmas de virtud a los héroes hispanos del Medievo y a sus hazañas.<sup>41</sup> En la dramaturgia anterior a Lope es evidente en la *Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio* (1579) de Juan de la Cueva.<sup>42</sup> Empero, la cota más alta no será alcanzada hasta avanzado el siglo XVII con *El Bernardo* (1624) de Balbuena.

Pero si damos un somero repaso a la épica culta del Siglo de Oro comprobaremos de inmediato que numerosas obras carecen de intencionalidad nacionalista y no cumplen los requisitos del canon de Ferrara. La restauración de la preceptiva aristotélica, el espíritu emanado de Trento y el consiguiente interés por los temas de base histórica y religiosa a comienzos del siglo XVII contribuyeron a lenificar el influjo del *Orlando furioso* —que ayuntaba elementos novelescos y didactismo moralizante— en la literatura de España. Conviene, sin embargo, que añadamos algo sobre las epopeyas y sobre los poemas menores —en extensión, por supuesto— de asunto mitológico porque no suelen tenerse en consideración cuando se trata de la épica culta. Es evidente que al lado de otros de corte heroico o religioso, de asunto ultramarino, novelesco, histórico o burlesco, surgieron bastantes de tema mitológico, cuyo presupuesto, estructura y aparato retórico no difiere del de los otros. Estamos pues ante una individual «série mythologique»,<sup>43</sup> subordinada también al principio de la *μίμησις* aristotélica. Si los poemas de tema heroico o histórico partían de una materia argumental preexistente —crónicas, romancero, leyendas— los de corte mitológico también arrancan de una base previa, contenida la mayor parte de las veces en el fabuloso acopio de las *Metamorfosis* de Ovidio. Ahí también el poeta sigue el *nobilitare* del canon y recrea, o sea, reelabora —individualiza— esa materia.

Sin embargo, no siempre procede de la llamada «biblia de los gentiles». En la fábula de *Los amores de Marte y Venus* de Cueva —simple botón de muestra— la materia legendaria proviene, en lo esencial, de una digresión de la *Odisea*.<sup>44</sup> Otras veces el resultado es producto de un depurado proceso

<sup>41</sup> E. LACADENA, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del XVI*, p. 16.

<sup>42</sup> DAVID G. BURTON, *The legend of Bernardo del Carpio from chronicle to drama*, Scripta Humanistica, Potomac MD, 1988.

<sup>43</sup> GEORGES CIROT, «Coup d'œil sur la poésie épique du Siècle d'Or», *Bulletin Hispanique*, 48 (1946), p. 317.

<sup>44</sup> JOSÉ CEBRIÁN, *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva. Significación y sentido*, Universidad, Sevilla, 1986, pp. 108-120.

de recreación imitativa, consecuencia de la conjunción de versiones distintas de una misma leyenda. En todo caso estamos ante un subgénero en boga a lo largo de los siglos XVI y XVII que disfrutó de gran estima y cristalizó en obras de extensión diversificada.

#### DE LA EPOPEYA AL 'CANTO ÉPICO'

Entre las características más acusadas de la épica culta descuella su diversidad extensiva: de uno, dos o doce hasta cincuenta o más cantos, en algunos casos. Determinados poetas adoptaron la división normativa de los grandes modelos grecolatinos e italianos, dignos de ser imitados. La cifra homérica —veinticuatro cantos— se perpetúa en *La Austriada* (1584) de Rufo o en la *Conquista de la Bética* (1603) de Cueva, los doce de la *Eneida* en la primera parte de *Cortés valeroso* (1588) de Lasso de la Vega o en *La Hispánica* (1618?) de Belmonte y los veinte de la *Gerusalemme liberata* en las epopeyas de liberación que cité más arriba. Las hubo mucho más extensas, como la *Universal redención* (1584) de Francisco Hernández Blasco, en cincuenta y cinco cantos, aumentados a ochenta y seis en las ediciones del siglo XVII; el *Carlo famoso* (1566) de Luis Zapata, en cincuenta cantos; el *Hércules animoso* (1568) —cuarenta y ocho cantos— de Juan de Mal Lara; *El león de España* (1586) de Pedro de la Vezilla Castellanos —veintinueve cantos— o *Historia de la Virgen madre de Dios* (1618) de Antonio de Escobar y Mendoza, en treinta y seis cantos.

Alcanzó además cierto aprecio una variedad más concisa en lo narrado, de extensión más breve, en torno a los cinco cantos. A esta categoría pertenecen *Verdadero entretenimiento del christiano* (1584) —cuatro cantos— de Andrés de la Losa, *La creación del Mundo* (1615) de Alonso de Acevedo —en siete—, *El sitio y toma de Anvers* (1588) de Miguel Giner —en seis— o *Limpia concepción de la Virgen* (1617) de Baltasar Elisio de Medinilla y *Corona trágica* (1627) de Lope de Vega, ambos en cinco cantos. Entre los de asunto mitológico cabría citar *Transformaciones y robos de Júpiter* (1619) de Juan Espínola —en seis—,<sup>45</sup> el *Orfeo* (1624) —cinco cantos— de Juan de Jáuregui, así como la primera parte de *La Filomena* (1621) de Lope y el *Endimión* (1627) de Marcelo Díaz Callecerrada, ambos en tres cantos.

Los más breves son los que no rebasan las dimensiones variables de un canto épico, o sea, entre cincuenta y no mucho más allá del centenar de octavas. En tan reducidas dimensiones el poeta recrea un episodio con-

<sup>45</sup> JUAN ESPÍNOLA Y TORRES, *Transformaciones y robos de Júpiter y celos de Juno*, ed. J. Cebrián, Miraguano, Madrid, 1991.

creto de una leyenda o historia determinada —a través de la técnica de la *amplificatio* o *reductio*— o la condensa y reactualiza.<sup>46</sup> Como en los poemas mayores, también en esta épica en miniatura la temática es muy diversa.

Pero ¿cuál es el modelo clásico de esta reducida variedad de corte narrativo? Lo más parecido que podemos encontrar en la literatura grecolatina es el epilio —una categoría poética no demasiado específica, eso sí—<sup>47</sup> con exponentes tales como el *Achilles* de Bion o el *Culex* y la *Ciris* atribuidos a Virgilio.

Por otra parte, aunque es frecuente el nombre de *fábula* para los poemitas, casi siempre en octavas, cuya extensión ronda la del canto épico, no creo que pueda hablarse con propiedad de dos formas claramente diferenciadas. Cierto que a veces hallamos fábulas mitológicas en cancioneros y que el tema de éstas —amatorio, casi siempre— encaja a las mil maravillas en el decurso de sonetos, canciones y madrigales. Es el caso, por ejemplo, de la *Fábula de Narciso*, atribuida a Francisco de Figueroa, en *Flores de baria poesía* (1577) o del *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* en *Obras* (1582) de Juan de la Cueva. Fábulas y cantos épicos responden al ensayo del epilio grecolatino en la épica culta europea. El mayor o menor grado de lirismo no me parece que sea factor distintivo suficiente.

Puede afirmarse pues que la épica hispánica no está constituida sólo de largas obras. Pertenecen también a ella estos *poemetti* en miniatura, hasta ahora poco o nada valorados. Cada época, es cierto, impone sus gustos y sus arbitrios. Es de lamentar pues que los estudiosos den la espalda casi por completo a la poesía narrativa del Siglo de Oro. Tal vez porque gravita aún la errónea especie decimonónica de identificar 'lirica' y 'poesía'. Se olvida o se minimiza que componer una epopeya era lo más sublime a que podía aspirar un vate y que en aquellas centurias la épica era una popularísima forma de lectura, mucho más extendida que otras.<sup>48</sup>

Para hacernos una idea cabal de la literatura española de la Edad de Oro no basta con conocer la *comedia*, la novela picaresca, el romancero viejo o las obras maestras del Barroco. Hay que haberse adentrado en la apasionante selva de la épica culta. Ahí nos toparemos con un espíritu opti-

<sup>46</sup> FRANK PIERCE, «The *canto épico* of the Seventeenth and Eighteenth centuries», *Hispanic Review*, 15 (1947), p. 1.

<sup>47</sup> WALTER ALLEN JR., «The *epyllion*: a chapter in the history of literary criticism», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 71 (1940), pp. 1-27.

<sup>48</sup> FRANK PIERCE, «La épica española: examen crítico», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario (1923-1973)*, Bartolomé Chiesino, Buenos Aires, 1975, pp. 310-331.

mista, con los cánones artísticos de Italia, con lo elevado, lo trágico y lo asombroso, con la visión fascinada del Nuevo Mundo, con la relectura y *aggiornamento* del pasado y con la trascendencia de la moral cristiana. Pero también con el humor y con el *yo* del poeta, que gusta inmiscuirse en el sujeto y aportar sus experiencias. A pesar, eso sí, de que los preceptistas no lo viesen con buenos ojos.

## II

### LA REDACCIÓN DEL *HÉRCVLES ANIMOSO* DE JUAN DE MAL LARA

*In quod se quidquid elegantiarum, quidquid boni ac perfecti  
in Græcorum et Latinorum poetarum libris repererat, coniecisse gloriatur.*

NICOLÁS ANTONIO

La desaparición prematura del sabio maestro Juan de Mal Lara (1524-1571),<sup>1</sup> «en cuya muerte perdieron las buenas letras mucha parte de su valor i nobleza»,<sup>2</sup> fue sólo un amargo preámbulo de la mala suerte que habrían de sufrir en siglos posteriores sus obras poéticas. Ya a fines de marzo de 1571, a poco del óbito,<sup>3</sup> la viuda, María de Ojeda, enajenó en pública almoneda

<sup>1</sup> Sobre la fecha de su nacimiento ha habido cierta controversia. El pintor Pacheco declara en *Libro de descripción de verdaderos retratos* (1599) que «fue su muerte mui conforme a su virtuosa vida, el año 1571, siendo de edad de 44 años» (FRANCISCO PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. P. M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano, Diputación, Sevilla, 1985, p. 359). Nacimiento en 1527 que acepta sin más ADOLPHE COSTER (*Fernando de Herrera (el Divino) 1534-1597*, Honoré Champion, Paris, 1908, p. 19). En cambio, FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN (*Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Rivadeneyra, Madrid, 1903, p. 153) la retrotrae a 1525, basándose en el retrato de Mal Lara en los preliminares de los escolios de Aftonio (*In Aphthonii progym. scholia*, Alonso Escribano, Sevilla, 1567) sacado «ætatis meæ XLII anno». Aunque la más tardía gozó en el pasado de bastante credibilidad —ÁNGEL LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES (*Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, Galiano, Madrid, 1871, p. 264) contribuyó en su conocida obra a divulgarla— hoy parece más fiable aceptar una fecha más temprana (1524), tal como abonan JULIO CEJADOR —*Historia de la lengua y literatura castellana (Época de Carlos V)*, Revista de Archivos, Madrid, 1915, p. 197— o AMÉRICO CASTRO —«Juan de Mal Lara y su *Filosofía vulgar*», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Hernando, Madrid, 1925, 3 ts., III, p. 565— quien apunta que debió de terminar la obra de Aftonio en 1566.

<sup>2</sup> *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Alonso de la Barrera, Sevilla, 1580, p. 80.

<sup>3</sup> La fecha exacta de la muerte de Mal Lara se desconoce, ya que el libro de defunciones más antiguo que se conserva en la parroquia de San Martín —el archivo ahora en San Andrés—

una buena parte de la selecta biblioteca que había juntado nuestro humanista,<sup>4</sup> acaso para acallar las quejas de Beatriz Ortiz, madre de Mal Lara, que no se conformaba a las buenas con lo que su hijo le había legado en el testamento.<sup>5</sup> Fernando de Herrera pudo hacerse así con un *Plinio* por trece reales, y luego, el último día de la subasta, con un *Carolo Sigonio* y con un *Viage de la Tierra Santa* que le salieron por cuatro en total. Otro amigo y discípulo, Cristóbal Mosquera de Figueroa (c.1547-1610),<sup>6</sup> se llevó en dos visitas consecutivas un lote de ocho libros —entre ellos un *Platón*, un *Macrobio* y un *Aulo Gelio*— por apenas cuarenta.<sup>7</sup> Poco importaba a las litigantes en qué manos cayesen los libros y mucho, en cambio, lo que en el pleito pudiese argumentar Mosquera, en cuya voz habían convenido encomendarse ambas como juez árbitro.<sup>8</sup> La discordia quedó zanjada de mutuo acuerdo a principios de septiembre, aunque Mosquera escurrió el bulto —«antes se está así a cabo de muchos días»— sin tomar determinación en favor de una de las partes.

Así, por más que la viuda manifestó que los remanentes de Mal Lara eran pocos y la madre que muchos, «assý en libros y bienes que dexó en su casa, como en ciertos libros que abía ymbiado a las Yndias», la última recibió quinientos reales, pagados en parte con «sesenta y vn libros quel dicho Juan de Malara hizo e compuso del rescibimiento que se le hizo al Rey nuestro

da comienzo en 1589. (Véase FRANCISCO MORALES PADRÓN, *Los archivos parroquiales de Sevilla*, Academia de Buenas Letras, Sevilla, 1982, p. 297). Pero obviamente debió de acaecer escasos días después del jueves 8 de febrero de 1571, en que no pudo firmar la última voluntad testamentaria «por la graveza de su enfermedad». El martes 12 de marzo, hacía ya «mes y medio, poco más o menos» que había fallecido, según Pedro Jiménez Malaver, «porque este testigo lo vido morir y enterrar en la iglesia de Sant Martín desta dicha çibdad» (JOSÉ GESTOSO Y PÉREZ, *Nuevos datos para ilustrar las biografías del maestro Juan de Malara y de Mateo Alemán*, La Región, Sevilla, 1896, p. 7). Los documentos se encuentran ahora en la Biblioteca Capitular de Sevilla: José Gestoso, *Papeles varios*, 1-7-IX, dto. 11.

<sup>4</sup> FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*, Revista de Archivos, Madrid, 1923, pp. 13-20; KLAUS WAGNER, «Juan de Mal Lara: libros y lecturas. A propósito de cuatro libros de su propiedad», en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Reichenberger, Kassel, 1988, p. 655.

<sup>5</sup> Que no fue otra cosa que «lo que conforme a derecho e leyes destos reynos le puedo mandar de mis bienes» (J. GESTOSO Y PÉREZ, *Nuevos datos*, p. 13. El testamento en pp. 12-15).

<sup>6</sup> CRISTÓBAL MOSQUERA DE FIGUEROA, *Obras I. Poesías inéditas*, ed. G. Díaz-Plaja, Real Academia Española, Madrid, 1955, pp. 9-34; A. PRIETO, *La poesía española del siglo XVI*, II, pp. 520-528.

<sup>7</sup> DANIEL PINEDA NOVO, «Juan de Mal Lara, poeta, historiador y humanista sevillano del siglo XVI. Estudio biográfico-crítico», *Archivo Hispalense*, 46-47 (1967), pp. 63-64; MANUEL BERNAL RODRÍGUEZ, «La biblioteca de Juan de Mal Lara», *Philologia Hispalensis*, 4 (1986), pp. 391-405; KLAUS WAGNER, «Bibliotecas antiguas en la Biblioteca Universitaria de Sevilla», en *El libro antiguo español. Actas del Primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Universidad-Biblioteca Nacional-SEHL, Salamanca, 1988, pp. 405-408.

<sup>8</sup> F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Nuevos datos*, p. 13.

señor quando entró en Seuilla, a dos reales cada uno, y en diez e ocho cuerpos de libros de refranes que el dicho mi hijo también hizo y compuso, a cinco reales cada vno».<sup>9</sup> Tanda de ejemplares que, de inmediato, debieron de correr suerte pareja a los de la almoneda.

#### EL 'HÉRCVLES', PERDIDO Y HALLADO

Entre los libros que la «acelerada muerte» truncó y que no pudo ver impresos<sup>10</sup> —«en que se descubre cuán invidiosa sea la muerte con los ombres estudiosos, pues antes que lleguen al desseado fin les ataja el passo»—<sup>11</sup> se encontraba una de las obras mayores de nuestro humanista. Sin duda la más ambiciosa, elaborada y querida: el *Hércules animoso*, larga epopeya —cuarenta y ocho cantos— en octavas, «donde tanta historia de antiguos capitanes y señalados varones y tanta philosophía natural y moral se esparze y resplandece por ellos».<sup>12</sup> Nuestro Mal Lara confiaba en que «algún día tendrá vida»<sup>13</sup> y soñaba, desde luego, con alcanzar con su divulgación la fama literaria. Discípulos, academistas y amigos de su círculo sabían de sus desvelos y de los altos vuelos del *Hércules*. Quizá mejor que nadie Fernando de Herrera, Cristóbal Mosquera, el canónigo Francisco Pacheco (1535?-1599),<sup>14</sup> Cristóbal de las Casas y Juan Sánchez Zumeta, fueran los más enterados por el Maestro en este asunto. El pintor Pacheco, sobrino del canónigo, recordaba incluso los elogios dispensados ahí a Baltasar del Alcázar (1530-1606) —«el maestro Iuan de Malara en su *Hércules* no se harta de encarecello»—<sup>15</sup> o el encomio del licenciado Carlos de Negrón (1507-1583).<sup>16</sup>

Fama póstuma y excelencias intelectuales de Mal Lara reconocidas luego

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>10</sup> Véase la prefación de Mosquera a *Descripción de la galera real del Sermo. Sr. D. Juan de Austria*, Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1876, pp. 2-3. Detallada cuenta de las impresas, manuscritas, atribuidas y perdidas en F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*, Hispanic Institute, New York, 1941, pp. 119-172. La *Descripción* se conserva en un códice acéfalo de letra del XVI (Biblioteca Capitular, Ms. 84-2-33), originariamente sin foliar, copia acaso del autógrafo. La foliación que ostenta es cosa de tiempos posteriores (1823). Puede verse también ROCÍO CARANDE HERRERO, *Mal Lara y Lepanto: los epigramas latinos de la galera real de don Juan de Austria*, Caja San Fernando, Sevilla, 1990.

<sup>11</sup> F. PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, p. 357.

<sup>12</sup> Prefación de Mosquera en *Descripción de la galera real*, p. 3. En similares términos elogiosos se expresa el pintor Pacheco en *Libro de descripción de verdaderos retratos*, p. 358.

<sup>13</sup> *Descripción de la galera real*, p. 82.

<sup>14</sup> FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, «Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 17 (1907), p. 20.

<sup>15</sup> *Libro de descripción de verdaderos retratos*, p. 262.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 280.

por Nicolás Antonio (1617-1684) —«qui eius temporis æquales eloquentiæ nomine inter Hispalenses gloriari possunt, stili atque orationis cultum didicerunt»—, quien, por el contrario, no llegó a ver en Sevilla, *manu exarata*, el *Hércules*. Supo, desde luego, qué clase de obra era, su carácter inédito —«poema heroicum, octoadis, seu singulis quibusque octo versibus certa lege rhythmici concatenatis (nos *otavas* et *otava rima* dicimus) ineditum»— e incluso enaltecíó supuestas excelencias: «in quod se quidquid elegantiarum, quidquid boni ac perfecti in Græcorum et Latinorum poetarum libris repererat, coniecisse gloriatur».<sup>17</sup>

A partir de Nicolás Antonio la crítica se ha limitado a transmitir los escasos datos legados por la tradición literaria y a considerar el *Hércules* como definitivamente perdido. Así, Gallardo, quien sólo aporta insignificantes detalles sacados del código de la *Descripción de la galera real*,<sup>18</sup> o Barrera y Leirado, que la supone obra «que se cita vagamente como impresa».<sup>19</sup> En tiempos más recientes, la ignorancia sobre el paradero de la epopeya de Mal Lara persiste.<sup>20</sup>

Pues bien, el código autógrafo del *Hércules animoso* se encuentra en la sección de «Genealogias manuscritas» de la Biblioteca da Ajuda de Lisboa.<sup>21</sup> *Habent sua fata libelli...* Cómo llegó a parar a Portugal continuará siendo un misterio. No obstante, he podido averiguar que perteneció antes a la rica biblioteca de D. Tomé Coutinho de Meneses (1677-1717), undécimo conde de Redondo. Tras los pavorosos incendios y las lamentables pérdidas bibliográficas originadas por las secuelas del Terremoto (1755), el *Hércules* fue comprado a la casa de Redondo en 1757, junto a otros muchos manuscritos,<sup>22</sup> por iniciativa de Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782), el conspicuo

<sup>17</sup> *Nicolao Antonio Hispalensi Bibliotheca Hispana Nova*, 2ª ed., Joachimum de Ibarra, Matriti, 1783-1788, 2 ts., I, p. 730, b.

<sup>18</sup> BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Rivadeneyra y Manuel Tello, Madrid, 1863-1889, 4 ts., III, 2.867, cols. 590 y 592.

<sup>19</sup> CAYETANO ALBERTO DE LA BARRERA Y LEIRADO, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1860, p. 233, a.

<sup>20</sup> MARIO GASPARI, *Cinquecento spagnolo. Juan de Mal Lara*, La Nuova Italia, Firenze, 1943, p. 29.

<sup>21</sup> A. DA SILVA REGO, *Manuscritos da Ajuda (Guia)*, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, Lisboa, 1966-1973, 2 ts., I, p. 120. Se trata (cota 50-I-38) de un «volume de 428 folhas, escrito em espanhol», titulado *Hércules animoso*. «Até folhas 27v. —es todo lo que informa— estão os prólogos e dedicatórias. De folhas 28 até o fim está uma *Tabla de los nombres propios*». JOSÉ SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, CSIC, Madrid, 1960-1994, 16 tomos aparecidos, XIV, p. 198, lo cita. Reordeno y amplío en las páginas siguientes el resultado de mis pesquisas en la Biblioteca da Ajuda, realizadas en dos estadias breves en la década de 1980 y en una más reciente visita.

<sup>22</sup> El *Hércules* costó al erario real la nada despreciable cantidad de dos escudos y cuatrocientos reis (2\$400). De la adquisición de los libros existe una *Relação* en la Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (Ms. 633) y copia mecanografiada en la Biblioteca da Ajuda, que es la que he manejado.

*reedificador* Marqués de Pombal, encargado desde 1756 por D. José I de reorganizar la nueva Real Biblioteca, instalada ahora en el nuevo Paço da Madeira en el lugar de Nossa Senhora da Ajuda.<sup>23</sup> Entre 1810 y 1811, nuestro códice pasó al Brasil en una de las tres remesas en que fueron expedidos a América los libros reales por temor a los expolios de la invasión napoleónica. Permaneció entonces en el consistorio de la iglesia de Nossa Senhora do Carmo, en Rio de Janeiro —allá se instaló la Biblioteca— hasta el retorno de D. João VI a Portugal en 1821 y su posterior orden de restauración de la Real Biblioteca do Palácio da Ajuda (1825).

El hasta ahora perdido códice de nuestro Mal Lara se encuentra en un estado de conservación no del todo bueno. Se han perdido los folios de guarda e incluso el frontispicio, por lo que adquiere carácter de anepígrafo. La encuadernación actual, en piel entera de color marrón, con lomo a tres nervios y florones grabados al oro, se halla en muy mal estado. Tanto en la tapa como en la contratapa ostenta, muy desvaído, el blasón de sus antiguos propietarios. Cerca de la cabecera ha sido reforzada con un parche de piel roja, bajo el que son evidentes los estragos causados por los insectos.<sup>24</sup> ¡Estamos ante el original autógrafo del *Hércules animoso*, elaborado, enmendado y pulido por la mano de Juan de Mal Lara! De ahí habría sacado una copia destinada a las prensas —tal vez encomendándosela a su amanuense de confianza—, pero la muerte le sorprendió de repente e imposibilitó sus deseos y esperanzas.

Los preliminares se asemejan bastante a los de *La Psyche*.<sup>25</sup> En ellos

<sup>23</sup> La primera Biblioteca Real fue creada por D. Afonso V (1432-1481) e instalada en el Paço da Alcáçova. Trasladada luego al Paço da Ribeira, fue enriquecida con incunables, códices originales, libros iluminados y donaciones de los autores de la época de los Descubrimientos. Sufrió expolios considerables durante la época filipina, aunque, tras la Restauración, D. João IV (1604-1656) ingresó ahí la famosa librería de su padre, D. Teodósio de Bragança, ubicada hasta entonces en Vila Viçosa. En el siglo XVIII (1712) —antes de los estragos del Terremoto— fue reorganizada bajo los auspicios de D. João V (1689-1750).

<sup>24</sup> El corte frontal tiene 210 milímetros de largo y el de cabecera 150. Ostenta doble foliación: original, con errores (27 hs. [preliminares] + 296 ff. [texto] + 91 hs. [posliminares]); y moderna, a lápiz (428 ff.), que es por donde irán mis citas.

<sup>25</sup> *LA PSYCHE DE I. DE MALLARA. Dirigida A la muy Alta y muy Poderosa señora Doña Joana, ynfanta de las españas, y Princesa de Portugal*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3.949. Véase lo que trae GALLARDO (*Ensayo*, III, 2.868, cols. 595-596) y dice MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, CSIC, Madrid, 1950-1953, 10 ts., I, pp. 101-107. También M. GASPARINI, *Juan de Mal Lara*, pp. 49-53. De *La Psyche* hay copia moderna (siglo XIX) en la biblioteca de la Facultad de Filología de Sevilla (Ha-2.584). Es un traslado bastante esmerado del manuserito de la Nacional, otrora en poder de José María Asensio y Toledo y luego de Joaquín Hazañas y la Rúa. La Sociedad de Bibliófilos Andaluces pensaba editar *La Psyche* como tomo II de *Obras del maestro Juan de Malara* a partir de esa copia sevillana moderna. Como recuerda M. GASPARINI (*Juan de Mal Lara*, p. 52), ANTOINE DE LATOUR la empleó en su estudio sobre *Psyché en Espagne*, Charpentier, Paris, 1879, pp. 263-304.

colaboró con poemas encomiásticos Fernando de Herrera:<sup>26</sup> un soneto en que vaticina la fama de Mal Lara y el renombre del héroe, una octava laudatoria a Hércules, glorificado en el cielo por Júpiter y encumbrado en el suelo con el «graue canto» de Mal Lara<sup>27</sup> y una oda a la que me referiré más adelante.<sup>28</sup> También dirigió ahí al Maestro un poema latino en dísticos —*Belliger Alcide, patriæ decus urbis et orbis*— de pretensiones semejantes.<sup>29</sup> En otro soneto encomiástico,<sup>30</sup> Juan Sáez Zumeta<sup>31</sup> demanda al río Betis que levante en sus riberas laureles y robles para coronar con sus hojas las sienas de Mal Lara, «que á ygualado el Hércules hispano al griego él solo»:

Betis padre, qu'en ancho y hondo seno,  
con ligera corriente pressuroso,

<sup>26</sup> Hay ahí acendradas muestras de verdadera amistad y aprecio, en nada semejantes a los relamidos versos de alabanza de multitud de preliminares, objeto de burlas por parte de Cervantes, Barahona de Soto o Suárez de Figueroa. Véase JOSÉ SIMÓN DÍAZ, «Los apellidos en la poesía del Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, 1 (1952), pp. 47-55 y, sobre todo, del mismo autor, *El libro antiguo español. Análisis de su estructura*, Reichenberger, Kassel, 1983, pp. 139-149.

<sup>27</sup> *Hércules animoso*, f. 1r.v.

<sup>28</sup> Véase el capítulo siguiente.

<sup>29</sup> También en los preliminares de *La Psyche* (f. 3r.v.) encontramos un poema de Herrera, gemelo a éste, en dísticos elegíacos: *Dulcia dum cantat formosæ gaudia Psyche*. Véase CRISTÓBAL CUEVAS Y FRANCISCO TALAVERA ESTESO, «Un poema latino semidesconocido de Fernando de Herrera», *Archivo Hispalense*, 70 (1987), pp. 91-125.

<sup>30</sup> *Hércules animoso*, ff. 1v.-2r. En el Apéndice I declaro los criterios ecdóticos en los que me baso. Resultará muy interesante estudiar la ortografía autógrafa de Mal Lara, hasta ahora desconocida. Pero los preliminares —en lo caligráfico, en la ejecución— son obra de su amanuense.

<sup>31</sup> Juan Sánchez —o Sáez— de Zumeta (c.1533-1604), elegante sonetista, poeta lírico y traductor latino (Á. LASSO DE LA VEGA, *Historia y juicio crítico*, pp. 321-324), amigo de Herrera —«Zumeta, vuestra noble y dulce lira, / a quien dará ventaja la de Orfeo»— y del despegado Cueva —«Mira, si ya l'admiración i espanto / no te priva el mirar esta figura / de Iuan Sáez Zumeta, cuyo canto / haze lo qu'el de Apolo en su dulçura»— fue recordado también por Cervantes en el *Canto de Caliope de La Galatea*: «¿Qué título, qué honor, qué palma o lauro / se le deve a Juan Sanz, que de Zumeta / se nombra, si del indo al roxo mauro / qual su musa no ay otra tan perfecta?». La citas respectivas van por FERNANDO DE HERRERA, *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985, p. 255; JUAN DE LA CUEVA, *Viage de Sannio*, ed. J. Cebrián, Miraguano, Madrid, 1990, p. 137, y MIGUEL DE CERVANTES, *La Galatea*, ed. J. B. Avalué-Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, p. 442. El aprecio de Zumeta por Mal Lara se evidencia también en dos sonetos de los preliminares de *La Psyche* —«Después que de su plectro hizo digna» (f. 4v.) y «Princesa esclarecida, si os inflama» (f. 5r.)— editados modernamente por M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina*, I, pp. 103-104. Fue autor asimismo de otro a la muerte de Adonis —«Venus al muerto Adonis lamentava»— traducido de un epigrama latino homónimo de Fausto Sabeo. Véase JOSÉ CEBRIÁN, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, PPU, Barcelona, 1988, pp. 69-70.

embuelto al sacro mar espaçioso  
 bañas de Phlegon el ardiente freno;  
 ora que de tropheos estás lleno  
 del orbe rico, nueuo y poderoso,  
 oculto tantos siglos y famoso  
 en los de Carlos Quinto el Ebro y Rheno:  
 leuanta en tus riberas juntamente  
 con el árbol a Alcides consagrado  
 el que ciñe la frente al dios Apolo;  
 y con aquestas dos deuidamente,  
 corona a tu Mallara, que á ygualado  
 el Hércules hispano al griego él solo.<sup>32</sup>

También Cristóbal de las Casas,<sup>33</sup> en cuyo *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* (1570)<sup>34</sup> había contribuido asimismo nuestro vate, poco antes de morir, con un epigrama elogioso —*Vidit ut Aonias Parnasi in vertice Musas*—, correspondió al admirado maestro<sup>35</sup> con un soneto similar —toda una *variatio* respecto al de Zumeta— en el que celebra la rediviva memoria de Hércules, de la mano de Mal Lara, triunfador de la diosa Juno, su enemiga, y del «auaro Tiempo ynvidioso»:

En subidas empresas gran victoria,  
 con el fauor del padre poderoso,  
 pudo alcançar Alcides animoso  
 y en el fuego de Oeta suma gloria.  
 Queriendo oscurecer tan alta historia,  
 Juno con su corage furioso  
 haze al auaro Tiempo ynvidioso

<sup>32</sup> *Hércules animoso*, ff. 1v.-2r.

<sup>33</sup> Cristóbal de las Casas (†1576?) —Á. LASSO DE LA VEGA, *Historia y juicio crítico*, pp. 207-208—, secretario del Marqués de Tarifa, poeta y traductor (*Iul. Solino de las cosas maravillosas del mundo*, Alonso Escrivano, Sevilla, 1573) bien conocido por el famoso *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y Castellana* (Alonso Escrivano, Sevilla, 1570), tantas veces reeditado (J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografía*, VII, 6.069-6.081). Cito el ejemplar que he manejado —Universitaria de Sevilla, 123/88— por no estar recogido en ese imprescindible instrumento. Herrera, que no desdeñaba corresponder a los amigos, le entregó una epístola laudatoria —«Bien deue coronarte Febo ideo»— para los preliminares.

<sup>34</sup> El *Vocabulario* (1570) debió de ser muy bien acogido en los círculos de Mal Lara. Cueva elogia a De las Casas en el *Viage de Sannio* (V, 61) y se hace eco de su obra. M. MENÉNDEZ PELAYO, *Biblioteca de traductores españoles*, I, pp. 310-312.

<sup>35</sup> También le dedicó un soneto encomiástico —«Del antigua discordia no olvidada»— en los preliminares de *La Psyche*, f. 5v.

sepultar de sus triumphos la memoria.  
 ¡Ó, cuánto mayor gloria has alcanzado,  
 Alcides, con Mallara nueuamente,  
 que de la diosa y Tiempo has triumphado!  
 ¡Ciña tu árbol con laurel su frente,  
 pues las musas a Betis han pasado  
 con él a celebrarte eternamente!<sup>36</sup>

Mal Lara, que dirige su epopeya al malogrado príncipe don Carlos (1545-1568),<sup>37</sup> se apresura, ya en la extensa dedicatoria,<sup>38</sup> a declarar el significado alegórico y moral de Hércules, paradigma en *La Psyche* de «la fortaleza, la braueza, la perseuerancia, la obediencia uaronil y tolerancia de trabajos»,<sup>39</sup> y excelso modelo «de todas las virtudes morales». Cautó y prudente ante lo que pudiese sobrevenir, como Pedro Mexía,<sup>40</sup> subraya el carácter ficticio de sus hazañas y la trascendencia de sus actos, «porque Dios y la razón lo manda» y «si alguna vez cae, se leuanta con aquel conocimiento que la continencia pone en el hombre bien informado». Por otra parte, nuestro poeta se complace en airear el «grande trabajo» que le ha supuesto armonizar las fuentes griegas y latinas en el *Hércules*, así como su apego a la preceptiva horaciana al mezclar en armonía utilidad y dulzura, pues «todos los principios de los cantos aprouechan con su moralidad a llevar lo suaué de la poesía». <sup>41</sup> Pero, a diferencia de Pedro Mexía, que no se plantea la posibilidad de que Carlos V desee «leer alguna vez en ello o, a lo menos, oír al que lo leyere»,<sup>42</sup> nuestro Mal Lara transgrede el principio de brevedad proemial, confía en que el príncipe don Carlos «tome gusto en mandarlo leer» —sabedor de sus aficiones librescas— e insiste en su propósito: enaltecer al «nueuo Hércules, nuestro Carlos Máximo», con el parangón de las proezas míticas del héroe tebano:

<sup>36</sup> *Hércules animoso*, f. 2r.-v.

<sup>37</sup> El príncipe don Carlos, «hijo del rey don Philippe nuestro señor y de la princesa doña María, hija de los reyes de Portugal, don Juan y doña Catalina» —escribe Mal Lara en el *Hércules* (f. 369r.)— era muy aficionado a «leer historias de España y de otros Reynos». Tanto de sus inclinaciones librescas como de la prematura muerte trata por extenso GERÓNIMO DE QUINTANA, *A la muy Antigua, Noble y Coronada Villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, Imprenta del Reino, Madrid, 1629, ff. 368v.-369v.

<sup>38</sup> *Hércules animoso*, ff. 3r.-10v.

<sup>39</sup> *La Psyche*, f. 10r. (Biblioteca Nacional, Ms. 3.949).

<sup>40</sup> ANTONIO PRIETO, *La prosa española del siglo xvi*, Cátedra, Madrid, 1986, I, p. 223.

<sup>41</sup> *Hércules animoso*, f. 9r.-v.

<sup>42</sup> La cita va por PEDRO MEXÍA, *Silva de varia lección*, ed. A. Castro, Cátedra, Madrid, 1989, 2 ts., I, p. 159.

A las acostumbradas hazañas por los príncipes de Hespaña, heme dilatado algo en esta prefación, porque aunque introduzen algunos d'escreuir a los príncipes epístolas muy breues para offrescer sus libros, auemos de considerar quanto se deue a la reputación del señor y del libro, que con algo más larga oración se dé qüenta de su trabajo a quien por tantos años tenemos puesto delante los ojos para fauor de la obra. Será mi intención la que ganará aquí mucho, pues a la contemplación de las hazañas de tan ýnclito César, acabé las del fingido Hércules para que quando Vuestra Alteza fuere seruido, tome gusto en mandarlo leer, oyendo lo que en cada vno ay con el remate de lo aplicado al nueuo Hércules, nuestro Carlos Máximo.<sup>43</sup>

Cabe subrayar que nuestro poeta brinda en el prólogo *A los lectores* —bastante más extenso que el de *La Psyche*—<sup>44</sup> lo que entiende por poema épico al calor de la preceptiva clásica y de las novedades de la epopeya renacentista iniciadas por Boiardo y elevadas por Ariosto a categorías modélicas para los autores hispanos. Mal Lara airea que pensó en una narración «simple y de un color», o sea, sin digresiones; pero después, por influjo de los italianos, decidió injerir «muchas cosas que no eran contra el propósito, sino antes lo ayudauan y adornauan». <sup>45</sup> Hay ahí también pormenores importantes sobre la génesis del texto y sobre la data redaccional del *Hércules*.

Nuestro vate incide en un largo proemio<sup>46</sup> en la carga alegórica, en el sentido emblemático de los célebres trabajos de Hércules. Hechos portentosos que se ha propuesto parangonar, en enaltecida emulación, con otras tantas doce hazañas del «César Máximo», del «nueuo Hércules» europeo de un inmediato presente, el emperador Carlos:

Fue mi intento, pues que el emperador Carlos tomó algunas empresas semejantes a Hércules y siguió la señal de las colunas con la diuisa del Plus Ultra, hazer vna comparación del vno al otro, pues el vno comenzó a dar horden y ser a Hespaña y el otro le dio toda la perfección que después de Dios puede dar un príncipe, cuya instrucción conserua el Rey nuestro señor, como hijo de tal padre, y no sin causa el César vino

<sup>43</sup> *Hércules animoso*, f. 10r.

<sup>44</sup> Psique es para Mal Lara símbolo de «la cordura, la honestidad, el sufrimiento, la piedad, la mansedumbre, la paciencia» (ff. 10r. y 12v.) y su recreación épica «agradable y prouechosa para la lección de los poetas» por su finalidad alegórico-moral. Sobre el influjo ariostesco, M. GASPARI, *Juan de Mal Lara*, pp. 63-72 y, de este mismo autor, *El libro quinto de la 'Psyche' de Juan de Mal Lara*, Colegio Trilingüe-CSIC, Salamanca, 1947, p. 6.

<sup>45</sup> *Hércules animoso*, f. 13v.

<sup>46</sup> *Ibid.*, ff. 18v.-23r.

después de tantos que podían reynar en Hespaña a suceder en estos reynos, permitiendo Dios que tantos fallasciessen para que en él quedasse y en su hijo y descendientes la defensión de la santa fee cathólica.<sup>47</sup>

La admiración que siente Herrera por el Maestro le lleva a componer una oda para los preliminares del *Hércules*, dirigida al príncipe don Carlos, sobre la que más tarde volveré. En ella encomia «el canto y arte rara» y el «yngenio claro y fácil de Mallara», comparándolo a Virgilio, «el cisne que en el prado / y ribera estendida / de Minçio leuantó la boz crecida», capaz de rememorar en un nuevo canto —como el mantuano había hecho con Eneas— «la uirtud y la gloria refulgente» de Hércules-Carlos V:

Y assí le á conçedido  
a su canto admirable y fortunado,  
fauor más escogido  
que a quanto á estimado  
de vos, alto señor, siendo ayudado.  
Vos leuantáys su canto,  
vos templáís el aliento qu'es dispuesto  
a sufrir más quebranto  
en que Alcides le á puesto,  
y con vuestra memoria lo á compuesto.<sup>48</sup>

Bastará ahora con recordar en términos numéricos la envergadura de esta ignota epopeya. El *Hércules* se halla dividido en doce libros, uno por ha-zaña.<sup>49</sup> Cada libro consta a su vez de cuatro cantos, que rozan o rebasan, por término medio, el centenar de octavas reales. O dicho de otra forma: los cuarenta y ocho cantos de este largo poema épico —anterior en lo temporal y superior en lo extensivo a *La Araucana* de Ercilla (primera parte, 1569)— suman la cifra nada despreciable de 4.689 octavas reales.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> *Hércules animoso*, ff. 18v.-19r.

<sup>48</sup> *Ibid.*, f. 25v. La reedito completa en el Apéndice I.

<sup>49</sup> Mal Lara ensaya en la larga epopeya —inédita todavía, pese a su importancia— numerosos excursos y digresiones como el de la muerte de Adonis, que yo edité en *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, pp. 325-331.

<sup>50</sup> Dado lo poco que sabemos cuantitativa y cualitativamente del *Hércules* acaso no esté de más ofrecer aquí la fórmula distributiva de las estrofas en cada libro y en sus respectivos cantos: I, 386 (= 92 + 96 + 96 + 102); II, 358 (= 92 + 86 + 86 + 94); III, 382 (= 88 + 96 + 100 + 98); IV, 408 (= 122 + 84 + 118 + 84); V, 394 (= 92 + 88 + 114 + 100); VI, 396 (= 98 + 90 + 106 + 102); VII, 341 (= 95 + 80 + 86 + 80); VIII, 358 (= 86 + 90 + 96 + 86); IX, 366 (= 86 + 90 + 98 + 92); X, 370 (= 90 + 96 + 92 + 92); XI, 390 (= 98 + 104 + 78 + 110); XII, 540 (= 94 + 110 + 112 + 112).

Precede a cada libro, al igual que en el caso de *La Psyche*, un breve argumento en prosa y la declaración moral de la leyenda cantada. Tras la extensa epopeya, nuestro humanista enriquece la labor con varios aditamentos eruditos encaminados a esclarecer los asuntos que precisan de explicación o los «vocablos oscuros»: una tabla de nombres propios, una *Epístola de Ioan de Mallara* —en prosa— en la que trata sobre ciertas voces empleadas, un breve elenco alfabético de esas voces y, en fin, una relación de las autoridades colacionadas.<sup>51</sup>

¿Qué narran estos libros? El primero la victoria de Hércules sobre el descomunal León de Nemea; el emperador Carlos, a tenor de nuestro vate, actuó como el héroe tebano al reprimir a las Comunidades tras su llegada a España en 1522: «quando desde que supieron en Hespaña que venía, se deshizieron las Comunidades, que se finjó ser ímpetu de leones. Pero luego, con el resplandor de tan grande príncipe se desbarató tal desatino». El segundo, el trabajo de la Hidra de Lerna «y de la pestilencia y renascer de cabeças», quemada al fin por el héroe, enlaza en lo alegórico con el proceder de la Inquisición y de la Santa Hermandad —brazos ejecutores del delito ideológico y del común— «y assí a fuego y sangre se da todo remedio a los pestilenciales insultos de la heregía y se assientan las crueldades de los salteadores, que assí estaua todo lleno dellos renaciendo cada día muchos». Cuenta en el tercero la presa del Jabalí de Erimanto, trasunto en lo presente del enemigo derrotado del Emperador, el rey Francisco I de Francia, «aquel gran gigante Alcýoneo que yua a hazerse señor de Europa». Aborda en el cuarto la fábula de la Cierva de cuernos de oro y pies de bronce, perseguida sin tregua por Hércules hasta llevarla viva y cautiva a la presencia de Euristeo. Mal Lara la aplica al gobierno de las Indias y a la pacificación de los tiranos «confiados en sus cuernos de oro, que es en la soberuía que del Thesoro les venía». La hazaña de las aves de Estinfalia, en Arcadia, declara las guerras del *defensor Fidei* Carlos V contra los moros, «que descindieron de Arabia y todas las vezes fueron huyentados del César con aquel fauor que da Dios a los suyos».

Pormenoriza en el siguiente la aventura de las Amazonas, en el Asia Menor, que son los turcos, «por ser decendientes dellas, de aquella mesma tierra, de aquellas armas y color, dexándose tratar según mugeres en sus vicios». Mal Lara relaciona el argumento del octavo —el del combate en el toro de Creta— con el asedio de Viena por Solimán el Magnífico (1529), quien «boluió huyendo llamando el rey dón Fernando a su hermano de la manera que Minos a Hércules, que también eran hermanos». La proeza de la limpieza de los establos de Augías, referida en el séptimo, evoca la actuación del

<sup>51</sup> *Hércules animoso*, ff. 337r.-428v.

Emperador en Gante, «que hizo toda aquella tierra más fértil y más obediente, quitándoles los bríos con que siempre se leuantauan». El noveno y el décimo —sobre el episodio de la doma de los feroces caballos de Diomedes y la derrota de Gerión y muerte de Ortros— enlazan con las guerras contra el Duque de Clèves, «quando el César se puso a mayor peligro y venció al que se confiaua en sus caualllos», y contra los príncipes protestantes de la liga de Smalkalda (1531), «donde la magestad cesárea declaró su valor contra el Duque de Saxonia, Lansgraue y Duque de Vitemuerga, que tan concord es-tauan, hechos un Gerión». La fábula de las manzanas de oro de las Hespérides —libro undécimo— custodiadas por un dragón siempre vigilante, evoca en el emblemático poetizar de Mal Lara los tesoros de las Indias. Así, Carlos V mata a la Avaricia, «que era el dragón que siempre velaua», y emprende la defensa del Imperio a base de cuantiosas sumas. El duodécimo y último trata del descenso de Hércules a los infiernos y del cautiverio del Cancerbero, obligado a ver la luz diurna con cadenas de diamante. Se aplica

a la perfección que dio el César a sus hazañas, saca el menosprecio de todas las cosas del Infierno para que vea la lumbre más alta de la Gloria, recogíendose después de tantas victorias a Sant Juste. Allí venció la misma Inuidia, los mismos malos lo reconocieron por señor y hallaron en aquel príncipe quien podía ser señor del mundo y tener ánimo para dexar tan alto estado.<sup>52</sup>

Claro que Teseo —amigo del héroe de Tebas en la expedición de los Argonautas— cede ahora sus glorias al «inuictíssimo y christianíssimo rey don Philippe nuestro señor», hijo y sucesor del Emperador en el trono y «nuevo Hércules para que descansasse Atlas».

Abordaré más adelante el acatamiento del poeta al canon de Ferrara, evidenciado en el tratamiento novedoso, o sea, individualizado, de la previa materia legada por la tradición clásica.

Pero ¿qué sentía Juan de Mal Lara respecto al *Hércules*? Ante todo, satisfacción y orgullo al haber ayuntado, en armonía renacentista, la variedad de temas y de registros que en la epopeya aconsejaba Aristóteles (*Poética*, xxiv). Creyó incluso que nadie antes había elaborado íntegras las leyendas de Hércules: «ningún poeta griego o latino ni de los vulgares, que yo sepa, la ha tratado de manera que parezca tal obra scripta. Todo es en algunos pocos versos que cada uno quiso dezir de Hércules». No hay ahí arrogancia o fatua presunción, sino proba confidencia de la verdad, de lo que estima cierto. Porque componer el *Hércules* ha traído aparejado el «grande trabajo» de

<sup>52</sup> *Hércules animoso*, f. 22r.-v.

emplear sólo fuentes griegas y latinas, «no confiándome a traducciones ni comentarios, que bien sé que esto se creará de mí».<sup>53</sup> Ese autorregocijo en clave de felicidad del humanista, satisfecho de su trabajo, aflora en bastantes pasajes de sus obras.

#### EL PROCESO REDACCIONAL

Ya quedó dicho en páginas anteriores que el *Hércules* ha llegado hasta nosotros a través de un cuidadoso y enmendado original autógrafo, o sea, de una copia ejecutada por Mal Lara sobre un presumible borrador previo.

El proceso redaccional y su posterior lima constó al menos de tres fases, abonadas por sus propios testimonios. Una primera, iniciada en Salamanca (1549).<sup>54</sup> Compuso allá —si hemos de creer sus propias palabras— más de un millar de octavas, animado en el empeño por maestros y amigos:

Estando yo en Salamanca el año de quarenta y nueue, como más moço y desocupado de los negocios de aora y con fuerças de lo que auía leýdo, emprendí una obra bien trabajosa, y el mesmo nombre se lo dize, que son los trabajos de Hércules. Y assí de un ímpetu con aquel calor, hize más de mil estancias, en las cuales seguía lo que auía leýdo en los mejores poetas latinos y griegos que yo pude ver y entender, ayudándome la buena

<sup>53</sup> *Ibid.*, f. 12r.-v. Pero mucho antes que nuestro humanista, escribió Enrique de Villena (1384-1434) sus *Trabajos de Hércules* (1417), primero en catalán y luego, reelaborados, en castellano «alongando en algunos passos e en otros acortando» —*Aquí comienza el libro de los trabajos de Hércules*, Zamora, 1483— de intencionalidad moral y simbólica. Hay edición de Margherita Morreale (ENRIQUE DE VILLENA, *Los doze trabajos de Hércules*, Real Academia Española, Madrid, 1958). Véase, de esa autora, «Un ensayo medieval de exégesis mitológica: *Los doze trabajos de Hércules*, de Enrique de Villena», *Revista de Literatura*, 5 (1945), pp. 21-34, y «Coluccio Solutati's *De laboribus Herculis* (1406) and Enrique de Villena's *Los doze trabajos de Hércules* (1417)», *Studies in Philology*, 51 (1954), pp. 95-106; DOLLY MARÍA ONTIVEROS, «Don Enrique de Villena. Sobre el capítulo cuarto de *Los doze trabajos de Hércules*», *Revista de Literaturas Modernas*, 18 (1985), pp. 45-56; PEDRO M. CATEDRA, «Algunas obras perdidas de Enrique de Villena, con consideraciones sobre su obra y su biblioteca», *El Crotalón*, 2 (1985), pp. 53-76. También ANTONIO TORRES ALCALÁ, *Don Enrique de Villena: un mago al dintel del Renacimiento*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983.

<sup>54</sup> Mal Lara, según prueba documental, se matriculó en el Colegio de Santa María de Jesús de Sevilla el 10 de marzo de 1548 (F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Nuevos datos*, pp. 405-406). Pero en la *Philosophía vulgar* (1568) apunta que se encontraba «en Salamanca el año quarenta y ocho» cursando con el «eminente maestro» Hernán Núñez (1475?-1553). Ahí dice también que su comedia *Locusta* fue escenificada «en las escuelas de la insigne Universidad de Salamanca, año de 1548» (M. GASPARINI, *Juan de Mal Lara*, pp. 11 y 36). Precisión temporal corroborada por el soneto laudatorio que publicó en los preliminares de *Declaración y uso del reloj español* (Salamanca, 1549) de Hugo Helt Frisio «romançado por Francisco Sánchez».

conuersación de amigos y doctos, que son dos cosas principales para escreuir. Allí lo dexé por otras cosas de tanto trabajo.<sup>55</sup>

Los maestros no pudieron ser otros que los «doctos» Juan del Caño, Miguel de Palacios, Juan de Quiñones y, sobre todo, Hernán Núñez, el comendador griego —«de quien yo fui discípulo algún tiempo de Rhetórica y Griego»— y León de Castro, catedrático de prima de Latín y Griego por aquel entonces. ¿Y los amigos y condiscípulos? Es más que probable que aluda ahí, entre otros, a Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1601), el Brocense.<sup>56</sup>

Me parece que debemos dar crédito a lo afirmado por Mal Lara, aunque eso de «más de mil estancias» suena un poco exagerado. ¿Un pecadillo por hipérbole? Pues sí. Bastante corriente, por cierto, en la retórica al uso y en su propia práctica, *ma non troppo*... Habría que rebajarlas en unos centenares. En concreto, fueron 771.<sup>57</sup> El códice ofrece la evidencia: tras copiar las diecisiete octavas iniciales del primer canto del libro tercero, nuestro vate dejó en blanco la segunda columna de ese folio —el 79r.—, así como el recto y verso del 80 y casi todo el recto del 81, excepción hecha de una estrofa al final de la segunda columna.<sup>58</sup> En esta consecuencia, Mal Lara redactó en Salamanca dos libros completos del *Hércules* —el del León de Nemea (I) y el de la Hidra de Lerna (II)—, además de las diecisiete octavas iniciales del primer canto del libro del Jabalí (III).<sup>59</sup>

No volvió a trabajar en el *Hércules* hasta 1561, años después de su regreso a Sevilla.<sup>60</sup> En ese año de susto inquisitorial incluido, trazó nueva disposición y reanudó su labor hasta concluirla en un plazo no demasiado extenso:

<sup>55</sup> *Hércules animoso*, f. 11r.-v.

<sup>56</sup> Los *Libros de matrícula* de Salamanca ofrecen algunas entre 1547 y 1551. A. PRIETO, *La poesía española*, II, pp. 419-421.

<sup>57</sup> Cabe citar aquí que declara en otro lugar que «todo quanto passó a Jasón y a sus compañeros tengo yo escripto largamente en cinquenta cantos, hechos en octava rima, debaxo de los trabajos de Hércules» (*Descripción de la Galera Real*, p. 82). Pero como sabemos, el *Hércules* consta de 48 cantos.

<sup>58</sup> Por lo general, las octavas se distribuyen en dos columnas de a cuatro por página, o sea, en ocho estrofas por plana: (2-2-2-2). Pero cuando hay argumento en prosa —obviamente al comienzo de cada canto— el tipo de distribución varía: (2-arg.-2-2), (arg.-2-2) o bien (arg.-2-2-2). La columna primera del folio 79r. contiene sólo tres de las cuatro estrofas posibles.

<sup>59</sup> O sea: I, 386 (= 92 + 96 + 96 + 102); II, 358 (= 92 + 86 + 86 + 94); III, 17 (= 17) = 761 octavas]. Suponen el 16,2 por ciento del total del *Hércules*.

<sup>60</sup> Mal Lara fundó el Estudio a poco de regresar a la metrópoli hispalense como medio de subsistencia. F. SÁNCHEZ ESCRIBANO cree que retornó en 1548 o 1549 (*Juan de Mal Lara*, p. 60); M. GASPARINI (*Juan de Mal Lara*, p. 11), D. PINEDA NOVO («Juan de Mal Lara», p. 16) y A. PRIETO (*La poesía española*, II, p. 420) —que lo siguen— se inclinan por 1548, aunque el segundo precisa que el Estudio abrió sus puertas en 1549.

Venido a Seuilla, incitado por mis amigos prosiguiesse la obra, que también les parecía, púseme doze años después a renouar mi trabajo y reboluer las inuenciones que tenía y traçar nueua disposición, y assí dentro de algunos años acabé estos doze libros, que tienen quarenta y ocho cantos.<sup>61</sup>

Pero ¿cuándo estuvo terminado? Desde luego, no mucho antes de 1568, fecha de la prematura e inesperada muerte del príncipe don Carlos. Es más que probable que en 1566 lo llevara consigo a Madrid, junto a *La Psyche*, y que ofreciera entonces uno y otro poema al parecer y aceptación de los príncipes.<sup>62</sup>

En cierto pasaje de la *Philosophía vulgar* (1568) afirma tener «en octava rima hechos los trabajos de Hércules»,<sup>63</sup> aunque más adelante parece indicar que está todavía elaborándolos: «esto es mi intento en la obra que hago de Hércules, mostrar cómo un noble no se deve contentar con la fama de padres y abuelos, sino hazer por sí». <sup>64</sup> Otro tanto sucede en diversas secuencias de *La Psyche*, pues aunque airea a las claras al principio del libro primero que «ya canté de Alcides las hazañas», luego precisa que la proeza del Cancerbero «en estos tiempos con la vida / y musa fauorable largamente / mi pluma escriuirá para varones», o que la mansión de Amatusia «en Hércules, de quien yo tanto scriuo, / Juno uio, quando escoge a Deyanira». <sup>65</sup>

Todo esto apunta a que Mal Lara compuso determinadas partes de ambos poemas por el mismo tiempo. Sí parece seguro que cuando se afanaba en describir el fastuoso *Recebimiento* de Sevilla a Felipe II (1570)<sup>66</sup> o las excelencias de la galera real de Juan de Austria (antes de 1571), el *Hércules* era

<sup>61</sup> *Hércules animoso*, f. 11v.

<sup>62</sup> FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN, «Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco (conclusión)», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 17 (1907), p. 449.

<sup>63</sup> *La filosofía vulgar. Primera parte*, Hernando Díaz, Sevilla, 1568, f. 140, a. Hay ediciones modernas de Antonio Villanova (Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1958-1959, 2 ts.) y de Manuel Bernal Rodríguez (Biblioteca Castro, Madrid, 1996). Véase del segundo, *Cultura popular y humanismo: estudio de la 'Philosophía vulgar' de Juan de Mal Lara*, Fundación Juan March, Madrid, 1982, pp. 15-47; JAMES A. FLIGHTNER, «Atypical features of Juan de Mal Lara's *Philosophía vulgar*», *Wascana Review*, 9 (1974), pp. 58-65; y MARTHA ELENA VENIER, «Los proverbios domésticos de Mal Lara», en SEBASTIAN NEUMEISTER (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1989, I, pp. 681-686.

<sup>64</sup> *La filosofía vulgar*, f. 184, b.

<sup>65</sup> Tomo estas citas de M. GASPARINI, *Juan de Mal Lara*, pp. 30-31.

<sup>66</sup> *Recebimiento que hizo la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Seuilla a la C.R.M. del Rey D. Philipe N. S.*, Alonso Escrivano, Sevilla, 1570. Además del viejo facsímil (Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1882), y de otro más reciente (Fundación El Monte, Sevilla, 1998), contamos ahora con edición asequible de Manuel Bernal Rodríguez: *JUAN DE MAL LARA, Recibimiento que hizo la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del rey D. Felipe II*, Universidad, Sevilla, 1992.

cosa más que acabada. Así lo asegura en el primero —«Eurystheo mandó a Hércules fuesse y le truxesse aquellas frutas; y assí lo hizo, lo que yo tengo largamente escrito en mi *Hércules* en octaua rima»<sup>67</sup> como en la segunda: «aunque tenga una obra grande de los trabajos de Hércules compuesta, no dexaré aquí de poner una breve suma dellos».<sup>68</sup>

Una vez que nuestro vate hubo concluido su formidable epopeya alegórica, la sometió a un avisado proceso de lima y pulimento por medio de enmiendas y banderillas. Estas últimas afloran en numerosos pasajes.<sup>69</sup> Quedó así ultimado el autógrafo, a la espera de una copia final que hubiese confiado a la imprenta de no haberle sorprendido la muerte. No faltaba pues razón a su discípulo Cristóbal Mosquera al lamentarse en el prefacio a la *Descripción de la galera real* de que «la acelerada muerte le defendió que no pudiesse sacar de los originales primeros para limarlos y ponerlos en aquel punto de perfección que pudiera, y assí por auerle preuenido la muerte, no puso últimamente mano en ellas».<sup>70</sup>

#### EL 'HÉRCVLES' EN LA ÉPICA RENACENTISTA

A diferencia de Jerónimo Arbolanche (c.1546-1572),<sup>71</sup> que dice no saber nada de poesía, en declarada falsa modestia, y mucho menos —aludiendo a *La Carolea* (1560) de Jerónimo Sempere, dirigida también al infortunado

<sup>67</sup> *Recebimiento*, f. 54r., que cito por la *princeps* dado el carácter modernizado del texto de M. Bernal, dirigido a un amplio público. El episodio de Euristeo se halla en el libro XI del *Hércules*.

<sup>68</sup> *Descripción de la galera real*, p. 106.

<sup>69</sup> Estas banderillas o remiendos en tiritas de papel encolado con nuevas lecciones incorporadas —que evidencian el carácter perfeccionista de Mal Lara— (las hay en los ff. 28, 40, 52r., 60r., 110r., 119r., 140v., 186r., 244v., 291v., etc.), son cosa corriente en los autógrafos de Cueva y hasta en impresos de Herrera, como veremos en capítulos siguientes. La letra del *Hércules* es autógrafa de Mal Lara, no hay duda. No así la de los preliminares, como ya dije. Difiere por completo de la del códice de *La Psyche* de la Biblioteca Nacional (Ms. 3.949), copia de un original —perdido— realizada por un amanuense a sueldo. La autógrafa de nuestro humanista se halla también en acotaciones manuscritas a ciertos libros que fueron de su propiedad. Se equivocó pues M. MENÉNDEZ PELAYO —*Bibliografía hispano-latina*, I, p. 101— al dar por sentado que este último códice era autógrafo. M. GASPARINI, más cauto, jugó con dos barajas: «non e improbabile che si tratti o dell'originale o di qualche copia fatta fare dall'autore stesso» (*Juan de Mal Lara*, p. 51). Las dimensiones —210 mm. en *La Psyche*—, los preliminares, la *dispositio* y el *ornatus*, la intención, las dedicatorias... todo guarda equilibrada relación entre el *Hércules animoso* y *La Psyche*, pero sólo el códice del primero es autógrafo.

<sup>70</sup> *Descripción de la galera real*, pp. 3-4.

<sup>71</sup> Véase JERÓNIMO ARBOLANCHE, *Las Abidas*, ed. F. González Ollé, CSIC, Madrid, 1969-1972, 2 ts., I, pp. 1-43, que será por donde cite. Se trata de un facsímil de *Los nueve Libros de las Haudas*, Juan Millán, Zaragoza, 1566.

príncipe don Carlos— «meter mis rimas baxas y enfadosas / entre los hechos de un tan gran monarca»,<sup>72</sup> nuestro Mal Lara no tiene empacho en proclamar a boca llena que la *inuentio*<sup>73</sup> en el *Hércules* «es de las más altas que entre los poetas heroicos se puede leer», ni en afirmar su propia primacía como poeta épico en el Renacimiento español:

En Hespaña quien aya escripto obra heroica en octauas rimas antes de mí no lo ay, porque ni las translaciones de poetas que andan impressas se pueden llamar obras nueuas para que su artificio lleue algún loor, ni alguno he visto que se llegue tanto a lo que mandan los maestros de la arte poética como Pontano, Scaligero, Minturno.<sup>74</sup>

¿Cuáles eran esas «translaciones de poetas que andan impressas» de que nos habla el Maestro? Dada su difusión y notoriedad por esos años, la *Ulyxea de Homero* (1550) de Gonzalo Pérez, la célebre versión de la *Eneida* (1555) de Gregorio Hernández de Velasco, el traslado de la *Farsalia* (c.1530) de Martín Lasso de Oropesa y, sobre todo, la traducción del *Orlando furioso* del Ariosto de Jerónimo de Urrea, reeditada de forma continua a partir de 1549, a las que ya aludí en el capítulo anterior.<sup>75</sup> Menos probable me parece que apuntara ahí a la versión del *Innamorato* (1555) de Boiardo de Francisco Garrido de Villena o a la voluminosa *Segunda parte de Orlando* (1555), en treinta y cinco cantos, de Nicolás Espinosa.

Pero lo cierto es que Mal Lara coincide en intencionalidad con Luis Zapata (1526-1595) —paradigma también de pródigo poeta épico— quien sigue, como él, los postulados de Aristóteles y de Horacio y la *dispositio* del *Furioso* —nueva *Eneida* embutida de fantasía, de elementos caballerescos y de sentencias morales— al mezclar en el *Carlo famoso* (1566) «muchos cuentos fabulosos y muchas fábulas por deleytar y cumplir con la Poesía». Nuestro vate hispalense, fiel a esos dogmas renacentistas, adopta una narración «simple y de un color», pero enriqueciéndola en clave ariostesca con «muchas cosas que no eran contra el propósito, sino antes lo ayudauan y lo adornauan».

<sup>72</sup> *Las Abidas*, II, p. 362.

<sup>73</sup> «Con la *inuención* buscamos la materia, con la disposición se ordena la forma, con la locución se alcanza el fin de que forçoso ha de constar qualquier compuesto», en palabras de Carballo. La cita por LUIS ALFONSO DE CARBALLO, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, CSIC, Madrid, 1958, 2 ts., I, p. 51. Sobre la *inuentio*, HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Grédos, Madrid, 1983, 3 ts., I, pp. 235-237.

<sup>74</sup> *Hércules animoso*, f. 13v.

<sup>75</sup> Mal Lara no oculta en la *Philosophía vulgar* su admiración por Ariosto y por el libro «que romançó el muy magnífico cauallero don Gerónimo de Vrrea» (M. GASPARI, *Juan de Mal Lara*, p. 71).

Y aunque su idea de la verosimilitud le incita a advertir que «se inquirió la razón y después se vistió de la inuención que mejor estuuiesse» —a diferencia de otros, «que después de hechas las cosas les leuantan la moralidad y la razón»— no siente reparos, con Boiardo y Ariosto, en situar, en clave alegórica, la casa de la Majestad en medio del Mediterráneo «porque entre aquellos pueblos que a la redonda estauan se inuentaron las dinastías, los reynos y los imperios»; la casa de la Ofensa en las Sirtes, «donde encallauan y dan en baxíos las naos, porque esto es ser offendido y offender»; o la mansión del Amor en Amatonte, «montaña de Cypre donde nació Venus y tuuo grandes templos», como quieren Claudiano y Pietro Aretino. La del Perdón se asienta cerca de la casa de la Majestad «porque de grandes es perdonar», y la del Dolor, en patente correspondencia, en la cueva de Tifón, en Cilicia, «porque se desmayan las cosas que dentro arrojan: así el alma con el dolor».<sup>76</sup>

Mal Lara se siente conectado, enraizado en la *urbanitas* hispalense, en una ciudad de la que se enorgullece, a la que admira y encomia siempre que se le presenta la oportunidad. Por eso adopta en el *Hércules* una elocución llana,<sup>77</sup> en un intento de dignificar, de prestigiar y de elevar en rango el dialecto de Sevilla, que él mismo habla, frente a la norma cortesana de Castilla:

que se entienda en romance, principalmente de la lengua y dialecto, según dizen los griegos, de los que bien en Seuilla, que justo es que en cada patria se prescien de su lengua. Y aunque todo sea romance hespañol, alguna cosa ay en que se distinguen los pueblos y éste es propriamente dialecto según en Grecia, que de la lengua griega tenían cinco partes, y así se conoscían los poetas de qué lengua eran, o, por mejor dezir, de qué diferencia de lengua. Y los de Seuilla razón será que tengan alguna señal con que particularmente den honra a su tierra.<sup>78</sup>

En esta maraña de alegorías no deberá de extrañar que Mal Lara concluya la epístola *A los lectores* resumiendo la utilidad del *Hércules* en un emblema:

En Hércvles se uee claro la idea  
del hombre que en virtud su vida emplea.

porque en su historia «todo tira a un blanco de virtud y valor». «Si lo de Hércules —subraya al final— lleva moralidad, es muy grande y de mucho

<sup>76</sup> *Hércules animoso*, f. 14r.-v.

<sup>77</sup> Sobre la *elocutio*, que traslada al lenguaje las ideas de la *inventio* y el entramado de la *dispositio*, H. LAUSBERG, *Manual de retórica*, II, pp. 9-404.

<sup>78</sup> *Hércules animoso*, ff. 14v.-15r.

prouecho». Por eso la declara siempre tras los argumentos en prosa y airea su deuda con los *Emblemata* (1531) de Andrea Alciato —que comentará el Brocense en 1573— cuyos epigramas «andan en los emblemas de todos los trabajos que ay contados de Hércules en todo este libro entero». <sup>79</sup> Ya por estos años la emblemática se extiende a numerosos órdenes de la cultura europea, trasciende al terreno de los festejos y celebraciones <sup>80</sup> y hasta se deja sentir en el arte y la literatura novohispanas. <sup>81</sup>

Recordemos ahora que en 1561 un delicado incidente con la Inquisición le costó tres meses de cárcel y molestas pesquisas —«un bachiller Malara, maestro de gramática, que suele hazer coplas y versos»— al considerársele sospechoso de haber sido el autor de unas sátiras anticlericales anónimas, máxime cuando años antes había escrito unos versos en encomio del doctor Constantino Ponce de la Fuente. <sup>82</sup> Pues bien, tras ser rehabilitado —el «mayor peligro» que puede acechar a la «mayor honra que los hombres piensan en su vida tener», dirá— <sup>83</sup> se relacionará estrechamente con los círculos de la corte de Felipe II. Viaja a Madrid en 1566, recomendado por alguien en verdad influyente, acaso don Pedro de Guzmán. <sup>84</sup> Ilustra allí con versos latinos y castellanos —«que agradablemente fueron admitidos de Su Magestad»— varios cuadros de tema mitológico de Tiziano y otros pintores que contenían «las penas de Prometheo, Tityo, Ixión, Tántalo, Sísipho y las hijas de Dánao». <sup>85</sup> Tuvo tiempo entonces de conocer la biblioteca de cámara del Rey y oportunidad de brindar *La Psyche* a la princesa doña Juana (1546-1573) y el *Hércules* al infortunado don Carlos. Y no debió de irle mal, ya que le

<sup>79</sup> *Ibid.*, ff. 16v.-17r. Véase a ese respecto KARL LUDWIG SELIG, «The commentary of Juan de Mal Lara to Alciato's *Emblemata*», *Hispanic Review*, 24 (1956), pp. 26-41. También WILLIAM MELCZER, «Juan de Mal Lara et l'école humaniste de Séville», en AUGUSTIN REDONDO (ed.), *XIX<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes. Tours, 5-17 juillet 1976. L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Vrin, Paris, 1979, pp. 89-104.

<sup>80</sup> AQUILINO SÁNCHEZ PÉREZ, *La literatura emblemática española*, SGEL, Madrid, 1977.

<sup>81</sup> JOSÉ PASCUAL BUXÓ, «Presencia de los *Emblemas* de Alciato en el arte y la literatura novohispanos del siglo XVI», en JOSÉ PASCUAL BUXÓ y AUGUSTIN HERRERA (eds.), *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, UNAM, México, 1994, pp. 241-253.

<sup>82</sup> KLAUS WAGNER, *El doctor Constantino Ponce de la Fuente: el hombre y su biblioteca*, Diputación, Sevilla, 1979.

<sup>83</sup> Sobre el incidente F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Juan de Mal Lara*, pp. 89-95.

<sup>84</sup> Mal Lara disfrutó de la amistad de don Pedro de Guzmán (c.1500-c.1565), a quien recuerda en la *Philosophía vulgar* —«el muy magnífico caullero don Pedro de Guzmán»— como uno de sus protectores (los Loaysa, el canónigo Francisco Solsona, sus maestros de Salamanca o don Berenguer de Castro). Amigo y mecenas de los poetas relacionados con Mal Lara, gozó de gran prestigio cerca de Carlos V y Felipe II (F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Juan de Mal Lara*, pp. 82-83). Sobre su papel en el cancionero mexicano *Flores de baria poesía*, MARGARITA PEÑA (ed.), *Flores de baria poesía*, UNAM, México, 1980, pp. 45-46.

<sup>85</sup> *Descripción de la galera real*, p. 133.

concedieron dineros en «merced y ayuda de costas» para que pudiese dar a la estampa algunos de sus libros.<sup>86</sup> A fines de enero de 1567 se hallaba aún en la corte gestionando sus negocios cerca del Consejo Real.<sup>87</sup> Dependencia de palacio de la que desea dejar constancia cuando proclama en los inicios de *La Psyche* «que a príncipes pedir aquel socorro / que sólo de sus manos venir puede» es obligación inexcusable de los poetas para que «leuanten con fauor la boz al cielo / y canten de sus reyes y señores». Lo que hará, a fin de cuentas, que *La Psyche* sea «materia conuiniente» —la vida de quien «más alto se halló en el mundo, según es el alma, que los griegos llaman Psyche»— para lograr el favor de la virtuosa doña Juana, siendo Psyche «un ánima de grandes virtudes puesta a todo trabajo»:

¿A quién offresceré mi bella Psyche,  
si no es a la diuina alma de Hespaña,  
doña Juana, princessa poderosa  
cuyo nombre resuena en las riberas  
de Tajo, Guadiana, Duero y Betis?<sup>88</sup>

La síntesis enunciativa del *Hércules* en la octava inicial del primer canto evidencia, ya desde el comienzo, el débito de nuestro Mal Lara para con el *Furioso* (1516, 1536) de Ariosto —«Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, / le cortesie, l'audaci imprese io canto»— y la variedad de asuntos en clave de enriquecimiento episódico de la acción principal aconsejada por Aristóteles:

Las fuerças, la destreza, la osadía,  
la diosa reuestida en Eurystheo,  
las fuertes Amazonas y su guía,  
la Hydra, el Jaulí, el León Nemeo;  
las Aues, Gerýón, el rey Augía,  
la fruta de oro, el carro diomedeo,  
el Toro, el Cieruo, el Cérbero rauioso  
quiero cantar d'Alcides animoso.<sup>89</sup>

<sup>86</sup> Lo declara en una carta de revocación —fechada a 25 de junio de 1568— a un poder otorgado a Alonso Gómez, quien cobró en su nombre 640 reales, «de qu'el príncipe y prinsesa nuestros señores me hizieron merced y ayuda de costas» (F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Nuevos datos*, pp. 11-12).

<sup>87</sup> CRISTÓBAL PÉREZ PASTOR, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1891-1907, 3 ts., III, p. 423.

<sup>88</sup> *La Psyche*, I, 44-48.

<sup>89</sup> *Hércules animoso*, libro I, canto I, 1.

Otro tanto podría decirse de la dedicatoria al príncipe don Carlos, cuya juventud es en ese momento cumbre de un encomio glorificador de estirpe en la que encuentra lógico acomodo la ponderación del «alto valor en brauas lides» de Felipe II y el ensalzamiento de «su consejo, su fee, su zelo sancto, /su esfuerço, su razón en los ardides». Mal Lara sabe con Boiardo —que recibió en 1483 la ayuda pecuniaria del propio Ercole I para sacar a la luz los dos primeros libros del *Innamorato*— que al pláceme del Príncipe ha de sumarse el del propio Rey:

Esclarecido príncipe de Hespaña,  
 Carlos, a quien dio Carlos Quinto el nombre  
 con que penséis y obréis qualquier hazaña  
 para subir al cielo más que hombre;  
 según fama de glorias acompaña  
 al sobrecésar, diuo en su renombre,  
 a Vuestra Alteza el *Hércules* presento  
 porque es fruto que da mi entendimiento.

Claríssimo luzero de la gente  
 y del famoso pueblo, a cuya lumbre  
 resplandesce virtud tan eminente  
 que en tu florida edad pone su cumbre;  
 pues la clara bondad tienes presente,  
 acepta el don que doy con mansedumbre:  
 ipido, como un vassallo humilde deue,  
 qu'el poderoso Rey nuestro lo aprueue!

Aquel Philipe d'Austria, al que bien tanto  
 deues, Príncipe, quanto el fuerte Alcides  
 a Iúpiter, y aún más, que pone espanto  
 oír su alto valor en brauas lides,  
 su consejo, su fee, su zelo sancto,  
 su esfuerço, su razón en los ardides;  
 aquel que Dios nos dio por rey del suelo,  
 guardándole también reyno en el cielo.<sup>90</sup>

Esa razón le induce a fraguar una historicidad de pasado mítico y de presente reciente, a ayuntar las glorias fabulosas de Hércules —en alegórico símil— con las hazañas de Carlos V, amparándose en la fama, en la popularidad y en el renombre del héroe —fundador legendario de Híspalis— en su entorno

<sup>90</sup> *Hércules animoso*, libro I, canto I, 2-4.

humano, pues «en las ciudades de Hespaña, quando recibían al César y a su hijo y nieto por el amor grande que tuuieron y tienen a Hércules, en sus arcos triumphales ponen estatuas, historias, hazañas de Hércules, comparando también de la manera que yo hago»:<sup>91</sup>

Descienda vn poco el alto pensamiento,  
 desde niño a grandezas dedicado,  
 al culto de la Fee y de su ornamento,  
 de cathólicos reyes heredado.  
 Oýr deues, señor, con gran contento  
 historia de un varón tan celebrado:  
 en Hércules se uee claro la idea  
 del hombre que en virtud su vida emplea.

Del inuincible Carlos apuntadas  
 doze hazañas van d'alta memoria:  
 las furias del común apaziguadas,  
 Gante, franceses, turcos sin su gloria;  
 las Indias sus riquezas declaradas,  
 d'afros, germanos, Cleues la victoria;  
 Hespaña limpia, el mal de Solimano,  
 el descansar en Iuste soberano.

La fama sólo de Hércules cantando,  
 las valerosas obras, la grandeza,  
 el próspero sucesso y graue mando,  
 la juuentud, la gracia y gentileza;  
 bolar más adelante no acertando,  
 detúuose en mirar tanta nobleza;  
 los casos, los peligros más dubdados  
 en Carlos se verán bien comparados.<sup>92</sup>

El *Hércules animoso* se desvela así como una epopeya renacentista en la que su autor, fiel al concepto de mimesis homérica y a la preceptiva aristotélica, canta al héroe y a sus hazañas. Se halla dividida en cantos, principia con un exordio ajustado al ritual clásico con propósito, apóstrofe y dedicatoria al mecenas y adopta la octava real como único vehículo narrativo: la estrofa

<sup>91</sup> «Aplicación de los doze trabajos de Hércules a doze hazañas del César Máximo Carlos Quinto», *ibid.*, f. 23r.

<sup>92</sup> *Hércules animoso*, libro I, canto I, 5-7.

por excelencia, como ya vimos, de la épica culta. Un prodigioso aluvión de octavas encorsetado en 48 cantos de extensión similar —justo el doble de la cifra homérica, aceptada, entre otros, por Juan Rufo en *La Austríada* (1584)— a la del *Carlo famoso* (1566) de Zapata.

Mal Lara, con el ejemplo de Boiardo y Ariosto, entiende su larga epopeya como individualización poética de una materia previa —perteneciente al rico acervo de la tradición clásica— dotada de argumento y de personajes. Su cometido consiste en *nobilitare*, en ennoblecer esa materia adaptándola a su época, a los gustos y hechos de su tiempo, es decir, dotándola de nuevo tratamiento. Se confirma así su valor inmortalizador y su capacidad de glorificar una genealogía real, una estirpe y una nación evolucionada en imperio.

Nuestro humanista relata también otras cosas que «no eran contra el propósito, sino antes lo ayudauan y lo adornauan», dando así variedad a la acción y color al asunto principal en armonía renacentista. Ocurre, por ejemplo, cuando Hércules, siguiendo a la Cierva, se topa con la selva de los poetas españoles «hasta nuestros tiempos» —libro IV, canto III— donde, junto a los «españoles» Marcial, Silio Itálico o Lucano, se hallan los contemporáneos Gutierre de Cetina —a quien Erato «le dio nombre y genio»—, Baltasar del Alcázar, Gregorio Hernández de Velasco, Juan Vadillo, Cristóbal de las Casas, Jerónimo Carranza o Fernando de Herrera, etcétera. O cuando Hércules, en compañía de Telamón y de Teseo, avizora la proa de la galera de Venus —libro VII, canto I— en cuya parte más alta descubre a la diosa lamentándose «con harpa y boz llorosa» del trágico fin de su querido Adonis. En consecuencia, la subordinación más o menos cabal al canon de Ferrara —que formaliza Boiardo y eleva Ariosto— ofrecida a la épica hispana por la italiana como modelo estimulante, aprehensible y modificable,<sup>93</sup> convierte al *Hércules animoso* en novedoso exponente de la épica culta española de influencia ariostesca.<sup>94</sup>

#### ¿PARA CUÁNDO LA EDICIÓN CRÍTICA?

La extensa e ignota epopeya de nuestro Mal Lara ha navegado durante siglos por las negras aguas del Leteo. Por eso, la crítica que liba aguas menos oscuras no se ha percatado que —aunque como alma en pena— el *Hércules* todavía perduraba. Yo he logrado, sí, que sacara un poco la cabeza, pero mucho me temo que no lo vuelva a repetir y que continúe inédita. En todo caso, me daría mucho gusto equivocarme y que así no fuera.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> A. PRIETO, *La poesía española*, II, p. 803.

<sup>94</sup> Véase en relación al canon L. BARAHONA DE SOTO, *Las lágrimas de Angélica*, ed. J. Lara Garrido, pp. 23-34.

<sup>95</sup> Editar con rigor el *codex unicus* del *Hércules* será, en verdad, tarea hercúlea. ¿Alguien se

En cambio, en vida del Maestro nunca dejó de ser su tema favorito, su gran obra. Y Hércules su héroe predilecto. Cuando poco antes de caer gravemente enfermo escribió a instancias del asistente don Fernando Carrillo de Mendoza, el *Recebimiento* de Sevilla a Felipe II, se deleitó en describir la gran estatua del Fundador que, al lado de muchas otras, adornaba el paso del real cortejo. Aquel coloso efímero y descomunal —con clava y piel nemea, pisando al dragón— le traía a la memoria el suyo, su *Hércules* particular, «que yo tengo largamente escrito» con «quanto tesoro hallé en poetas griegos y latinos»:

¡Yo, Hércules, vengo embiado del cielo de mi padre para que te dé presentes que me dio la sancta Hespérida! ¡Tú, gran príncipe, respandezcas con estas virtudes, para que vayas al cielo después de largo tiempo, del qual está tu padre acrescentado! Yo fundé esta ciudad; Iulio César puso los muros en tu seruicio; Carlos la adornó y tú le darás cosas mejores.

Yo soy Alcides, que del alto cielo  
adonde viuo en soberana gloria,  
vengo a rendirte la mayor victoria  
que real valor gozar pudo en el suelo.

Veas aquí el don que el amoroso zelo  
me dio de Hesperia, de immortal memoria,  
con que se engrandesció tanto mi historia  
que del veloce tiempo vence el buelo.

Con este el premio de virtud ardiente  
gozará eternamente la luz pura  
que en ti del claro padre reuertiera.

A esta ciudad di yo principio y gente,  
fuerças dio Iulio, Carlos hermosaura:  
pero de ti, señor, más bien espera.<sup>96</sup>

atreve? Prepárese pues. Si se trata de un ecodota escrupuloso, honesto, dispuesto a realizar la edición crítica que la obra merece... ¡Échele paciencia! Pero si no, el resultado decepcionará. Editarlo pasando por alto aspectos cruciales de su historia compositiva —enmiendas, banderillas, errores de copia— no conducirá más que a un mediocre resultado. Además, la humedad ha hecho de las suyas en buena parte del códice, lo que obliga a trabajar *in situ* y no a través de copia filmica o de fotocopias. Hay hojas oscurecidas por efectos térmicos y fotoquímicos derivados del paso del tiempo —por ejemplo los ff. 92-95 y 174-284— y la acidez de la tinta empleada origina, en última instancia, un imparable efecto de degradación por desprendimiento —así los folios 127, 160-165, 175-180, 297-306, etcétera. En todo caso, el editor no tendrá que esforzarse tanto como Hércules... Sobre las causas de la ruina en los soportes de papel, MARIA CELINA GOMES PARENTE DO PATROCÍNIO, «O envelhecimento do papel», *Bibliotecas, Arquivos e Museus*, 1 (1985), pp. 241-259.

<sup>96</sup> *Recebimiento*, ff. 56v.- 57r.

El pintor Francisco Pacheco (1571-1654) —nacido el año de la desaparición de Mal Lara— había proclamado en 1599 en clave elogiosa que la muerte «no alcanzó vitoria contra este eruditísimo varón, insigne en diversas lenguas i en la lección de poesía i oratoria, pues cuando llegó a saltarle ya tenía adquirido tanto derecho en la inmortalidad que no pudo hazer en él efeto».<sup>97</sup> Sin embargo, treinta años antes —vivo aún el Maestro— su tío, el canónigo Pacheco, había vaticinado en una contundente sátira (1569), más en burlas que de veras, más por ganas de broma que por envidia o escarnio, que

Andará siempre *Siche* sin abrigo,  
 hecha moza de cántaro, muy rota,  
 sin ganarle a su amo aún medio higo;  
 y si él no toma otra mejor derrota,  
*Hércules*, por vengarse, con su porra  
 hará pasagonzalo en su narota.<sup>98</sup>

¡Fatal augurio el del licenciado Francisco Pacheco! Cruel ironía, sí, la que jugó el Hado a la «resplandeciente virtud i admirable ingenio» del probo maestro Juan de Mal Lara, porque *La Psyche* quedó «sin abrigo» y, desde luego, «sin ganarle a su amo aún medio higo». En cambio, el *Hércules*, desamparado tras la muerte de don Carlos, no tuvo necesidad, «por vengarse con su porra», de hacer pasagonzalo en las narices de nuestro vate. Hizo caso a Pacheco, acudió a la alegoría emblemática y tomó «otra mejor derrota» con su pluma: describir con pelos y señales el *Recebimiento* (1570) de Sevilla a Felipe II —cual avisado cronista— y ensalzar, con epigramas y todo, los primores de la galera real de don Juan de Austria.

<sup>97</sup> *Libro de descripción de verdaderos retratos*, p. 357.

<sup>98</sup> He de citar por el texto de F. RODRÍGUEZ MARÍN, «Una sátira sevillana», p. 20. Hay nueva edición de CARMEN VALCÁRCEL, «La *Sátira contra la mala poesía* del licenciado Francisco Pacheco (ms. 4.256)» *Manuscr. Cao*, 1 (1988), pp. 9-30. Véase STANKO B. VRANICH, «Críticos, critiquillos y criticones (Herrera el sevillano frente a Sevilla)», en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Albatros/Hispanófila, Valencia-Chapel Hill, 1981, en especial pp. 16-21, y JUAN MONTERO, «La *Sátira contra la mala poesía* del canónigo Pacheco: un coda bibliográfica», *Manuscr. Cao*, 4 (1991), pp. 61-65 y «La *Sátira contra la mala poesía* del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, II, pp. 709-718.



### III

## HERRERA, MAL LARA Y EL HÉRCVLES

*Por ti, el ilustre príncipe tebano  
es más famoso y vive su memoria  
que por vencer al bárbaro africano.*

HERRERA

Hacia 1549 Juan de Mal Lara abandonó para siempre las aulas de la universidad de Salamanca «porque la edad i necesidad de sus padres lo pedía»,<sup>1</sup> renunciando así a formar parte en un futuro inmediato de su claustro. De vuelta en Sevilla, fundó el estudio de Gramática y Latinidad —con cuyo ejercicio habría de sustentarse— y dio vida a una singular academia, cuyas actividades y asistentes nos son todavía difíciles de precisar.<sup>2</sup>

Hemos visto páginas atrás que el *Hércules* elaborado en la etapa salmantina no pasaba de un modesto inicio, de un esbozo: poco más de dos libros. Alentado por sus amigos y discípulos sevillanos —Diego Girón, Cristóbal Mosquera de Figueroa, fray Fernando Suárez, Francisco de Medina, Cristóbal de las Casas, Juan Sáez Zumeta y Fernando de Herrera, entre otros— decidió dar «nueva disposición» a su epopeya y seguir adelante. Voy a dedicar ahora unas páginas a abundar en las relaciones humanas de Herrera y Mal Lara en el marco espacial hispalense y con el *Hércules* de por medio y como excusa.

#### ‘OTRO QUE TENGA ESPÍRITU I DENUEDO’

Como se sabe, el Divino tuvo aspiraciones épicas, eludidas, sí, so pretexto de una inexcusable dedicación a la lírica erótica —«Mas équé haré si toda mi memoria / ocupa Amor, tirano señor mío?»—, de cantar de forma obsesiva un

<sup>1</sup> *Libro de descripción de verdaderos retratos*, p. 357.

<sup>2</sup> A. PRIETO, *La poesía española*, II, pp. 417-434.

«dulce amor» imposible. ¿Sintió ese amor Herrera? ¿Amor verdadero o simple retórica? Afirmar con convencimiento lo segundo es un absurdo rotundo, pero ahora no es momento de demostrarlo.<sup>3</sup>

Tanto insiste Herrera en airear que «el grande mar abierto» de Amor le veda cantar en su efímera existencia «d'el español belígero la gloria»<sup>4</sup> que puede sospecharse, tal vez, que no contaba con capacidad suficiente para injerir en las abundantes octavas de un poema épico sus vivencias personales.<sup>5</sup> Acaso por eso, dirige al admirado Maestro un soneto hacia 1565 —inmerso el destinatario entonces en la labor compositiva del *Hércules*—<sup>6</sup> en el que se disculpa de no entonar «el canto de Marte sonoro» por impedirselo la «Lumbre de immortal belleza» cuyo amor a «eterno y duro yugo» lo condena:

Mientras, Mallara, a Alcides valeroso  
hazes eterno con sagrada lira,  
y el mesmo Febo en vos su aliento inspira  
y diuino furor ingenioso,

Amor, a mis entrañas, temeroso,  
las flechas de oro crudamente tira,  
y pensando aplacar su crüel yra,  
dexo el canto de Marte sonoro.

Las blandas musas sigo con cuydado  
y Amor solo en mis números resuena  
y aquella Lumbre de immortal belleza.

No puedo defenderme en tal estado  
que a eterno y duro yugo me condena:  
¡Ved cuánto pudo Amor en mi aspereza!<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Son numerosos los testimonios que podrían aducirse en favor de lo primero. Cita algunos M. GARCÍA PUERTAS, *Humanidad y humanismo de Fernando de Herrera el Divino*, Corporación Gráfica, Montevideo, 1954, pp. 53-56.

<sup>4</sup> *Versos de Fernando de Herrera, emendados i divididos por él en tres libros*, Gabriel Ramos Vejarano, Sevilla, 1619, p. 348. Citaré las poesías de Herrera —salvo las relativas al *Hércules*, reeditadas en el Apéndice I— por la ya referida edición de C. Cuevas.

<sup>5</sup> A. PRIETO, *La poesía española*, II, p. 591.

<sup>6</sup> No parece que acierten José Manuel Blecua —FERNANDO DE HERRERA, *Rimas inéditas*, CSIC, Madrid, 1948, p. 56— y C. Cuevas, que lo sigue —FERNANDO DE HERRERA, *Poesía castellana original*, p. 243— al suponer que lo compuso Herrera en elogio del *Hércules*. La acción de presente actual —«Mientras, Mallara, a Alcides valeroso / hazes eterno con sagrada lira— se repite en la VI de *Versos de Fernando de Herrera* —«En tanto que, Malara, el fiero Marte / i el no vencido pecho d'el Tebano / ensalças por do el sol su luz reparte»— elaborada también por los años en que nuestro humanista proseguía en Sevilla la redacción de su epopeya (1561-c.1566).

<sup>7</sup> *Poesía castellana original*, p. 243.

En términos similares se expresa en la elegía VI de *Versos*, escrita por esas mismas fechas,<sup>8</sup> ya en plena acogida de los «doctos amigos» en la quinta que don Álvaro de Portugal y doña Leonor de Milán poseían en los alcores de la margen derecha del Guadalquivir.<sup>9</sup> En esos versos de amor, el «penoso y engañado» Herrera alberga la esperanza de merecer la gloria de servir más «al dolor impetüoso / i a la infelice suerte de mi estado / qu'al desseo de nombre ingenioso»:

En tanto que, Malara, el fiero Marte  
i el no vencido pecho d'el Tebano  
ensalças por do el sol su luz reparte,  
yo, siguiendo el error d'Amor tirano,  
vivo en vsadas quexas i lamento,  
i cresco en mi dolor, temiendo en vano.  
Doi culpa a la ocasión de mi tormento  
que no pueda ablandar de su dureza  
la fuerça i el rigor d'el mal que siento.  
No encaresco d'el daño la grandeza,  
que no soi en mi llanto ambicioso  
ni procuro alabança en mi tristeza.<sup>10</sup>

Ese cómodo situarse en el τόπος petrarquista del amor absorbente —que le impide toda actividad que no sea la exaltación de la pasión erótica— aflora de nuevo años más tarde, cuando declara a don Fernando Enríquez de Ribera que «el fiero estruendo del sangriento Marte [...] otro que tenga espíritu i denuedo / podrá cantar», pues él apenas acierta a «juntar las Musas al furor insano».<sup>11</sup> Hay ahí sana envidia de la paz anímica que disfruta Mal Lara

<sup>8</sup> A. COSTER —*Fernando de Herrera (el Divino)*, pp. 23-24— la supone «antérieure a 1557», año en que contrae matrimonio Mal Lara, porque Herrera «y souhaite à son ami de connaître un jour et de chanter l'amour qui pourrait l'immortaliser, ce qui semble indiquer qu'il n'était pas encore marié». Pero por esas fechas el Maestro se dedicaba más bien a recoger y a glosar refranes sobre la vida marital, «a donde junté todo lo que hallé escripto, y después visto en experiencia de muchos». No es probable, ni real ni ficticiamente, que trocara esa labor humanística por seguir a las «blandas musas». Véase al respecto F. SÁNCHEZ ESCRIBANO, *Juan de Mal Lara*, pp. 86-87.

<sup>9</sup> Los condes de Gelves se establecieron en sus posesiones de Sevilla hacia 1559, tras haber abandonado don Álvaro su cargo de gentilhombre cerca del príncipe don Carlos (ORESTE MACRÌ, *Fernando de Herrera*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1972, p. 55).

<sup>10</sup> *Poesía castellana original*, pp. 562-563.

<sup>11</sup> Elegía VII de *Algunas obras de Fernando de Herrera*, Andrea Pescioni, Sevilla, 1582, f. 53r.-v. El tópico de la imposibilidad está ya en Propercio —*quod si deficient vires, audacia certe / laus erit: in magnis et uoluisse sat est* (Elegías, II, 10, 5-6)— mermado en su arrojado épico por el dulce amor

en su matrimonio. Tranquilidad de espíritu que posibilita la laboriosa composición del *Hércules*. Pero ¡ay!, ¿qué ocurriría si de él se enseñorease el «cruel Amor»? Pues que el «sobervio i alto canto» —así lo expresa Herrera— «en cuitoso i umilde» se trocaría y «a Alcides dexarás desamparado»:

Mas tú, si este crüel con diestra fiera  
te hiere'l pecho, dinamente airado,  
qu'altivo de su imperio salgas fuera,  
a Alcides dexarás desamparado,  
i será aquel sobervio i alto canto  
en cuitoso i umilde trasformado;  
cubrirá d'el olvido el negro manto  
sus hechos, i tendrán fiel membrança  
tus cuidadosos afanes i tu llanto.

Otra más grave lástima i mudança  
t'ofrecerá el dolor terrible, cuando  
faltare a tus fatigas la esperança.

Codiciarás en vano el verso blando  
que mitigue süave aquella saña  
que t'aflige ya mísero llorando.

Verás entonces bien qu'Amor s'estraña  
d'administrar el canto piadoso  
qu'en deleitoso ardor el alma engaña.

Estimarás entonces congoxoso  
la lira que cantar mis males usa,  
i el verso antes caído i lagrimoso.

I al duro son d'el hierro i voz confusa  
d'el marcial estruendo, preferida  
será por ti mi tierna i simple musa.<sup>12</sup>

Herrera abona y justifica el «dulce fuego» que lo consume por medio de varios *exempla* en perífrasis: Tibulo —«el romano amante'n voz quexosa» que gime y suspira por Delia y Némesis—, Petrarca —«el gran toscano» cantor de Laura «con alta, insine i noble lira»—, y el «terso i culto Lasso i amoroso», cuyo verso tendrá «sublime onor». Pero la «eterna llama milagrosa»

de Cintia. La cita va por PROPERCIO, *Elegías*, ed. A. Tovar y M. Belfiore Mártire, Alma Mater, Barcelona, 1963. Creo con OTIS H. GREEN —*España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1969, 4 ts., I, p. 219— que, *imitatio* aparte, el hecho de no haber sido capaz Herrera de componer un poema épico —ese prestigio no logrado— provoca esos insistentes lamentos.

<sup>12</sup> *Poesía castellana original*, p. 564.

prende también en los corazones de sus amigos, en los más allegados en el espacio y en el tiempo, como Luis Barahona de Soto, a quien «enciende Amor en fuerza poderosa / do en Xenil se mescla el breve Dauro», o sea, en Granada; o Gutierre de Cetina, cuya «aquexada pasión» oyó el río Betis murmurando.

Obvio es que nuestro vate sabe de la «insine gloria» que aguarda al venerado Maestro y de la hegemonía de Homero y de Virgilio sobre los líricos. Pero el poderoso Cupido —también a él— le haría abandonar el «furor insano» de la épica en favor del «verso blando» de la poesía amatoria. No obstante, asombra que sea el amor —con referencias directas— el motivo central de los poemas encomiásticos que compone Herrera para exorno de los preliminares de *La Psyche*:<sup>13</sup> un epigrama latino, un soneto castellano —que es, en alta medida, un ejercicio de *reductio* de lo expresado en los dísticos— y un traslado en tercetos del poema homónimo de Girolamo Frascatoro como cierre significativo. Sorprende porque el Maestro declara sin ambages el sentido alegórico-moral de su obra, la ofrece como «materia conuiniente» a la princesa doña Juana y advierte en su heroína «un ánima de grandes virtudes puesta a todo trabajo»: cordura, honestidad, sufrimiento, piedad, mansedumbre y paciencia, virtudes que enaltecen y retratan a «la que es dechado de las más altas princesas que ha gozado en algunos tiempos Hespaña»,<sup>14</sup> mientras Herrera se regodea en proclamar en el soneto que «dichoso a quien Amor su aliento inspira», porque

sus flechas toma y dexa el alto cielo  
cubierto en amoroso y claro velo,  
y a Mallara hirió, ya dél vencido.

El qual, tocando la dorada lyra,  
a Psyche alegre canta, Amor hallado,  
y sus affectos resonó en el canto.

Dichoso a quien Amor su aliento inspira,  
que puede reboluer nuestro cuidado  
en esperança, en miedo, en risa, en llanto.<sup>15</sup>

Pero cuando Mal Lara acaba la composición del *Hércules* —acaso muy poco antes de viajar a Madrid en 1566— y lo dedica a don Carlos, un príncipe conocido por su afición a «leer historias de España y de otros reynos», el

<sup>13</sup> A falta todavía de edición, hemos de contentarnos con M. GASPARI, *El libro quinto de la 'Psyche' de Juan de Mal Lara*, citado en el capítulo anterior, a cuya nota 44 remito.

<sup>14</sup> *La Psyche de I. de Mallara*, «A la my alta y my poderosa señora doña Juana», preliminares.

<sup>15</sup> *Poesía castellana original*, p. 232.

Divino contribuye a enaltecer el «canto grande y excelente» de su admirado amigo —como ya vimos— con poemas carentes de toda referencia amorosa: un soneto, un epigrama latino, una octava y una oda horaciana. Variadas estrofas y registros que sugieren la alta estima, el venerado respeto que obra y autor le merecían. En el soneto ensalza el renombre del héroe tebano —más digno de gloria por el canto de Mal Lara que por sus «ylustres ympresas y vitoria / d'eterno resplandor y biua llama»— y vaticina la «ymortal memoria» que alcanzarán sus hazañas, ahora en «vno y otro Phebo» celebradas, o sea, en el antiguo y en el nuevo orbe:

Dichoso vos, que con hermosa historia,  
subiendo a donde el alto çielo os llama,  
a quien valor excelso y uirtud ama  
cantáys con premio de ymmortal memoria.

Descubra pues la coronada frente  
Betis de vuestro Alçides estimado  
y déle la uentaja el Po famoso,  
que será el canto graue y excelente  
en vno y otro Phebo celebrado,  
y Alçides con la muerte más dichoso.<sup>16</sup>

El epigrama inserto en el *Hércules* es el tercero que se conserva<sup>17</sup> de los muchos «llenos de arte i de pensamientos i modos de hablar, escogidos en

<sup>16</sup> *Hércules animoso*, f. 1r. Los textos completos pueden verse en el Apéndice I, que es por donde cito.

<sup>17</sup> Herrera y algunos de sus más «doctos amigos» —Francisco de Medina, el propio Mal Lara, el maestro Diego Girón o el canónigo Pacheco— fueron poetas neolatinos de características afines. Véase JUAN F. ALCINA, «Tendances et caracteristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance», en A. REDONDO (ed.), *XIX<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes*, pp. 137-138 y, más en concreto, JOAQUÍN PASCUAL BAREA, «Aproximación a la poesía latina del Renacimiento en Sevilla», *Excerpta Philologica*, 1 (1991), pp. 567-599. Mal Lara compuso numerosos epigramas, odas y elegías latinas y españolas, como recuerda F. PACHECO (*Libro de descripción de verdaderos retratos*, p. 358). Entre los primeros —aparte los de *La philosophia vulgar*, los muchos del *Recebimiento* y los de la *Descripción de la galera real*— el escrito para el *Libro nombrado Regimiento de Juezes* (1555) de Alejo Salgado Correa, el inserto en el *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y Castellana* (1570) de Cristóbal de las Casas —*Vidit ut Aonias Parnasi in vertice Musas*, ya citado antes— y el dirigido a la princesa doña Juana en *La Psyche (Sparge rosas Cytherea, nouo formosior Annus)*. En una edición posterior del *Vocabulario* —Damian Zenaro, Venecia, 1582— «accresciuto da Camillo Camilli di molti vocaboli che non erano nella prima impressione», campea también un *Ioannis Mallaræ Hispalensis Carmen, ad Italos in Lexicum Hispano Italicum Christophori Casas (Salvete, o proceres Italum, noua gloria gentis)*.

los más ilustres escritos antiguos»<sup>18</sup> que compuso Herrera. Se alegra ahí del retorno de Alcides a la fama —honor de la patria, de la ciudad y del orbe— hijo de Júpiter y del ingenio de un mortal; vivo trasunto de su padre divino por sus hechos valerosos, reencarnado ahora en el «canto eterno» de Mal Lara, digno del cielo. Lo traduce y compendia en el acomodo de una octava real, estrofa cuyos versos pareados «perfeccionan i acaban el sentido» del argumento:<sup>19</sup>

Tus claros hechos, dignos de memoria,  
te pusieron, Alcides, en el cielo;  
que Júpiter, por darte mayor gloria,  
te lleuó con virtud del baxo suelo;  
pero con graue canto tu victoria,  
Mallara saca del obscuro velo:  
entrambos dan a tu uirtud crecida  
en el cielo y el suelo eterna vida.<sup>20</sup>

#### UNA ODA PARA UN PRÍNCIPE

Pero es en la oda horaciana que dirige al príncipe don Carlos donde la estima por el «canto admirable y fortunado» y el encomio del «yngenio claro y fácil» de Mal Lara alcanza su más alta dimensión. Herrera eleva el *Hércules* a la categoría épica de una nueva *Eneida*, capaz de celebrar en la narratividad de sus octavas —como Virgilio con Eneas y Augusto— los trabajos del héroe mítico, aplicándolos en emblemática correspondencia a doce hazañas del Emperador, «César Máximo» de su tiempo, pues «el vno començó a dar horden y ser a Hespaña y el otro le dio toda la perfección que después de Dios puede dar un príncipe».<sup>21</sup> Y como Garcilaso, que recurre al rodeo legendario para mencionar a Nápoles —«D'aquí iremos a ver de la Serena / la patria, que bien muestra aver ya sido / de ocio y d'amor antiguamente llena»—<sup>22</sup> Herrera recuerda con dos perífrasis el comienzo y el fin de la «dulce

<sup>18</sup> Prólogo de Francisco de Rioja a don Gaspar de Guzmán en *Versos de Fernando de Herrera*, f. 5r.-v.

<sup>19</sup> *Obras de Garcilasso de la Vega*, p. 649.

<sup>20</sup> *Hércules animoso*, f. 1v.

<sup>21</sup> *Ibid.*, f. 19r.

<sup>22</sup> Elegía II, 37-39, que cito por GARCILASO DE LA VEGA, *Obras completas con comentario*, ed. E. L. Rivers, Castalia, Madrid, 1974, p. 61.

vida» de Virgilio —su «boz crecida» en Mantua y la losa sepulcral partenopea—,<sup>23</sup> cuya lira «enmudesció con él a un mesmo passo»:

Después que cortó el Hado  
 los sacros filos de la dulce vida  
 al cisne que en el prado  
 y ribera estendida  
 de Minçio leuantó la boz crecida,  
 y en el sepulcro puesto  
 de la bella Sirene con lamento,  
 su túmulo compuesto,  
 çessó el diuino aliento  
 de Fauonio, agradable y blando viento.<sup>24</sup>

El pasado épico remoto se hermana así a un presente conocido y experimentado por el poeta. Y ese presente radica en la *urbanitas* hispalense, en Sevilla, «parte d'España más mejor qu'el todo», ubérrima de «riqueça i gloria»,<sup>25</sup> nueva Roma del siglo xvi «insine i dichosa»,<sup>26</sup> que él siente como si de un orbe cultural —el suyo propio, donde él habita— se tratara. Por eso, con Quintiliano y Scaligero,<sup>27</sup> exalta su ubicación geográfica, el esplendor de

<sup>23</sup> El propio Herrera alude a Nápoles como ciudad ilustre en la antigüedad y en el presente por «el túmulo de Virgilio i oi con las cenizas de Pontano» (*Obras de Garcilasso de la Vega*, p. 363).

<sup>24</sup> *Oda de Fernando de Herrera al Príncipe Nuestro Señor*, en *Hércules animoso*, f. 23 v. Creo bastante probable que el encabezamiento de esta oda es un añadido del amanuense que trabajaba para Mal Lara, caligrafista de los preliminares del *Hércules*. No se olvide, en cambio, que el texto de la epopeya es autógrafo, como ya quedó dicho. Por otra parte, Herrera no distingue entre canción petrarquista y oda horaciana, por más que acomode los asuntos que canta a diferentes tipos de estrofas (véase ENRIQUE SEGURA COVARSÍ, *La canción petrarquista en la lírica del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 1949, pp. 165-166 y 269-273). Acaso por eso prefirió trocar *Ode ad florem Gnidi* por el más genérico de *Canción V* cuando editó al poeta toledano —*Obras de Garcilasso de la Vega*, p. 250— en lógica correspondencia ordinal con las cuatro anteriores. Incluso llama *canciones* a cuantos poemas compone en liras —excepto a ésta, que titula *oda*—, apoyándose tal vez, en que «Oracio puso título de Odas a sus libros porque se cantavan» (*Obras de Garcilasso de la Vega*, p. 220). Véase para otros pormenores BEGOÑA LÓPEZ BUENO, «Hacia la delimitación del género *oda* en la poesía española del Siglo de Oro», en BEGOÑA LÓPEZ BUENO (ed.), *La oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Universidad, Sevilla, 1993, pp. 175-214.

<sup>25</sup> Soneto LXIII del libro III de *Versos de Fernando de Herrera*, citados por *Poesía castellana original*, pp. 806-807.

<sup>26</sup> *Poesía castellana original*, p. 625. Verso del soneto CVII del libro II de *Versos de Fernando de Herrera*, dirigido a Francisco de Escobar, residente largo tiempo en Roma.

<sup>27</sup> H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, I, § 247, 2. Herrera ensaya otro *urbis encomion*

sus edificios y la valentía de los moradores —«a paz y guerra siempre acostumbrados»— y hace que en simbólico amanecer fije en ella Febo —el Sol— sus ojos:

los ojos blandamente  
 bolviendo al pueblo de Minerua y Marte,  
 que con soberuia frente  
 les tiende por la parte  
 que çerca Betis con yndustria y arte,  
 y viendo la grandeza  
 de claros ydificios leuantados,  
 su ualor y riqueza,  
 los hombres señalados,  
 a paz y guerra siempre acostumbrados<sup>28</sup>

y se acuerde de «la fortaleza y ser del gran thebano / qu'en él pusso su gloria», digna de parangonarse al canto «admirable y fortunado» fraguado por Mal Lara:

Y con todo cuydado  
 su fauor en España bien declara,  
 auéndolo otorgado  
 el canto y arte rara,  
 yngenio claro y fácil de Mallara;  
 y quiso que cantasse  
 la uirtud y la gloria refulgente,  
 y tan alto encumbrasse  
 a Alçides exçelente,  
 qu'el canto yguale al braço del valiente.  
 Dióle quanto dar puede,  
 porque Phebo con pecho piadosso  
 poco jamás conçede,  
 y el premio generosso  
 negó al que no se muestra valeroso;  
 mas quiso que contino  
 fauoressiese con templado aliento

similar —guiado por Scaligero (*Poetices libri septem*, Antonium Vincentium, Lugduni, 1561, pp. 165-167)— en el soneto citado en la nota 25.

<sup>28</sup> *Hércules animoso*, f. 24v.

al canto pelegrino  
 el manso y blando viento  
 que trae Phauonio de su rico asiento.<sup>29</sup>

Herrera relaciona el «fauor más escogido», propiciado por Apolo, con su solicitud de ayuda al príncipe don Carlos, cumbre de una glorificación encomiástica de estirpe que ayunta el «alto valor en brauas lides», del monarca reinante —que había celebrado cortes en Córdoba tras la revuelta de los moriscos de la Alpujarra— y la «fama de glorias» y el «renombre» del Emperador. Porque, lo hemos dicho, el *Hércules* se erige en evocación alegórica de las victorias bélicas de un pasado muy próximo —las de Carlos V, «nuevo César, qu'al latino / en clemencia i valor ganó la gloria, / i añadió mar al mar, tierra a la tierra»—<sup>30</sup> en la esperanzada y «florida edad» de su nieto don Carlos, lucero de «clara bondad», «a cuya lumbre resplandesce virtud tan eminente»:<sup>31</sup>

iÓ vos, muy venturoso,  
 qu'en alto estilo y boz de hierro fuerte  
 el çielo gloriosso  
 os otorgó la suerte  
 para exceder al curso de la muerte!  
 A aquél el diestro çielo  
 le conçedió más honra y más vitoria,  
 que en el hesperio suelo  
 alcançó tanta gloria  
 que Mallara guardasse su memoria;  
 y vuestra clara fama  
 en él con nueva gloria resplandesçe,  
 do la dichossa llama  
 a la luz que más cresçe  
 con propios resplandores obscuresçe.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> *Ibid.*, f. 25r.-v.

<sup>30</sup> Los versos citados proceden del soneto que compone Herrera en honor de las victorias africanas de Carlos V. En el que rememora al «ecelso rei d'España», triunfador en la batalla de Mühlberg (1547), Marte, agradecido, exclama: «iÓ gran Emperador, gran cavallero, / cuánto devo a tu esfuerço en este día!» (*Poesía castellana original*, pp. 511 y 804-805).

<sup>31</sup> Referencias emblemáticas al fuego de Hércules, que devora su parte mortal y lo encumbra al cielo en divina apoteosis (OVIDIO, *Metamorfosis*, IX, 251-253, 264-269), o sea, la «dichossa llama» neostoica que ofrecerá «virtud i luz» a sus súbditos. Véase O. MACRÌ, *Fernando de Herrera*, pp. 484-485.

<sup>32</sup> *Hércules animoso*, f. 26r.

## MAL LARA EN EL RECUERDO

Ya vimos que nuestro humanista tuvo la oportunidad de describir el *Recebimiento* que tributó Sevilla a Felipe II el primero de mayo de 1570.<sup>33</sup> Entre las muchas alegorías, una estatua colosal del héroe de Tebas, tocado con la piel del león de Nemea. En su mano izquierda las tres manzanas de oro de las Hespérides, «que tomadas moralmente, son las virtudes heroycas que vn rey o príncipe deue tener»:<sup>34</sup>

Las tres mançanas significauan las tres virtudes principales que el rey, o héroe, ha de tener. La vna, *excandescentiæ moderatio*; la segunda, *auaritiæ temperamentum*; la tercera, *generosus voluptatum contemptus*. Moderación del enojo y ardiente saña, templança de la auaricia, menospreciar hidalgamente los deleytes son cierto tres marauillosas virtudes para el estado de la justicia y clemencia; para el temple de la auaricia y liberalidad; para saber dar de mano a los contentos y apetitos que dañan la magestad real. No lo puede ofrescer esto sino vn Hércules, que es el entendimiento poderosíssimo, vestido del despojo del León, que significa la generosa fuerça del ánimo y la excelencia de su valor.<sup>35</sup>

Y en el pedestal unos versos latinos —*Alcides adsum, patrio demissus Olympo, / ut tibi dona feram, quæ Hesperis alma tulit*— en los que Hércules, fundador de la ciudad y de la estirpe, infunde sus «mayores y más altas virtudes» al Rey y le da capacidad para que supere la obra de sus predecesores:

Hanc vrbem statui, posuit tibi mcenia Iulus;  
Carolus ornauit, tu meliora dabis.<sup>36</sup>

El maestro Mal Lara —de quien dirá Cristóbal de las Casas que con el *Hércules* ha logrado que el héroe de Tebas triunfe «de la diosa y Tiempo»— sabe de su magisterio, del prestigio que goza en los círculos humanistas, entre los poetas hispalenses. Preeminencia que no le impedirá rendir elogios a algunos en una de las muchas digresiones de su epopeya. En ella, Hércules se ha-

<sup>33</sup> La obra salió de los tórculos de Alonso Escribano a fines de agosto de 1570, tras la censura y la licencia y tasa (11 de julio) del asistente de Sevilla don Fernando Carrillo de Mendoza, conde de Priego.

<sup>34</sup> Véase al respecto JUAN PÉREZ DE MOYA, *Filosofía secreta*, Glosa, Barcelona, 1977, 2 ts., II, pp. 129-165.

<sup>35</sup> *Recebimiento*, f. 54r.-v.

<sup>36</sup> *Ibid.*, f. 56v.

lla persiguiendo a la Cierva y, tras alocada carrera, descubre de pronto una floresta habitada por los poetas de España «hasta nuestro tiempo». <sup>37</sup> Ayunta ahí un pasado esplendoroso —Marcial, Lucano y Silio Itálico— y un presente de mayor o menor actualidad, con los «claros ingenios» de Mena, Boscán, Hurtado de Mendoza, Montemayor y Laínez, en compañía de Hernández de Velasco, Cetina, Carranza, Alcázar, Vadillo, Casas o Herrera, elogiado por sus églogas y por las hoy perdidas *Gigantomachia* e *Istoria general del mundo*, terminada ésta, a tenor del pintor Pacheco, en 1590: <sup>38</sup>

Hernando de Herrera bien contento  
de que el amigo suelte la demanda,  
a la Vandalia da su claro intento:  
en églogas pastor natural anda, <sup>39</sup>  
por él veen los gigantes su tormento,  
la Hespaña dél cantada al mundo manda;  
los árboles estauan de tal modo  
qu'él podía imprimir en ellos todo. <sup>40</sup>

<sup>37</sup> Creo que estamos ante el primer elenco —o ante uno de los primeros— de los «varones doctos» amigos de Mal Lara. Años más tarde, Cristóbal de Mesa —sin olvidar la *Epístola a Barahona de Soto* (C. MOSQUERA DE FIGUEROA, *Obras I*, ed. G. Díaz-Plaja, pp. 9-12, con otras citas, que llegan al *Viage del Parnaso* de Cervantes)— ensalza también a los poetas andaluces. Enure ellos a «el maestro Francisco de Medina, / y Pacheco, y Hernando de Herrera, / Cangas, Gonçalo Argote de Molina, / fray Iuan Farfán, Christóual de Mosquera, / Christóual de las Casas y Cetina, / Tejada, dino de la quarta Esfera, / de don Luys de Góngora la lira, / qual de Píndaro nueuo al mundo admira» (*La restauración de España*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1607, f. 176v.).

<sup>38</sup> *Libro de descripción de verdaderos retratos*, pp. 178-179.

<sup>39</sup> La actualidad de presente «en églogas pastor natural anda» remite a la pasión amorosa del Iolas —criptónimo arcádico de Herrera— por doña Leonor de Milán —Leucotea— a partir de 1560, época en la que tal vez andaba ocupado en la *Gigantomachia* y en la *Istoria general del mundo*. Sobre las églogas conservadas —no han perdurado todas—, MARÍA TERESA RUESTES SISÓ, *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, PPU, Barcelona, 1989. Cabe subrayar que cuando Cueva, después de 1597, compone o rehace su égloga V sobre la fiesta de Eliodora —doña Leonor—, el pastor Albanio —don Álvaro de Portugal— se lamenta de la pérdida de la *Gigantomachia* y del «gran volumen, una gran letura / de cosas en su tiempo sucedidas» pergeñado por Herrera (*Églogas completas*, p. 81, cuya edición referiré completa en el capítulo siguiente). ¡Pero el poeta, el Conde y su esposa doña Leonor habían ya muerto por esa fecha! También Cueva abona la superioridad de la épica sobre la lírica —lo hemos visto en Mal Lara— al evocar a un Herrera en el *Viage de Sannio* —V, 59, p. 136— que canta «en prosa i números sagrados» «de la guerrera España la costumbre / de sus claros varones, i el violento / furor de los Tithanos revelados». Sin olvidar, desde luego, que dio vida «a una Luz que será lumbre / a nuestra ecelsa patria, en dulce acento». Las citas van por mis ediciones críticas, ya colacionadas.

<sup>40</sup> *Hércules animoso*, f. 121r.

Cuando la muerte sorprende al «caro amigo» en febrero de 1571, Herrera compone una conmovedora elegía en su alabanza y en su recuerdo.<sup>41</sup> Lamenta en sentidos versos el fin del «dulçe trato», de la «amistad creçida» que durante años ha disfrutado a su lado, y ruega al maestro perdido —que mora ya, como bienventurado, en el cielo— que interceda por él ante Dios «porque no muera en sombra de su oluido». La súplica se une intencionalmente a la *consolatio* cristiana:

Era trueno tu voz, pero tu vida  
claro rayo que puro resplandesçe  
con llama presurosa y ençendida  
que tu virtud y nombre refloreçe  
con perpetua memoria, y sube al çielo  
la fama que con onra tuya creçe.  
Aunque tú me dexaste en este suelo,  
queda con Dios, ió alma venturosa!,  
cubierta de purpúreo y rico velo.<sup>42</sup>

Herrera, que simboliza en la corriente del Betis la progresión de la poesía hacia la gloria de la eternidad —«que al sacro Océano espumoso / lleuaua el son de tu dorada lira, / altivo y con grandeza glorioso»— hace enmudecer al dios fluvial «en su vazo frío» al percatarse del óbito del Maestro y contemplar, desde su profundo seno, el discurrir de sus «tardas ondas».<sup>43</sup> En esta

<sup>41</sup> Esta elegía «a la muerte del maestro Juan de Malara» figura ya en el *Libro de descripción de verdaderos retratos*, pp. 359-362. No hay duda que se refleja ahí —como ya notara A. COSTER, *Fernando de Herrera*, p. 24— «une réelle affliction». La tónica exclamativa obedece, desde luego, a la *dispositio* y al *ornatus* preceptivos. Por otra parte, Herrera concibe la elegía «ni mui hinchada ni mui umilde, no oscura con esquisitas sentencias i fábulas mui buscadas; que tenga freqüente comiseración, quejas, exclamaciones, apóstrofos, prosopopeyas, escursos, o parébases. El ornato della —puntualiza— á de ser más limpio i reluziente que peinado i compuesto curiosamente» (*Obras de Garcilasso de la Vega*, p. 291).

<sup>42</sup> *Poesía castellana original*, p. 254.

<sup>43</sup> Es tópico frecuente en Herrera, quien en la égloga *Salicio* hace llorar a los ríos Tajo —«Sus ondas Tajo en lágrimas trocadas, / bañó la gruta oscura en tristes sonos, / i las montosas bueltas i apartadas»— y Tormes: «Lloróte, pastor sacro, el frío asiento / del claro Tormes, i ribera umbrosa, / con más dolor i con mayor lamento». Véase EDUARDO CAMACHO GUIZADO, *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969, pp. 139-140. Por otra parte, el «viejo Tormes, con el blanco choro / de sus hermosas nymphas, seca el río / y humedece la tierra con su lloro» figura ya en la elegía I (1535) de Garcilaso. Nuestro sevillano lo ilustra con ricas citas (*Obras de Garcilasso de la Vega*, pp. 313-315) y referencias a la pintura de los ríos; entre ellas, dos tercetos de la elegía a la muerte de Mal Lara, mudado el «vazo frío» en *gruta oscura* y el «profundo asiento», en *profundo vaso*, quizá por influjo del «dulce frío / de su caverna umbrosa» del poema de Garcilaso. Por su parte, el maestro Mal Lara describe la estatua en bronce del Guadalquivir

Naturaleza animada —que refleja y participa del estado anímico del poeta— el Betis gime, el valle y el «alto monte» suspiran, mientras «pluuias i ciegas nuues» cubren de oscuridad a Híspalis, «vestida en negro manto». El paisaje, atento a la tópica funeraria, acrecienta así el «graue y quexoso y triste llanto».

En un pasado muy reciente evoca nuestro vate en su *Relación de la guerra de Cipre* (1572) las «varias historias y figuras egicias» que colocó Mal Lara —«hombre doto en las letras, de más policía y elegancia»— en la popa de la galera real de don Juan de Austria. Desaparecido éste, ya en las *Anotaciones* (1580), dirá que con su muerte «perdieron las buenas letras mucha parte de su valor i nobleza» y reconocerá que «fue uno de los que más me persuadieron que passasse adelante con este trabajo». <sup>44</sup> Destacará también la elocuencia de sus opiniones, <sup>45</sup> «su mucha erudición i dotrina», y lo mostrará como lector y émulo de Garcilaso con la cita de unos versos propios en los que se queja de «aver gastado / las partes del ingenio» en cantar al amor:

Bolviendo por las oras qu'é perdido,  
hallo cuán poco en todas é ganado,  
pues m'impidieron todo mi cuidado  
en lo que fuera bien tener olvido.

En vano amor en tiempo mal perdido  
anduve tanto espacio descuidado  
que tengo por gran mal aver gastado  
las partes del ingenio más florido. <sup>46</sup>

que contempló Felipe II en 1570 con «barua larga, los cabellos embueltos en vna guirnalda de cañas, oliuas y espadañas, y la mano derecha sobre vn gouernallo, y a lo postrero dél rebuelto un delphín, declarando lo que con la áncora y el delphín solían los antiguos [...] Tenía el pie siniestro sobre vna vrna que lançaua gran golpe de agua de sí, y a la ribera dos cisnes, en señal de los poetas que cría este río, de no menor ingenio y espíritu que los demás» (*Recebimiento*, pp. 57-58).

<sup>44</sup> *Obras de Garcilasso de la Vega*, p. 80.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 308. Pero no las sigue siempre. Por ejemplo, cuando comenta el hipérbaton de Garcilaso «como en luziente de cristal coluna» —Elegía I, 73— que Mal Lara juzgaba «duro modo de hablar, por estar entropuesto entre el ayuntado i el sustantivo el cristal». Por el contrario, Tomás Tamayo de Vargas aplaudirá en sus *Anotaciones* (Madrid, 1622) el parecer de Herrera —refrendado con Petrarca y Bembo— contra la opinión de Mal Lara: «una cosa es ser duro el verso y otra intrincada la posición de las palabras: el juicio de la una se puede quedar al oído, como el de la otra a la licencia de los poetas; pero menos lo fue Mallara que docto y hombre de bien, y raras veces juzgan bien de los poetas los que no lo son». Cito el texto de Tamayo por ANTONIO GALLEGO MORELL (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972, p. 620.

<sup>46</sup> *Obras de Garcilasso de la Vega*, p. 80. Herrera ilustra ahí con su experiencia personal el soneto I de Garcilaso —«Quando me paro a contemplar mi 'stado»— «para que se puedan conferir los concetos de ambos».

En poco más de una década —desde que Mal Lara se anima en 1561 a continuar en Sevilla las «más de mil estancias», compuestas en Salamanca, hasta su muerte— Fernando de Herrera vive y experimenta la gestación paulatina, la culminación y el prestigio épico del *Hércules animoso* desde una perspectiva diacrónica triple: su incapacidad para emular «el canto de Marte», impedido por «el errar d'Amor tirano» y sabedor de su poder; la alabanza sin ambages de la epopeya de su querido amigo, nueva *Eneida* española con Carlos V y Hércules en alegórica reciprocidad de virtud y valor; y, por último, el recuerdo del héroe de Tebas —mítico fundador de Híspalis— más famoso desde ahora por el «diuino furor» del Maestro —roto ya «el mortal nudo / donde a Vandalia riega el grande río»—<sup>47</sup> que por sus «ylustres ympresas y vitoria».

Herrera, Mal Lara y el *Hércules*: un episodio común en el periplo vital de dos humanistas,<sup>48</sup> de dos poetas en una Sevilla conectada por un río, a través del «grande mar», con América. Respeto y aprecio, sí, por una epopeya manuscrita de mala fortuna, cuyo autor —estimado de «todos los ombres doctos desta ciudad»— imprime desde muy pronto en Herrera una aristocracia renacentista de saberes transmitidos, valorados y asimilados.

<sup>47</sup> *Poesía castellana original*, p. 254.

<sup>48</sup> Sobre el concepto, JOSEPH PÉREZ, «L'humanisme. Essai de définition», en LUISA LÓPEZ GRIGERA Y AUGUSTIN REDONDO (eds.), *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid, 1988, pp. 345-360.



## IV

### UNAS ÉGLOGAS A LA LUZ DE LA ECDÓTICA

*Usus et experientia dominantur in artibus, neque  
est ulla disciplina in qua non peccando discatur.*

COLUMELA

#### VARIA FORTUNA

Las siete églogas compuestas por Juan de la Cueva en diversos momentos de su vida han disfrutado —como buena parte de su producción poética— de un plácido sueño, pocas veces interrumpido, durante casi cuatro siglos. Relativo, sí, pues el autor escogió tres y las dio a la luz en el volumen antológico de sus *Obras* (1582). Cabe entonces suponer que las estimaba, al considerarlas entre lo más selecto, granado y significativo de su poesía. Habrá que aguardar hasta comienzos del siglo XIX para ver a otra en letra de molde, esta vez en las páginas de un animoso periódico literario. Detalle que debió de pasársele por alto a Gallardo, quien la reinsertó, copiada de otra fuente manuscrita, en el *Ensayo de una biblioteca española*. Poco más puede aducirse de la fortuna editorial de las églogas, salvo que una de *Obras* fue reeditada por Sedano en el tomo cuarto del *Parnaso español* (1770). Hace varios años tuve la ocasión de publicar una edición crítica de las églogas completas —incluidas todas las restantes inéditas— y de adentrarme, en esa consecuencia, en la enmarañada trama de su complicado y espinoso proceso redaccional.<sup>1</sup> Reviso, mejoro, amplío y matizo ahora cuanto dije entonces en la *recensio* y en la *restitutio* del texto, basado en el *codex optimus* de las «obras continuadas», la *Segunda parte de las Rimas*,<sup>2</sup> que, a pesar de los deseos encomiásticos de Juan Antonio del Alcázar —«No dañe a éste el invidioso diente, / ni del Tiempo

<sup>1</sup> JUAN DE LA CUEVA, *Églogas completas*, ed. J. Cebrián, Miraguano, Madrid, 1988.

<sup>2</sup> Breve reseña en JUAN DE LA CUEVA, *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, ed. J. Cebrián, Editora Nacional, Madrid, 1984, pp. 107-108.

voraz la furia brava»— y de habérsela dedicado a su hermano el inquisidor Claudio de la Cueva,<sup>3</sup> no pudo alcanzar los honores de la letra impresa. Vuelvo sobre lo andado y replanteo la ecdótica de estas églogas, método que es en sustancia —valga la broma— «una applicazione della patologia dell'attenzione».<sup>4</sup>

Bastantes años antes de teorizar en el *Exemplar poético* (1606) sobre el «bucólico argumento», Cueva —en boca de Sannio, su trasunto— había salido airoso y bien parado de la pregunta que sobre poesía pastoril le había formulado Apolo en el Olimpo: «La bucólica es en la que veo / que los rústicos cantan su cuydado; / cantan sus sacrificios, sus amores / i sus encantamentos los pastores»,<sup>5</sup> definición escueta desarrollada más tarde en la tercera epístola del *Exemplar*:

Esto á de ser en verso umilde i tierno  
que al sugeto sea clara semejança  
sin voz que dexe el pastoral gobierno.

Aquél será más dino de alabança  
que la silvestre musa exercitare  
entre redes, apriscos o labrança;

i si al dardo i sabuesso l'aplicare  
o al fugitivo amor de l'ascondida  
ninfa i por él los montes lastimare,

con justa estimación será leyda  
la égloga que destos argumentos  
en ríos, prados, selvas, fuere oída:

i aunque se aplique a varios pensamientos  
(porque admite sugetos diferentes)  
el amatorio es fin de sus intentos;

el blanco adonde tiran las más gentes  
es éste, i los antiguos que lo usaron  
lo dieron por exemplo a los presentes.

Entre las cosas que guardar mandaron  
son que hable el pastor con los pastores  
en aquello que sólo exercitaron:

de la caça si fueren caçadores;  
si pescador, de nassas i garlitos;  
si labrador, del campo i sus labores.

No an de ser sus rancores infinitos,

<sup>3</sup> J. CEBRIÁN, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, pp. 15-64.

<sup>4</sup> D'ARCO SILVIO AVALLE, *Principi di critica testuale*, Antenore, Padova, 1972, p. 21.

<sup>5</sup> *Viage de Sannio*, IV, 63, e-h. Las citas irán por mi edición, ya referenciada páginas atrás.

ni sus passiones con violento daño,  
 ni amor adulterado de apetitos;  
 en sus rabiosos celos no aya engaño  
 que administre vengança, ni crueza,  
 ni successo que cuenten por estraño;  
 lo que trataren todo sea llaneza,  
 con propiedad conforme al exercicio,  
 guardando en él la erótica pureza.

Tiénesse en una égloga por vicio  
 que una persona vaya i otra venga,  
 aunque administren diferente officio.

Tres personas no más quieren que tenga,  
 i éstas que sin moverse de un assiento  
 digan aquello que a su fin convenga;  
 no quieren que s'encuentre en argumento  
 una con otra, i esto estrechan tanto  
 que dizen que ni en voz ni en pensamiento;  
 la que en una persona en gozo o llanto  
 concluye su argumento es más gustosa,  
 i la de dos en diferente canto.

Quieren también que sea ley forçosa  
 que no passe de diez el que hiziere  
 églogas, i no sé el que dio en tal cosa;  
 i si un auto de Apolo no exiviere,  
 al eglógrapho absuelvo, porque inoro  
 en qué delito incurra el que ecediere.<sup>6</sup>

Nuestro Cueva guardó en las églogas observancia a sus propios preceptos, posteriores al acto creativo si damos relieve a la fecha redaccional del *Exemplar poético*. Aunque sin duda muy anteriores, asimilados de la poética clásica y humanística y releídos en fuentes cercanas y coetáneas como el *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) de Argote de Molina<sup>7</sup> o las *Anotaciones* (1580) a Garcilaso de Herrera,<sup>8</sup> entre otras.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> *Exemplar poético*, III, 382-432. Referencio por el cómputo versal de cada epístola, aunque tengo en cuenta, salvo diferencias de puntuación y la corrección de alguna errata (III, 422: «una contra otra» [v. 1.525], i. e., «una con otra») la edición de José María Reyes Cano, JUAN DE LA CUEVA, *Exemplar poético*, Alfara, Sevilla, 1986.

<sup>7</sup> ELEUTERIO F. TISCORNIA (ed.), *El 'Discurso sobre la poesía castellana' de Gonzalo Argote de Molina*, Victoriano Suárez, Madrid, 1926, pp. 18-21.

<sup>8</sup> *Obras de Garcilaso de la Vega*, pp. 404-409.

<sup>9</sup> A. GARCÍA BERRIO, *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, pp. 292-293.

## FUENTES MANUSCRITAS E IMPRESAS

Tarea previa, de suma importancia, a la hora de realizar una edición crítica es examinar con detenimiento y atención los testimonios, tanto manuscritos como autógrafos, que han llegado hasta nosotros. De las *Églogas* de Cueva se conservan cuatro manuscritos: dos autógrafos, de extraordinaria importancia, y dos copias efectuadas en el siglo XVIII, de interés muy relativo, pues una está sacada de la otra y ésta es apógrafa del original autógrafo. Por el contrario, la tradición impresa es parcial, no completa. Auténtico relieve sólo comporta un texto impreso: el de *Obras de Iuan de la Cueva* (1582), que contiene tres de las églogas, elaborado a partir de la copia manuscrita confiada a la imprenta, perdida, mas sin duda autógrafa. Los restantes, en su aspecto ecdótico, comportan escaso valor, aunque brindan datos y referencias de interés que pueden arrojar algo de luz sobre la complicada génesis y sobre la transmisión en el tiempo de estas obras.

## A) LA TRADICIÓN MANUSCRITA

## C

*EGlogas De Iuan de la Cueva*. Se trata del texto original autógrafo, ejecutado a partir de los borradores —que no han perdurado— de cada una de las siete églogas, reelaborado a través de una labor metódica y rigurosa de lima y pulimento en el correr de los años. Carece de frontispicio. Ocupa los folios 1r.-58v. —el 59, perdido, contuvo en su recto los siete últimos versos de la égloga VII— del códice *Segvnda parte, De las Obras de Iuan de la Cueva. Anno 1604*, signatura 56-3-5 (*olim* Z-133-50; *recentiore* 82-2-5) de la Biblioteca Capitular de Sevilla.<sup>10</sup> Distinta caligrafía —autógrafa, desde luego— evidencia que la labor de copia de la poesía bucólica corresponde a dos momentos diferentes. En el primero, con letra pausada, cuidadosa y muy uniforme, nuestro poeta trasladó las églogas I, II y III (folios 1r.-32v.), VI y VII (46r.-59r.). Bastante después, con letra menos cuidada, de trazos rápidos y nerviosos, copió la IV y la V (folios 33r.-45v.). Certeza corroborada por el aspecto caligráfico desemejante de ambos bloques y abonada por otros argumentos de peso:

a) *La foliación*. Hubo antes una primera foliación autógrafa contigua que abarcaba las églogas del primer momento de copia (I, II, III, VI y VII).

<sup>10</sup> J. DE LA CUEVA, *Fábulas mitológicas*, ed. J. Cebrián, pp. 106-107.

Coincidió ésta con la definitiva autógrafa a partir del primer folio de la primera égloga hasta el último de la tercera (1r.-32v.), siendo correlativas de esta última la VI y la VII (folios 33r.-46r.).<sup>11</sup>

b) *Las tachaduras y otros detalles.* Antes de la inserción en el códice de las églogas cuarta y quinta, la sexta fue «Cuarta Égloga» (f. 46r.) y la séptima «Quinta Égloga» (f. 51r.). Nuestro vate hubo de remplazar las palabras «Cuarta» y «Quinta» por *sexta* y *sétima*, respectivamente, por ese motivo. Los folios que abarcan estas dos églogas hubieron de ser enmendados en la numeración correlativa —detalle evidente— tras el injerto de texto operado en un momento posterior. En el último folio de la égloga tercera (f. 32v.), Cueva puso un reclamo (*Argu.*) al siguiente, que era entonces el que daba inicio a la cuarta y después —ya definitivamente— a la sexta (*Argumento de la sexta Égloga* [33r. de la primitiva foliación; 46r. de la rehecha]).

Caligrafía distinta, foliación enmendada y rayaduras evidencian que Cueva compuso y trasladó al original autógrafo, en un primer momento, cinco de las siete églogas. En un segundo, redactó y luego incorporó dos más: las églogas IV y V.

VERSIÓN PRIMITIVA: CINCO ÉGLOGAS (I, II, III, VI y VII: folios 1r.-32r. (32) + 46r.-59r. (14 -1 [el 59, perdido])).<sup>12</sup> Total: 46 folios (45, si restamos el perdido).

VERSIÓN DEFINITIVA: SIETE ÉGLOGAS (I, II, III, [IV, V], VI y VII): folios 1r.-32r. (32) + 33r.-45v. (13) + 46r.-59r. (14 -1 [el 59, perdido]). Total: 59 folios (58, restando el perdido).

El texto fue revisado en numerosas ocasiones y en épocas diferentes y distantes por el autor, como ya se ha indicado. La labor de corrección, lima y remodelación, aflora con patética claridad en abundantes tachaduras, en añadidos acotados y en numerosas banderillas: tiras de papel encolado sobre palabras, sintagmas o versos enteros que solventan errores de copia o mejoran el pasaje. Buena parte de las tachaduras resuelven errores de duplografía o haplografía deslizados en el acto de copia y advertidos en posteriores relecturas.<sup>13</sup> Figuran sobre las

<sup>11</sup> Llamo *definitiva autógrafa* a la segunda efectuada por Cueva, que es por donde van mis citas. Hay en ese códice una reciente refoliación a lápiz, pero con errores. Prefiero guiarme por lo antiguo antes que errar a sabiendas por lo moderno. Las églogas abarcan en ese nuevo cómputo los folios 6r.-62v.

<sup>12</sup> Este folio 59 contenía en el recto los siete últimos versos de la égloga séptima: «A vuestro suave canto paró el ave, / los montes, fieras, peces, ondas, viento, / siguieron en acento dulce i grave; / i assi de lo que dél conosco i siento / que sois ambos iguales, ambos dinos / del glorioso premio i alto asiento, / i de ser celebrados por divinos». El vuelto era blanco.

<sup>13</sup> Particularidad que ya advirtió en su tiempo F.A. WULFF, *Poèmes inédits de Juan de la*

siguientes palabras: «Que que aora deste» (I, entre 16-17); «esta copla no es para / rústico» (I, al margen, entre 66-71);<sup>14</sup> «tengas», tachada la *s* (I, 215); «q» (I, 295, en su inicio); «vena», entre *rica e i* (I, 356); «una», sustituido por *tu* (I, 463); «doloroso», trocado en *riguroso* (II, 10); «mi», encima: *das mi* (II, 79); «corros», eliminada una *r* (II, 151); «as hecho», entre *lo que y hazes* (II, 166); «t», previa a *no temes* (II, 169); «Astero», rayadas las tres últimas letras y sustituidas por *erio* (III, argumento); «detenernos», mudado en *recogernos* (III, 10); «a», entre *ya y forcejava* (III, 58); «del» suprimida la última letra (III, 65); «descaecido», trocada la última sílaba en *endo* (III, 239); «fe», entre *fe y creemos* (III, 243); «del», suprimida la última letra (III, 261); «i», antes de *contra* (III, 264); «d'Ercilia», tachada y emborronada la segunda *i* (III, 268); «puede», suprimida la primera *e* (III, 370); «mi», sustituido por *tu* (III, 386); «t», entre la primera y la segunda sílaba de *castigo* (IV, 165); «comigo», tras *recógete* (V, 206); «derribó», trocado en *dividió* (V, 281); «Infierno», antes de *espanto* (V, 321), «tu», cambiado en *se* (V, 322); «Cuarta», rectificado en *sesta* (VI, argumento); «Quinta», en *sétima* (VII, argumento); «en», antes de *esto* (VII, 32); «que», cambiado en *Ó cie.* (remisión tras VII, 114); «injununtamente», sustituida la *n* errónea (VII, 255); «la», mudado en *mi* (VII, 325).

Los añadidos —efectuados por razones estilísticas o para subsanar algún error de copia— son menos numerosos: «ciega pasión», al margen, en sustitución de *ciega* (I, argumento); «*i el cruel*» por *i cruel* (I, 379); «los dos perros», por *los perros* (III, 141); «esta es Ercila», por *esta Ercila* (III, 259); «contra el Amor», por *contra Amor* (III, 264); «el león se avía», por *el león avía* (III, 303); «Ó gran Meroso», por *Ó Meroso* (VII, 70); «siendo», por *sien* (haplografía corregida) (VII, 231). Más escasas e incluso raras, las correcciones sin tachaduras: «sufro», sobre un probable *huigo* (I, 100); «vaya», sobre palabra ilegible (I, 335); «suyo», colocada una *s* sobre lo que fue *t* inicial (II, 214).

Trazos autógrafos, con bastoncillo de plomo o de grafito en los márgenes de ciertos versos, corroboran cuanto vengo diciendo sobre el omnipresente celo enmendador de nuestro Cueva:<sup>15</sup> unos bien conservados y otros borrosos, denotan determinados pasajes objeto de posible mejora estilística o de remodelación parcial. Unas pocas de esas llamadas figuran parcialmente bajo banderillas: por ejemplo junto a «corazón esmalta» (I, 85); junto a «ya

*Cueva publié d'après des manuscrits autographes conservés à Séville dans la Bibl. Colombine. I. 'Viage de Sannio'*, E.W.K. Gleerup, Lund, 1887, p. iii. Costumbre, por otra parte, no exclusiva de Cueva sino bastante corriente. Cabe citar el ejemplo de fray Luis de León o de Herrera, que llegaron a practicarla sobre textos impresos. Juan de Mal Lara solventó así no pocos errores en sus autógrafos. Sobre la práctica en la imprenta, JAIME MOLL, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979), pp. 69-70.

<sup>14</sup> Se trata, obviamente, de un comentario banal a esos versos.

<sup>15</sup> Véase al respecto lo que dije en *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva*, pp. 51-52.

de hecho» (I, 111); o junto a «causar no podrá espanto» (III, 160), todas ellas en el margen derecho de la caja. Detalle muy importante, pues demuestra que fue Cueva quien realizó esos trazos y quien pegó luego encima las banderillas. Las rayas con estilete son obra suya y no de lectores o copistas. Pero la mayor parte carece de los aditamentos. La raya, por otra parte, no siempre conlleva mejora redaccional o modificación leve. Estas marcas con varilla de plomo, mejor o peor conservadas, obran al margen izquierdo o derecho de los versos siguientes: I (72, 85, 111, 184, 215, 335, 379, 433); II (35, 79, 111, 128, 212); III (17, 26, 46, 86, 160, 174, 264, 348, 431); VI (39, 67, 142, 152); y VII (70, 72, 231, 238, 246, 247, 267, 281, 325). En tres ocasiones –I, 111 [«ya»]; VII, 267 [«tempestoso»]; VII, 325 [«de la»]– el trazo viene acompañado de la variante, al plomo y de la mano del poeta. Nótese que el texto de las églogas IV y V carece de ellos.

Las banderillas manuscritas,<sup>16</sup> aplicadas con minucia y cuidado sobre la redacción primitiva, cubren por completo o en parte los sintagmas o versos completos señalados a continuación:

I, 85	coraçón esmalta
I, 111	ya de hecho
II, 128	tú en aquel momento
III, 160	causar no podrá espanto
III, 444	este león (sacrificarte) fiero
III, 450	(¡ay de mí!) la grandeza deste pardo
IV, 137	tu estimación teniendo el mesmo precio
VII, 151	que yo confío en mi justicia tanto
VII, 165	<i>sin descanso lloro</i> alegre sin desca
VII, 169	se nos passe
VII, 172	librarte desde <del>deste</del> aprieto [tachado por error].
VII, 181	ver esso se dessea
VII, 215	indino
VII, 223	est'ombre fue advertido

<sup>16</sup> Práctica autoexigente y de respeto decoroso hacia el lector empleada también, como ya indiqué, por Juan de Mal Lara en sus autógrafos. Creo que debió ser muy corriente en las *emendaciones* de la época, incluso en el caso de libros ya impresos, como la banderilla que mandó fijar Herrera en el verso 13 del soneto XIV de Garcilaso (*Obras de Garcilasso de la Vega*, p. 144) o el propio Cueva, quien ordenó que se cubriera con un trozo de papel impreso la octava 21 del *Llanto de Venus* (*Obras de Ivan de la Cueva*, Andrea Pescioni, Sevilla, 1582, f. 124v.). Véase JOSÉ MANUEL BLECUA, *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Ariel, Barcelona, 1977, pp. 75-82; JOSÉ CEBRIÁN, «En torno a una epopeya inédita del siglo XVI: el *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara», *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), pp. 382-383, reelaborado por completo en el capítulo anterior.

VII, 246	Yo empieço, i también cuelgo en la robusta
VII, 247	haya, do está tu don, mi onrosa prenda
VII, 261	con
VII, 287	triste, alegre,

Todas las banderillas permanecen fijas al soporte, sin peligro de desasirse, salvo la última, que ha sido violentada y está casi despegada. Algo parecido debió de ocurrir con el trozo de papel, perdido, que cubría el verso 431 de la égloga III: ha dejado una marca patente, similar a la impronta del parche rectangular que hubo en otro tiempo entre el título y el argumento de la égloga I (f. 1r.). ¿Su contenido? Muy probablemente el recorte de una xilografía impresa, adorno muy del gusto de Cueva, empleado a modo de ilustración textual en alguno que otro de sus autógrafos.

Habré de indicar también las mutilaciones de los folios 34 y 37 en sus ángulos inferiores derechos, aunque no afectan a la caja. Buena parte de los folios que abarcan los textos de las églogas IV y V han perdido parte de la línea superior —la más cercana al corte de cabeza— por efecto de varios guillotizados temerarios en sucesivas reencuadraciones.

Tachaduras, enmiendas, marcas a estilete —las églogas IV y V carecen de ellas—, banderillas<sup>17</sup> y una *omissio ex homoeoteleuto*<sup>18</sup> muy importante —«al que sigue su lucha peligrosa» (I, 262)—, unido a la clara percepción de dos trazos caligráficos indudablemente distintos —a) I-III; VI-VII frente a b) IV-V, las églogas injeridas— demuestran que estamos ante un texto global muy complejo, redactado en épocas diferentes y distantes, limado y retocado en numerosas ocasiones. Un original autógrafo —el testimonio manuscrito más antiguo conservado de las *Églogas*— cuya enrevesada génesis presupone la existencia de varios borradores. Por eso, el año 1604 —la presumible fecha en que Cueva acabó el códice— no supone algo más allá de una vaga, genérica y poco específica referencia.

## G

SEGVNDA / parte, / DE LAS RIMAS / de Ioan de la Cueva, / EGLOGAS. Henos aquí ahora ante la esmerada y pulcra copia autógrafa de las siete églogas del original autógrafo C. El título se halla subsumido en el de la portada genérica del códice. En otro tiempo, propiedad del Duque de Gor —conserva

<sup>17</sup> Inexistentes en las églogas V y VI; la II y la IV ostentan sólo una cada una; la I, dos; la III, tres; y la VI —la que más— diez.

<sup>18</sup> Sobre la tipología de esta clase de error, VINTON A. DEARING, *Principles and practice of textual analysis*, University of California, Berkeley CA, 1974, pp. 49-50.

su *ex libris* y el número 73 de su biblioteca— comprado acaso a quienes lo heredaron o poseyeron tras la muerte de Cueva en Granada. En la actualidad se encuentra en la biblioteca privada de Bartolomé March Servera, signatura 526 (R. 6.679). Las *Églogas* abarcan ahí los folios 1r.-57v. La caligrafía es uniforme, pausada, sin alteraciones, más pequeña y primorosa que la del original C. Creo que nuestro vate efectuó la copia en Sevilla —se trata de la primera obra de G— a lo largo de los primeros meses de 1605. Previamente, desde luego, al «sábado 29 de abril», fecha en la que acabó en aquella ciudad el traslado del *Viage de Sannio*,<sup>19</sup> la quinta obra contenida.

Las églogas I (folios 1r.-12v.), II (12v.- 18v.), III (18v.-29v.), IV (29v.-35v.), V (36r.-45v.), VI (45v.-50r.) y VII (50r.-57v.), dispuestas para la imprenta, contienen sin embargo casi dos docenas de errores de copia que pasaron desapercibidos al avisado Cueva en las diversas ocasiones que releyó, revisó y limó el texto. No es cosa infrecuente que la copia autógrafa los presente.<sup>20</sup> Son los siguientes: *Fanos* («Faunos», I, 4); *no m'altera* («no m'altero», I, 191); *del raíz* («de la raíz», I, 232); salto por homoeoteleuton —transmitido por C—, del verso «al que sigue su lucha peligrosa» (I, 262); *dente allá, Hymmíneo* («detente allá, Hymmeneo», II, 30); *Hymmíneo* («Hymmeneo», II, 135 y 165); *des monte* («deste monte», III, 385); *nuca* («nunca», IV, 7); omisión de «IOL.» (IV, 99); *miserias* («desdichas», IV, 210); *sononorosos* («sonorosos», IV, 246); *co amistad* («con amistad», V, 104); *cobidado* («combidado», V, 195), *dulcura* («dulçura», V, 319); *sentimiento demostrar* («sentimiento en demostrar», V, 410); omisión de «ALB.» (V, 421); *pue* («pues», VI, 9); *e la* («en la», VI, 197); *dudosa* («dudoso» VII, 98); *copetencia* («competencia», VII, 176); *deve* («ofrece» VII, 231); y *sieras* («sierras», VII, 232). Quizá los más notables sean los que atañen al cómputo silábico (I, 191; V, 410) o a la consonancia de la rima (VII, 98 y 231).

¿Cesó en su empeño perfeccionista Cueva tras terminar la copia en 1605? En absoluto. La corrigió, enmendó y depuró en sucesivas relecturas posteriores, acaso hasta la época de su enfermedad y muerte (1612). En ese sentido, reintegró letras y deshizo sutiles haplografías: «pues *mira* los» (I, 289); «puesto» (IV, 199); «cubierta» (V, 199); «a los montes» (V, 188); «i como sabes» (V, 373); «lugar» (V, 425).<sup>21</sup> Corrigió también mediante tachaduras los errores detectados en el acto de copia o en los sucesivos retoques: rayado ilegible (I, 128); «despedaçamos», sustituida la *m* en *r* y transformada la *-s* en *-n* (III, 147); «Gangeo» (IV, entre 84-85) tachado y remplazado por la abreviatura («Gan.») al margen de 85; «despedacen», trocada la *-n* en *-s* (IV, 184).

<sup>19</sup> *Segunda parte, De las Rimas*, f. 239r. (en realidad, 218r.).

<sup>20</sup> ROBERT MARICHAL, «La critique des textes», en CHARLES SAMARAN (ed.), *L'Histoire et ses méthodes*, Gallimard, Paris, 1961, pp. 1270-1271 (*Encyclopédie de la Pléiade*, t. XI).

<sup>21</sup> Destaco en cursiva el añadido corrector.

Hay también banderillas —impresas y manuscritas— en precisos pasajes del texto. Las églogas II a VII van todas encabezadas por el epígrafe correspondiente, impreso en caracteres de caja alta y números arábigos (por ejemplo, *ÉGLOGA* 2. (folio 12v.); *ÉGLOGA* 5. (36r.). Los de la sexta y séptima (45v. y 50r. respectivamente) ostentan el número en letra manuscrita. Estos diez remiendos textuales —excepto uno («dormidos», V, 28)— repiten otras tantas banderillas del original autógrafo C:

III, 444	este león (sacrificarte fiero)
III, 450	(¡ay de mí!) la grandeza deste pardo
VII, 151	confío en mi justicia tanto
VII, 165	sin descanso lloro
VII, 169	temor qu'el tiempo se nos passe
VII, 172	librarte desde <sup>22</sup> aprieto
VII, 223	est'ombre fue advertido
VII, 246	i también cuelgo en la robusta
VII, 247	haya, do está tu don, mi onrosa prenda

En esa consecuencia, Cueva fijó al menos una parte de las banderillas de C —las repetidas en G— en fecha posterior a 1605: prueba fehaciente e indiscutible de que nuestro vate no sólo repulió y enmendó la copia definitiva: también hizo lo propio sobre el texto del original autógrafo.

La copia autógrafa G constituye la última voluntad ortográfica y estilística del autor. Por lo tanto, el *codex optimus* en el que cimentar la edición crítica de las églogas de Juan de la Cueva. Asimila las correcciones operadas en C, incorpora nuevas lecciones y representa la fase más avanzada, acrisolada y perfecta de un depurado y obsesivo proceso de autoexigencia poética.

## H

[*ÉGLOGAS*]. Contenidas en el apógrafo *Obras / Poéticas, / De / Juan de la Cueva. / Poeta Del Siglo 16. / Natural de Sevilla. / Yneditas*, ejecutado a partir del original autógrafo C, del que transmite casi todo lo ahí contenido. Fue propiedad de Bartolomé José Gallardo, Juan Antonio Gallardo y José Sancho Rayón. Ingresó luego en la rica biblioteca sevillana de don Manuel Pérez de Guzmán y Boza, marqués de Jerez de los Caballeros (1852-1929).<sup>23</sup> A par-

<sup>22</sup> Henos aquí ante un error de *lectio facilior* transmitido por la banderilla de C.

<sup>23</sup> ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO, «El Marqués de Jerez de los Caballeros, semblanza de un

tir de principios del siglo xx en la Hispanic Society of America de Nueva York (B-2.364) por compra de Archer M. Huntington.<sup>24</sup> Copia de mediados del siglo xviii de letra uniforme de una sola mano. Ligera encuadernación en rústica, quebrada en dos mitades. Arroja *lectiones faciliores* de nulo interés —hay ahí una graciosa *Pharmacéutica* por «Pharmaceutria», transmitida por los copistas posteriores— y algunas *emendationes* desacertadas. El amanuense acomoda la ortografía cueviana a la de su época. Corrige errores del original, pero pasa por alto algunos. Vacila entre el mantenimiento y la exclusión de las cacografías ceceantes del autógrafo. Perpetúa, obviamente, el salto por homoeoteleuton del verso «al que sigue su lucha peligrosa» (I, 262):

sino en mi trato agreste, deseoso  
de verme libre de cuidado fuerte,  
que causa triste muerte  
[*al que sigue su lucha peligrosa*]  
a donde es ser vencido  
el que más ha podido.<sup>25</sup>

Aquí las *Églogas* (páginas 181-270)<sup>26</sup> van en el sexto lugar de las obras trasladadas: entre *La Muracinda* (pp. 124-180) y el *Viage de Sannio* (pp. 271-410). Contiene todas las églogas, a excepción de la séptima, por haber sido considerada incompleta por el copista al comprobar en el autógrafo la falta del folio 59, último de esa égloga. Omite los argumentos en prosa y el número ordinal de cada una de las seis églogas copiadas.<sup>27</sup> Esto último reintegrado con tinta a todas luces distinta en fecha posterior al acto de copia: 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, etc.

Introduce con epígrafe individualizado al narrador —el «Poeta»— en las que éste interviene. Por ejemplo:

gran bibliófilo», en *Catálogo de la biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros*, Librería para Bibliófilos, Madrid, 1966, pp. 8-78.

<sup>24</sup> ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO y MARÍA BREY MARIÑO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (Siglos xv, xvi y xvii)*, Hispanic Society, New York, 1965-1966, 3 ts., II, pp. 92-93.

<sup>25</sup> *Obras poéticas de Juan de la Cueva*, p. 190.

<sup>26</sup> J.M. RECUEIRO y A.C. REICHENBERGER, *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscript Collection at the Hispanic Society of America*, Hispanic Society, New York, 1984, 2 ts., I, pp. 185-188.

<sup>27</sup> Égloga primera, páginas 181-200; segunda, 201-211; tercera, 212-232; cuarta, 233-244; quinta, 245-261; y sexta, 245-261.

A D<sup>o</sup> Antonio Manrique  
1<sup>a</sup> Egloga

ALCIÓN CAUSTINO POETA

POETA

Mi Musa egercitada en las montañas  
entre riscos y Árboles umbrosos,  
oýda de las fieras alimañas,  
agradable a los faunos amorosos,  
quiere salir dejando las cabañas,  
las dehesas y sotos deleitosos,  
a los prados de Amor, donde reparte  
el fuego abrazador del fiero Marte.<sup>28</sup>

Dada la perfecta legibilidad del original autógrafo C, este traslado dieciochesco no asume relieve ni interés alguno en la tradición manuscrita.

#### N

[*ÉGLOGAS*]. Incluidas en la copia OBRAS / POETICAS / DE / JUAN DE LA CUEVA. / Poeta del Siglo XVI. / *Natural de / Sevilla.* / *Ineditas*, realizada a partir del apógrafo H, del que transmite idéntico contenido. Perteneció a la biblioteca de Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), comprada por el Estado en 1873. En la actualidad en la Biblioteca Nacional, Ms. 4.116. Copia caligrafiada de una sola mano, de trazo uniforme y regular, realizada muy probablemente a fines del siglo XVIII.<sup>29</sup> El amanuense retoca la ortografía de su modelo. Corrige algún error, aunque perpetúa bastantes. El más importante, desde luego, el salto por homoeoteuton del verso 262 de la égloga primera.

Las *Églogas* (páginas 295-410), también en sexto lugar.<sup>30</sup> No es necesario subrayar que contiene todas las composiciones, salvo la séptima, y que omite los argumentos en prosa. En cambio, no ostenta el número ordinal de cada égloga, lo que demuestra que fueron copiadas de H antes de ser introducido en éstas por una mano posterior. Égloga primera, páginas 295-322;

<sup>28</sup> *Obras poéticas de Juan de la Cueva*, p. 181.

<sup>29</sup> *Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, X (3.207 a 5.699), Ministerio de Cultura, Madrid, 1984, pp. 270-271.

<sup>30</sup> J. DE LA CUEVA, *Fábulas mitológicas*, ed. J. Cebrián, pp. 108-109.

segunda, 322-336; tercera, 336-361; cuarta, 362-376; quinta, 377-399; y sexta, 399-410.

Esta copia dieciochesca asume todavía importancia menor que la anterior, al ser copia de aquélla.

## B) LA TRADICIÓN IMPRESA

### O

*EGLOGAS DE IVAN DE LA CUEVA*. El mismo año de *Algunas obras de Fernando de Herrera* (1582), el avisgado impresor hispalense Andrea Pescioni<sup>31</sup> ejecutó el tomito, también antológico, de *Obras de Ivan de la Cueva*, a costa del mercader Francisco Rodríguez,<sup>32</sup> dirigidas por el autor a don Juan Téllez Girón (1554-1600), segundo duque de Osuna.

Casi al final, entre los sonetos y el *Llanto de Venus en la muerte de Adonis* —digno colofón de un cancionero amatorio— figuran, como dije más arriba, tres églogas: la I, dedicada a don Antonio Manrique («Mi musa exercitada en las montañas», folios 95r.-106v.); la II («Al último Occidente declinaua», 106v.-112v.); y la VII —*ÉGLOGA 3*, aquí— («¿A dónde vas, Oltacio, triste i solo?», 112v.-120r.). Acaso Pescioni debió de sentir cierto alivio cuando trató de los

<sup>31</sup> Andrea Pescioni no contó con taller propio hasta comienzos de la década de los ochenta. De esos años data, entre otros, una impresión de la *Crónica del Gran Capitán* (1580) y otra de los *Triumphos morales* (1581) de Francisco de Guzmán. En 1582 —además de los tomitos de Herrera y de Cueva— estampó las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla, *Obras de Ioachim Romero de Cepeda* y el *Libro de la montería*, acrecentado por Argote de Molina. En el siguiente, entre otras cosas, *Diálogos del Arte Militar* de Bernardino de Escalante y la primera y rarísima edición de *Primera parte de las comedias i tragedias* de Cueva. Entre 1585 y 1587 trabajó asociado con Juan de León, con quien ejecuta al unísono la *Historia de Sevilla* (1587) de Alonso Morgado. A partir de ahí figura ya solo Juan de León, quien utiliza a veces la marca de su ex-socio. De sus tórculos salieron también, ya en solitario, la segunda edición de *Primera parte de las comedias y tragedias* y *Coro febeo de romances historiales* de Cueva, ambas en 1588. Véase JOAQUÍN HAZAÑAS Y LA RÚA, *La imprenta en Sevilla. Ensayo de una historia de la tipografía sevillana*, Revista de Tribunales, Sevilla, 1892, pp. 82-84.

<sup>32</sup> He utilizado cinco ejemplares de esta obra, todos idénticos. Tres de ellos en la Biblioteca Nacional: R. 1.566, reencuadernado en pergamino moderno en el taller de la Biblioteca en 1974. Posee *ex libris* de A. Mosty. Tejuelo: *Cueva / Obras / 1582*; R. 3.267, encuadernación actual del siglo XIX; lomo y puntas en piel verde y papel al agua en las tapas. Tejuelo: *CUEBA / OBRAS / 1582*; R. 13.333, encuadernado en piel roja, grabado al oro del blasón de don Pedro de Aragón. Perteneció luego a Pascual de Gayangos. Tejuelo: *OBRAS DE IVAN DE LA CUEVA*. Los restantes examinados se custodian en la biblioteca de El Escorial (21-V-19) y en la Österreichische Nationalbibliothek, +38.Bb.39.

pormenores tipográficos con Cueva,<sup>33</sup> pues, a pesar de rogarle que aplicara en los tipos móviles —tal como en el manuscrito— los principios de la nueva ortografía, no le exigió, como Herrera, que las *ies* no llevasen punto y sí, en cambio, que los pusiera sobre otras vocales. Sospecho que tampoco le ordenó que trasladara a la letra el sistema grafemático del autógrafo que puso a su disposición. ¿Relativa falta de celo en vate tan exigente como Cueva? Pudiera justificarse, acaso, por cierta autocensura encaminada a no emular, de forma tan declarada, al Divino. Sea como fuere, Pescioni no ejecutó *Obras* con demasiado primor compositivo. Deturpó versos, echó mano de abreviaturas al faltarle espacio, empleó el apóstrofo —muy regular en Cueva— en forma arbitraria, manipuló los grupos cultos a su antojo y suprimió cuantas grafías ceceantes o seseantes detectó en el acto de lectura del manuscrito. Pescioni realizó por lo menos las siguientes intervenciones: a) Reducción —(*Leteo*, por «*Letheo*» (I, 24); *Cintia*, en vez de «*Cynthia*» (I, 57), etc.— o restitución —*subtil* por «*sutil*» (I, 171)— de ciertos grupos cultos. b) Eliminación de grafías ceceantes o seseantes y, a veces, trueque de la grafía implosiva *-sc-* de las formas de presente en *-esco*, *-esca* (*merezca*, por «*meresca*» (I, 31), etc. c) Uso de *-u-* con valor consonántico, ajena por completo al autor —*breue*, por «*breve*» (I, 18); *gouierno*, por «*gobierno*» (I, 29)— y de *v* vocálica minúscula seguida de consonante (*vn* por «*un*» (I, 18); *v* por «*u*», conjunción, (I, 184). Cueva sólo utiliza *v* más consonante en mayúscula. d) Supresión, en ciertos momentos, del apóstrofo con restitución de la vocal o mediante simple anulación del signo de elisión ('). e) Empleo sistemático de la forma adverbial *agora* (Cueva siempre escribe «*aora*»). f) Uso de tilde nasal, casi siempre por falta material de espacio (*tiēpo*, por «*tiempo*» (I, 95); *cuãdo*, por «*cuando*» (I, 95).

Pero lo en verdad importante es que los testimonios de estas tres églogas impresas presuponen la existencia de un manuscrito perdido, anterior al original autógrafo *C*. Las numerosas lecciones de variantes —obra, en una abrumadora mayoría, de Cueva— así lo acreditan. Por otra parte, el verso «al que sigue su lucha peligrosa» (I, 262), inexistente en *C* por *omissio ex homoeoteleuto* —así como en la copia *G*, y en las tardías *H* y *N* del siglo XVIII, por supuesto— es argumento de peso que abona y garantiza lo que sostengo.

Parece bastante probable que Cueva entregara a Pescioni un traslado autógrafo completo del total de las poesías escogidas —ciento diez sonetos, doce elegías, ocho canciones, las tres églogas, dos madrigales, una sextina y *Llanto de Venus en la muerte de Adonis*— que dieron cuerpo a *Obras*. Quizá por

<sup>33</sup> Nuestro vate lo llama «amigo», le profesa grande aprecio y encomia su arte —«qu'en esta profecion ecède a todos / los que imprimen de Italia i Basilea»— en la epístola III dirigida al jurado Rodrigo Suárez. *De las Rimas de Ivan de la Cueva primera Parte*, f. 42r. Biblioteca Capitularda de Sevilla, Ms. 56-34.

el carácter misceláneo de ese abigarrado conjunto, desdeñó los argumentos en prosa de cada una de las églogas.

Una buena parte de *Obras de Ivan de la Cueva* (1582) pasó a engrosar la materia poética de un códice del primer tercio del siglo xvii atribuido a Luis Barahona de Soto (1548-1595) y dirigido también al poderoso don Juan Téllez Girón. En concreto ciento cinco de los sonetos, las ocho canciones, las doce elegías y una más —la XIII, «Porque se alegre el mundo con mi historia», que no se conserva en la primera parte de las *Rimas* de Cueva y que, tal vez, no le pertenezca— así como dos églogas: la I («Mi musa exercitada en las montañas», folios 89-98); y la II («Al último Occidente declinava», 98-101). ¡Casi todo lo divulgado por nuestro vate en *Obras*! Desgraciadamente, ha desaparecido como por arte de encantamiento.<sup>34</sup>

## S

*JUAN DE LA CUEVA. ÉGLOGA.* En el tomo cuarto del *Parnaso español* (1770) reimprimió Juan José López de Sedano (1729-1801) la égloga I («Mi musa exercitada en las montañas», páginas 349-368).

Un simple cotejo del texto con el de esa égloga de *Obras* (1582) evidencia sin reparos que Sedano se limitó a trasladar el texto de *Obras* a su antología, adaptando, eso sí, la ortografía cueviana a la académica de su época. Justificó su inclusión en el *Parnaso español* por ser «de las buenas que existen entre las obras líricas de este célebre poeta trágico» —en el siglo ilustrado, como en los manuales de ahora, Cueva es autor teatral por excelencia— y, por lo tanto, «poco comunes» y «muy desconocidas». «Merece estimarse por todos sus capítulos —subraya el parnasista— como son el decoro de las personas, la propiedad del asunto, la calidad y pureza de la versificación y las muchas y bellas imitaciones de los antiguos».<sup>35</sup>

<sup>34</sup> El cancionero de estas *Poesías* perteneció a la riquísima biblioteca de don Miguel Espinosa Maldonado, conde del Águila. Pasó luego —y ahí estuvo hasta principios de siglo al menos— a la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla (sig. 33-130). La división en cuadernos sueltos probablemente facilitó la desaparición. Según me comunicó el responsable de esa biblioteca, sólo quedan las pastas en pergamino en mudo atestado del expolio sufrido. JUAN JOSEPH LÓPEZ DE SEDANO, dio cuenta de la existencia del códice (*Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Joaquín Ibarra y Antonio de Sancha, Madrid, 1768-1778, 9 ts., IX, pp. XII-XIII) y JUSTINO MATUTE (*Correo de Sevilla*, III, [11 de julio de 1804], pp. 91-92, etc.) publicó en el citado periódico algunos poemas. Naturalmente lo trae GALLARDO (*Ensayo*, II, cols. 16-33). Una avisada correspondencia con los impresos y autógrafos de Cueva en F. RODRÍGUEZ MARÍN, *Luis Barahona de Soto*, pp. 247-250. Véase también JOSÉ LARA GARRIDO, «Sonetos mal atribuidos a Barahona de Soto», *Analecta Malacitana*, 1 (1978), pp. 365-369. Más adelante me referiré a este testimonio perdido con la sigla B.

<sup>35</sup> J. J. LÓPEZ DE SEDANO, *Parnaso español*, IV, p. XXVIII.

Sedano tuvo acceso a determinados autógrafos de Cueva<sup>36</sup> y, desde luego al volumen de *Obras*, dada su condición de oficial de la Biblioteca Real. De ahí reimprimió, además de la égloga I, tres canciones —«Largo tiempo viví de amor seguro» (IV, páginas 368-370); «Sutiles hebras de oro» (VIII, 68-70) y «Mostró el benigno cielo su clemencia» (IX, 75-81)— así como una elegía: «No pudo Amor gran tiempo sugetarme» (VIII, 71-74). Fue además el primer editor del *Exemplar poético* (VIII, páginas 1-68) y de *Los inventores de las cosas* (IX, 259-339) de Cueva, así como de algunas de las *Poesías* del códice de Barahona,<sup>37</sup> textos que le facilitó sin duda el generoso bibliófilo Conde del Águila,<sup>38</sup> amigo y corresponsal suyo en Sevilla.

En lógico desacatamiento de anacronías, Sedano omitió el epígrafe-dedicatoria «A don Antonio Manrique» (*sic*, también en *O*). Pero cometió algún error de bulto por salto de igual a igual —muy significativo el heptasílabo *fue su voluntad loca*, originariamente endecasílabo: «fue su voluntad loca conocida» (*O*, I, 287)—, enmendó *ope ingenii* e introdujo variantes espúreas —¡hasta cuántas en el *Exemplar poético* y en *Los inventores!*—<sup>39</sup> y destacó con reclamo («Poeta») las secuencias en boca del narrador. A pesar de todo, no hay duda —la transmisión de los testimonios de *O* lo demuestra— que siguió en todo momento el texto de *Obras de Ivan de la Cueva* al reimprimir la égloga primera.

## L

**PHARMACÉUTICA. ÉGLOGA. Clicia, Poeta. OBRA INÉDITA DEL SEVILLA-NO JUAN DE LA CUEVA.** Se trata de la primera edición de la égloga VI, aparecida el sábado 29 de octubre de 1803 en el número 9 (páginas 65-70) del volumen I del *Correo de Sevilla*, alentado por Justino Matute y Gaviria. Matute copió probablemente el texto a partir del apógrafo *H*, hoy en The Hispanic Society of America. Pero en caso de que procediera, por el contrario, de la copia *N* de la Biblioteca Nacional —cosa muy poco probable— no supondría nada significativo o relevante. La *lectio facillior* «Pharmacéutica» —trivialización por *Pharmaceutria*, como es sabido— seguida del epígrafe *ÉGLOGA* figuran

<sup>36</sup> *Ibid.*, VIII, pp. xv-xix.

<sup>37</sup> JUSTINO MATUTE, «Noticias de las poesías inéditas del Lic. Luis Barahona de Soto», *Correo de Sevilla*, III, p. 91; JOSÉ LARA GARRIDO, «Barahona de Soto y Herrera: clarificación de un tópico», *Archivo Hispalense*, 64 (1981), p. 102.

<sup>38</sup> FRANCISCO AGUILAR PIÑAL, «Una biblioteca dieciochesca: la sevillana del Conde del Águila», *Cuadernos Bibliográficos*, 37 (1978), pp. 1-22.

<sup>39</sup> Sobre el problema en los textos clásicos, SCEVOLA MARIOTTI, «Varianti d'autore e varianti di trasmissione», en ENRICO MALATO (ed.), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Salerno, Roma, 1985, pp. 97-111.

en ambos. Transfiere las variantes espúreas, los errores y las omisiones de la copia —algunas transmitidas por C— e innova unas pocas variantes de nulo interés ecdótico. Por ejemplo: *y espanto* (VI, 8), frente a «y angustia», N; *y el fuego* (VI, 75), en vez de «si el fuego», N; *serpentífera* (VI, 207), por «serpentígera», N. Readapta algunas grafías del texto manuscrito a la ortografía de principios del siglo XIX. Sólo importa porque constituye la primera edición de la *Pharmaceutria* cueviana («Aquexada de amor y su cuidado»), cuyas reducidas dimensiones y condición inédita debieron de ser las razones que llevaron al periodista a incluirla en el *Correo*,<sup>40</sup> órgano difusor del ideal valorativo y restaurador de la poesía sevillana del Siglo de Oro. Carece, obviamente, de valor ecdótico.

## E

*Farmaceutria*. En 1866, en el tomo segundo del *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Bartolomé José Gallardo (1776-1852), publicado póstumo con adiciones y enmiendas por M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón, volvió a reimprimirse la égloga VI —columnas 720-723— como desarrollo e ilustración bibliográfica del número 1.965, la papeleta de *Segunda parte, De las Obras* de Juan de la Cueva (C).<sup>41</sup>

¿Se trata entonces de un texto elaborado a partir de los apuntes tomados por Gallardo del original C? ¿O tal vez del apógrafo H, que fue de su propiedad? Poco o nada importa eso. Edición modernizada, carente de valor e interés, con errores y erratas tipográficas de bulto. Por ejemplo: *levantados* (VI, 114), frente a «levantallos», C; *sin poder irte ni poder dejarme* (VI, 146) —duplicación por sustitución— en vez de «sin poder irte ni jamás dexarme», C; *me transformo* (VI, 160), por «me transforma», C.

## CONSTITUTIO STEMMATIS

Viene muy al caso advertir que la constitución de un *stemma*, del *stemma*, en nuestro caso, de las *Églogas* de Cueva no significa otra cosa más allá de una mera orientación, de una teoría analítica encaminada a clarificar la mayor parte posible de su intrincada problemática textual.<sup>42</sup> No se trata de un plan-

<sup>40</sup> Matute editó a lo largo de los tomos III al XIV bastantes poesías del códice de Barahona, algunas de Cueva. Por ejemplo, el soneto *A los cabellos de Felicia*, «Ligadas hebras con la trenza de oro» (X, p. 238); o el que comienza «Qual suele el paxarillo a quien la liga» (XI, p. 198), prohibidos erróneamente a Barahona de Soto.

<sup>41</sup> B. J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española*, II, cols. 716-726.

<sup>42</sup> ALBERTO BLECUA, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983, p. 77.

teamiento gradual y mecánico de resultados infalibles, exento de posibles reparos, de objeciones, de puntualizaciones. De todas formas y en nuestro caso, conviene dejar claro desde el principio que los problemas textuales verdaderamente complicados radican sólo en el original autógrafa C, elaborado en épocas diversas y distantes, enmendado incluso después de ejecutar Cueva la copia autógrafa G de 1605, dispuesta para la imprenta tras los últimos retoques. Las siete églogas que conforman la redacción definitiva fueron el producto final de un largo, lento, preciso y meticuloso proceso de creación, incremento, remodelación y labor de lima operado por nuestro poeta a lo largo de más de treinta años. En principio debió de pensar en sólo cinco églogas: las definitivas I, II, III, VI y VII. Lo demuestra la foliación correlativa que tuvieron en C —folios 1r.-46r.—, las modificaciones en el epígrafe de la sexta —en un principio, «Cuarta»— y de la séptima —antes «Quinta»—, así como otros argumentos no menos importantes que ya he tenido ocasión de comentar: letra uniforme, el reclamo *Argu.* al final de la égloga tercera (32v.), etcétera.

Más tarde, en una segunda redacción, definitiva en el aspecto cuantitativo, añadió dos églogas más: la IV y la V. Ambas obedecen en C a un momento de copia distinto del anterior, sin duda posterior. La caligrafía es a todas luces diferente —ahora de trazos más estilizados y nerviosos, mayor rapidez de copia— idéntica a la del borrador del *Exemplar poético* (1606),<sup>43</sup> incluido en ese códice. Eso no significa, ni mucho menos, que el acto de copia coincida en lo temporal con el redaccional. La égloga IV está dedicada a don Álvaro de Colón y Portugal (1532-1581), conde de Gelves; y la V, aunque narra en clave pastoril lo ocurrido en una fiesta campestre en honor de Eliodora —definitorio con que Herrera alude en su poesía a la condesa, doña Leonor de Milán (c.1535-1581)—<sup>44</sup> existe cierto pormenor de índole temporal que me hace pensar —más adelante lo declararé— en una fecha posterior a la que le precede.

Es lícito presuponer la existencia de un borrador inicial [X]<sup>45</sup> que contuvo cinco églogas —la I, II, III, VI y VII— que debió de originar no mucho más tarde una copia [α], también perdida, que bien pudo emplear Cueva para sacar de ahí el texto O de las églogas publicadas en el tomito de *Obras* (1582): la primera, dedicada a don Antonio Manrique, general de la flota en que nuestro vate regresó a Sevilla en 1577 tras su estadía en Nueva

<sup>43</sup> E. WALBERG, *Juan de la Cueva et son 'Exemplar poético'*, Håkan Ohlsson, Lund, 1904, p. 38.

<sup>44</sup> F. DE HERRERA, *Poesía original castellana*, ed. C. Cuevas, pp. 31-32.

<sup>45</sup> Prefiero no emplear el término *arquetipo*, dado su carácter equívoco aún en la ecdótica de textos vulgares. Sobre las acepciones, GIOVAN BATTISTA ALBERTI, *Problemi di critica testuale*, La Nuova Italia, Firenze, 1979, pp. 6-8.

España;<sup>46</sup> la segunda, en que Uranio se lamenta de Lucira, que olvidada de su amor se quería casar; y la séptima, en que Meroso y Oltacio contienden sobre la hermosura de Augusta y Leucina, sus zagalas. Está demostrado que el testimonio *O* no procede de *C* por infinidad de variantes y, resueltamente, porque transmite el verso «al que sigue su lucha peligrosa» (I, 262), omitido por salto de igual a igual en *C* y en todas sus derivaciones. Pero la primera redacción de *C*, que denomino *CR*<sup>1</sup>, —cinco églogas, sin enmiendas, remodelaciones o banderillas— fraguada a partir de  $\alpha$ , no fue una simple copia en limpio, sino una versión con variantes respecto a la misma, ora recogidas de las correcciones efectuadas en  $\alpha$ , ora innovadas en el acto de copia. Las ramas bajas de *O* están constituidas por *B* y por *S*. Del impreso de 1582 proviene el texto de las églogas I y II incluidas en el códice *Poesías* de principios del xvii atribuido a Barahona de Soto (*B*), hoy perdido, tras permanecer largo tiempo en la Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla, minucia ecdótica que ya demostrara Rodríguez Marín en su análisis comparativo.<sup>47</sup> También deriva de ahí el de la égloga I (*S*), editada por López de Sedano en el tomo cuarto del *Parnaso español* (1770).

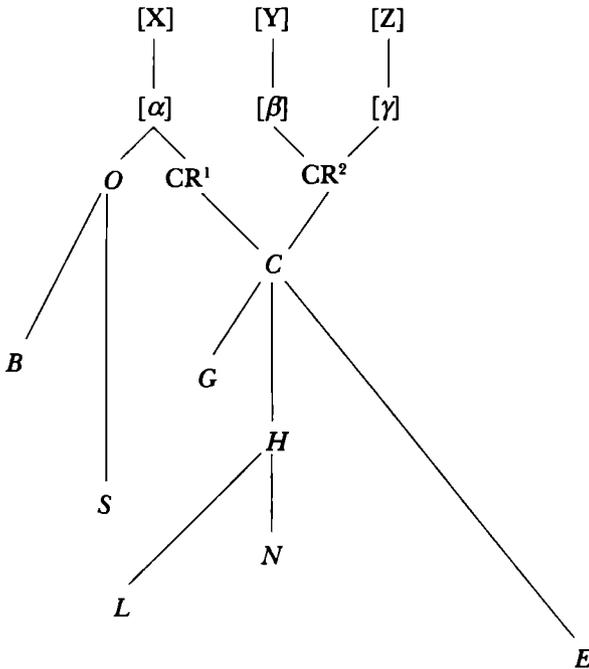
Asimismo no es insensato suponer que debieron de existir borradores independientes [*Y*] y [*Z*] y acaso también copias separadas [ $\beta$ ] y [ $\gamma$ ] —una y otra égloga no fueron escritas en la misma coordenada cronológica— que hubieron de originar, respectivamente, los textos de las églogas IV y V en *C* —que denomino *CR*<sup>2</sup>—, cuya meridiana limpieza y escasas enmiendas —no hay marcas a estilete y sólo existe una banderilla en una de ellas (IV, 137)— invitan a conceder un alto índice de probabilidad. *CR*<sup>1</sup> y *CR*<sup>2</sup> son, naturalmente, estadios redaccionales del texto global de las églogas que ha perdurado en *C*, o sea, el remodelado, corregido y limado —insistiré sobre ello— en sucesivas relecturas al acto de copia. En esta consecuencia, Cueva volvió a asentar las siete églogas en 1605, tal vez semanas o meses antes del 29 de abril —en que terminó el traslado del *Viage de Sannio*— pues, como se sabe, se trata de la primera obra del códice definitivo *G*, o sea, la copia autógrafa lista para ser impresa. Empero, el texto sufrió remodelaciones —banderillas con nuevas lecciones, *emendationes* por adición, etcétera— de la mano del autor, en los años que median entre 1605 y, tal vez, 1612. Constituyen el último pulimento aplicado a la obra, sometida a un extraordinario, minucioso e impresionante proceso de mejoramiento y cincelado. En el caso de las églogas, el *codex optimus*, el testimonio definitivo, la última voluntad poética de Cueva. Extraña que no haya sido objeto de copias apógrafas —que yo

<sup>46</sup> J. CEBRIÁN, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, pp. 15-24.

<sup>47</sup> Véase la nota 34.

sepa— desde su constitución en los primeros años del siglo xvii. ¿Cuánto tiempo permaneció en poder de la familia? ¿Cuándo entró en la biblioteca granadina del Duque de Gor? No ocurrió así con el original autógrafo *C*, trasladado en el siglo xviii (*H*) y vuelto a copiar (*N*), esta vez del apógrafo. Al ser la segunda una simple copia de la primera, ambas perpetúan las seis primeras églogas. La séptima fue desdeñada por el primer amanuense por considerarla fragmentaria, aunque sólo faltan los siete últimos versos.

La *Pharmaceutria* (égloga VI) —«obra inédita del sevillano Juan de la Cueva»— fue publicada por vez primera en 1803 en el *Correo de Sevilla* (*L*). El disparatado título por *lectio facilior* —*Pharmacéutica*—, los epígrafes y otros pormenores determinan que se trata de un traslado del texto de *H*, realizado en Sevilla. En 1866 fue reeditada en el tomo segundo del *Ensayo* de Gallardo (*E*), a lo que parece a partir del original autógrafo *C*. Nada de esto último reviste importancia. En realidad sólo cuentan en la *restitutio textus* los testimonios *O*, *C* y *G*. Lo demás es pura historia, de poca o ninguna trascendencia. En consecuencia, teniendo en consideración los argumentos expuestos, el *stemma* de las *Églogas* de Juan de la Cueva quedaría configurado del modo siguiente:



## ¿CUÁNDO FUERON ESCRITAS?

Parecerá sensato abordar entonces el problema de la datación de las *Églogas* a partir de dos argumentos evidentes: la publicación en *Obras* (1582) de I, II y VII, y la probada realidad de dos momentos distintos de copia en el original autógrafo C: a) I, II, III, VI y VII [CR<sup>1</sup>]; b) IV y V [CR<sup>2</sup>].

Es bastante probable que Cueva las redactara todas en el período comprendido entre su retorno a Sevilla (1577) y 1582, año en que se publica el tomito de *Obras*. La primera («Mi musa exercitada en las montañas») fue iniciada y acaso compuesta del todo a bordo de la nao durante la travesía de tornaviaje, pues en el apóstrofe al general de la flota, don Antonio Manrique, afloran los mismos temores y preocupaciones del soneto CXVIII, escrito en medio de «las ondas de Neptuno», bajo el «furor bravo del mudable viento» del Océano, y dirigido también al mismo personaje. En este último, se lamenta de su suerte esquiva y del «tormento» a que lo somete el amor no correspondido por Felicia —«sin esperança de remedio alguno / que satisfaga al mal que ausente siento»—, «aquella fiera que con yelo enciende / mi alma, a su esquividad condenada». <sup>48</sup> En el exordio de la égloga y en acatamiento a la tópica proemial, promete celebrar su «glorioso nombre» cuando llegue el tiempo «en que mi opressa libertad sea suelta» y «dexada la fatiga en que rebuelta / vive mi alma», <sup>49</sup> y, mientras tanto —«ya qu'el tiempo aora me lo impide / y el horrible temor me corta el hilo»— le ofrece asunto más acorde con su estado anímico: el llanto del pastor Alción, desdenado por su amada Cintia<sup>50</sup> —«Sola en ti no ay piedad, sola en ti falta, / que a todo sobrepujas en dureza: / assí qual eres en beldad más alta, / assí eres desigual en la crueza»—<sup>51</sup> y el largo canto amebeo alternado con Caustino, a quien ella ama. La segunda («Al último Occidente declinava») ofrece similitudes temáticas: Uranio se lamenta de Lucira, que olvidada de su amor se quería casar. «Más dulce vida me será la muerte / que ver (¡ay, cruda estrella!) con mis ojos / la tierna mano de Lucira azida / al marital dominio, i qu'en despojos / le dé la libertad. ¡Ó dura suerte, / i más dura si en ella tengo

<sup>48</sup> El epígrafe «A Don Antonio Manrique, general de la flota de la Nueva España, viniendo navegando para Castilla, el año de 1577» no deja lugar a posibles dudas (*De las Rimas de Ivan de la Cueva primera Parte*, ff. 162v.-163r.).

<sup>49</sup> *Égloga I*, 35, 37-38. Consta de 508 versos, repartidos en 16 octavas, 17 estancias de 14 versos, 8 octavas y 6 estancias de 13 versos.

<sup>50</sup> F.A. WULFF (*Poèmes inédits*, p. XXI) piensa que bajo el ropaje del pastor Alción se esconde el propio poeta, lo que parece más que probable. Véase también RICHARD F. GLENN, *Juan de la Cueva*, Twayne, New York, 1973, pp. 104-105.

<sup>51</sup> *Égloga I*, 81-84.

vida!».<sup>52</sup> La séptima («¿Adónde vas, Oltacio, triste i solo?»), publicada también en 1582, narra la contienda dialogada de los pastores Meroso y Oltacio, quienes discuten sobre la hermosura de sus zagalas Leucina y Augusta.<sup>53</sup>

Completa la primera redacción la égloga III —«Coge, Asterio, essas redes, no aguardemos»—, largo tiempo inédita, de carácter venatorio. Cuenta ahí Cleastro la «horrible i dura muerte» de Ercila, amada de Asterio, despedazada por un fiero león al que pretendía dar caza. Las quejas en clave elegíaca del joven —similar a la desplegada en boca de Venus en la fábula mitológica de Adonis— dejan paso al epitafio de la desventurada Ercila —«la esperanza de Hesperia i luz del coro / silvestre, a quien la Muerte fue inhumana»—<sup>54</sup> también, como en *Llanto de Venus*, en una octava final. Queda por recordar la última égloga compuesta en este primer momento: la VI o *Pharmaceutria*, «en que Clicia, encendida de amor, viéndose de Menalio (a quien amava) menospreciada, sin que obras ni amor la obligassen a que no huyesse de ella, determina apremiando con fuerza de hechizos traerlo al querer i voluntad suya».<sup>55</sup> Como ya sabemos, no vio la luz hasta principios del siglo xx. La homónima de Cueva imita la célebre *Pharmaceutria* —la égloga VIII— de Virgilio (*Pastorum Musam Damonis et Alpheisibæi, / immemor herbarum quos est mirata iuuenca*) como ya advirtiera Menéndez Pelayo.<sup>56</sup> Nuestro vate toma el nombre de su personaje del *incipit Mænalios mecum, mea tibia, uersus* del estribillo del modelo virgiliano.<sup>57</sup>

La égloga IV —la primera de las dos que conforman la segunda redacción del original autógrafo C— («Las congoxosas ansias, las ardientes») está dirigida al mecenas don Álvaro de Portugal (†1581), el «príncipe tartesio» amparo de los poetas que frecuentaban su compañía. En «alternadas bozes» y con «lloroso desconsuelo» resuenan sus liras los pastores Gangeo e Iolas, rip-tónimo arcádico éste que enmascara a Fernando de Herrera.<sup>58</sup> Es probable

<sup>52</sup> *Égloga II*, 31-66. Consta de 270 versos, subordinados en 18 estancias de 15 versos cada una.

<sup>53</sup> Se compone esta égloga de 340 versos, ordenados en 81 tercetos encadenados más un cuarteto final de rimas alternas, 8 estancias de 10 versos y 3 tercetos encadenados más un cuarteto final.

<sup>54</sup> *Égloga III*, 475-476. Consta de 480 versos: 49 tercetos encadenados seguidos del remate del cuarteto de rimas alternas, 19 octavas, 13 estancias de 13 versos y una octava final.

<sup>55</sup> *Égloga VI*, argumento. Se compone de 209 versos, repartidos en 15 estancias de 14 versos. Pero la penúltima (vv. 183-195) tiene sólo trece, acaso por *omissio ex homoeoteleuto* —transmitada en ese caso de C a G— aunque tal vez pudiera tratarse de simple error compositivo, ya que el sentido no demuestra alteración evidente.

<sup>56</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, IX, pp. 150-151.

<sup>57</sup> En este trabajo de ecdótica me interesa sólo lo que el contenido de las églogas pueda aportar de luz a la crítica del texto.

<sup>58</sup> E. WALBERG —*Juan de la Cueva et son 'Exemplar poético'*, pp. 104-105— fue de los primeros que lo desveló antes de ser cosa archisabida.

que Cueva la redactase antes de su viaje a México en 1574 —a lo que parece, los condes de Gelves se establecieron definitivamente en Sevilla en 1559—<sup>59</sup> data, desde luego, demasiado temprana en nuestro caso. O acaso tras retornar a la capital hispalense en 1577 —el Conde sufrió un arresto en 1579 por cierto libelo que escribió contra la princesa de Éboli— y el año en que murió la aristocrática pareja (1581). Sea como fuere, nuestro vate debió de leerla en la finca campestre que poseía don Álvaro al pie de las colinas gemelas del Balcón y del Pintado, en Gelves, no muy lejos del Guadalquivir. El aristócrata tomaba parte en la corte de amor allá establecida con el ceremonial cancioneril, cortesano y arcádico. «Cada personaje tenía su correspondiente apelativo de pastor: los condes, Albano y Leucotea; el poeta, Iolas. Albano y Iolas cantaban a sus damas con el mismo nombre de Luz».<sup>60</sup>

¿Concurrió con tanta asiduidad Juan de la Cueva? No parece demasiado probable.<sup>61</sup> Si la hipótesis es cierta, la égloga IV podría haber sido compuesta —cosa distinta la fecha de su asentamiento en C— por la misma época en que lo fueron las que integran la primera redacción de C, tres de ellas publicadas en 1582. ¿Antes pues de 1581, año en que muere el Conde? Empero, no es ésa razón para descartar una data algo posterior. No debería sorprender demasiado, ya que la égloga V —«¿Qué te ocupa, Meliso, i te desvía?»— sobre la fiesta de Eliodora (otro criptónimo de doña Leonor de Milán [†1581]) y la metamorfosis de Menilo y Alcipe,<sup>62</sup> con personajes tales como Albano —don Álvaro de Portugal— y Meliso —Cristóbal Mosquera de Figueroa? (c.1547-1610)—<sup>63</sup> fue redactada —o, al menos, rehecha, acaso lo más probable— después de 1597.

<sup>59</sup> A. COSTER, *Fernando de Herrera (el Divino)*, p. 114. La égloga consta de 280 versos (20 estancias de 14 versos cada una).

<sup>60</sup> O. MACRÌ, *Fernando de Herrera*, p. 60.

<sup>61</sup> A tenor de FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN (*El 'Divino' Herrera y la Condesa de Gelves*, Bernardo Rodríguez, Madrid, 1911, p. 19), Cueva dirigió a Herrera el soneto admonitorio —«Si el libre Amor os facilita i mueve»— en prevención de los males que podría acarrearle su amor imposible por doña Leonor. Lo mismo sostiene A. COSTER —*Fernando de Herrera (el Divino)*, pp. 120-121—, quien acredita además que el soneto de Cueva «Mucho puede el Amor i mucho puede» responde a idénticas reconcenaciones.

<sup>62</sup> Se compone esta égloga de 420 versos: 139 tercetos encadenados más un cuarteto final de rimas alternas, una octava de colofón.

<sup>63</sup> *Meliseo* es nombre pastoril de Mosquera, a tenor de C. CUEVAS (F. DE HERRERA, *Poesía original*, p. 233), quien le atribuye la égloga «Paçed mis vacas, junto al claro río» (c. 1567). paternidad apuntada antes como mera hipótesis por JOSÉ MANUEL BLECUA (FERNANDO DE HERRERA, *Obra poética*, Real Academia Española, Madrid, 1975, 2 ts., I, p. 198) no compartida por MARÍA TERESA RUESTES (FERNANDO DE HERRERA, *Poesía*, Planeta, Barcelona, 1986, p. 122), quien observa en ella expresiones y sintagmas propios de Herrera. Por otra parte, cabe apuntar que *Meliseo* fue criptónimo arcádico usado por Giovanni Pontano —«sub Melisei persona Pontanus inte-

Tras dar cuenta Albanio a Meliso de los pormenores de la fiesta de Eliodora, éste le refiere desde el principio la transmutación de Menilo en «árbol cerrado» y de Alcipe en fuente. Cómo cantaron «el cruel dessassosiego / en que la poderosa i madre Tierra / s'encendió, i contra Iove en furor ciego» —la leyenda de la rebelión de los Titanes—, episodio injerido en el relato que hace a Albanio acordarse de la *Gigantomaquia* que compuso Fernando de Herrera:

qu'essa istoria cantó en esta ribera  
 en plectro heroyco Iolas el Divino,  
 qu'enriqueció de onor su patria i era;  
 mas fue la suerte del cruel Destino  
 que arrebatado de la Parca dura  
 se perdió ella i se perdió el Faustino;<sup>64</sup>  
 un gran volumen, una gran letura  
 de cosas en su tiempo sucedidas,  
 que yo vi, le ocultó la Invida oscura.<sup>65</sup>

A lo que responde Meliso:

llogitur—en varias de sus obras, sobre todo en la segunda de sus *Eclogæ*, imitada por Sannazaro: «Degno fu Meliseo di sempre vivere / con la sua Filli, e starsi in pace amandola; / ma chi può le sue leggi al ciel prescrivere?» (*Arcadia*, XII, 280-282). La cita va por IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, ed. F. Erspamer, Mursia, Milano, 1990, p. 235.

<sup>64</sup> Cueva recoge el yerro *Faustino* (= *Lausino*) de las anotaciones a las *Obras de Garcilasso* (pp. 203 y 304), perpetuado por el propio Herrera. A. COSTER (*Fernando de Herrera*, p. 150) lo identificó acertadamente con *Los amores de Lausino i Corona*, hoy perdido. Véase a ese respecto JOSÉ MANUEL BLECUA, *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Gredos, Madrid, 1970, p. 104; y O. MACRÌ, *Fernando de Herrera*, pp. 66-67. Lo recuerda el pintor Francisco Pacheco en su *Libro de descripción de verdaderos retratos* (1599): «demás desto hizo muchos romances, glosas i coplas castellanas, que pensava manifestar. Acabó un poema trágico de los amores de Lausino i Corona; compuso algunas ilustres églogas: escribió la guerra de los gigantes, que intituló *Gigantomachia*; traduxo en verso suelto el raptó de Proserpina de Claudiano, i fue la mejor de sus obras deste género. Todo esto no sólo no se imprimió, pero se perdió o usurpó» (p. 178); y asimismo Francisco de Rioja (1583-1659) en la dedicatoria a don Gaspar de Guzmán de *Versos de Fernando de Herrera* (1619): «perdióse la batalla de los Gigantes de Flegra, el Robo de Proserpina, el Amadís. Pero los amores que escribió de Lausino i Corona, i muchas églogas i versos castellanos que an podido vivir, se estamparán con brevedad (!)» (f. 7v.). La referencia del primero por F. PACHECO, *Libro de descripción de verdaderos retratos*, ed. P.M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano, ya citado; la del segundo por la edición de C. Cuevas.

<sup>65</sup> *Égloga V*, 304-312. El «gran volumen / de cosas en su tiempo sucedidas» hace referencia a la *Istoria general del mundo*, también perdida, que abarcaba «hasta la edad del emperador Carlos Quinto, que particularmente tratava las acciones donde concurrieron las armas españolas [...] la cual mostró acabada i escrita en limpio a algunos amigos suyos, el año 1590» (*Libro de descripción*, pp. 178-179).

Muchas obras sin éssas ay perdidas  
del divino poeta, que del cielo  
a su nombre serán restituídas.<sup>66</sup>

Estamos pues ante una evidente e irrefutable referencia al óbito de Herrera en 1597 y a la desaparición de los ricos inéditos de poesía e historia que guardaba en su casa con la intención de imprimirlos algún día, obra oscura de algún enemigo, envidioso o detractor suyo. Lo que nos da pie a conceder que Cueva redactó —o, tal vez, rehizo— la égloga V en los años finiseculares. Por entonces Albanio y Eliodora hacía ya bastante que habían desaparecido. Más recientemente Iolas, el cantor de la Condesa.<sup>67</sup>

No obstante, la fecha del acto de copia de los autógrafos C y G es asunto distinto. Las églogas de la primera redacción (CR<sup>1</sup>) —la I, II, III, VI y VII— debieron ser asentadas después de 1582 y antes de 1605, ya que la versión de I, II y VII en *Obras* (1582) es anterior. ¿Pruebas palmarias? Las numerosas variantes y —lo he repetido ya varias veces— la presencia del verso «al que sigue su lucha peligrosa» (I, 262), omitido por salto en C y en todas sus derivaciones, incluida, por supuesto, la copia autógrafa G. Tal vez pueda pensarse, como simple hipótesis, en una data intermedia, o, acaso, más cercana a la primera fecha. El texto de esas cinco églogas fue sometido más tarde a una avisada labor de enmienda y lima realizada a lo largo de diversas relecturas: numerosas tachaduras —con supresiones o sustituciones— y añadidos por razones de estilo o para subsanar errores de copia (omisiones, equivocaciones); marcas a estilete al margen de versos, sintagmas o palabras que Cueva estimó remodelables, algunas solventadas con banderillas con nuevos testimonios. Esta última práctica no corresponde a una misma época: hay banderillas anteriores y posteriores a 1605. Nuestro vate, por lo tanto, continuó retocando el original autógrafa C incluso después de sacar la copia autógrafa G. Presumo que el texto de la segunda redacción (CR<sup>2</sup>) —églogas IV y V— debió de ser copiado después de 1604. Hay bastante probabilidad de que ésa sea la fecha en que Cueva folió la totalidad del códice, a excepción de las dos últimas obras: *La Muracinda* y la *Batalla de ranas i ratones*, adosadas acaso años más tarde.

Por otra parte, la caligrafía de las églogas IV y V es semejante a la del *Exemplar poético*. Y además presenta escasísimas señales de retoques o de remodelaciones. En una y otra las tachaduras son mínimas: una en la primera (IV,

<sup>66</sup> Égloga V, 313-315.

<sup>67</sup> Véase DORIS R. SCHNABEL, *El pastor poeta: Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*, Reichenberger, Kassel, 1995.

165); cuatro en la segunda (V, 206, 281, 321, 322). Tampoco hay ahí añadidos ni trazos a estilete de plomo. Y tan sólo encontramos una banderilla (IV, 137). Estas atentas conclusiones —la égloga V, como ya quedó demostrado, fue escrita después de 1597— demuestran que nuestro poeta copió el texto de ambas de manuscritos anteriores. Probablemente de hojas sueltas o de dos cuadernillos, ajenos el uno al otro.

En el primer trimestre de 1605 Cueva volvió a copiar las siete églogas con esmero y diligencia dando cuerpo así a la primera obra del código *G*, listo para entregarlo a las prensas. No llegó a disfrutar de ese ansiado deseo. Efectuó más tarde correcciones y enmiendas: solventó leves errores por omisión adicionando lo olvidado y suprimiendo las equivocaciones con tachaduras. Fijó diez banderillas con nuevas redacciones. Todas ellas menos una —(V, 28) «dormidos», *G*; «rendidos», *C*— también figuran en los textos respectivos de *C*. Ello supone, como ya indiqué, que las banderillas de *C* responden, al menos, a dos momentos diferentes de fijación y que el texto de las églogas de ese código sufrió, también, retoques posteriores a 1605.

Quehacer obsesivo y meticuloso el de Juan de la Cueva. Reflejo de un carácter metódico, preocupado, autoexigente, perfeccionista. De sus desvelos, a fin de cuentas, por legar su obra a la posteridad lo más ajustada posible a sus ideales de excelencia. En esto no le anduvieron a la zaga sus contemporáneos el maestro Juan de Mal Lara y Fernando de Herrera, modelos paradigmáticos de esos afanes humanos tan raros y tan poco comunes.

## V

### ¿CÓMO Y CUÁNDO SE COMPUSO EL VIAGE DE SANNIO?

*In primis vero in emendatore librorum requiritur  
fides, ut ne fucum faciat ullum, ut ne lectore imponat.*

ROBORTELLO

#### ADVERSA FORTUNA

Mucho ha llovido desde que Cueva, tras otro largo, complicado y espinoso proceso de enmiendas dejó lista para la posteridad, algún tiempo después de 1605, la copia definitiva del *Viage de Sannio*.<sup>1</sup> Dirigido en un principio al cuarto marqués de Tarifa don Fernando Enríquez de Ribera (1565-1590),<sup>2</sup> narra en cuatrocientas noventa y seis octavas reales —repartidas en cinco libros de desigual extensión: 66, 83, 156, 93 y 98 sucesivamente— los dramáticos avatares de un «pobre i necesitado poeta» que, acompañado de la Virtud, decide subir a la mansión de Júpiter para demandarle remedio a sus penurias económicas y reconocimiento de sus trabajos y desvelos literarios. En realidad, la Virtud y Sannio enmascaran dos facetas de la fuerte personalidad de nuestro vate: su fidelidad neoestoica y su impenitente e incorregible osadía, revestida de sátira aceda y de burlona mordacidad cuando el caso lo precisa. Tal, cuando los dioses le impiden la entrada en el Olimpo y les «dize muy libremente a todos sus vidas» con gracia inspirada en Luciano de Samósata y desparpajo a lo Niccolò Franco (1515-1570) —fuente de nuestro *Sannio*—<sup>3</sup> cuya arriscada e insolente pluma terminó por conducirlo a la horca a la sombra del mismísimo Vaticano.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> R.F. GLENN, *Juan de la Cueva*, pp. 138-144.

<sup>2</sup> JOAQUÍN GONZÁLEZ MORENO, *Don Fernando Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637)*, Ayuntamiento, Sevilla, 1969, pp. 41-50.

<sup>3</sup> ROBERT H. WILLIAMS, «Francisco de Cáceres, Niccolò Franco and Juan de la Cueva», *Hispanic Review*, 27 (1959), pp. 194-199.

<sup>4</sup> ANGELO MERCATI, *I costituti di Niccolò Franco (1568-1570) dinanzi l'Inquisizione di Roma esistenti nell'Archivio Segreto Vaticano*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1955.

¿Qué le ocurre a Sannio cuando sube al cielo? El propio Cueva nos lo resume en los argumentos en prosa que anteceden a cada uno de los cinco cantos: el poeta Sannio se queja a la Virtud —a la que siempre había seguido— representándole la grande necesidad que padece. Satisfecha la demanda, la Virtud lo conduce al Olimpo —el cielo de los dioses— a la presencia de Júpiter, donde pretende lograr remedio a su necesidad. Pero ya antes le ha prevenido de las muchas dificultades que se presentarán en el viaje, «i no pudiendo moverlo de su propóssito se pone con él en camino para la presencia de Iúpiter», en el cual le describe el mundo y, llegando al Firmamento, algunas de las formas celestes, hasta llegar a la puerta de la mansión de los inmortales (libro I). Ahí se lamenta Sannio de lo mucho que sufre y necesita y profiere contra Júpiter «muchas libertades». Momo, que lo acompañaba, le aconseja que reciba en audiencia a Sannio. Pero el padre celestial no se fía de su mordacidad y ordena a Mercurio que vaya donde Sannio, le niege la entrada y lo expulse de allí. El nuncio de los dioses conversa con el poeta menesteroso y ha de escuchar, de sus labios, «muchas cosas en ofensa suya». Avergonzado, lo deja y le cuenta al dios supremo lo sucedido. Júpiter arde en cólera y envía a Marte y a los otros dioses a que expulsen por la fuerza al atrevido y deslenguado poeta (libro II). Pero puestos y llegados a razones ante él, les saca a todos, uno por uno, los trapos sucios de sus vidas, «de suerte que corridos i afrentados, sin osarse determinar, le cierran la puerta i van a contarle a Iúpiter lo que con Sannio les avía sucedido i a pedirle vengança de las afrentas i libertades» proferidas por el terrible poeta (libro III). Al tiempo que Sannio i su compañera la Virtud aguardaban tras los umbrales, Saturno cuenta a Júpiter todo cuanto les había acontecido. El padre omnipotente determina tomar cartas en el asunto: ordena a Momo que abra la puerta y a Apolo que someta a Sannio a un severo examen de arte poética, «pues por ella pretendía ser premiado». Llegado Sannio ante Júpiter, le participa sus necesidades y pobreza. Apolo lo fríe a preguntas sobre poesía y preceptiva, pero Sannio las contesta todas con impertinente suficiencia. Enojado, Júpiter faculta a Momo para que por el desacato perpetrado en las personas divinas castigue a Sannio

i assí Momo le condena a las cosas qu'en el fin del libro se verán: que consideradas bien i entendido el discurso destes cuatro libros, son propiamente los naufragios i calamidades qu'en este siglo padecen los virtuosos, sin ser ya galardonada la Virtud ni favorecidos los que con estudios i otros exercicios la siguen i acompañan.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> *Viaje de Sannio*, p. 95.

De ese modo tan triste y desalentador termina el libro IV del *Viage de Sannio*. Nuestro vate acaba su temeraria jornada derrotado y rigurosamente punido. Maltratado, sin haber logrado nada de lo que pretendía, llega casi a desconfiar de obtener premio de la Virtud y desea apartarse de ella. Pero la diosa lo anima y exhorta de nuevo y lo lleva a la presencia del río Betis, en cuyo palacio subacuático contempla a algunos de sus «insignes poetas». Re-compensada al fin su virtuosa conducta con magníficos dones —«ricas perlas i luziente oro» que le ofrecen las ninfas fluviales— el poeta Sannio sale del hondo seno del Betis «a gozar la nueva felicidad avida por premio de sus trabajos i virtud» (libro V).

Ya indiqué en otro momento que el libro V es un añadido posterior a 1585. Creo que los argumentos ecdóticos y hermenéuticos que siguen lo explicitan. Porque existe una evidente oposición intencional entre los cuatro primeros libros —*cielo* (morada de Júpiter) / *final infeliz*— y el quinto y último —*tierra* (mansión de Betis) / *final feliz*—, además de otros pormenores que habré de exponer un poco más adelante. Debo recordar antes que el *Viage de Sannio* permaneció inédito hasta 1887, en que fue publicado en una revista universitaria sueca. Henos ahí ante una edición hoy bastante rara, basada en el original autógrafo C a modo de *codex unicus*.<sup>6</sup> La mía, en cambio, asume el texto de la copia autógrafa G —la última voluntad poética y ortográfica de Cueva— y proporciona las variantes de C, que, dicho sea de paso, no son muy significativas en el aspecto innovador. Ahora vuelvo a lidiar con la complicada génesis del texto: trabajo penoso, puntual, ingrato, laborioso... revisado y reorganizado. ¿Qué, entonces? Una gran alegría: la de haberlo tejido en la misma trama de Cueva, en los versos brotados de su pluma por su propia mano. El temor a deturpar su voluntad, aunque sea en una coma, puede presentarse, sí, ¡pero qué diferencia!: «resta tuttavìa la confortante certezza di avere davanti proprio l'opera autentica in tutto e per tutto».<sup>7</sup> ¿De cuántos poetas de la Edad de Oro podría decirse eso mismo?

## RECENSIO

Los problemas ecdóticos del *Viage de Sannio* son de índole parecida a los que ya hemos visto en las *Églogas*. Henos aquí, otra vez, ante una complicada trama de remodelaciones, añadidos, revisiones y pulimento urdida a lo largo de bastantes años de obsesiva y meticulosa labor compositiva. La tradición manuscrita parte también de cuatro testimonios, pero sólo dos de ellos

<sup>6</sup> Véase la nota 13 del capítulo anterior.

<sup>7</sup> ALFREDO STUSSI (ed.), *La critica del testo*, Il Mulino, Bologna, 1986, p. 8.

—los autógrafos— merecen ser considerados en una *recensio* puntual y sopeada. Los otros son copias sacadas en el siglo XVIII: *H*, apógrafa, del original *C*, y *N* de ésta, como ya hemos tenido ocasión de comprobar en el capítulo precedente. Carecen pues de verdadero valor a la hora de la *restitutio*, dado el magnífico estado en que se conserva el texto autógrafo *C*.

#### A) EL ORIGINAL AUTÓGRAFO

### C

*VIAGE D[E] / SANNIO. / \* / A / DON FER-/NANDO ENRI-/quez de Ribera / Marques de / Tarifa, / &c.* He aquí el original autógrafo, cargado de enmiendas, añadidos y retoques. Conforman los folios 135r. -230r. del ya considerado *Segunda parte, De las Obras de Juan de la Cueva. Anno 1604*, signatura 56-3-5 de la Biblioteca Capitular de Sevilla. Códice en otro tiempo propiedad del Conde del Águila.<sup>8</sup> Ahí el texto del *Viage de Sannio* se halla precedido de una portada grabada con el título de la obra impreso sobre una banderilla rectangular adosada y rota, con pérdida de un fragmento en su ángulo superior derecho. Un avisado estudio de la caligrafía, de la foliación y del soporte —cuadernos, cosido, clase de papel— patentiza que fue copiado y manipulado en diferentes fases.

Un calderón único (¶, 137r.), tras los versos proemiales, indica el inicio del relato. No estamos ante el borrador autógrafo, aunque ciertas marcas inviten a pensar en ello: cruz en 150v.; rúbricas romboidales en el centro y en los márgenes de 151r.;<sup>9</sup> así como abundantes borrones (160r., 178v., 182v. y 220v., etc.).

La letra presenta también aquí dos *ductus* bastante diferenciados: el de la dedicatoria en prosa «A Don Fernando Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa» (f. 135), de trazo ágil y nervioso, similar al ya comentado de las églogas IV y V y del borrador del *Exemplar poético* del mismo códice. Y el del resto de la obra (136r.-230r.), de letra redonda, cuidada, pausada, aunque de uniformidad relativa: trazos y cuerpo de letra delatan diversos momentos de copia. La caja oscila, casi siempre, entre veinte y veinticuatro versos. ¿Errores de numeración? Numerosos: en la doble foliación —primitiva y posterior—, en el signado de los cuadernos y en la secuencia numérica de las octavas (repetición de los números 63 (libro I, 148v.) y 22 (libro IV, 198r.) y

<sup>8</sup> J. CEBRIÁN, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, p. 82.

<sup>9</sup> Una origina una laguna con pérdida de papel. El folio —afectado también en el verso— ha sido reforzado isabe Dios cuándo y por quién! con cinta de papel adhesivo.

error de numeración: 31 en vez de 34 (libro IV, 199v.). En ese sentido, los libros I y IV poseen, respectivamente, sesenta y seis y noventa y tres octavas. La primitiva foliación, enmendada luego por Cueva, iba del folio 121 al 186.<sup>10</sup> La definitiva figura ya al lado, ya en sobrenmienda. Está equivocada en el folio 183 —escrito como 187— pero no da lugar a errores posteriores. ¿Y la signatura de los cuadernos? Bastante irregular (va de la F a la K). No corresponde a la realidad última del códice. Por lo pronto, F abarca 16 folios (135-150), pero el primero —el de la dedicatoria!— es un añadido ajeno a ese cuaderno. Los restos dejados por otro, anterior, en el lomo fascicular no dejan resquicio a la duda. ¿Qué significa? Al menos, que Cueva eliminó la primitiva dedicatoria en prosa, sustituyéndola por la que ha perdurado según su voluntad. G contiene 25 folios (151-175): un cuaderno de 12+12, más uno, incardinado materialmente en el siguiente; H comprende 21 folios (176-196); I consta de 31 (197-227) y K sólo de 3 (228-230). Este último cuaderno es otro añadido posterior: los folios 228-229 carecen de la numeración primitiva; el papel es de calidad y porosidad mayor, más vulnerable a la tinta y al paso del tiempo, lo que ha originado quiebras en algunos trazos gruesos y la degradación progresiva del texto ahí contenido.<sup>11</sup>

Todo esto es significativo. Pero lo que más sorprende de este autógrafo del *Viage de Sannio* es su continuo, complejo y meticuloso proceso de depuración estilística. Juan de la Cueva lo sometió a múltiples arreglos mediante tachaduras, correcciones de errores de copia y banderillas con nuevas redacciones, totales o parciales, de algunos versos.

Los añadidos no abundan. Indican errores por omisión subsanados o leves correcciones: «presencia», por *presenci* (Argumento del libro I); «a estrecharse», por *a estrechase* (I, 50,g); «dime, Momo» en vez de *di, Momo* (II, 12,b); «ni mi lengua es solamente», por *ni mi lengua solamente* (II, 25,f); «Yo no é jurado tal», por *Yo no é juro tal* (III, 127,a); «porque a nosotros», por *porque nosotros* (III, 152,e); «Éste, de la Virtud acompañado», en lugar de *Éste, de Virtud acompañado* (IV, 7,a); «i yo sé que puedes», por *i yo que puedes* —advertido y corregido («yo sé» escrito con estilete)— (IV, 33,g); «de ti, i sin esto a todos seas malquisto», enmendando *a de ti, sin esto seas malquisto* —advertido— (IV, 90,h); y «por las obras que al vulgo», en vez de *por obras que al vulgo* —«las» en trazo con bastoncillo de plomo al margen— (IV, 92,g). Observación importante: el libro V carece de ellos.

<sup>10</sup> Hay también errores de cómputo ahí, de los que no se libra tampoco la moderna, a lápiz, de la que hablé páginas atrás. ¡Ya es mala suerte! Por ésta última, el *Sannio* abarca los folios 149 —sobre la portada— a 245. Mis citas van siempre por la autógrafa definitiva.

<sup>11</sup> F.A. WULFF (*Poèmes inédits*, p. xxviii) ya observó la falta de esa foliación primitiva en 228-229, «ce qui donne à croire que deux feuillets ont été insérés ici».

Las tachaduras son menos atractivas —las hay en casi todos los folios, muchas con la enmienda sobrescrita. Por ejemplo: *i tú Apolo, Vulcano, Palas, Juno*, sustituido por «i tú Neptuno,» (II, 70,g); *Virgen, yo te ruego*, remplazado por «no niego» (III, 96,e); ~~*Des aquí, ó Sannio*~~, corregido en «Desde aquí quiero,» (V, 79,a). Subsisten, a duras penas, algunos de los trazos al plomo señalados por Cueva en el margen izquierdo o derecho de más de un centenar de versos. Indican a veces palabras o sintagmas objeto de posterior lima. En unas pocas ocasiones figura presente, también a estilete de plomo, la posible variante: *y yo seré*, junto a «*i sea de ti creyda*» (I, 18,f, no admitida luego); *assi esto* —no asumida— al margen de «*esso es assi*». Un guión con tinta entre *es* y *assi* indica variante en la copia autógrafa:

I, 22,a	Sannio, esso es assí, C
I, 22,a	Sannio, assí es verdad, G

*por mí / el que / gloria / o el que / fama / espera*, en vertical y en la orilla derecha, junto a «por mí el que quiero gloria o infamia espera» (IV, 28,e), también desechada; *qué estilo o qué decoro guarda en ellas*, a partir de un aspa, al margen izquierdo y en vertical, de «qu'estilo sigue o qué decoro en ellas?» (IV, 66,h), no considerada, aunque escrita con tinta; *firmó* —margen izquierdo— por «hincó» (V, 28,c), admitida en la copia autógrafa. Pero en otros casos, los trazos son censuras momentáneas que no pasaron de tales.<sup>12</sup>

Las banderillas acentúan aún más la dramática génesis del *Viage de Sannio*. Un análisis observacional con los medios técnicos adecuados permite leer la lección oculta bajo la banderilla —cosa, que yo sepa, nunca antes ensayada en ecdótica—, lo que coadyuva a enriquecer la *recensio* con variantes poco usuales cuando de ellas se trata. Así, Cueva escribió «que consagrado a vos por vos levanto», sobre *que a vos consagro, i por vos levanto* (I, 3,h),<sup>13</sup> con marca delatora a estilete de plomo en el margen izquierdo; «más desta vil pobreza que mantengo», sobre *más de aquesta pobreza que mantengo* (I, 8,h); «Dime pues, desto todo qué provecho», encima de *Dime de todo aquesto todo qué provecho* (I, 18,a), con evidente duplografía; «cómo mi daño se remedie todo», tapando *cómo tenga remedio aquesto todo* (I, 21,h); «en la ocasión qu'estás, porque imagino», sobre *en aquesta ocasión, porque imagino* (I, 22,g); «Sannio», sobre *questo* (I, 32,a). El nombre adosado, precedido de una *a*, leía en la versión bajo la banderilla *aquesto*:

<sup>12</sup> Los subrayados a tinta azul violácea de los nombres de los poetas sevillanos ensalzados en el libro V (folios 221v. a 225v.) son obra de una mano bastante posterior a la de Juan de la Cueva.

<sup>13</sup> Entrecomillo el texto de la banderilla y resalto en cursiva el oculto bajo ella.

Oyendo aquesto la Virtud divina  
Oyendo a SANNIO la Virtud divina<sup>14</sup>

Primitivo  
Enmendado

«ver puedes el Mauseolo ecelente», sobre *el Mauseoleo ver puedes ecelente* (I, 44,d), con marca a estilete en el margen izquierdo; «qu'en Phlegra sugetaste la ira brava», sobre *que sugetaste en Phlegra la ira brava* (II, 8,d); «caigo, i la lengua tengo al labio azida», encima de *caygo, i la lengua si hablo tengo azida* (II, 17,d); «no es éste», ocultando *aqueste no es* (II, 26,g); «al punto lo verás cumplido», sobre *será luego cumplido* (II, 41,c); «i la verdad escrive desta Istoría», cubriendo *i escrive la verdad de aquesta Istoría* (II, 78,b); «di, Marte? son estos los famosos», sobre *dime Marte, son aquestos los famosos* (III, 13,c); «No di la muerte yo con esta mano», sobre *Yo no di muerte con aquesta mano* (III, 25,a); «qu'es a lo qu'é venido solamente», encima de *qu'es a lo que vengo solamente* (III, 39,d), con cesura al plomo, tapada en parte por la banderilla, en el margen derecho; «sonando», sobre *follando* (III, 65,c), tachado —tal vez por el equívoco— y escrito arriba *sonando*; «i si no quiere ver qu'en este puesto», encima de *i si no quiere que en aqueste puesto* (III, 68,e); «i assí mi airado parecer reboco», cubriendo *i assí en aquesto el parecer reboco* (III, 72,e); «recordó, mas con gran melancolía / viendo que dél hazían trisca i juego», sobre *recordó, i con gran melancolía / viendo que dél hazían escarnio i juego* (III, 85,e-f), ambos versos señalados a estilete en el margen derecho, las marcas ocultas en parte por el parche; «(le dize Sannio) si esto no te toca», sobre *(dize Sannio) si aquesto no te toca* (III, 94,f); «con divino / canto, con Madrigales i Sonetos», sobre *de contino / cuál con un Madrigal, cuál con Sonetos* (III, 101, a-b); «como seas Poeta, destas señas / serás de quien yo soi certificado», encima de *como tú seas Poeta, aquestas señas / te harán de quien soy certificado* (III, 115,c-d); «Con esta gruessa clava i fuerte mano», tapando *Yo con aquesta maça i fuerte mano* (III, 118,a); «el mismo, i este braço fuerte», sobre *i es aqueste braço fuerte* (III, 120,a), censurado a lápiz en el margen derecho; «de mi fuero ay ninguno que sea essento», sobre *no ay quien sea de mi fuero essento* (III, 135,e), marca a estilete en el margen izquierdo; «i empieça desta insine compañía», sobre *i empieça por aquesta compañía* (III, 136,c); «que usastes siendo puramente Ombres», encima de *que usávades quand'os tenían por Ombres* (III, 139,d), raya a lápiz en el margen izquierdo; «qu'este braço á de ser el qu'en ti haga / tal estrago que a todos satisfaga», sobre *que á de ser este braço mío, el que haga / tal estrago qu'empieças te deshaga* (III, 140,g-h), con trazo entre ambos versos en el margen izquierdo; «a est'Ombre fiero», sobre *aqueste fiero* (III, 147,f); «deshecho» sobre *hecho* (III, 149,e), aunque previa-

<sup>14</sup> Destaco en versales la banderilla enmendadora.

mente había escrito *deshecho*, mudándolo luego; «a la Virtud devérsele este puesto» encima de *que a la Virtud se deve aqieste puesto* (IV, 14,b); «mejor nos pareciera atajar esto», sobre *mejor fuera atajarse todo aqiesto* (IV, 14,f); «del orden mío, es fuerça que yo acuda / sobre el caso el remedio proveyendo», tapando de *lo que ya os mandé es bien que acuda / el remedio sobre esto proveyendo* (IV, 22,c-d), raya a estilete en el margen derecho cubierta en parte por el remiendo. Hay ahí también una enmienda a lápiz —*justo / es acuda*— no estimada luego; «que todo este celeste ayuntamiento», sobre *que todo aqieste celestial convento* (IV, 23,c); «un modo por do est'Ombre se castigue», sobre *un modo por do aquéste se castigue* (IV, 24,c); «seremos satizfechos», encima de *hará a todos satisfechos* (IV, 25,h), con la marca usual en el margen izquierdo; «hazerme bien, si de piedad no ecedes», sobre *remediarme, si de piedad no ecedes* (IV, 33,h). A veces, la banderilla abarca varios versos y se asienta sobre otra, como en IV, 49,g-h: «la Épica, i la Lýrica ecelentes, / la rústica Bucólica, i llorosa / Elegíaca, tierna i amorosa», encima de *la Épica, y la Lýrica ecelentes* —dos veces— a su vez sobre la redacción primitiva, ilegible, pero con rima en *-etas* en el pareado final de la octava;<sup>15</sup> «en el cual por primero á sido puesto», sobre *en el cual dignamente á sido puesto* (IV, 54,h); «aunque ya después desto la mudaron», tapando *aunque después de aqiesto la mudaron* (IV, 59,c); «PÝNDARO»,<sup>16</sup> sobre tachadura (IV, 60,c); «Cielo, por gracia al qu'es Poeta embía», encima de *Cielo, a los Poetas les embía* (IV, 71,f); «i aliento soberano.», sobre *a esta Virtud qu'es plano.* (IV, 71,h), raya común en el margen derecho tapada en parte; «que a un Ombresillo infame i maldiziente», sobre *que a un Ombre como aquesse maldiziente* (IV, 82,f); y «ni un buen vestido, si vivieres ciento», cubriendo *ni un buen vestido, aunque vivas ciento* (IV, 90,d), con raya censoria, oculta parcialmente, en el margen derecho. El libro V, como ya quedó indicado, carece de banderillas. A lo largo de este penoso escrutinio puede distinguirse con facilidad el *modus operandi* de nuestro Cueva a la hora de pergeñar sus enmiendas. Sobresale ahí su rechazo de las formas pronominales y demostrativas arcaicas —*aquésta, aqieste, aquesse*— y la sustitución de éstas por las no reforzadas, más modernas.

Pese a tan avisado proceder puede espigarse media docena larga de errores de copia —la mayor parte *detractationes*, alguna que otra *immutatio*— que se le pasaron por alto a nuestro diligente vate. Entre los primeros, *Dises* = «Dioses» (III, 6,f); *brço* = «braço» (III, 125,b); *quiroy* = «quiero» (IV, 40[43],a); *Arisóphanes* = «Aristóphanes» (IV, 51[54],d); *fera* = «fiera» (V, 86,e); *fcen,* = «fencen» (IV, 86,g), transmitido a G. De las segundas, *vegabundo* = «vagabundo» (III, 125,f); y *rebera* = «rìbera» (V, 98,h). El nombre de *Sannio* —sin duda

<sup>15</sup> Más adelante volveré sobre esos versos ilegibles.

<sup>16</sup> Destaco en versal las letras escritas sobre la banderilla.

por olvido— figura en ocasiones en el libro V (96,f, fin) con simplificación de la grafía geminada.

Este ingente número de reajustes, cambios, retoques y enmiendas evidencia muy a las claras, en los aspectos ecdóticos, que existen en *C* dos bloques textuales: el formado por los libros I, II, III y IV —sometido a una intensísima labor de lima— y, por otra parte, el libro V. Como ya dije, carece de banderillas. En cambio, puede distinguirse ahí algo más de una docena de rayas a lápiz, así como unas pocas tachaduras:

6,e	<i>i en la prente</i> , corregido en «presente».
10,d	<i>heroyco amp</i> , enmendado en «exemplo».
12,h	<del><i>detén la rien</i></del> , rayado, por invadir espacio del margen inferior.
40,h	<i>i lo mismo</i> , eliminada la conjunción.
49,b	<i>se vía allí pintada</i> , cambiado en «esculpida».
78,a	<i>Mas vendrá et tiempo</i> , eliminado el artículo.
79,a	<del><i>Des aquí, ó Sannio</i></del> , sustituido por «Desde aquí quiero, Sannio».
79,g	<i>qu'en esto</i> , desechada la preposición.

La dedicatoria en prosa carece de enmiendas ulteriores. A ese respecto no debería olvidarse que se trata, en realidad, de una epístola que, una vez copiada de un probable borrador, no tiene por qué presentar significativas modificaciones.<sup>17</sup> Me parece entonces que los pormenores hasta aquí expuestos avalan la existencia de tres momentos diferentes de copia en el *Viage de Sannio* de *C*: a) el de la dedicatoria; b) el de los libros I al IV; c) el del libro V.

Un original autógrafo, sí, cuya enrevesada y progresiva gestación presupone borradores anteriores que no han perdurado. Este *Viage de Sannio* manuscrito es, sencillamente, el testimonio conservado más antiguo. Pero ¿cuándo fue redactado?, ¿cuándo asentado en *C*? Poco o nada tiene que ver la respuesta con 1604, data que campea en el frontispicio general de ese códice.

<sup>17</sup> Los textos de las cartas pueden ser, a la vez, borradores y originales, como señala A. BLECUA, *Manual de crítica textual*, p. 40.

## B) LA COPIA AUTÓGRAFA

## G

VIAGE DE/ SANNIO. / \* / A / DON FER-/NANDO ENRI-/quez de Ribera / Marques de / Tarifa, / &c. Copia autógrafa del anterior, acabada de asentar «en Sevilla, sábado 29 de Abril del año de 1605» (folio 218r.; 239r. en el cómputo errado). Comprende desde el folio 129r. al 218r. —del 129r. al 239r. en la numeración equivocada— del códice *Segunda parte, De Las Rimas de Ioan de la Cueva, EGLOGAS*. Signatura 526 de la biblioteca de Bartolomé March.<sup>18</sup> Precede ahí al texto del *Sannio* un frontispicio grabado —entre el folio 128v. y el de la dedicatoria «A Don Fernando Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa, &c.» (s.f.)— distinto al de *C*, con el título de la obra —mismo cuerpo y disposición que en *C*— impreso sobre una banderilla oval fijada en una cartela central de idéntica forma. La letra es de caligrafía esmerada, uniforme, algo más pequeña y primorosa que la del original autógrafo, propia de una copia cuidada. Salvo en escasas excepciones, la caja abarca veintitrés versos. Exceptuando una mancha rosácea apagada en el tercio inferior de cada folio —no afecta a la legibilidad del texto— el soporte goza de un excelente estado de salud. Posee también un calderón (¶, 130r.), reclamo que ya vimos en *C* para significar el inicio del relato.

También encontramos en este *Viage de Sannio* enmiendas y retoques ejecutados después de 1605. ¿Desde entonces hasta poco antes de la muerte del poeta? Muy probablemente. Hay tachones y añadidos, pero no marcas con estilete. A ese respecto, podemos tener la certeza de que estamos ante la copia definitiva. Las tachaduras responden ahí a yerros detectados tras el dictado de la pericopa o en lecturas posteriores:

- II, 46,d-e ~~*Sannio responde, i nada*~~ (entre esos dos versos).
- III, 25,a ~~*no*~~, emborronado y mudado en «di». Duplografía resuelta.
- III, 85,d-e ~~*recordó, i con mayor melancolía*~~ (entre esos dos versos).
- IV, 69,f ~~*suave*~~, trocado en «blanda».
- V, 16,d ~~*concluya*~~, sustituido por «destruya».
- V, 21,c ~~*pesado*~~, vuelto en «preciado».
- V, 22,g ~~*murar*~~, trocado en «murmurar».

<sup>18</sup> Para más referencias sobre este códice, véase el capítulo anterior.

V, 32,c      *javali, ni el fuerte i gallardo*, convertido  
en «javali, ni el León fuerte i gallardo».

Por otra parte, Cueva solventó algunas haplografías agazapadas o mejoró el verso adicionando pronombres personales, posesivos, preposiciones, conjunciones, etc., por lo general de una sola sílaba:

II, 53,h	que descubres <i>sus</i> hurtos i traiciones <sup>19</sup>
III, 10,a	<i>aunque</i> más qu'en la espada va en la mano
III, 101,a	Ya sabes que <i>te</i> onran con divino
III, 125,e	tus trofeos, <i>tus</i> victorias i coronas
III, 142,a	mas si <i>tú</i> eres el amor onesto
IV, argumento	Mientras <i>que</i> Sannio i la Virtud quedavan
V, 80,f	invidia alimentó, <i>de</i> quien les viene
V, 88,c	mi promesa, <i>acabando</i> el señorío
V, 92,e	mas Betis <i>le</i> cortó al principio el hilo

Las banderillas —mucho más abundantes— responden a la fase más avanzada de enmienda. Tanto en número como en lo redaccional concuerdan bastante con las fijadas en *C*. Argumento que induce a suponer que original y copia fueron remendados por la misma fecha. Seis cubren determinados versos del libro I<sup>20</sup>: «desta vil pobreza que mantengo», sobre *de aquesta pobreza que mantengo* (8,h); «pues desto», tapando *de aquesto* (18,a); «mi daño se remedie todo», encima de *tenga remedio aquesto todo* (21,h); «la ocasión qu'estás, porque imagino», sobre *aquesta ocasión, porque imagino* (22,g); «Sanio» —ahora con error por omisión— encima de *questo* (32,a), al igual que vimos en *C*. La única banderilla nueva es «ciudad divina», sobre *digo a Híspatis* (52,c), la lectura de *C*. Las del libro II —una menos que en *C*— son idénticas a las del original:

8,d	«qu'en Phlegra sugetaste la ira brava», ocultando <i>que sugetaste en Phlegra la ira brava</i>
26,g	«si no es éste Filósofo o Poeta», sobre <i>si aqueste no es Filósofo o Poeta</i>

<sup>19</sup> En cursiva lo adicionado.

<sup>20</sup> En *C* son cinco las banderillas.

- 41,c «al punto lo verás cumplido», encima de  
*será luego cumplido*  
78,b «la verdad escribe desta Istoria», sobre  
*escribe la verdad de aquesta Istoria*

Las del libro III coinciden casi todas con las del código precedente: «la muerte yo con esta», sobre *di muerte con aquesta* (25,a); «qu'es a lo qu'é venido solamente», encima de *qu'es a lo que vengo solamente* (39,d); «ver qu'en este puesto», tapando *qu'en aqueste puesto* (68,e); «mi airado parecer roboco» —con error sustitutivo por atracción— sobre *en aquesto el parecer reboco* (72,e). Más significativa, aunque ya conocida, es la siguiente:

- 85,e recordó, mas con gran melancolía  
85,f viendo que dél hazían trisca i juego,  
85,g dos o tres vezes quiso levantarse

El remiendo consta ahí de dos banderillas. La primera cubre una tachadura y los dos primeros versos, cuyo texto oculto reza: *viendo dél hazer escarnio i juego, / dos o tres vezes quiso levantarse*. La segunda se asienta en una redacción idéntica. Las demás son las que siguen: «(le dice Sannio) si esto no te toca», sobre (*dize Sannio*) *si aquesto no te toca* (94,f); «con divino / canto, con Madrigales i Sonetos», tapando *de continuo / cuál con un Madrigal, cuál con Sonetos* (101,a-b); «Con esta gruesa», sobre *Yo con aquesta* (118,a); «el mismo i este braço fuerte», cubriendo *i es aqueste braço fuerte* (120,a); «de mi fuero ai ninguno que sea essento», encima de *no ay quien sea de mi fuero essento* (135,e); «desta insigne compañía», sobre *por aquesta compañía* (136,c); «qu'este braço á de ser el qu'en ti haga / tal estrago que a todos a satisfaga» —con inadvertida duplografía— sobre *que á de ser este braço mío el que haga / tal estrago, qu'en pieças te deshaga* (140,g-h); «a est'Ombre fiero», encima de *aqueste fiero* (147,f). Sólo ofrece contrastada importancia «siendo puramente Ombres», sobre la oculta *en el Mundo siendo Ombres* (139,d), variante luego desechada.

Otro tanto sucede con las banderillas del libro IV: «a la Virtud devérsele este puesto», sobre *que a la Virtud se deve aqueste puesto* (14,b); «nos pareciera atajar esto», en lugar de *fuera atajarse todo aquesto* (14, f); «del orden mío, es fuerça que yo acuda / sobr'el caso el remedio proveyendo», tapando *de lo que ya os mandé, justo es acuda / el remedio sobr'esto proveyendo* (22,c-d); «este celeste Ayuntamiento», sobre *aqueste celestial convento* (23,c); «este Ombre se castigue», cubriendo *aquéste se castigue* (24,c); «seremos satisfechos», encima de *hará a todos satisfechos* (25,h); «hazerme bien», sobre *remediarme* (33,h); «por primero á sido puesto», sobre *dinamente á sido puesto* (54,h); «ya después desto la mudaron», tapando *después de aquesto la mudaron* (59,c);

«por gracia al qu'es Poeta embía», sobre *a los Poetas les embía* (71,f); «i aliento soberano.», sobre *a esta Virtud qu'es plano*. (71,h); «Ombresillo infame i maldiziente», en vez de *Ombre como aquesse maldiziente* (82,f); «si vieres ciento», sobre *aunque vivas ciento* (90,d). Dar cuenta ahora del texto oculto bajo 49,g-h es importante, ya que se rescata ahí una variante desestimada, ilegible bajo la banderilla de C. Veámoslo en G confrontado con la redacción que ha perdurado:

<i>Bucólica, Elegíaca, i acetas como son las demás de los Poetas.</i>	Primitivo
la rústica Bucólica, i llorosa Elegíaca, tierna i amorosa.	Enmendado

En este puntual escrutinio ecdótico descuella el texto revisado del libro V del *Viage de Sannio* porque contiene sólo una banderilla: «pedestales» sobre el sintagma *altas basas* (50,c), que es la variante que arroja el original C. De todo esto puede colegirse con certeza que Juan de la Cueva procedió a encolar los aditamentos en C y en G al mismo tiempo: a partir de la primavera de 1605 en sucesivas revisiones, al igual de como ya vimos cuando abordamos, páginas atrás, la génesis compositiva de las *Églogas*.

Tampoco se escapa la copia de errores en la foliación: saltos del 180 al 182 y del 205 (o sea, 204) al 226 que originan un cómputo equivocado a partir del folio 180 (= 1 hoja (s.f., dedicatoria) / 129-180 / 182 [181]-205 [204] / 226 [205]-239 [218] / 2 hojas blancas). Incluso yerra Cueva al numerar las octavas del libro I, que consta de sesenta y seis estrofas: repite el número 64 (f. 140v.). En cambio, la signatura de los cuadernos —de la M a la V— responde casi siempre a la realidad material: S (188-201), el más extenso, es septenión; O (143-154), P (155-166) y Q (167-178) son seniones; N (133-142) y V (211-218, más dos hojas blancas), quiniones; R (179-187) y T (202-210), cuaterniones, ambos con una hoja más adosada. El más breve, M (129-132) —los cuatro primeros folios del libro I— es binión. El folio que le precede —el de la dedicatoria— va suelto, o lo que es lo mismo: carece de vínculo fascicular.

Pese al cuidado puesto por Cueva en el traslado definitivo del *Viage de Sannio* y en las enmiendas ulteriores, quedó sin subsanar una cincuentena de errores —haplografías, duplografías, algún yerro por sinonimia, alguna *transmutatio*— cosa, por otra parte, bastante común al efectuar una copia.<sup>21</sup> Veámoslos detalladamente:

<sup>21</sup> Véase ARRIGO CASTELLANI, «Indagini sugli errori di trascrizione», en RAFFAELE SPONGANO (ed.), *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia Italiana nel Centenario della*

Dedicatoria	<i>patracinio</i> = «patrocinio»
I, 3,g	<i>pueden hazen</i> = «pueden hazer»
I, 32,a	<i>Sanio</i> = «Sannio»
I, 32,g	<i>deseha</i> = «desecha»
I, 33,c	<i>diáphono</i> = «diáphano»
I, 45,f	<i>Éuphratres</i> = «Éuphrates»
I, 66,c	<i>te detienes</i> = «te detiene»
II, 2,f	<i>Panopheo</i> = «Panompheo»
II, 33,f	<i>i su bienes</i> = «i sus bienes»
II, 41,c	<i>tu mandado</i> = «tu mando»
II, 57,d	<i>Hermophrodito</i> = «Hermaphrodito»
II, 58,h	<i>puede de hazer</i> = «puede hazer»
II, 59,c	<i>empeçar decendiros</i> = «empeçar a decendiros»
II, 59,f	<i>n'os pude sustentar</i> = «n'os puede sustentar»
II, 64,c	<i>ni entiendo</i> = «ni siento» <sup>22</sup>
III, argumento	<i>Sanio</i> = «Sannio»
III, 18,a	<i>al Deidad</i> = «a la Deidad»
III, 65,a	<i>Hiziérala</i> = «Hiziérasla»
III, 72,e	<i>roboco</i> = «reboco»
III, 75,f	<i>baxamen</i> = «bexamen»
III, 79,g	<i>at'el pastor</i> = «ant'el pastor»
III, 89,b	<i>Bacho</i> = «Baccho»
III, 94,f	<i>Sanio</i> = «Sannio»
III, 94,h	<i>Casandra</i> = «Cassandra»
III, 129,c	<i>ator</i> = «autor»
III, 130,g	<i>aora cuento</i> = «aora a cuento»
III, 136,d	<i>Vunus</i> = «Venus»
III, 140,a	<i>Qu'estás blando</i> = «Qu'estás hablando»
III, 140,h	<i>que a todos a satisfaga</i> = «que a todos satisfaga»
III, 152,c	<i>cuya absoluto</i> = «cuyo absoluto»
IV, 11,b	<i>i aud'ir</i> = «i aun d'ir»
IV, 17,b	<i>peminencia</i> = «preminencia»

*Commissione per i Testi di Lingua*, Commissione, Bologna, 1961, pp. 35-40; ALPHONSE DAIN, «Il problema della copia», en A. STUSSI (ed.), *La critica del testo*, pp. 129-150; ELISA RUIZ, *Manual de codicología*, Pirámide, Madrid, 1988, pp. 357-364.

<sup>22</sup> Es seguro error por sinonimia —no posible variante— pues desenaja la rima.

IV, 34,h	<i>corige</i> = «corrige»
IV, 46,c	<i>Aristoles</i> = «Aristóteles»
IV, 56,f	<i>anqu'empieça</i> = «aunqu'empieça»
IV, soneto, 10	<i>Phegetón</i> = «Phlegetón»
IV, 92,g	<i>necessid</i> = «necesidad»
V, 5,d	<i>en ella o los mortales</i> = «en ella a los mortales»
V, 16,g	<i>rosóno</i> = «resonó»
V, 22,g	<i>hirendo</i> = «hiriendo»
V, 25,g	<i>pravasse</i> = «privasse»
V, 30,e	<i>las Libres</i> = «las Liebres»
V, 39,g	<i>el uno e las açudas</i> = «el uno en las açudas»
V, 41,g	<i>si qu'el Día</i> = «sin qu'el Día»
V, 51,d	<i>propiedad, sutileza</i> = «propiedad i sutileza»
V, 53,h	<i>en libros de la Fama</i> = «en los libros de la Fama»
V, 66,b	<i>Dotro</i> = «Dotor»
V, 76,a	<i>Nuestra Tartesio</i> = «Nuestro Tartesio»
V, 83,d	<i>rosonaron</i> = «resonaron»
V, 89,c	<i>cundo</i> = «cuando»

¿Muchas equivocaciones desapercibidas para ser la copia definitiva? Más, desde luego, que en el original que le sirvió de pauta. Pese a tales inconveniencias, estamos ante la última voluntad textual del *Viage de Sannio*, lograda tras un continuado, arduo, complejo y enredoso proceso de lima y correcciones estilísticas.

#### CONSTITUTIO STEMMAE

Al igual que ya vimos en las *Églogas*, los problemas ecdóticos, en verdad complejos, del *Viage de Sannio*, radican en el original C, elaborado en épocas distantes y vuelto a enmendar —como hemos tenido ocasión de comprobar— tras ejecutar Cueva la copia G en 1605.

Por lo hasta aquí expuesto —y las razones que aduciré más adelante— parece obvio que nuestro vate redactó los cuatro primeros libros del *Viage de Sannio* antes del 16 de junio de 1685, data que deja expresada en la dedicatoria al mecenas don Fernando Enríquez de Ribera (†1590), lo que no implica necesariamente que fuera esa la fecha exacta del asentamiento

en *C*, aunque no hay razones para suponerla posterior. Luego fueron sometidos, en varios momentos temporales, a un depurado proceso de censura estilística —con trazos a bastoncillo de plomo— y enmiendas diversas: tachones externos, añadidos y banderillas con nuevas redacciones. El *ductus* y el cuerpo de letra son ahí uniformes. Pero no así la letra del libro V, de tamaño algo mayor. Repercute en la caja, aquí de dimensiones superiores y de orillas más estrechas. Este libro V —lo hemos dicho ya— carece de añadidos y de banderillas, aunque no de rayas al plomo y de algo más de media docena de tachones, casi todos internos. Por otra parte, los folios 228-230 finales —signados bajo κ— conforman un añadido —228 y 229 sin numeración primitiva— de papel de calidad distinta a la del resto.

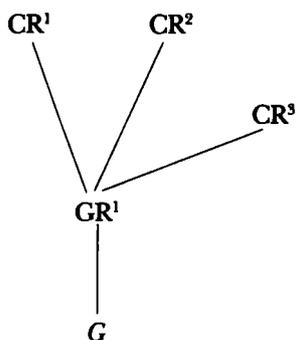
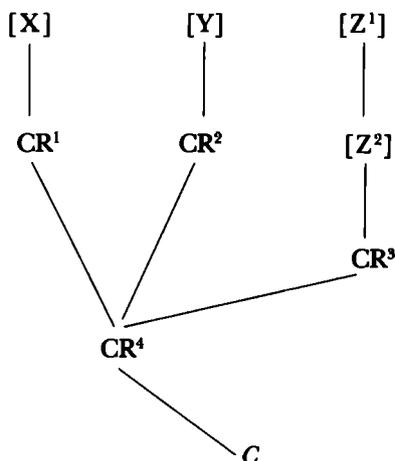
Todo esto induce a pensar que Cueva copió en *C* el libro V en época distinta a la del primitivo traslado de los cuatro primeros. Pero aún hay más. El *ductus* caligráfico de la dedicatoria es muy diferente. El trazo es rápido y nervioso ahí, desemejante al del texto en verso. Similar, sí, al de las églogas IV y V —asentadas en *C*, recuérdese, a partir de 1604— y al del borrador del *Exemplar poético* (1606), también en este códice.<sup>23</sup> No cabe la menor duda de que ese folio fue adosado al códice en fecha posterior en sustitución de otro, desgajado por el autor, que en ese lugar estuvo —¿una carta a Enríquez de Ribera en otros términos?— el cual constituía la primera hoja del cuaderno F, un octonión, del *Viage de Sannio*.

Cabe suponer que Cueva debió de sacar una copia en limpio de los libros I al IV (*CR*<sup>1</sup>), exenta, claro está, de los arreglos sucesivos, a partir de un borrador [*X*], y que eso mismo debió de hacer cuando asentó el libro V (*CR*<sup>2</sup>), trasladado de un ideal [*Y*]. El texto de la dedicatoria (*CR*<sup>3</sup>), aún admitiéndola como borrador por su letra, da fe de uno previo en ese lugar [*Z*<sup>2</sup>] —perdido, pero real— copiado a su vez de un hipotético borrador anterior [*Z*<sup>1</sup>]. Visto desde esta perspectiva ecdótica, el texto del *Viage de Sannio* conservado en la Biblioteca Capitular de Sevilla (*C*), con las manipulaciones autógrafas ulteriores, tal como hoy lo vemos, es producto final de una triple confluencia y de una remodelación posterior a 1605 (*CR*<sup>4</sup>).

En Sevilla, el sábado 29 de abril de 1605, nuestro Cueva terminó de asentar en un nuevo códice y en limpio los cinco libros del *Viage de Sannio* (*GR*<sup>1</sup>), a partir de la copia del conjunto *CR*<sup>1</sup>, *CR*<sup>2</sup> y *CR*<sup>3</sup>. Puso entonces punto final (f. 218r.), en nueva copia, a la segunda parte de las *Rimas* —Églogas, *Los amores de Marte i Venus*, *Llanto de Venus*, *Istoria de la Cueva* y, por último, el *Viage de Sannio*— cuya configuración definitiva —tachones externos, añadidos

<sup>23</sup> E. WALBERG, *Juan de la Cueva et son 'Exemplar poético'*, p. 38.

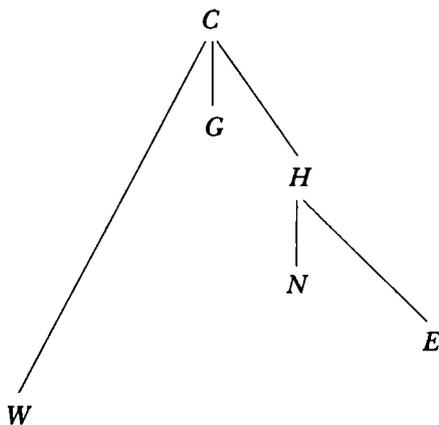
y banderillas—,<sup>24</sup> tal como hoy lo contemplamos (*G*), fue posterior a esa fecha y prácticamente conjunta a la de *C*:



<sup>24</sup> Recuérdese que el texto de la dedicatoria carece de tales aditamentos. Exceptuadas las ortográficas, arroja sólo dos variantes innovadas en el acto de copia:

de un pobre Poeta *C*  
 de un pobre i necesitado Poeta *G*  
 guarde largos i felices años con entera salud *C*  
 guarde en entera salud largos i felices Años *G*

Este testimonio definitivo *G*, producto último de un extraordinario proceso de cincelado y minucia poéticos, no fue objeto —que se sepa— de apógrafos y, en esa consecuencia, de copias posteriores. Acaso por la privacidad de la biblioteca granadina del Duque de Gor, como ya dejé apuntado. Tampoco tenemos noticia de cuándo ingresó el códice en ella, aunque presumo que no debió de salir de la ciudad de la Alhambra tras el óbito de Cueva en 1612. Tal vez se lo quedó su sobrino Alonso Verdugo de la Cueva, enajenándolo o vendiéndolo años más tarde: bien él o bien sus descendientes. En cambio, el original autógrafo *C* fue objeto en el siglo XVIII de apógrafo (*H*)<sup>25</sup> y de una copia posterior sacada de éste (*N*).<sup>26</sup> Ya en el siglo XIX, Gallardo reprodujo la dedicatoria, el soneto de Sannio y el pasaje narrativo del elogio «de los famosos cisnes del Betis» —libro V, 53-82— muy probablemente a partir de *H*. Estos fragmentos del *Viage de Sannio* (*E*) fueron editados en 1866 en el tomo segundo de su *Ensayo*.<sup>27</sup> La edición de *codex unicus* de F.A. Wulff (*W*), publicada en Suecia en 1887, procede de una copia manuscrita de *C* que sacó él mismo a lo largo de su estadía investigadora (1886) en Sevilla:



<sup>25</sup> Es muy probable que *H* —cota B-2.364 de la Hispanic Society of America— sea el mismo códice que cita F.A. WULFF («Notes additionnelles», al final de su edición del *Sannio*), en poder en 1887 del sevillano José Vázquez. De ahí hay un paso a la biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros.

<sup>26</sup> Sobre *H* y *N* véase lo dicho en el capítulo anterior al tratar de la ecdótica de las *Églogas*.

<sup>27</sup> B.J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española*, II, 1.965, cols. 718-719 y 725-726.

## DATACIÓN

Nada más equivocado que creer que el *Viage de Sannio* fue terminado en 1585. Lo fue, empero, en dos momentos cronológicos distintos y bajo circunstancias anímicas diferentes. En un principio, la obra constaba de cuatro libros —I al IV, 398 octavas— y, en ese sentido, no hay razón que se oponga a que Cueva debió de concluirla poco antes de redactar la dedicatoria a don Fernando Enríquez de Ribera, hijo primogénito del segundo duque de Alcalá, y firmarla «en Sevilla, 16 de Junio de 1585 años». Conviene insistir en los argumentos que lo abonan: a) En el original *C* el cuerpo de letra en los libros I al IV es uniforme, más pequeño que el empleado en la copia del libro V (98 octavas). Las enmiendas y manipulaciones son muy numerosas si las comparamos con las operadas en el último libro. b) La primitiva redacción presenta un ciclo narrativo completo de final desgraciado: Sannio, guiado por la Virtud, sube al cielo de Júpiter, fracasa en sus pretensiones y regresa a la tierra «solo i afligido» (IV, 93,g) tras haber sido condenado por Momo a «las cosas qu'en el fin del libro se verán: que consideradas bien i entendido el discurso *destos quatro libros*<sup>28</sup> —escribe Cueva en el argumento del libro IV— son propiamente los naufragios i calamidades qu'en este siglo padecen los virtuosos». c) Cuando a finales de 1587 sale a la luz el primer *Coro febeo de romances historiales*, compungido ante «las acechanças del vulgo» y temeroso de que «la turba poética» —detractores y rivales— lo recrimine por echar al mundo un romancero, Cueva aprovecha para alardear ahí de las obras «que daré agora a la imprenta».<sup>29</sup> Entre ellas se encuentran aguardando turno

Los *cuatro libros* de Sanio  
y la istoria de la Cueva.<sup>30</sup>

Pero el joven y animoso Marqués de Tarifa, «siempre amigo de poetas, / a quien la hambre sigue i la pobreza»,<sup>31</sup> discípulo del maestro Francisco de Me-

<sup>28</sup> Tanto éste como el subrayado de la cita de los dos versos de más abajo son míos.

<sup>29</sup> J. CEBRIÁN, *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva*, pp. 55-59.

<sup>30</sup> *Coro febeo de romances historiales*, Joan de León, Sevilla, 1587, f. 171r. Hay dos emisiones de esta obra: una de finales de 1587 —el ejemplar por donde cito (Biblioteca Nacional, R. 31.235) pertenece a ésta— y otra, ya de 1588. De la última hay dos ejemplares en esa biblioteca (R. 6.285 y R. 11.965).

<sup>31</sup> El joven prócer sevillano don Fernando Afán Enríquez de Ribera (1565-1590), cuarto marqués de Tarifa y adelantado de Andalucía, hijo del homónimo segundo duque de Alcalá (1527-1594), reunía en los jardines de la Huerta del Rey y en el palacio de la casa de Pilatos una academia poética a la que asistían, con cierta asiduidad, el maestro Francisco de Medina, Fernando de Herrera, el pintor Céspedes, Juan de la Cueva y otros poetas del primitivo entorno

dina,<sup>32</sup> muere prematuramente a los veinticinco años el 19 de julio de 1590,<sup>33</sup> dejando el *Viage de Sannio* a la deriva, sin «seguro protetor en camino tan ocupado de peligrosas dificultades». Nuestro Cueva eternizará su muerte con el «triste estilo desusado» de una elegía y dará *consolatio* cristiana al afligido Maestro —retirado en los arrabales de la ciudad—<sup>34</sup> ante la dolorosa pérdida del «caro amigo»:

Despide el trabajoso i cruel quebranto,  
 aunque demando en esto cosa dura  
 i con pedirlo yo hago otro tanto;  
 pídele qu'en el coro sempiterno,  
 adonde assiste a Dios puesto en presencia  
 (pues allá llega nuestro llanto tierno)  
 que nuestras cosas mire con clemencia  
 i desta patria que muerte llora  
 su amparo i su favor no haga ausencia.  
 I tú el divino plectro en voz sonora  
 toca, i resuene el nombre de Fernando  
 de Híspalis al tálamo de Flora.  
 Vayan tus sacros hymnos celebrando  
 en celestial acento i armonía  
 su alabança i la tuya eternizando,  
 i por seguirte yo, la musa mía.<sup>35</sup>

La desaparición del infortunado Marqués, «onor i amparo / del sacro Pindo», quien con su mecenazgo podía posibilitar que fuese «eterno el canto» de los poetas sus amigos, debió producir en Cueva bastante desengaño al disiparse de repente toda esperanza de publicar bajo sus auspicios el *Viage de Sannio*.

de Juan de Mal Lara. Véase A. COSTER, *Fernando de Herrera*, pp. 27-29 y J. GONZÁLEZ MORENO, *Don Fernando Enriquez de Ribera*, pp. 43-46. Cueva, que lo apreciaba y esperaba bastante de su munificencia, le dirigió la sabrosísima epístola XVIII «Sobre aquel ruego del criado vuestro / os escreví más á de mes i medio», *De las Rimas de Ivan de la Cueva primera Parte*, ff. 349v.-357v., reproducida en parte por B.J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española*, II, 1.964, cols. 652-653 y completa por F.A. Wulff, *Poèmes inédits de Juan de la Cueva*, pp. LXIII-LXXI.

<sup>32</sup> STANKO B. VRANICH, *Francisco de Medina (1544-1615), maestro de la escuela sevillana*, Diputación, Sevilla, 1997, pp. 168-174.

<sup>33</sup> *De las Rimas de Juan de la Cueva primera Parte*, ff. 357v.-363r. Pero Cueva se equivoca en el epígrafe de esta elegía XX al asentar la muerte del Marqués en «jueves 18 de agosto del año de 1590». Sobre óbito y testamento, J. GONZÁLEZ MORENO, *Don Fernando Enriquez de Ribera*, pp. 50-51.

<sup>34</sup> A. COSTER, *Fernando de Herrera*, pp. 28-29.

<sup>35</sup> *De las Rimas de Ivan de la Cueva primera Parte*, f. 363r.

Pero cuando su hijo, el joven don Fernando Enríquez de Ribera (1583-1637), hereda de su abuelo paterno el ducado de Alcalá en 1594 y se convierte en los albores del siglo xvii en «eterno honor del Betis i de Phebo amparo», merced a su considerable riqueza,<sup>36</sup> Cueva alberga de nuevo esperanzas de mecenazgo y decide añadir al *Viage de Sannio* un nuevo libro. Sannio, siempre con la Virtud, penetrará ahora en la gruta subacuática del río Betis —«dond'el rey de ríos tiene / en su muscoso centro el regio assiento»—, en cuya presencia recibe «ricas perlas i luziente oro». Podrá al fin hallar la dicha «avida por premio de sus trabajos i virtud». El Marqués de Tarifa (†1590), su padre, mora ya entre los «famosos / cisnes del Betis, cuya heroyca pluma / hazen a sí i los siglos venturosos». Cueva lo elogia discretamente en la galería de poetas (V, 75), pero muy por debajo del encendido *laus* de la dedicatoria. En cambio, el encomio del hijo —el tercer duque de Alcalá, a quien dedicará también el *Exemplar poético* (1606)— destaca sobre el de cualquier otro personaje. En más de tres octavas (V, 76-78), Cueva exalta su «grandeza i gloria ardiente» y le promete, al modo de Virgilio o Garcilaso, la inmortalidad poética en ocasión futura.

Hay también ahí una clara alusión al *Libro de descripción de verdaderos retratos* (1599) del pintor Francisco Pacheco —«qu'esto un pinzel qu'ecederá al de Apeles / dará en estampa i cantará en papeles» (V, 79,g-h)— armonizador en un presente compartido del elogio en prosa y la efigie pictórica de los «illustres y memorables varones» hispalenses ensalzados. Con el añadido, el *Viage de Sannio* reviste un implemento de casi un centenar de octavas y un final halagüeño, opuesto a la triste conclusión del ciclo de 1585.

Todo lo hasta aquí expuesto induce a afirmar que Cueva redactó los cuatro primeros libros (*CR*<sup>1</sup>) poco antes de 1585 y que dató la dedicatoria en prosa (*Z*<sup>2</sup>) el 16 de junio de aquel año. Muerto el Marqués de Tarifa en 1590, la obra quedó sin mecenas que la amparase. Pero cuando su hijo don Fernando Enríquez de Ribera hereda el ducado de Alcalá en 1594 y se erige años más tarde —en los primeros del nuevo siglo— en nuevo protector de empresas poéticas, nuestro poeta ve el cielo abierto: termina el libro V (*CR*<sup>2</sup>) —acaso ciertas partes estaban redactadas ya antes—, desgaja la hoja de la primitiva dedicatoria del cuaderno —las huellas en *C* no dejan lugar a dudas— y adosa en su lugar la que conocemos (*CR*<sup>3</sup>), de *ductus* rápido y nervioso, similar al trazo ágil del *Exemplar poético* y de las églogas IV y V de ese códice. Debió de efectuar el cambio después de 1604, o, incluso, de 1605, ya que no hay ahí enmiendas, añadidos o banderillas: Si fue así ¿por qué mantuvo la fecha de 1585? Muy probablemente en recuerdo del mecenas difunto y de la primitiva

<sup>36</sup> Su patrimonio ascendía en 1606 a la considerable suma de 18.137.739 maravedíes.

redacción del *Viage de Sannio*, ahora a más de dos décadas de aquel entonces. De ese modo el nuevo prócer se vería aludido —dado que se llamaba igual que su padre—<sup>37</sup> y, al mismo tiempo, podría acometer ahora el compromiso de mecenazgo contraído por aquél, cuya muerte imposibilitó la aparición, en un primer momento, de la obra.

El sábado 29 de abril de 1605, Cueva acabó la copia definitiva del *Viage de Sannio* (GR<sup>1</sup>). No se contentó ahí con innovar en el acto del traslado. Efectuó luego correcciones y enmiendas: solventó haplografías, tachó equivocaciones y fijó sobre el soporte banderillas con nuevas redacciones —sólo una, recuérdese, en el libro V— muchas de las cuales colocó también sobre el original autógrafo C.

Un largo proceso redaccional y una obsesiva y meticulosa labor de cincel que arranca, sí, en 1585, proseguida durante más de dos décadas y concluida, tal vez, poco antes de su muerte en 1612.

<sup>37</sup> Cueva añadió en el encabezamiento de la dedicatoria de G un significativo etcétera «&c.»), abreviatura de los títulos del joven don Fernando (†1637) —«Duque de Alcalá, Marqués de Tarifa, Conde de los Molares, Adelantado i Notario Mayor del Andalucía. Señor de la casa de Ribera, &c.»— explícita en la portada del *Exemplar poético* (1606). Desde luego, ambas portadas del *Viage de Sannio* —la de C y la de G— remiten a éste y no a su padre (†1590), quien no llegó a ostentar el título de duque de Alcalá por haberle sobrevivido su padre, también llamado don Fernando Enríquez de Ribera (†1594).

## VI

### CUEVA, CERVANTES Y DOS VIAJES A LAS CUMBRES

*Yo socarrón, yo poetón ya viejo,  
bolvíles a lo tierno las saludes  
sin mostrar mal talante o sobrezejo.*

CERVANTES

El *Viage del Parnaso* (1614) es, ante todo, el testamento poético de Miguel de Cervantes. Unas a modo de cuentas rendidas donde la ironía del «yo socarrón, yo poetón ya viejo» reflexiona sobre la futilidad del quehacer literario y se convierte en sátira, amable si se quiere, sobre el descontento y la presunción ridícula de los poetas. Una lectura más profunda puede ponerlo en relación con la miserable condición humana, pero parece más atinado admitir que Cervantes, cuando lo componía por 1612, pensaba más en concreto en sus colegas de oficio y en el *genus irritabile uatum* horaciano, acertado tópico que resume la susceptibilidad de quien podía ofenderse tanto al verse «en él escrito y notado entre los buenos poetas» como si su nombre hubiese sido omitido. Creo que merece la pena insistir en que ese temor irónico, respuesta a presunciones y soberbias, es la razón de ser del breve prólogo y, también, el argumento de los últimos tercetos del capítulo VIII, principio y conclusión —excluida la *Adjunta al Parnaso*— de la obra. El «mancebito cuellierguido» que presume de su condición nobiliaria echa en cara a nuestro taimado «poetón» que

Cargastes de poetas ignorantes,  
y dexástesme a mí, que ver desseo  
del Parnaso las fuentes elegantes.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Viage del Parnaso*, VIII, 439-441. Las citas van por MIGUEL DE CERVANTES, *Viage del Parnaso. Poesías varias*, ed. E. L. Rivers, Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 195.

Mientras que cierto vate que componía sus versos «de argentería, / de nácar, de cristal, de perlas y oro» se queja de estar «en lista con tan bárbaro decoro». Un exponente de la contienda entre cultistas y anticultistas, ya en creciente auge, en cuyos bandos Cervantes no quiere tomar parte, razón por la que se inhibe de haber actuado «de ignorancia o malicia» y, en esa consecuencia, hace que Apolo peche con la responsabilidad del elenco poético.

### ¿POR QUÉ SUBIR AL PARNASO?

Pero la finalidad del *Viage del Parnaso* es mucho más compleja, como corresponde al género en que se encuadra y a la sabiduría del ya veterano Cervantes. Pretende inmortalizar a la nueva generación poética con los elogios estereotipados y mecánicos, rara vez sentidos, de esta clase de composiciones, aunque apenas si llegan al veinte por ciento de los tres mil doscientos ochenta y cuatro versos de los ocho capítulos de que consta.<sup>2</sup> Aspira también a que el lector se entretenga y se divierta por medio de una trama variada, rica en pormenores y situaciones cambiantes. Por eso elige el terceto —propio de la epístola horaciana y del *capitolo* satírico— como vehículo intencional más adecuado. Pero Cervantes también reivindica para la posteridad el justo lugar de sus escritos desgajándose en narrador del viaje y en protagonista de la subida a la cumbre del Parnaso, lo que posibilita mayores y más elaboradas perspectivas narrativas.

Ese desglose del autor en personaje es propio de textos alegóricos medievales como la *Divina commedia*, donde Dante es guiado por Virgilio —símbolo de la razón humana— al paraíso terrestre. Nuestro Cervantes se autoinvita a embarcar en la galera por Mercurio, símbolo de prudencia y de cordura,<sup>3</sup> y se deja conducir por el «dios parlero» a la cima del Parnaso para prestar ayuda a Apolo, junto a los «famosos vates». Allí habrá de vérselas con el «esquadrón vulgar» «de más de veynte mil sietemesinos / poetas, que de serlo están en duda».<sup>4</sup> Pero él ya había declarado en el prólogo de las *Novelas ejemplares* (1613) que había compuesto el *Viage del Parnaso* «a imitación del de César Caporal Perusino».<sup>5</sup> Lo renueva a su inicio, al confesar que «llevado

<sup>2</sup> Sobre la tópica del elogio, DAVID M. GITLITZ, «Cervantes y la poesía encomiástica», *Annali. Sezione romanza*, 14 (1972), pp. 191-218, en especial pp. 209-216.

<sup>3</sup> *Viage del Parnaso*, I, 189. El atributo se aplica al caduceo, cuyas funciones enumera Virgilio en *Eneida*, IV, 242-246. Sobre la influencia dantesca, FERDINANDO D. MAURINO, «El *Viage* de Cervantes y la *Comedia* de Dante», *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 3 (1956), pp. 7-12.

<sup>4</sup> *Viage del Parnaso*, I, 226-228.

<sup>5</sup> La cita va por MIGUEL DE CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, 13ª ed., Cátedra, Madrid, 1990, 2 ts., I, p. 51.

de un capricho reverendo / le vino en voluntad de yr a Parnaso / por hüyr de la corte el vario estruendo».<sup>6</sup> Empero, Cervantes se valió sólo de algunos ingredientes del *Viaggio in Parnaso* (1582) de Cesare Caporali (1531-1601):<sup>7</sup> la idea del periplo geográfico, la descripción de la «hermosa galera» fabricada de versos —inspirada en el palacio de Apolo descrito por Caporali—, la presencia de alegorías (la Vanagloria y sus hermanas la Adulación y la Mentira, la Envidia, «monstruo de naturaleza, / maldita y carcomida, ardiendo en saña», etc.), o el menosprecio en clave satírica de la corte.<sup>8</sup> La obra del italiano, también en tercetos encadenados, se vertebró en dos partes de unos ochocientos versos en total, seguidas de unos *Avvisi di Parnaso* —también en ese metro— sobre la guerra contra los ignorantes que decreta Apolo: los aprestos del combate, la elección de Pietro Bembo como general de la flota y la desordenada contienda alegórica entre versos y prosas, todo ello mezclado con sátiras contra las insidias cortesanas.<sup>9</sup>

Cuando Cervantes expresa por boca de don Quijote que la auténtica poesía «no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo», entendiéndolo por tal no sólo «a la gente plebeya y humilde» sino a «todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe»,<sup>10</sup> y deja sentado en el *Viage del Parnaso* que

Nunca se inclina o sirve a la canalla  
trovadora, maligna y trafalmeja,  
que en lo que más ignora menos calla.<sup>11</sup>

está incidiendo en el *τόπος* renacentista de la veneración de la sabiduría, que se asienta, a tenor de Américo Castro, sobre un esquema propio del feudalismo medieval. Estaríamos pues ante una idea que se adapta ahora a esta otra forma de «despotismo de la inteligencia».<sup>12</sup> Pero ¿no es ése un lugar

<sup>6</sup> *Viage del Parnaso*, I, 4-6.

<sup>7</sup> *Rime di Cesare Caporali Perugino, in questa ultima impressione con somma diligenza corrette*, Bernardo Giunti, Venezia, 1608, ff. 4r.-18r. (Biblioteca Nacional, U. 3.451). Los *Avvisi* en ff. 45v.-54r.

<sup>8</sup> BENEDETTO CROCE, «Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes», en *Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Victoriano Suárez, Madrid, 1899, 2 ts., I, pp. 161-179, y FERDINANDO D. MAURINO, «Cervantes, Cortese, Caporali and their *Journeys to Parnassus*», *Modern Language Quarterly*, 9 (1958), pp. 43-46.

<sup>9</sup> B. CROCE, «Due illustrazioni», pp. 165-166.

<sup>10</sup> Mis citas van ahora por MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. J. J. Allen, 6ª ed., Cátedra, Madrid, 1984, 2 ts., II, pp. 142-143.

<sup>11</sup> *Viage del Parnaso*, IV, 166-168.

<sup>12</sup> AMÉRICO CASTRO, *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1973, pp. 213-215.

común asociado en la época al miedo que siente el escritor de ser vituperado por el «vario vulgo» de envidiosos y maldicientes? Más bien sí. Sin embargo, Cervantes lo enmascara de socarronería y desea a quien lea las *Novelas ejemplares* que Dios lo proteja, «y a mí me dé paciencia para llevar bien el mal que han de decir contra mí más de cuatro sotiles y almidonados».<sup>13</sup>

#### DOS ROMANCES SEVILLANOS

Pero cuando un humanista de humor más agrio como Juan de la Cueva se atreve a componer romances historiales y «coplones / no tersos, pero tercios para el pueblo»<sup>14</sup> y, al mismo tiempo, poesía petrarquista o un género de tanta elevación y prestigio como la épica, su actitud ante el «riguroso vulgo» se torna vigilante, recelosa y crispada. Hasta el punto de invocar «celestial augurio» a las Musas para que lo protejan. Cervantes, establecido en Sevilla en 1587 como comisario de abastos de las galeras reales, debió de estar al tanto del revuelo originado en las academias, a fines de aquel año, al salir a la luz la primera parte del *Coro febeo de romances historiales*.<sup>15</sup> Nada tendría de extraño que fuese entonces uno de sus primeros lectores y que, pasado el tiempo, volviese sobre dos de aquellos largos romances e incorporase la *inventio* al *Viaje del Parnaso*. Un pormenor advertido por la crítica hace ya bastante tiempo, aunque sin llegar a demostrarlo. Tal vez por eso haya sido escasamente considerado luego.<sup>16</sup> Poco importa, a la verdad. Lo que cuenta es que estamos ante uno de los silencios que guardó Cervantes respecto a Cueva, compañero generacional al que también ignoró cuando teorizó en el prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615) sobre quienes precedieron a Lope de Vega en su innovadora, avezada y exitosa fórmula dramática. Cervantes y Lope —sobre todo el segundo— no sintieron demasiadas simpatías por el arrogante autor del *Viaje de Sannio*.

Mas ¿de qué tratan estos romances? El primero da cuenta de «cómo los poetas siguieron a la Poesía y lo que les pasó con ellos» (X,2). Y esboza en clave burlesca el tema de la envidia que sufren los vates desamparados de mecenazgo y el ansia que sienten de que los favorezca la Poesía con «gran número de concetos, / muchos términos galanos, / descripciones y epítetos, / consonantes nunca usados». Influjo divino con el que

<sup>13</sup> *Novelas ejemplares*, I, p. 53.

<sup>14</sup> Véase J. CEBRIÁN, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, pp. 81-114.

<sup>15</sup> Las citas irán por el ejemplar de la BN, R. 6.285, que lleva en portada el año de 1588.

<sup>16</sup> Me refiero a Rodolfo Schevill y a Adolfo Bonilla en su edición del *Viaje del Parnaso*, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922, pp. VII-VIII. Y también a Francisco Rodríguez Marín en la suya (*'Viaje del Parnaso' de Miguel de Cervantes*, Bermejo, Madrid, 1935, p. LXVIII).

subiremos al Parnasso,  
 y en medio de sus dos puntas  
 nos veremos assentados,  
 y en la fuente Cabalina  
 mojar podremos los labios,  
 aunque no sabemos lenguas  
 más que nuestro castellano.<sup>17</sup>

La pobre Poesía, «despavorida y temblando», huye a través de montes y llanos de la «chusma de poetas» que la anda persiguiendo con el fin de lograr sus favores. Pero tras alocada carrera, se ve cercada por aquella turba de «poetas remendados» y hambrientos, descrita por Cueva con un gracejo conceptual muy suyo:

cuál con sayo y cuál sin capa,  
 cuál con capa y cuál sin sayo,  
 cuál descalço y cuál con calças,  
 cuál con calças y descalço;  
 cuál trae el vestido negro  
 cosido con hilo blanco,  
 cuál en ferreruelo verde  
 un remiendo colorado,  
 cuál trae buelta la camisa  
 por echar fuera el ganado,  
 cuál sin ella y con jubón  
 y el cuello muy botonado;  
 cuál coxo, cuál patituerto,  
 cuál renco, cuál corcobado,  
 cuál viene sobre un bordón  
 con una pierna arrastrando.<sup>18</sup>

Antes de descubrirse la Poesía resplandeciendo en el «escuadrón de ninfas bellas», el personaje Cervantes confiesa a Apolo que no tiene capa ni sitio donde acomodarse, «que no ay asiento bueno / si el favor no le labra, o la riqueza», en evidente alusión al poder del mecenazgo y, claro está, del dinero.<sup>19</sup> Una máxima topificada en la obra de Cueva. Pero en el romance del vate hispalense también encontramos el desdoble del autor, narrador y

<sup>17</sup> *Coro febeo de romances historiales*, f. 315r.

<sup>18</sup> *Ibid.*, ff. 312v.-313r.

<sup>19</sup> *Viage del Parnaso*, IV, 95-96.

a la vez personaje principal que ruega a la diosa que no se incomode por los «gritos levantados» de sus compañeros de oficio, «que cochinos y poetas, / gramáticos y cirujanos, / adonde quiera qu'están / no pueden estar callados».<sup>20</sup>

En Cueva existe mayor dosis de humor lucianesco y un sentido bastante más acusado y mordaz del alcance de la sátira. Risa de los demás e incluso de sí mismo, al disfrazarse «de mucha barba, en redondo / cortada, y crespo el mostacho», cargado «con un gran libro en el ombro / como costal», y acercársele en demanda de amparo para su pobre familia, en la que son poetas «muger, hijos, perros, gatos, / que se pega esta poesía / como si fuera contagio». Y no contento, pide a la Poesía que lo proteja como «poeta natural» como ha demostrado

en un romance que hize  
a la muerte de Don Sancho,  
cuando lo mató Vellido  
con el agudo venablo,  
que guarda los consonantes  
desde el principio hasta el cabo,  
cosa que nadie lo á hecho  
sino yo con mi trabajo.<sup>21</sup>

En el atinado sentir del licenciado Vidriera, los malos poetas eran «la idiotez y la arrogancia del mundo».<sup>22</sup> Y en el *Viage del Parnaso*, una nube llueve poetas sobre el bajel como si fuesen sabandijas. Unos son «hombres buenos conocidos» y «otros de rumbo y hampo, y Dios es Christo, / poquitos bien y muchos mal vestidos».<sup>23</sup> Así, la «muchedumbre impertinente» que se acerca

<sup>20</sup> *Coro febeo de romances historiales*, f. 314v.

<sup>21</sup> *Ibid.*, f. 315. Alude a su romance «de la sentençia i muerte que dieron los de Çamora a Vellido Dolfos por la muerte del rey don Sancho» (III,4) de la segunda parte (Ms. 56-3-6 de la Biblioteca Colombina) del *Coro febeo de romances historiales*, ff. 144r.-148r. En efecto, conserva asonancia en *a-a* de principio a fin. Cabe recordar que Cueva estrenó en 1579 en Sevilla la *Comedia de la muerte del rey don Sancho y reto de Çamora por don Diego Ordóñez*, primera muestra de los temas épico-nacionales llevados a la escena, tan conocidos del público popular de los corrales a través del romancero viejo. Véase al respecto BRUCE W. WARDROPPER, «Juan de la Cueva y el drama histórico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9 (1955), pp. 149-156. Y además A. ROBERT LAUER, «The use and abuse of History in the Spanish theater of the Golden Age: the regicide of Sancho II as treated by Juan de la Cueva, Guillén de Castro and Lope de Vega», *Hispanic Review*, 56 (1988), pp. 17-37.

<sup>22</sup> *Novelas ejemplares*, II, p. 59.

<sup>23</sup> *Viage del Parnaso*, II, 379-381.

a la costa en la nave que Neptuno echa a pique a golpes de tridente es tan cobarde y asustadiza que «antes que allí, holgara de hallarse / en el Compás famoso de Sevilla»,<sup>24</sup> lupanar notorio, como es bien sabido, merodeado por soldados ruidosos, pícaros sin rumbo, rufianes y bravucones de toda ralea. En la *Adjunta*, Apolo advierte por decreto a los poetas españoles —con no poca gracia— que quien «diere en ser espadachín, valentón y arrojado, por aquella parte de la valentía se desagüe». <sup>25</sup> En cuanto al romance de Cueva, la Poesía les pregunta: «¿Quién os fuerza a ser poetas, / aviendo almadraba y rastro?», aunque ante la insistente vehemencia que demuestran en proseguir el «loco vicio» de componer versos termina, cansada y aburrida, por darles facultad y amparo de parte de Apolo

para que hagáis mil libros  
cada uno en cada año,  
y que cada libro sea  
de cuatro dedos en alto,  
y que nadie se entremeta  
sino el vulgo a esaminallos;  
y assimesmo os doi licencia  
para beber de Pegasso  
y que os coronéis las sienes  
de pámpanos y naranjo,  
y de quanto más quisierdes  
si esto no os dexa pagados.<sup>26</sup>

La diosa se encamina al monte Parnaso y los deja murmurando «sobre a cuál le dio más gracia / o fue más privilegiado», huera presunción que Cervantes resuelve con su fino humor al final del *Viage del Parnaso* poniendo a Flora y a la Aurora a repartir rosas, jazmines, amarantos y perlas a los poetas vencedores que, no obstante, empiezan ya «a murmurar del sacro don» otorgado a unos pocos, cuyos nombres se silencian, quedando en vagas referencias geográficas la residencia en cauta prevención de mayores envidias.

El segundo romance de Cueva, de mayor trascendencia en la *inventio* cervantina,<sup>27</sup> da cuenta de «cómo los poetas conquistaron el Parnasso y

<sup>24</sup> *Ibid.*, V, 41-42.

<sup>25</sup> *Adjunta al Parnaso*, pp. 209-210 de la edición de E.L. Rivers.

<sup>26</sup> *Coro febeo de romances historiales*, f. 316r.

<sup>27</sup> Entendida como *excogitatio*, o sea, la toma de las posibilidades de desarrollo contenidas más o menos patentemente en una determinada *res*. Véase a este respecto H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, I, pp. 235-237.

lo ganaron, y Apolo y las Musas huyeron dél» (X,3).<sup>28</sup> Henos aquí de nuevo ante otro episodio burlesco de la alegórica rebeldía de los «poetas libertados», o sea, de «los coplistas y poetridas, / los poetontos y poetastrós»<sup>29</sup> que componen «sin ingenio ni artificio, / desnudos de todo ornato». Éstos se conjuran contra Febo porque los ha expulsado del monte y ha dejado su sitio «a los poetas sagrados / que participan del cielo / y comunican los astros», cuyo arte y excelencia son dignos del preciado laurel. En el poema de Cervantes, tras la paródica invocación del inicio del capítulo VII, el «bando católico» de los buenos poetas mide sus fuerzas bajo la enseña del cisne, mientras que los de la «atrevida gente», capitaneados por Jerónimo Arbolanche,<sup>30</sup> enarbolan el estandarte del cuervo e inician la escalada:

Por la falda del monte gateaba  
una tropa poética, aspirando  
a la cumbre, que bien guardada estava;  
hazían hincapié de quando en quando,  
y con hondas de estallo y con ballestas  
yvan libros enteros disparando;  
no del plomo fundido las funestas  
balas pudieran ser dañosas tanto,  
ni al disparar pudieran ser más prestas.<sup>31</sup>

El combate es tan enredado y confuso «que no ay quien pueda / discernir cuál es malo o cuál es bueno, / cuál es garcilasista o timoneda», hasta que Pedro Mantuano lo hace con su «sana voluntad y entendimiento». Disparan novelas, sátiras, sartas de romances, seguidillas y libros en verso y prosa, aunque también combaten con garras y dientes.<sup>32</sup> Por fin, «derrúmbanse

<sup>28</sup> *Coro febeo de romances historiales*, ff. 316v.-324r.

<sup>29</sup> *Ibid.*, f. 317r.

<sup>30</sup> Jerónimo Arbolanche, motejado de «muso por la vida» por Cervantes, había declarado con falsa modestia al maestro Melchor Enrico en los preliminares de *Las Abidas* (1566), que carecía de ciencia y de dotes poéticas pare componer en cualquier género. Tal vez por tan «atrevida hipocresía» —no falta la xilografía en que aparece laureado— y por el poco aprecio que sentía por su obra decidiera ponerlo de corifeo de los malos poetas. Véase MIGUEL DE CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, ed. M. Herrero García, CSIC, Madrid, 1983, p. 803, texto revisado y dispuesto por Alberto Sánchez y José Carlos de Torres.

<sup>31</sup> *Viaje del Parnaso*, VII, 151-159.

<sup>32</sup> Véase ELIAS L. RIVERS, «*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas», en JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE y EDWARD C. RILEY (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis, London, 1973, pp. 135-146. Del mismo, «Antecedentes genéricos del *Viaje del Parnaso*», en INORIA PEPE SARNO (ed.), *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Bulzoni, Roma, 1990, 2 ts., II, pp. 575-582 y «Genres and voices

del monte abaxo quantos / presumieron subir por la ladera». En el romance de Cueva, Ardaleón empuña la bandera «en que pintado iba Babio» y promete a sus huestes que castigará a las Musas «con açotes» y acabará con los pania-guados de Apolo. Sin embargo, el dios y las Musas son quienes arrojan flechas y piedras desde la cima a los «que por la falda del monte / subiendo ivan a lo alto»:

Ellos porfían subiendo,  
 por las ramas agarrando;  
 lánçanles de arriba piedras  
 y en piedras palos atados.  
 Caen unos, levántanse otros,  
 cuál quebrada pierna o braço;  
 gimen unos, otros gritan:  
 ¡arriba!, ¡qu'es nuestro el campo!  
 ¡Que a Febo le faltan flechas  
 y no tiene qué tirarnos!<sup>33</sup>

En la refriega inicial logran descalabrar a un coplero «de folía y pie quebrado, / de lo de caxcabel gordo / del tiempo de don Pelayo», a otro que se llevó tras de sí a Lamio, «un poeta consegil, / para bodas alquilado», y a Salvio, «menos amigo de Febo / que religioso de Baco».<sup>34</sup> ¿Quiénes son Lamio o Salvio, versificadores ocasionales y amigos de beber más de la cuenta? Cueva se cuidó mucho de esconder bajo tales criptónimos a sujetos de su entorno. Vates de convites y bodegones que, en el sentir de Cervantes, cultivaban la falsa poesía: la «ansiosa, torpe y vieja, / amiga de sonaja y morteruelo, / que ni tabanco ni taberna deja [...] grande amiga de bodas y bautismos, / larga de manos, corta de cerbelo».<sup>35</sup> Obra pues de poetastros que «Baco, donde ella está, su gusto anuncia». Evidencia una vez más de la deuda de Cervantes para con la *inventio* cueviana, pues en el romance de éste los malos poetas replican a Apolo con insultos, con osadas bravatas y... icon libros por el aire en vez de balas! Cervantes cita sin temor el título de las obras que arrojan los malos contra los de su bando, aunque algunas *Rimas* quedan en el cauto anonimato. Cueva, por el contrario, apuesta por la referencia genérica tal como en sus epístolas:

in the *Viaje del Parnaso*», en JAMES A. PARR (ed.), *On Cervantes: Essays for L.A. Murillo*, Juan de la Cuesta, Newark DE, 1991, pp. 207-225.

<sup>33</sup> *Coro febeo de romances historiales*, ff. 319v.-320r.

<sup>34</sup> *Ibid.*, f. 320r.

<sup>35</sup> *Viaje del Parnaso*, IV, 169-171 y 173-174.

Cuál le arroja el cancionero,  
cuál le tira el novelario,  
cuál lo escupe y cuál lo llama  
que salga con él al campo.<sup>36</sup>

Viendo la «cruel matança y fiero estrago» que las flechas divinas infringen en sus huestes, deciden subirse unos sobre otros en cómica maquinaria bélica y asaltar de ese modo ridículo la cumbre del Parnaso. Y aunque Febo logra derribarla en una ocasión con el tronco de un roble, era tal la muchedumbre «que parecía qu'el monte / poetas iba brotando». Pero al fin logran que el dios y las Musas desamparen el lugar y huyan al cielo en su carro. Vencedores de la contienda, los «poetas remendones» profanan el simulacro de Apolo y estragan cuanto encuentran a su paso:

Los unos van a las fuentes,  
y vestidos y calzados,  
a beber se arrojan dentro,  
unos sobre otros bolcando  
como hidrópicos sedientos,  
sin verse de agua hartos,  
juzgándose con aquello  
ser a Febo aventajados.  
Por otra parte ivan otros  
los laureles desgajando,  
diziendo: ¡Aunque pese a Apolo  
tenemos de coronarnos,  
que también somos poetas  
como los qu'él llama sacros!<sup>37</sup>

Versos que muy bien pudo tener delante Cervantes en la divertida secuencia del capítulo III en que el escuadrón que sigue a Apolo por las laderas del Parnaso, «unos a pedicox, otros a saltos», se topa con la fuente Castalia. ¿No es lo que sigue, en cierto modo, una *amplificatio* del pasaje de Cueva?:

y en viéndola, infinitos se arrojaron,  
sedientos, al cristal de su corriente;  
unos no solamente se hartaron,  
sino que pies y manos y otras cosas

<sup>36</sup> *Coro febeo de romances historiales*, f. 321r.

<sup>37</sup> *Ibid.*, f. 323r.

algo más indecentes se lavaron;  
 otros, más advertidos, las sabrosas  
 aguas gustaron poco a poco, dando  
 espacio al gusto, a pausas melindrosas.

.....  
 Poco a poco la fuente se desagua  
 y passa en los estómagos bevientes,  
 y aun no se apaga de su sed la fragua.<sup>38</sup>

El ejército de los «famosos vates» en que milita el Cervantes personaje es objeto de burlas e ironías, aquí y allá, en el *Viage del Parnaso*. Cierto que se trata de una agrupación bastante ambigua que sufre traiciones internas, razón por la que se impone la cautela a la hora de sopesar la sinceridad de los elogios ahí dispensados. No obstante, sus alusiones al Quevedo «flagelo de poetas memos» o al Góngora cultista de las «estancias polifemas» resultan más calurosas y menos rutinarias que las brindadas a otros combatientes.<sup>39</sup> La *Adjunta al Parnaso*, compuesta dos años más tarde, y su apéndice de *Privilegios, ordenanças y advertencias que Apolo embía a los poetas españoles* obedecen a otras coordenadas anímicas y se reviste de un estilo más alegre, desenfadado y festivo. El último recuerda la *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes* de Quevedo, incluida en el *Buscón* (1620),<sup>40</sup> aunque escrita y difundida mucho antes,<sup>41</sup> donde sale malparado el «género de sabandijas que llaman poetas» y la «seta infernal de hombres condenados a perpetuo conceto». Ahora bien, tanto esta obra como la invectiva contra Colindón y Magancino, «poéticos malsines de juzgado» que reciben mandamiento firmado por Apolo en un excursu del *Exemplar poético* (1606) de Cueva,<sup>42</sup> así como los versos del soneto XCIV —una de tantas burlas brotadas de su pluma— emplean tintas satíricas más densas y virulentas que las de Cervantes:

Oy llegó del Parnasso una estafeta  
 despachada de Apolo con editos

<sup>38</sup> *Viage del Parnaso*, III, 368-375 y 382-384.

<sup>39</sup> E.L. RIVERS, «*Viage del Parnaso* y poesías sueltas», pp. 143-145.

<sup>40</sup> *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, Pedro Vergés, Zaragoza, 1626, ff. 38-40v., que cito por FRANCISCO DE QUEVEDO, *El Buscón*, ed. P. Jauralde, Castalia, Madrid, 1990, pp. 148-152.

<sup>41</sup> PABLO JAURALDE, «Obrillas festivas de Quevedo: estado actual de la cuestión», en *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, 2 ts., I, pp. 275-284.

<sup>42</sup> *Exemplar poético*, 1.013-1.015, cuya cita va por JUAN DE LA CUEVA, *Exemplar poético*, ed. J.M. Reyes Cano, p. 75.

sellados de su mano i sobr'escritos  
a los archipoetontos de su seta.

Manda en ellos que nadie no entremeta  
nuevas leyes ni dé arbitrados ritos,  
i a los semipoetas que den gritos  
si uviere cisma o prescripción secreta.

En un romance en sayagués language  
estas reformaciones se publican  
i el ayre de que son las lleva sólo,  
con que será forçoso que se atage  
la idolatria de aquellos que se aplican  
lo que a los ombres no concede Apolo.<sup>43</sup>

Esos mismos «archipoetontos» y «semipoetas» que se confieren «lo que a los ombres no concede Apolo», en el prealudido soneto de Cueva, son quienes en el romance de la toma del Parnaso se enfurecen y reniegan de su dios protector motejándolo de «adulterino» o «desterrado», con el desparpajo que poco más tarde será moneda común en los romances mitológicos en clave burlesca del Barroco.<sup>44</sup> Una osadía muy lucianesca que el nada recatado Cueva había ensayado con anterioridad y notable éxito en el *Viage de Sannio*. Ciertamente que, en buena parte, la trama argumental procede del primero de los *Dialoghi piacevoli* (1539) del mordaz antipetrarquista Niccolò Franco, autor de acedas invectivas<sup>45</sup> y plagiarío ocasional.<sup>46</sup> También en el romance, los malos poetas se despachan a gusto contra Apolo:

cuál matador de los cýclopes,  
cuál del rey Admeto amado,  
cuál le llama mentiroso  
en sus respuestas, cuál falso,  
cuál le dize hechizero,  
ensalmador, erbolario,

<sup>43</sup> Cito el texto por la edición que estoy ultimando, pero a falta de referencia tangible remitiré todavía al lector a *De las Rimas de Juan de la Cueva primera parte*, f. 121v. Lo publicaré antes B.J. GALLARDO (*Ensayo*, II, col. 680) y E. WALBERG, *Juan de la Cueva et son 'Exemplar poético'*, p. 97.

<sup>44</sup> J. CEBRIÁN, *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva*, pp. 130-148, y *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, pp. 252-263.

<sup>45</sup> ANTONIO ALTAMURA, «Fabrizio Luna e due invettive inedite di Niccolò Franco», *Samnium*, 23 (1950), pp. 100-105.

<sup>46</sup> ANTONIO ALTAMURA, *Il 'Tempio d'Amore': storia di un plagio*, Napoletana, Napoli, 1980, pp. 6-9.

ombre para dar plazer  
con su guitarra alquilado.<sup>47</sup>

Pero no podemos olvidar el halo, en el ambiente de la época, del vituperio y de la detracción como armas arrojadizas entre bandos rivales. No era cosa de éstos o de aquéllos. Por eso no es de extrañar que el *Romancero general* (1600) y sus adiciones de 1602 y 1604 recojan romances anónimos que recuerdan detalles o pormenores de la *inventio* cervantina. El que comienza *Los que alcabalas ni juro* —añadido en la de 1604— incluye una sentencia burlesca de los jueces de la Audiencia Real contra los malos poetas, condenándolos a «que no gasten el licor / de la Castalia o Parnaso» y a que dejen de componer coplas y de formar corrillos sectarios, prohibiéndoles, en fin, hacer comedias «de lo que otro ha trabajado».<sup>48</sup> En otro, el mismo dios Apolo, viendo que «al pie y cimiento / de nuestro monte encumbrado, / muertos por querer hablar, / ya rebuznan muchos asnos», dispone condiciones y decreta que en su gremio

no se admiten pies de banco,  
conceptos de Celestina  
cuando bebía con ajos,  
que el llegar a ser poeta  
no es coser un martingalo,  
ni hazer una confección  
de miel rosada y ruybarbo;  
que los nuevos romancistas  
que enturbiaron nuestro Tajo,  
Tormes, Pisuerga y Henares,  
no son de nuestros gimnasios.<sup>49</sup>

Argumentos que traen a la mente la simbólica alegría que experimentan los ríos Pisuerga y Tajo, tras la derrota de los malos poetas a finales del capítulo VII, reflejada en el cómico llanto del «limpio Tagarete», del Zapardiel o del «turbio Esgueva», arroyuelos de aguas sucias y pestilentes.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> *Coro febeo de romances historiales*, f. 321r.

<sup>48</sup> *Romancero general* (1600, 1604, 1605), CSIC, Madrid, 1947, 2 ts., II, p. 40. Edición de Ángel González Palencia.

<sup>49</sup> *Romancero general*, I, p. 141. M. Herrero García (M. DE CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, pp. 630-632) sugiere que algunos de estos romances podrían ser de la mano del mismo Cervantes.

<sup>50</sup> *Viaje del Parnaso*, VII, 353, 356 y VIII, 34.

## PERO ¿QUIÉN VIAJÓ ANTES?

Cuando en los inicios del capítulo IV Cervantes confiesa a Apolo que «nunca voló la pluma humilde mía / por la región satírica» y siente que es «baxeza / que a infames premios y desgracias guía»,<sup>51</sup> reprueba y patentiza su alejamiento —o al menos su deseo de mantenerse al margen— de una forma orgullosa de encarar la vida y las relaciones con sus compañeros de oficio que vates como Juan de la Cueva tuvieron a gala reflejar en sus versos. En gran medida, es ésa la razón de ser del *Viage de Sannio*, ideado en su mayor parte hacia 1585: la de un «pobre i necessitado poeta, aunque gran observador de la Virtud i guiado de ella»,<sup>52</sup> que sube al cielo del Olimpo a pedir remedio a Júpiter y, de paso, a no dejar títere con cabeza a fuer de insolencia de cuantos dioses le salen al paso, incluido Febo. Apolo lo somete a un examen de teoría y práctica poéticas, del que Sannio saldrá airoso y hasta ufano, como ya vimos. La redacción de la obra —como en el caso de Cervantes— responde también a dos momentos anímicos diferentes, como se recordará. Los cuatro primeros libros acaban en desgracia. Sannio —*alter ego* de Cueva— no logra su propósito de reconocimiento y Momo, en añadidura, lo condena a morir pobre y a ser blanco de por vida de maldicientes y detractores. Pero en el quinto y último, añadido en los albores del xvii, trueca sus desvelos por el feliz sentimiento de ser estimado en su propia tierra por el río Betis, cuyas ninfas le regalan «ricas perlas i luziente oro» en «premio de sus trabajos i virtud». La obra coincide en algunos aspectos con el *Viage del Parnaso*, pero la dolorosa queja de Sannio y su lengua mordaz y descarada, capaz de recordarle a los inmortales los más vergonzosos lances de sus vidas, no puede parangonarse a la cómica y amable desmitificación cervantina, por más que en ella se muestre Apolo «en calças y en jubón vistoso» o Venus aparezca vestida «de pardilla raxa / una gran saya entera hecha al uso» en luto por la muerte de Adonis, despojados uno y otra de su majestad prístina y presentados en semblanzas familiares y humorísticas.<sup>53</sup>

Aunque no encontró suficiente amparo para imprimirlo, Cueva debió darlo a conocer en los, en verdad, pocos cenáculos y academias que gustaba frecuentar. Nada de extraño tendría que hubiese circulado manuscrito en Sevilla<sup>54</sup> en los años en que Cervantes leyó el *Coro febeo de romances historiales* (1587) y estuvo al tanto, sin duda, del revuelo y las envidias suscitadas por

<sup>51</sup> *Ibid.*, IV, 34-36.

<sup>52</sup> *Viaje de Sannio*, p. 13.

<sup>53</sup> GUSTAVO CORREA, «La dimensión mitológica del *Viaje del Parnaso*», *Comparative Literature*, 12 (1960), pp. 113-124.

<sup>54</sup> MIGUEL DE CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, ed. J. Toribio Medina, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1925, 2 ts., I, p. xvii.

su salida a la luz pública. Aunque el *Viage de Sannio* carece de correlato entre narrador y personaje, las coincidencias argumentales e intencionales que evidencia el poema de Cervantes son numerosas. La Virtud que guía al osado Sannio a través de los aposentos celestiales es la alegoría de su pensamiento, la prosopopeya de su propia fe de base estoico-senequista, de dudosa rentabilidad, cuya observancia confesará a Apolo que sólo le reporta andar «seguido de la invidia robadora / i de vulgares opiniones vanas».<sup>55</sup> Idéntica reconvencción le formula Cervantes en los versos iniciales del capítulo IV:

Y así le dixé a Delio: No se estima,  
señor, del vulgo vano el que te sigue  
y al árbol sacro del laurel se arrima;  
la envidia y la ignorancia le persigue,  
y así, embidiado siempre y perseguido,  
el bien que espera por jamás consigue.<sup>56</sup>

Por eso, cuando Sannio llega al fin a la presencia del omnipotente Júpiter no le pide «más que aver una onesta passadía / por quien tú eres i por quien me guía»<sup>57</sup> con la que remediar su «hambre trabajosa» de irredento poeta:

Mi vida sabes que ocupado é sólo  
en ejercicios de virtud gloriosos,  
a las Musas siguiendo i sacro Apolo,  
en ellos celebrando heroes famosos;  
i aunque los é esparzido al postrer polo,  
en cosa no m'an sido provechosos,  
ni aver hecho a los dioses deste impero  
más hymnos que en su gloria cantó Homero.

Con todo esto muero de pobreza  
i moriré si tú no lo remedias,  
sin valerme de ingenio ni agudeza  
ni averle dado al vulgo mil comedias;  
i mudado el estilo a más alteza  
tengo hecho un volumen de tragedias,  
de obras de amor un grande cartapacio  
i escritas más novelas qu'el Boccacio.

<sup>55</sup> *Viaje de Sannio*, III, 19, e-f.

<sup>56</sup> *Viaje del Parnaso*, IV, 7-12.

<sup>57</sup> *Viaje de Sannio*, IV, 38, g-h.

I esto me sirve sólo de ocuparme,  
 porque ni dello me aprovecho o como;  
 antes suele la hambre despertarme  
 cuando en mi mano un libro déstos tomo.<sup>58</sup>

La fabulación mitológica es también ahí una máscara alegórica tras la que el autor se desenvuelve con comodidad y soltura. Pero Cervantes, seguro y firme en su yo, no necesitó ocultarse bajo un criptónimo ni agazapar en clave retórica sus escritos en el *Viaje del Parnaso*, cuya trayectoria temporal, como con acierto se ha escrito, «se trouve en quelque sorte distendue entre la rémémoration apparente d'un périple imaginaire et la reconstruction effective d'un authentique passé d'écrivain».<sup>59</sup> Esta dimensión autobiográfica, que incide con particular énfasis en explicitar rasgos de personalidad y carácter, se torna en algunos pasajes en valiente afirmación de libertad,<sup>60</sup> en íntima confesión de su talante independiente y «corta fortuna», ejemplificadas en un radical rechazo de la adulación y de la mentira —«de la santa virtud total ruina»— como medio subrepticio para lograr cualesquiera fines. En ese sentido escribe a boca llena:

Tuve, tengo y tendré los pensamientos,  
 (imerced al cielo que a tal bien me inclina!),  
 de toda adulación libres y essentos.

Nunca pongo los pies por do camina  
 la mentira, la fraude y el engaño,  
 de la santa virtud total rüna.<sup>61</sup>

Estrofas que revelan una insatisfecha y reprobada contemplación de su propia experiencia humana, escritas desde una irritada consciencia de la injusticia, de la inmoralidad o flaqueza consustancial al género humano, inclinado a toda clase de ruindades, deudas de favores y compensaciones.<sup>62</sup> Aun con

<sup>58</sup> *Viaje de Sannio*, IV, 35-37, a-d.

<sup>59</sup> JEAN CANAVAGGIO, «La dimension autobiographique du *Viaje del Parnaso*», en *L'autobiographie dans le monde hispanique (Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix, 11-12-13 Mai 1979)*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1980, p. 178. Hay traducción española: «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, 1 (1981), pp. 29-41.

<sup>60</sup> NICOLÁS MARÍN, «Una nota al *Viaje del Parnaso*», *Anales Cervantinos*, 22 (1984), p. 206. Véase también ANTONIO REY HAZAS, «Cervantes, el *Quijote* y la poética de la libertad», en *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 369-380.

<sup>61</sup> *Viaje del Parnaso*, IV, 58-63.

<sup>62</sup> JORDI GRACIA GARCÍA, «*Viaje del Parnaso*: un ensayo de interpretación», en *Actas del Primer*

los matices expuestos, la desmitificación de los dioses es otro punto de coincidencia intencional entre uno y otro *viajes*. El encolerizado Neptuno que opone el tridente para que Sannio no traspase los umbrales celestes es ridiculizado por lanzar «vanos fieros y amenazas», rebajado a soldado fanfarrón que presume de sus «loables hazañas» y sometido a la implacable lengua del atrevido poeta, quien le recuerda en apretada relación los episodios menos gloriosos de su vida.<sup>63</sup> Cervantes lo pinta sentado en su carro de cristal, «con rostro ayrado y ademán funesto», «la barba luenga y llena de marisco, / con dos gruessas lampreas coronado»,<sup>64</sup> echando a pique la ancha nave que se acerca a la costa, ensartando en el tridente a los náufragos y discutiendo cómicamente con Venus sobre la suerte última de la «hambrienta mesnada», metamorfoseada por ella en odres y calabazas «por que Neptuno hundirlos no presuma»:

que éstos, de proceder siempre inhumano,  
en sus versos han dicho cien mil vezes:  
'açotando las aguas del mar cano'.

Ni açotado ni viejo me pareces,  
replicó Venus. Y él le dixo a ella:  
puesto que me enamoras, no enterneces;  
que de tal modo la fatal estrella  
influye d'estos tristes que no puedo  
dar felice despacho a tu querella.<sup>65</sup>

Mercurio, encolerizado porque Cervantes se niega a desembarcar en Nápoles y enrolar a los Argensola en la empresa bélica del Parnaso, echa unos reniegos de bravucón que recuerdan el arranque del soneto al túmulo de Felipe II en la catedral de Sevilla:<sup>66</sup> «Ninguno, dixo, me hable d'esse modo, / que si me desembarco y los envisto, / iboto a Dios que me trayga al Conde y todo!»<sup>67</sup> La excelsa dignidad y magnificencia de los inmortales se re-

*Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, p. 337. Del mismo, «Intención y crítica del *Viaje del Parnaso*: en torno a la adulación y la vanagloria», *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 81-84.

<sup>63</sup> *Viaje de Sannio*, III, 54-55.

<sup>64</sup> *Viaje del Parnaso*, V, 48, 71-72.

<sup>65</sup> *Viaje del Parnaso*, V, 160-168.

<sup>66</sup> Véase S. B. VRANICH, «El 'Voto a Dios' de Cervantes», en *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, pp. 94-104, y MARY MALCOM GAYLORD, «'Yo el soneto': Cervantes's poetics of the cenotaph», en SUSAN L. FISCHER (ed.), *Self-conscious art: A tribute to John W. Kronik*, Bucknell University, Lewisburg PA, 1996, pp. 128-150. Véase también ADRIENNE LASKIER MARTÍN, *Cervantes and the burlesque sonnet*, University of California, Berkeley CA, 1991, pp. 102-114.

<sup>67</sup> *Viaje del Parnaso*, III, 193-195.

duce, bajo este tratamiento realista, a la modesta dimensión de hombres y mujeres vulgares, sujetos a sus mismas pasiones. Y además son aderezados con la anacrónica vestimenta de la época y revestidos de idéntica humanización a la que Velázquez exhibe en cuadros de asunto mitológico como *La fragua de Vulcano* o *Los borrachos*. Esta caracterización, en efecto, los sume en el ambiente de caricatura y amable burla que constituye la atmósfera que baña el *Viage del Parnaso*.<sup>68</sup> En esa misma órbita degradadora, Sannio incluso se atreve a decirles que han sido creados por la imaginación de los hombres; venerado fruto de un nuevo clasicismo ahora en crisis, enaltecido y reverenciado por la pompa de los poetas «siendo puramente ombres». Y añade con atrevida y calculada insolencia:

¿cuál es de todos cuantos celebramos  
 más que un herrero, más que un ortelano,  
 más que un soldado, más que un sirujano?  
 I viene la inorancia nuestra a daros  
 cuando menos de dioses los renombres,  
 i las causas i oficios aplicaros  
 que usastes siendo puramente ombres.<sup>69</sup>

El mayor atractivo para los coetáneos de Cervantes debió de residir en la lista de poetas encomiados que, aquí y allá, aparece y desaparece injerida en el devenir narrativo. Su elaboración lleva pareja cierta evaluación crítica, aunque los elogios no descuellan de la tópica propia del género, presente desde mucho antes en excursos de la épica culta. Quizá por ello, como se ha apuntado, los lectores contemporáneos al *Viage del Parnaso* no debieron de ser muchos más de los poetas citados junto con sus mecenas y algunos eruditos y aficionados a la poesía, por más que no fuera ése el motivo primordial que le condujo a elaborarlo.<sup>70</sup>

Importa recordar que el *Viage de Sannio* ofrece también una muestra de esta poesía de enaltecimiento personal,<sup>71</sup> compuesta casi siempre en octavas e inserta con relativa frecuencia en largas epopeyas y en otros subgéneros narrativos de fines del siglo XVI y principios del XVII. Ya vimos que

<sup>68</sup> MIGUEL DE CERVANTES, *Poesías completas, I. Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, ed. V. Gaos, Castalia, Madrid, 1984, p. 32.

<sup>69</sup> *Viaje de Sannio*, III, 138, e-h y 139, a-d.

<sup>70</sup> D.M. GITLITZ, «Cervantes y la poesía encomiástica», p. 215.

<sup>71</sup> *Viaje de Sannio*, V, 54-81. Como he demostrado páginas atrás, el libro V fue redactado —o, al menos, reelaborado— quince o veinte años después de 1585, fecha que sólo es válida para los cuatro primeros.

Sannio desciende al palacio subacuático del Betis, acompañado por la Virtud y guiado por la ninfa Selidonia.<sup>72</sup> Allí contempla «los famosos / cisnes del Betis» «que ya dexaron el vital aliento»:<sup>73</sup> veintitrés escritores, casi todos ya desaparecidos, mas no todos. Algunos viven todavía, como Cristóbal Mosquera (†1610) o Francisco de Medina (†1615); otros se hallan en plena madurez, como Juan de Arguijo (1567-1622), o son jóvenes promesas, como el rico y luego poderoso Fernando Enríquez de Ribera (1584-1637), tercer duque de Alcalá, cuya inclusión obedece —ya lo advertimos— a móviles enaltecedores y a esperanzas de mecenazgo —como, en cierto modo, Arguijo— que no lograron satisfactoria correspondencia. Esta moda de cantar ingenios contemporáneos, inaugurada en España por Gaspar Gil Polo en el *Canto de Turia* de la *Diana enamorada* (1564),<sup>74</sup> aflora también en *La Galatea* (1585), cuyo *Canto de Calíope* celebra en apretadas octavas a un centenar de ellos. La musa cervantina, como la Selidonia de Cueva, da cuenta de veinte «raros ingenios» que moran en las riberas del Betis, siete de los cuales —el canónigo Francisco Pacheco, Fernando de Herrera, Fernando de Cangas, Francisco de Medina, Baltasar del Alcázar, Cristóbal Mosquera y Juan Sáez Zumeta— despuntan también en el *Viage de Sannio*. Ahora bien, el altivo e inmodesto dramaturgo sevillano —citado por su apellido materno—, silenciado por casi todos sus contemporáneos —Lope de modo muy significativo—, ocupa un «asiento merescido» por «su dulce lira y raro entendimiento» en el generoso elenco de Cervantes:

Sé que sus obras del eterno olvido,  
a despecho y pesar del violento  
curso del tiempo, librarán su nombre,  
quedando con un claro alto renombre.<sup>75</sup>

Empero, han transcurrido treinta años cuando Cervantes redacta el *Viage del Parnaso* y su consciencia ya no es la misma. El «dulce son de la templada

<sup>72</sup> La bajada a la gruta del «admirado y fuera de sentido» Sannio recuerda el *tutto stupefatto e stordito* del Sannazaro de la *Arcadia* —guiado también por una ninfa— en su viaje a la caverna donde mora el río Sebeto. De hecho, Cueva se inspira aquí en el capítulo XII de la *Arcadia*, deudor a la vez de la égloga *Meliseus* de Pontano.

<sup>73</sup> *Viage de Sannio*, V, 53, b-c y 15, d. Por el contrario, Cervantes se propone en el canto de Calíope «cantar de aquellos solamente / a quien la Parca el hilo aún no ha cortado». La cita, por M. DE CERVANTES, *La Galatea*, ed. J.B. Avalor-Arce, p. 424.

<sup>74</sup> GASPAR GIL POLO, *Diana enamorada*, ed. F. López Estrada, Castalia, Madrid, 1988, pp. 212-227. Calíope invoca al Turia, «que otra vez con voz sonora / cantaste de tus hijos la excelencia» (*La Galatea*, p. 454) en alusión a las citadas octavas del libro pastoril.

<sup>75</sup> *La Galatea*, p. 442.

lira de Calíope»,<sup>76</sup> capaz de admirar o suspender el oído de los pastores en emulación renacentista, ha dejado su puesto a la ambigüedad irónica, a la amable sorna, a la broma solapada del «poetón ya viejo», ahíto de la vana presunción y de la futilidad de sus camaradas de oficio, que confiesa «turbio miedo» y finge humilde acatamiento, en demanda de amparo y ayuda a Apolo, porque «los puestos se lamentan, los no puestos / gritan».<sup>77</sup> Sí, es una gracia peculiar nunca usada la que sublima los tercetos del *Viage del Parnaso*, bastante más indulgente que la reflejada por la sátira al uso.<sup>78</sup> Y mucho más benévola e irónica<sup>79</sup> que la amarga irrespetuosidad lucianesca que muestra Sannio —trasunto, ya se ha dicho, de Juan de la Cueva— a cuantos dioses le salen al paso, intentan darle en las narices con las puertas celestiales o censuran su osadía de «ombre indino», de «poetilla, el más vil de los mortales».<sup>80</sup>

Al contrario que Cueva, Cervantes supo asimilar en su singladura vital que había que volver «a lo tierno las saludes, / sin mostrar mal talante o sobrezejo» a soberbios, cuellierguidos e hipócritas. Y, naturalmente, a los que «al contrario se pasaron», es decir, a los poetas desertores de su bando: el de los buenos. Porque disimular con arte contribuye a «servir de aumento a las demás virtudes».<sup>81</sup> Amable, sabio y reiterado consejo al lector de entonces y al de ahora de quien tuvo el atinado acierto de multiplicar los puntos de vista de su autoestima literaria en el *Viage del Parnaso*, repartiéndolos entre su propio parecer, el de Mercurio y el de Apolo —el máximo juez en punto a poesía— sabedor de que sus obras «los rincones de la tierra, / llevándolas en grupa Rozinante, / descubren y a la embidia mueven guerra».<sup>82</sup> El poeta Cervantes continúa siendo en clave platónica el receptor de una cosmovisión moral de la que ha de rendir cuentas.<sup>83</sup> A fin de cuentas, el *Viage del Parnaso* es su última travesía por el mundo de la poesía.<sup>84</sup>

En cambio, Juan de la Cueva, por la brava, decidió subir al cielo de los dioses en 1585 y no dejar allá títere con cabeza. Le quedaban todavía casi tres décadas de vida para rendir a la posteridad sus últimas cuentas.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>77</sup> *Viage del Parnaso*, IV, 545-546.

<sup>78</sup> JUAN RUIZ PEÑA, «Al margen del *Viage del Parnaso*», *Anales Cervantinos*, 25-26 (1987-1988), p. 366.

<sup>79</sup> ELLEN D. LOKOS, *The solitary journey. Cervantes's 'Voyage to Parnassus'*, Peter Lang, New York, 1991, pp. 59-99.

<sup>80</sup> *Viaje de Sannio*, III, 59,a y 74,g.

<sup>81</sup> *Viage del Parnaso*, VIII, 410-411 y 414.

<sup>82</sup> *Ibid.*, I, 220-222.

<sup>83</sup> GEOFFREY STAGG, «Propaganda and poetics on Parnassus: Cervantes's *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, 8 (1988), pp. 23-38.

<sup>84</sup> Véase el lúcido estudio de FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, «El retorno del Parnaso», ahora en *Trabajos y días cervantinos*, CEC, Alcalá de Henares, 1995, pp. 191-240.

## VII

### UN JOVEN CANTOR DE LOS AMORES DE JÚPITER

*Mas porque sepas que seré bastante,  
Andrómeda, a morir por tu decoro,  
retrato soy de Júpiter Tonante.*

LOPE DE VEGA

Las negras y tenebrosas aguas del río del Olvido han borrado casi por completo de la memoria colectiva de la Edad de Oro la singladura vital del poeta Juan Espínola y Torres, desarrollada la mayor parte a lo largo de la primera mitad del siglo XVII. Las *Transformaciones y robos de Júpiter* (1619) —donde canta con vacilante lira los amores furtivos del padre de los dioses— es, sí, obra de juventud, inmadura. Libro de extraordinaria rareza hoy, ocupa, sin embargo, un lugar destacado en el conjunto de su no muy abundante obra artística. Pero ¿quién fue y a qué dedicó su vida?

#### ENTRE LA POESÍA Y LA HISTORIA

Nació nuestro vate a fines de junio de 1596 en Jerez, siendo bautizado el día 29 de ese mes en la parroquia de San Mateo. Sus padres, don Bernardino Espínola Villavicencio y doña Antonia de Torres Gaitán, pertenecían ambos a familias de abolengo emparentadas entre sí y relacionadas con el gobierno de la ciudad. Como otros jóvenes de la nobleza local, Espínola recibió lecciones en el Estudio de Santo Domingo el Real, regentado por el orden de Predicadores. Ahí, en los claustros, surgió su temprana vocación poética, alentada por su tío y preceptor fray Agustín de Espínola. Años más tarde, el discípulo le dirigirá sus *Transformaciones* y lo llamará, en reconocimiento a su magisterio e influjo, «padre, sol y maestro mío».<sup>1</sup> Pero ¿quién era este fray

<sup>1</sup> Las referencias a *Transformaciones y robos de Júpiter* —salvo que se diga otra cosa— van por la edición que preparé, aludida páginas atrás (Miraguano, Madrid, 1991). La cita es de la Dedicatoria, p. 17.

Agustín? En su época gozó de cierta fama por sus dotes oratorias. Colegial de San Gregorio de Valladolid en 1591, desempeñó luego la cátedra de prima de Teología de la universidad de Osuna, la regencia de Regina Angelorum de Sevilla y los cargos de maestro de estudiantes, lector de Artes y Teología y prior en varias ocasiones —la primera de 1606 a 1609— del convento xericiense.<sup>2</sup>

Además de las materias propias del Estudio dominico —filosofía, teología tomista y Sagrada Escritura—<sup>3</sup> el joven Espínola, muy probablemente bajo la tutela de su tío, se ejercitó en la lectura e interpretación de los clásicos grecolatinos. Las *Metamorfosis* de Ovidio y la poesía lírica y narrativa de Lope de Vega —las *Rimas* de 1602 y 1604,<sup>4</sup> tan ricas en ‘artificios’ metafóricos— fueron las fuentes en las que bebió en sus inicios poéticos. Del primero tomó los asuntos; del segundo imitó el lenguaje, o sea, la forma expresiva.

En 1619 compuso por encomienda un soneto encomiástico para los preliminares de *El Corregidor*,<sup>5</sup> breve tratado de admoniciones políticas escrito por un ilustre conciudadano, don Juan de Argomedo y Villavicencio.<sup>6</sup> Invoca Espínola ahí el valor inmortalizador de la Fama que, «a pesar de la Invidia oscura y fea» quebranta con «trompa sonora y voz divina» la «veloz cortina» de Eolo y contempla la «clara luz» que irradia la sabiduría del enaltecido, «nuevo Numa» del presente, cuyo prometedor futuro —«capaz sugeto para inmensos días»— merece mayores elogios que las remotas «cenizas frías» de los parangonados Solón, Tales y Bías:

<sup>2</sup> Lo poco que se ha escrito sobre nuestro vate se encuentra —y no siempre de forma fiable— en DIEGO IGNACIO PARADA Y BARRETO, *Hombres ilustres de la ciudad de Jerez de la Frontera*, El Guadalete, Jerez, 1875, pp. 426-427; HIPÓLITO SANCHO, *Historia del Real Convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera*, Tipografía del Rosario, Almagro, 1929-1932, 2 ts., II, pp. 98-99; VICENTE BELTRÁN DE HEREDIA, «La facultad de Teología en la universidad de Osuna», *La Ciencia Tomista*, 49 (1934), p. 163, nota.

<sup>3</sup> HIPÓLITO SANCHO DE SOPRANIS, *Establecimientos docentes de Jerez de la Frontera en la segunda mitad del siglo XVI*, CEHJ, Jerez, 1959, pp. 3-25.

<sup>4</sup> MARIA GRAZIA PROFETI, «Le *Rimas*: prime tessere per la bibliografia delle opere non drammatiche di Lope», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 16 (1991), pp. 183-209 y FELIPE PEDRAZA JIMÉNEZ, «Las primeras ediciones de las *Rimas* de Lope de Vega y sus circunstancias», *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 235-245.

<sup>5</sup> *El Corregidor, de Don Ioan de Argomedo y Villauicencio*, Fernando Rey, Xerez de la Frontera, 1619. De este rarísimo libro —exhibido en la Exposición Europea de Madrid de 1893 (A. PALAU, *Manual*, I, 16.147)— existe, que yo sepa, un solo ejemplar, propiedad en el siglo XVIII de Fernando Joseph de Velasco. Se halla ahora en la Biblioteca Nacional de Madrid (R. 2.894). Por ahí citaré.

<sup>6</sup> Lo trae Nicolás Antonio —«*El Corregidor o Advertencias políticas*: hoc est, de prætoris seu correctoris eiusque urbis officio» (2ª ed., *Nova*, I, p. 639)— pero no Gallardo. Los preliminares han sido reproducidos modernamente por ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, *La imprenta serezana en los siglos XVI y XVII (1564-1699)*, Julián Barbazán, Madrid, 1942, pp. 24-25.

Fama loquaz, eroica Gigantea,  
 que con trompa sonora y voz divina  
 rompes de Eolo la veloz cortina  
 a pesar de la Invidia oscura y fea:  
 las alas bate y en mirar te emplea  
 la clara luz hermosa y cristalina  
 que espira al mundo en celestial doctrina  
 un Numa sabio que su bien dessea.

Dexen tus lenguas mil las alabanzas  
 de Solones, Taleses y de Bías,  
 pues en Xerez eterno empleo alcanzas.

Dexa en Atenas sus cenizas frías,  
 que oy te ofrezco en don Joan con más pujanzas  
 capaz sugeto para inmensos días.<sup>7</sup>

Nuestro poeta, no mucho después, casó en Morón de la Frontera con doña María de Villalón y Bohórquez. Regresado a su ciudad natal, se establece en casas de su propiedad de la plaza del Mercado, en las inmediaciones de la iglesia de San Mateo.<sup>8</sup> Vino luego una numerosa descendencia: seis hijos —Bernardino, Luis, Joseph, Agustín, Antonio y Félix— y una hija, Inés, además de otros que murieron párvulos.

El 26 de enero de 1630 se celebró en la plaza del Arenal un lucido festejo de toros y cañas por el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos, acaecido a 17 de octubre del año anterior. Espínola disfrutaba ya de notoria fama poética, ya que fue a él a quien el Cabildo encargó la constancia metrificada del público evento.<sup>9</sup> En esa *Descripción poética* en clave narrativa<sup>10</sup> —un breve canto épico en treinta y seis octavas— la huella de Góngora salta a la vista. Abundan ahí las alusiones mitológicas enrevesadas, los hipérbatos abruptos y las perífrasis. Éstas eluden o enmascaran por medio de un rodeo el término

<sup>7</sup> *El Corregidor*, prels., s.f.

<sup>8</sup> D.I. PARADA Y BARRETO, *Hombres ilustres de la ciudad de Jerez*, p. 428.

<sup>9</sup> JUAN MORENO DE GUERRA Y ALONSO, «*Descripción de las fiestas de cañas y toros celebradas en Jerez de la Frontera el año 1630 con motivo del nacimiento del príncipe don Baltasar Carlos*», por don Juan Spínola y Torres», *Revista de Historia y Genealogía Española*, 5 (1916), pp. 426-453. El ejemplar por donde citaré es de la tirada aparte y posee numeración propia.

<sup>10</sup> No conozco ningún ejemplar de este rarísimo folleto. El usado por J. Moreno de Guerra —falta de portada— perteneció a la biblioteca sevillana de don Juan Pérez de Guzmán y Boza, duque de T'Serclaes (1854-1934), dispersada a su muerte. Mis pesquisas para localizarlo en The Hispanic Society of America no han dado resultado. JENARO ALENDA Y MIRA, *Relación de solemnidades y fiestas públicas de España*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1903, pp. 261-265, recoge numerosas obras en recuerdo del nacimiento de Baltasar Carlos, pero no la de Espínola.

corriente en un proceso de creciente e intensificada dificultad léxica y sintáctica. Así, por ejemplo, el príncipe Baltasar Carlos es «bello luzero rutilante», surgido «del Sol de España y la francesa Aurora», o sea, del rey Felipe IV y de la reina doña Isabel de Borbón. El «día alegre y señalado» de los juegos —inspirada ésta en el arranque de la *Soledad primera* de Góngora— «la cuarta luz en que el pastor de Admeto / dora a los Peces la lustrosa escama». El cómputo es erróneo,<sup>11</sup> aunque eso poco importa en el arte barroco. Jerez, en fin, «la cesárea ciudad a quien Leteo / glorioso ministró tantos cristales / quantos tiñe después en el Lerneo».<sup>12</sup>

Nuestro puntual cronista, con Virgilio y Garcilaso, da término preceptivo a lo narrado cuando «llega el Sol al antípoda que espera». Ensayo ahí los viejos *τόποι* del ritual introductorio y de la *peroratio* de la épica, como la falsa declaración de incapacidad poética —«Cante otra lira tan subido intento, / que una sampoña es rústico instrumento», «y cansada mi pluma, no se atreve, / fiada en cera, a levantarse al cielo»,<sup>13</sup> al contraponer la grandeza y excelencia de lo cantado —la vistosidad de los juegos, la principalía de los caballeros— a la rudeza de su plectro. En toda la *Descripción poética* subyacen ecos y hechuras que evocan de inmediato artificios polifémicos:

No los superbos césares famosos  
para juegos olímpicos que hizieron,  
coliseos formaron tan vistosos  
como el que de la Plaça compusieron;  
hasta en los elementos rigurosos  
parece a todo que poder tuvieron,  
pues quando amenazavan agua y vientos  
pienso que les torcieron sus intentos.

Circunda andamio en dilatada esfera,  
émulo no de fuerte anfiteatro,  
el suelo de una plaça que es primera  
en quantas mira el Sol de Tile a Batro.  
No la Sauseda en sus entrañas fiera  
engendró, que su fúnebre teatro  
en la arena no hallase aqueste día  
burlada su lozana valentía.

<sup>11</sup> *La quarta luz* [= el cuarto día] *en que el pastor de Admeto* [= Apolo, o sea, el Sol] / *dora a los Peces la lustrosa escama* [= entra en el signo de Piscis] corresponde al 26 de febrero, no de enero.

<sup>12</sup> *Descripción de las fiestas*, 1, a-b; 4, a-b y 2, a-c. Cito por octava y versos.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 9, g-h y 46, f-g.

Antes que Aurora en rosicler hermoso  
 bañasse al cielo el safirino paño,  
 los toros encerraron en el coso,  
 sin recibir lesión ni causar daño.  
 Discreta prevención fue del famoso  
 e ilustre don Francisco de Riaño,  
 cuyas partes, si trata de alabarlas  
 mi cortedad será vituperarlas.<sup>14</sup>

Aunque «un umilde Apeles», indigno de pintar sujeto tan elevado, Espínola gusta entrometerse en lo que narra y enaltece —muy en la línea del poema épico— a sus familiares más allegados. Tal, la octava en que describe la entrada airosa en el Arenal de su hermano el veinticuatro don Luis Espínola:<sup>15</sup>

Quando toda la gente acomodada  
 vieron estar los nobles cavalleros,  
 con parda tela de oro y cabellada  
 suspendieron la Plaça los primeros.  
 Hizo don Luis Espínola la entrada  
 tan galán, que a pesar de lisongeros,  
 a no ser yo tan parte dél dixera  
 que el Sol por verlo se paró en su esfera.<sup>16</sup>

Ecós y recuerdos del *Polifemo* (1627)<sup>17</sup> afloran también en las alusiones míticas correlativas, en circunlocución, con sus consiguientes correspondencias significativas. Se trata de impresionar, no de informar o de enseñar. Por eso nuestro cronista, imbuido de espíritu barroco, no se siente obligado a precisiones geográficas, a ubicar «la horrible fragua de Bulcano». Antes bien, potencia la idea de su «ardiente fulgor», asociándola a los «rayos» volcánicos del «Astrómboli monte siciliano / que al gran Tifeo los orgullos quita» —entremezcla ahí Sicilia y las Lípari—<sup>18</sup> para realzar en hipérbole la extraor-

<sup>14</sup> *Descripción de las fiestas*, 6-8.

<sup>15</sup> Don Luis, heredero del mayorazgo familiar, era muy diestro en el arte de la jineta. Véase a ese respecto HIPÓLITO SANCHO DE SOPRANIS, *Juegos de toros y cañas en Jerez de la Frontera*, CEHJ, Jerez, 1960, pp. 37-55.

<sup>16</sup> *Descripción de las fiestas*, 12.

<sup>17</sup> *Obras en verso del Homero español, que recogió Iuan López de Vicuña*, Viuda de Luis Sánchez, Madrid, 1627, ff. 114r.-121v., aunque se difundió en copias manuscritas mucho antes. Véase EMILIO OROZCO, *Introducción a Góngora*, Crítica, Barcelona, 1984, pp. 105-106.

<sup>18</sup> El sintagma «mar siciliano» y las referencias a «las fraguas de Vulcano» y a la «tumba de los huesos de Tifeo» figuran todas en la primera semioctava que inaugura el relato de la fábula

dinaria vistosidad del árbol de «ardiente fruto» —los fuegos de artificio lanzados— que puso punto final a la fiesta de toros y cañas:

No la horrible fragua de Bulcano  
que en ardiente fulgor llamas bomita,  
ni el Astrómboli monte siciliano  
que al gran Tifeo los orgullos quita,  
rayos esparce por el aire vano  
en mayor cantidad, pues diestro imita  
sus fuegos árbol cuyo ardiente fruto  
lustroso buelve de la noche el luto.<sup>19</sup>

Tal vez por 1623 fuera cuando escribió con «nueva Clío» otra relación poética, esta vez sobre un tema del todo distinto a cosa de festejos: sobre «los rigores / que del Japón los fieros moradores / usaron con la esquadra militante», o sea, los «grandes y rigurosos» martirios que sufrieron ciento dieciocho jesuitas en el Japón (1622),<sup>20</sup> cuyas andanzas por tan remotas tierras ocuparon a otras plumas antes<sup>21</sup> y después de producirse ese trágico suceso.<sup>22</sup>

Con los no muy abundantes datos de que disponemos, se infiere que debió de ir desatendiendo poco a poco el ejercicio de la poesía en beneficio de la prosa histórica. Su pertenencia a la nobleza le abrió las puertas de los archivos particulares y le permitió acceder a libros de Cabildo. Unos materiales que debieron de serle de gran utilidad para compilar, hacia 1643, una genealogía de sus antepasados y ascendientes.

Pero la cosa daba para más. Así que nuestro Espínola prosiguió su tarea y llegó a concluir en «treçientos pliegos de composición y istoria» un *Libro de las cosas memorables de Xerez y sus hijos*.<sup>23</sup> En 1646 elevó un memorial al Cabildo solicitándole que se hiciese cargo de las costas de su publicación y que se contratara para ese efecto a un impresor:

gongorina. Véase DÁMASO ALONSO, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª ed., Gredos, Madrid, 1976, pp. 318-324 y *Góngora y el 'Polifemo'*, 6ª ed., Gredos, Madrid, 1980, 3 ts., III, pp. 51-57. Muy interesante el comentario de JOSEPH PELLICER DE SALAS Y TOVAR, *Lecciones solemnes a las obras de don Lvis de Góngora y Argote*, Imprenta del Reino, Madrid, 1630, cols. 33-37.

<sup>19</sup> *Descripción de las fiestas*, 44.

<sup>20</sup> JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1952, p. 450.

<sup>21</sup> Anterior es *Triunfo de la Fee en los reynos del Japón por los años de 1614 y 1615* —Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1618— precisamente de Lope de Vega.

<sup>22</sup> Véase B.J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española*, I, 793-799.

<sup>23</sup> RAMÓN MARTÍNEZ DE VIGIL, «Ensayo de una biblioteca de dominicos españoles», en *La Orden de Predicadores*, Antonio Pérez Dubrull, Madrid, 1884, p. 277 y J.J. SAGREDO, *Bibliografía dominicana de la provincia Bética (1515-1921)*, Tipografía del Rosario, Almagro, 1922, p. 159.

Áme mobido a tomar por mi quenta hobra tan grande, el ver y conoçer que en materia tan copiossa ser ymposible que el débil yngenio mío quede corto, porque de fuerça daré a la estampa más cantidad de hazañas que comprehenden el número de libros de çiudades que an salido.<sup>24</sup>

El Cabildo, poco o nada proclive a empresas de esa índole, delegó en los veinticuatro don Diego de Villavicencio y don Juan Francisco de Miraval para que «vean y ajusten con el señor don Juan Spínola y Torres el libro que pretende se ymprima». Desacuerdo o indiferencia, el libro no llegó a gozar nunca de los honores de la letra impresa.<sup>25</sup>

Poco sabemos de los últimos años de la vida de nuestro Espínola. En 1651, viudo, regresó como religioso de coro al convento de Santo Domingo, en cuyos claustros había adquirido su formación literaria.<sup>26</sup> Profesaban en el cenobio xericiense dos hijos suyos, en cuya compañía vivió apartado de sus antiguas aficiones y desvelos. A su muerte legó sus obras a la biblioteca del convento.

#### HISTORIA DE UNAS 'TRANSFORMACIONES'

A lo largo del siglo xvii fueron numerosos los libros impresos con escasos miramientos y con prisas excesivas, al desentenderse por completo los autores del original entregado a los tipógrafos.<sup>27</sup> En tales casos, al editor que pretenda reconstruir la última voluntad literaria u ortográfica del autor —si en verdad la hubo—, no le queda otro remedio que averiguar si intervino éste en el proceso de impresión y en qué grado. Mas sobre todo si corrigió o supervisó las pruebas de imprenta o la primera tirada de cada pliego.<sup>28</sup> De haberlo hecho, pueden presentarse variantes —no meras correcciones— en distintas ediciones de un pliego que conviene sopesar por su valor ecdótico. Por simple desidia o por razones económicas, los impresores solían aprovechar los

<sup>24</sup> Citaré por el texto que proporciona AGUSTÍN MUÑOZ Y GÓMEZ, *Historiógrafos y antigüedades de Jerez de la Frontera*, El Guadalete, Jerez, 1889, p. 38.

<sup>25</sup> A. MUÑOZ Y GÓMEZ, *Historiógrafos y antigüedades*, p. 40. A mediados del siglo xviii el manuscrito paraba en poder de Joseph Ángelo Dávila, quien el 6 de septiembre de 1758 elevó un memorial al ayuntamiento de Jerez en demanda de amanuenses que lo copiaran. De la obra, considerada perdida, existen copias fragmentarias en la biblioteca de la Real Academia de la Historia, Ms. 9/1.995(1) y Ms. 9/5.420.

<sup>26</sup> H. SANCHO, *Historia del Real Convento de Santo Domingo*, II, p. 141.

<sup>27</sup> AGUSTÍN GONZÁLEZ DE AMEZÚA, «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», *Bibliografía Hispánica*, 5 (1946), pp. 761-799. Más modernamente, J. SIMÓN DÍAZ, *El libro antiguo español*, pp. 114-121.

<sup>28</sup> TREVOR J. DADSON, «El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo xvii», *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 1053-1068.

pliegos con errores en el grueso de la edición sin mayor pesar y ningún arrepentimiento. Sólo avisados poetas —como Herrera o Cueva, como ya vimos— se preocuparon de que los pliegos con errores se enmendaran por medio de banderillas. Todo esto adquiere mayor importancia cuando la obra impresa carece de testimonios manuscritos, ya sean autógrafos, apógrafos o copias posteriores. Así acontece en *Transformaciones y robos de Júpiter*, aunque las diferencias entre los contadísimos ejemplares que se conservan no van más allá de las habidas en un cuaderno.

#### A) UNA EDICIÓN LISBOETA

Al diligente bibliógrafo Bartolomé José Gallardo no se le olvidó describir someramente el poema de Espínola en *Ensayo de una biblioteca española*.<sup>29</sup> En cambio no subrayó que se trataba de un muy «raro libro», tan escaso en la actualidad que ya por ese motivo merece ser reimpreso y reintegrado al acervo cultural del Barroco hispánico.<sup>30</sup> Que yo sepa sólo se conservan tres ejemplares, todos ellos en España:

a) El ya citado de la Biblioteca Capitular de Sevilla (A), signatura 50-1-29, empastado en pergamino. Carece del folio último y presenta deficiencias en el soporte por efecto de la humedad que atañen al texto.

b) El de la Biblioteca Nacional de Madrid (B), signatura R. 1.568, en pasta española. Adolece de dos folios al comienzo del canto I —pp. 1-2, f. 3, o sea, ff. 1-2—, tras los preliminares.

c) El de la Biblioteca Universitaria de Oviedo (C), signatura A-443, encuadernado en piel y pergamino. Ingresó en el acervo por compra tardía (registro número 33.074). Se halla en buen estado de conservación, sin mutilaciones.

Se trata de un librito *in octavo* —15 por 10 cm. en sus dimensiones primitivas, mermadas por un sucesivo guillotinado—<sup>31</sup> impreso con poca diligencia y menos aviso. El papel empleado es fino, de culebrilla; la letrería, gastada por el uso y deficiente.

<sup>29</sup> B.J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española*, II, 2.130.

<sup>30</sup> A. PALAU —*Manual del librero hispanoamericano*, V, 82.647— informa que Hidalgo ofreció un ejemplar en 1843 por 10 reales. Hubo otro en la biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros, no incorporado, a tenor de mis pesquisas, a The Hispanic Society of America. Sospecho que se trata del que hoy se encuentra en la Biblioteca Capitular de Sevilla. J. SIMÓN DÍAZ —*Bibliografía de la literatura hispánica*, IX, 5.613— recoge los que considero a continuación.

<sup>31</sup> Las dimensiones actuales de cada uno de los ejemplares son: A, 14 por 9; B, 14,5 por 9; y C, 13,5 por 8,5 centímetros.

Consta de ochenta folios repartidos en diez cuaterniones regulares —producto cada uno de ellos de una forma de 42 por 31 centímetros, sometida a tres dobleces—, signados en la margen inferior de los rectos de cada primera mitad: [A-A<sub>4</sub>], B-B<sub>4</sub>, C-C<sub>4</sub>, D-D<sub>4</sub>, E-E<sub>4</sub>, F-F<sub>4</sub>, G-G<sub>4</sub>, H-H<sub>4</sub>, I-[I<sub>4</sub>] y K-[K<sub>4</sub>].<sup>32</sup> En términos de contenido: tres hojas sin foliar —portada (I<sub>r.</sub>), licencias (II<sub>r.</sub>) y dedicatoria (III<sub>r.-v.</sub>)— seguidas de sesenta y cinco numeradas de texto —folios 1-66, o sea, 1<sub>r</sub>-65<sub>r.</sub>, por paginación errónea del primero— más doce sin foliar de la *Tabla de los nombres poéticos*, que comienza en el folio 65<sub>v</sub>. El frontispicio reza como sigue:

TRANSFORMACIONES, / Y ROBOS DE / IVPITER, Y ZELOS / de Iuno. / POR / Don Iuan Espinola y Torres. / *DIRIGIDOS AL PADRE / Maestro Fray Augustin Espinola su / tio, prior del Cōuento de Santo Domingo de Guzman el Real de / Xeres de la Frontera.* / {Florón} / COM LICENÇA / {Filete} / En Lisboa por Iorge Rodriguez, / Año 1619.

Tal como corresponde a una edición barata y descuidada de su época, el texto carece casi de exornos tipográficos: una *S* capital orlada al comienzo de la dedicatoria, una xilografía floral al final del canto IV —al folio 45<sub>v</sub>.— y calderones de reclamo (¶) al inicio de los sonetos argumentales y de cada uno de los cantos.

Aunque Gonzalo de Ayala advertía en su *Apología de la imprenta* (1619) que el corrector debía «tener el oído atento a lo que se lee, la vista a lo que se mira»,<sup>33</sup> la realidad era mucho más pedestre: muchos oficiales de la época descollaban precisamente por observar todo lo contrario, interesados en satisfacer cuanto antes los encargos, poco proclives, en esa consecuencia, a exquisiteces o minucias. Tal es el caso del portugués Jorge Rodrigues, a quien parece que poco o nada le importaba que su labor compositiva se desluciera por las erratas. Todos los indicios apuntan a que Espínola, tras obtener en julio de 1619 las licencias, puso en sus manos un autógrafo relativamente esmerado y que desde ese momento se desentendió de él, sin duda por la distancia. ¿Autor lejos de la imprenta y tipógrafo desaseado? Desastre seguro. En efecto, *Transformaciones y robos de Júpiter* salió a la luz plagada de errores

<sup>32</sup> Tanto el primer cuaderno completo —[A]— como los folios [I<sub>4</sub>], [K<sub>3</sub>] y [K<sub>4</sub>] carecen de signatura. Por error distributivo, la signatura de E figura invertida en el ejemplar A: E-E<sub>1</sub>-E<sub>3</sub>-E<sub>2</sub>. No así en B y C, que es correcta, o sea, E-E<sub>2</sub>-E<sub>3</sub>-E<sub>4</sub>.

<sup>33</sup> VÍCTOR INFANTES, «La apología de la imprenta de Gonzalo de Ayala: un texto desconocido en un pleito de impresores del Siglo de Oro», *Cuadernos Bibliográficos*, 44 (1982), pp. 33-47. La cita en p. 39.

de lectura y de numerosísimas erratas, porque unos y otras no tuvieron un verdadero corrector. ¡No hay página exenta de unos cuantos!<sup>34</sup>

Son muy comunes los errores por adición de letra: *Celoto*, por «Cloto» (I, 11,d); *blancaa* (IV, 26,a); *mulgidos* (V, 36,g), aunque menos —como es lógico suponer— las duplografías: «por muger corría *corría* con todos» (*Tabla*, s.v. ATALANTA). Las haplografías, originadas por olvido o por mala lectura del autógrafo, son algo más abundantes: *No de Mogorgón*, en lugar de «No de Demogorgón» (I, 4,a); *que de Licona*, por «que de Helicon» (I, 7,b); *Iuper*, en vez de «Iúpiter» (I, 61,e); o *seno*, por «sereno» (IV, 49,b). Hay otros que responden a simples yerros tipográficos: *hapitel*, por «chapitel» (I, 44,a); *horendo* (II, 48, b); *gllarda* (III, 24,a), etcétera.

Una lectura desatenta —o los efectos de la fatiga— es la causa más corriente de las *immutaciones* o sustituciones de una letra, atraída por otra idéntica y cercana: *megestad* (I, 29,c); *bolodores*, en vez de «boladores» (V, 23,a); *rabaño* (VI, 30,g). Pero hay otras en que el componedor demuestra no entender bien el sentido y trivializa la lectura. Opta entonces por la *lectio facilior*: *Florido* acento, *salvias* y *berbenas* —acento por «acanto» (III, 16,a); *el cavallo pesado*, en vez de «el caballo Pegaso» (*Tabla*, s.v. CABALINA). Otro tanto ocurre al efectuar equivocadamente cortes o uniones sintácticas, casi todas por crasa ignorancia mitológica: *Aleda bella*, por «a Leda bella» (II, 11,d); *por de Dalo*, es decir, «por Dédalo» (II, 17,d); *Iunopo Cupido*, en vez de «Iuno por Cupido» (II, 22,h); *Le da en gallarda estrella*, por «Leda en gallarda estrella» (IV, 54,a); y *el ague dexa erisa*, en lugar de «y la guedexa erisa»; *Ya Defineo*, en vez de «Ya de Fineo» (VI, 25,a), etcétera. Tampoco se libró el texto de las erratas mecánicas —más disculpables— derivadas de las alteración en el orden —*ligears* (I, 7,d); *Preseo* (*Tabla*, s.v. ATLANTE)— o de la inversión de los tipos móviles: *vnestros* (I, 10,e); *Miوتاuro* (II, 29,g); *Venns* (*Tabla*, s.v. DÍONE), etcétera.

Tan formidable cúmulo de desaciertos ratifica que *Transformaciones y robos de Júpiter* fue estampado de prisa, por salir del paso, sin intervenir corrector alguno que repasase las pruebas, si es que en realidad —parece poco probable— llegaron a sacarse. Por si aún faltaba mayor desafuero, surgió un incidente que dio origen a dos emisiones distintas, atestiguadas por los testimonios que venimos considerando. Ya impresos los primeros pliegos —los signados de la A a la D— y tirados algunos del quinto (E), Jorge Rodrigues

<sup>34</sup> Los yerros de imprenta lay Dios! rondan los dos centenares. Su origen e incidencia textual son diversos. A modo de simples botones de muestra he clasificado unos pocos de los achacables al componedor. Más adelante diré algo sobre los errores de copia del autógrafo, propios de Espínola, perpetuados —claro está, porque no ha perdurado el manuscrito— por el defectuoso tipógrafo.

percibió que algo no marchaba bien. ¡Había invertido las signaturas de los cuatro primeros folios<sup>35</sup> en la forma de éste y confundido el orden de las octavas reales en los otros cuatro! Solventó esas deficiencias en prensa<sup>36</sup> y realizó leves correcciones en algunos versos del pliego, las más en la puntuación, acentuación o alteración de alguna letra.<sup>37</sup> Ahora bien, como otros tipógrafos de la época decidió ahorrar. Así que aprovechó los cuadernos deficientes ya impresos y los empleó, sin más remilgos, en la tirada. El ejemplar de la *Capitular de Sevilla (A)* contiene el pliego equivocado, mientras que *B* y *C* incorporan el corregido. A pesar de ello, Rodrigues realizó un trabajo precipitado y desatento, pues quedaron sin enmienda la mayor parte de las erratas y se añadieron otras nuevas.

Páginas atrás prometí decir algo sobre los errores contenidos en el autógrafa, que, como sabemos, no ha llegado hasta nosotros. O sea, sobre los transmitidos por el autor al componedor. Sólo sería prudente considerar como tales algunos de los perpetuados en los mitónimos, motivados sin duda por insuficiencia del joven vate. *Ianaco* (= «Ínaco»), *Casiofea* (= «Casiopea») y *Clesidia* (= «Clepsidra») se documentan siempre —y muy abundantemente— de la misma forma, lo mismo que *Flegrón* (III, 23,c), *Flegrones*<sup>38</sup> (*Tabla*, s.v.), por «Flegon»); *Anteón* (VI, 14,a), *Anteones* (IV, 27,h) por «Acteón», «Acteones».

No albergo dudas sobre que el impresor manejó un manuscrito autógrafa, cuyas numerosísimas grafías seseantes o ceceantes no pueden achacarse a posibles lusismos o a insuficiencia ortográfica suya, ya que son también muy comunes en los demás escritos de Espínola. Y además con idéntica abundancia.

<sup>35</sup> Recuérdese lo ya dicho en la nota 32.

<sup>36</sup> En la tirada corregida, Rodrigues también encoló una banderilla impresa —de redacción idéntica, incluidas erratas— en el folio 33v. sobre la estrofa 56, b-h.

<sup>37</sup> De las treinta enmiendas ejecutadas sobre el pliego, diecisiete —un 56,6 por ciento— corresponden a modificaciones en minúsculas, puntuación o acentuación, lo que demuestra cuán vacilante andaba el pobre de Rodrigues en esas cuestiones. Otras siete —un 23,3 por ciento— engendran nuevas erratas en una verdadera *neverending story* de desaciertos. El ejemplar no enmendado es *A* y el corregido *B*. Declaro aquí las seis enmiendas restantes: «q. yo agora» *A* / «q. yo aora» *B* (III, 33,a); «la embajada» *A* / «la embaxada» *B* (III, 36,c); «que el Faetón diuino» *A* / «que Faetón diuino» *B* (II, 40,c); «de Amatistas» *A* / «de Amatistes» *B* (III, 40,h); «aciana» *A* / «anciana» *B* (IV, 14,a); y «el blanco vidrio» *A* / «el bláco vidrio» *B* (IV, 16,g). De todas ellas, sólo suscita dudas ecdóticas la cuarta: «Covarrubias dice *Amatista*, pero comúnmente se llama *Amathyste*» (*Diccionario de autoridades*, I, pp. 263-264, s.v.). ¿Sería la segunda lectura cosa del autor o del impresor? *Chi lo sa!* La supresión del artículo en la tercera —«el Faetón»— parece cosa del corrector, ya que el poeta suele utilizarlo en los nombres propios. Por otra parte, la única enmienda de errata manifiesta —error por omisión, sin duda— es la quinta.

<sup>38</sup> «Don Melchor y su hijo en dos Flegrones» se atestigua también en *Descripción de las fiestas de toros y cañas*, p. 16.

## B) EL PROCESO REDACCIONAL

*Transformaciones y robos de Júpiter* es una fábula mitológica barroca de talante épico y extensión mediana, cuya materia procede de las *Metamorfosis* de Ovidio. Sin embargo, los modos de narrar, los referentes cultos, el lenguaje artificioso,<sup>39</sup> el léxico suntuario, brillante y colorista, las alusiones embleáticas a la flora y a la fauna del paisaje traen a la memoria a cada paso los tonos luminosos y sensoriales del Lope de las *Rimas* (1602, 1604), tan preocupado por los aspectos formales<sup>40</sup> y en tantos aspectos precursor y adelantado sobre Góngora.<sup>41</sup>

Dirigido a su tío y preceptor fray Agustín de Espínola, relata en trescientas cincuenta y siete octavas reales, repartidas en seis cantos de extensión desigual —70, 59, 58, 63, 49 y 58 estrofas, encabezados todos por un soneto argumental— otras tantas leyendas eróticas, con metamorfosis incluida, del soberano del Olimpo: el gozo de Dánae, transformado el dios en lluvia de oro, y la hazaña de Perseo y Medusa (canto I); el robo de Europa y la leyenda de Minos, su hijo (canto II); su amor por la ninfa Ío, metamorfoseada en vaca para protegerla de la celosa Juno (canto III). Espínola derrocha artificiosidad en el soneto sumarial de este último por medio de numerosas *rime al mezzo* y de alguna que otra doble:

En niebla tenebrosa el padre pío  
trueca por Yo la persona hermosa;  
baxa zelosa su ofendida esposa  
a la margen hundosa y patrio río.

Trasforma impío de la ninfa el brío  
entre el rocío en basta piel bellosa,  
quando con espantosa y cuidadosa  
vista, guarda el pastor la vaca Yo.

Mercurio fiero con la historia estraña  
de la ninfa que en caña y pie ligero  
desprecia a Pan grosero, al mostro engaña;

<sup>39</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *La lengua castellana en el siglo xvii*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 65-68.

<sup>40</sup> MARY M. GAYLORD, «Proper language and language as property: the personal Poetics of Lope's *Rimas*», *Modern Language Notes*, 101 (1986), pp. 220-246.

<sup>41</sup> Véase DAMASO ALONSO, «Lope de Vega, símbolo del barroco», en *Poesía española*, sobre todo pp. 431-455, y JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS, «Góngora y Lope en la coyuntura del Renacimiento y del Barroco», en *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Editora Nacional, Madrid, 1975, en particular pp. 43-47.

con sangre baña el prado placentero  
 quando del Emesfero en la montaña  
 Yo acompaña al Júpiter guerrero.<sup>42</sup>

Recrea luego la fábula de Calisto, mudado Júpiter en la forma de Diana, el nacimiento de Arcas y la posterior catasterización de madre e hijo (canto IV); la leyenda de la ninfa Egina —cuyas relaciones cuenta Sísifo a su padre Asopo— y el nacimiento de Éaco (canto V); y, por fin, el disfrute de Alcmena, esposa de Anfitrión, tomando Júpiter la apariencia del marido, seguido de las proezas y posterior apoteosis de su hijo Hércules (canto VI):

Júpiter roba del tebano esposo  
 la forma bella y el galán semblante;  
 goza a Alcmena en lecho candidante  
 naciendo al mundo Alcides valeroso.  
 Juno, herida del furor zeloso,  
 baxa a las fuertes puertas de diamante;  
 manda a las Furias del feroz semblante  
 que echen serpientes al alnado hermoso.  
 Apréstale al garsón trabajos fieros:  
 Hidras, Centauros, Nesos y Dragones,  
 Harpías, Geriones y Cerveros.  
 Coge de todos los triunfales dones,  
 muere en camisa, y entre mil luzeros  
 borda del sacro Olimpo las regiones.<sup>43</sup>

Pero ¿cuándo compuso Espínola sus barrocas *Transformaciones*? ¿Poco antes de salir a la luz pública en 1619? ¿O, por el contrario, en fecha considerablemente anterior? Quizá llame la atención que en los preliminares no figuren poemas laudatorios de otros autores —tampoco propios—, lo que me parece otro indicio de que el libro fue impreso con prisas. También cabe pensar que el joven vate no contaba aún con prestigio, con suficientes amistades en el mundo literario. ¡Cuán difiere en esta costumbre de su admirado Lope de Vega!

Empero, con el recurso retórico de la *excusatio propter infirmitatem* y perífrasis alusivas a los osados Ícaro y Faetón, transmite en la dedicatoria respeto y afecto por su tío fray Agustín de Espínola —«con cuya luz pienso ir seguro

<sup>42</sup> *Transformaciones y robos de Júpiter*, p. 55.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 103.

en mi corto buelo»—,<sup>44</sup> expresiones, sin duda, de sincero aprecio. No hay por qué cargar las tintas en el *τόπος*, aunque patentice ahí su humilde inseguridad y la petición de amparo en sus «pocos años».<sup>45</sup>

Mas cuando en 1630 sale a plaza la *Descripción poética* de las «nobles fiestas reales» por el nacimiento de Baltasar Carlos, don Agustín Fernando López Adorno y otros amigos de Espínola cooperan con sonetos y otros poemas elogiosos. Importa detenernos en ellos porque arrojan luz sobre la cuestión redaccional. Ahí la alegoría vegetal es explícita: el «tierno pimpollo» dio primeras «flores / que aspiraron al mundo olor fragante»,

Cantando del astuto dios tonante  
el vario transformarse en sus amores.<sup>46</sup>

A tenor de esos versos Espínola debió de componer *Transformaciones y robos de Júpiter* muy joven. En forma más explícita se corrobora y precisa en otro de estos sonetos: fue cuando la parca Láquesis apenas había tejido el «postrer hilo» del «tercero lustro» de su vida, o sea, en 1611. Contaba pues nuestro vate quince años.<sup>47</sup>

Si del tercero lustro de tu vida  
texió apenas Láquesis postrer hilo  
quando cantaste en sonoro estilo  
del dios tonante la amorosa herida;  
y si después la tela repetida  
hallando en Helicón seguro asilo,  
en nueva Clío dibujaste el filo  
que a tu Japón dio gloria esclarecida;  
y si oi de nuestra patria generosa  
tan al vivo retratas los valores,  
dignos del dulce acento de tu lira,  
pues que por ti la vemos tan famosa,

<sup>44</sup> *Transformaciones y robos de Júpiter*, p. 17.

<sup>45</sup> Véase ALBERTO PORQUERAS MAYO, *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, CSIC, Madrid, 1968, pp. 22-26. También J. SIMÓN DÍAZ, *El libro antiguo español*, pp. 92-98.

<sup>46</sup> *Descripción de las fiestas*, p. 9.

<sup>47</sup> Caso de precocidad poética semejante —nada sorprendente para la época— el de don Fernando Afán de Ribera Enríquez (1614-1633), malogrado primogénito del Duque de Alcalá. En 1627 y a los trece, compuso una *Fábula de Myrra* en tres cantos breves de extensión similar a los de Espínola, publicada por García de Salcedo Coronel (Lázaro Scorigio, Nápoles, 1633). Véase a ese respecto Á. LASSO DE LA VEGA, *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana*, pp. 175-176 y J.M. DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, pp. 464-466.

hagamos lo que esmirnos moradores:  
démoste ió nuevo Homero! incienso y pira.<sup>48</sup>

Cabe admitir que fuera entonces cuando la organizara y redactara y que más tarde dedicara algún tiempo a su enmienda, pulimento y acabado. Lo último parece también verosímil, pues en la dedicatoria titula ya a su tío «prior del Convento de Santo Domingo, en Xerés de la Frontera». Su segundo priorato duró desde 1614 a 1617.<sup>49</sup> Median, sí, bastantes años entre la data compositiva y la salida a la luz de *Transformaciones y robos de Júpiter*. No encuentro razón suficiente para achacar la demora a que no existieran impresores, por aquel entonces, en la ciudad.

Sea como fuere, parece indudable que el joven poeta —su tío y mecenas o bien persona allegada— debió de iniciar los trámites editoriales antes de fines de 1618, porque a principios de noviembre de ese año se estableció en Jerez Fernando Rey,<sup>50</sup> de cuyos tórculos saldrá meses después *El Corregidor* (1619) de don Juan de Argomedo —censura y licencia están fechadas a 7 de junio—, en cuyas páginas preliminares colaboraron con versos encomiásticos Melchor López de Espínola, Ruy López de Trujillo y, como sabemos, nuestro Espínola.

Pero ¿por qué un impresor de Lisboa? Cabe hacer hincapié en que numerosos tipógrafos de la metrópoli lusitana mantuvieron relaciones comerciales a lo largo de la primera mitad del siglo xvii —y aún desde bastante antes— con corredores y mercaderes de libros sevillanos, algunos de los cuales eran a la vez impresores y librerías. Eso explica por qué pasaron por los tórculos de Lisboa —cuyos libros en español superaban con creces a los editados en latín u otra lengua, incluida la vernácula—<sup>51</sup> muchas obras cuyos manuscritos procedían de Sevilla. Es el caso, ya a fines del siglo xvi, de Francisco y Luis Pérez, cuya casa tenía a la venta algunas de las producciones de la prensa de

<sup>48</sup> *Descripción de las fiestas*, p. 10, obra también de López Adorno. Los restantes versos encomiásticos: una décima del licenciado Manuel Crespo de Torres y un soneto de Gómez Dávila. Reedité este último en J. ESPÍNOLA Y TORRES, *Transformaciones y robos de Júpiter*, p. 9.

<sup>49</sup> V. BELTRÁN DE HEREDIA, «La facultad de Teología», p. 163, nota. El tercero lo fue desde 1620 a 1623.

<sup>50</sup> A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *La imprenta xerezana*, p. 14. Rey tuvo antes su prensa (1615, 1617) en Sevilla —J. HAZAÑAS Y LA RÚA, *La imprenta en Sevilla*, p. 94— y más tarde en Cádiz, Jerez y Sanlúcar de Barrameda. Véase JOSÉ CEBRIÁN, *D. Luis de Luque y Leyva y sus imprentas*, Caja de Ahorros, Jerez, 1985, pp. 14-16.

<sup>51</sup> «Muitas das obras dos grandes génios da literatura espanhola tiveram as suas primeiras edições em Portugal», recuerda TEÓFILO BRAGA, quien puntualiza sin exagerar: «quem organizasse os anais da imprensa portuguesa neste período, concluiria que três quartas partes das suas obras publicadas foram em castelhano» (*História da literatura portuguesa. Os Seiscentistas*, INCM Lisboa, 1984, p. 14).

Jorge Rodrigues, radicada en el Pelourinho Velho. El primero corrió con las costas del *Galateo español* (1598) de Lucas Gracián Dantisco<sup>52</sup> o de las famosas *Sentencias generales* (1598) de Francisco de Guzmán,<sup>53</sup> mientras el segundo hizo lo propio con la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* (1600) de Mateo Alemán,<sup>54</sup> por citar sólo algunos ejemplos de relieve. Uno y otro eran parientes.

Consta que usaron a veces el mismo emblema tipográfico.<sup>55</sup> La marca fue heredada después por Diego Pérez Estupiñán, impresor de Sevilla (1611-1626), luego (c.1640) al servicio del Duque de Medina Sidonia en Sanlúcar de Barrameda y más tarde afincado en Jerez (1646-c.1662). Por sospechoso acaso, Espínola suplicó al Cabildo en 1646 —como ya vimos— que se hiciera cargo de las costas de su *Libro de las cosas memorables de Xerez*. ¡Y Pérez Estupiñán se ofreció a imprimirlo! Un argumento más que abona por qué —por medio de qué conductos— vio la luz, precisamente en Lisboa, *Transformaciones y robos de Júpiter*.<sup>56</sup> Añadamos que el mercader Luis Pérez usó también el apellido Estupiñán y que, asimismo, imprimió en la urbe lusitana,<sup>57</sup> trasladándose al poco a Sevilla, donde trabajó al menos hasta 1633.<sup>58</sup>

Quizá el desarreglo evidente de la composición en prensa de *Transformaciones y robos de Júpiter* pueda estar relacionado también con un momento de excesivo trabajo, de inevitables prisas en el taller de Jorge Rodrigues. El

<sup>52</sup> Se trata de la cuarta edición de tan reeditada obra. Consultar LUCAS GRACIÁN DANTISCO, *Galateo español*, ed. M. Morreale, CSIC, Madrid, 1968, pp. 72-73, a cuyas localizaciones puede añadirse el ejemplar 11-731-22 de la Academia das Ciências de Lisboa. Véase HELENA GARCÍA GIL, *Livros quinhentistas espanhóis da biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa*, Academia, Lisboa, 1989, p. 233 y ANTÓNIO JOAQUIM ANSELMO, *Bibliografia das obras impressas em Portugal no século XVI*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1926, pp. 222-223.

<sup>53</sup> Tercera edición conocida. (B.J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española*, III, 2.449; A.J. ANSELMO, *Bibliografia das obras impressas*, 1.002; y J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografia de la literatura hispánica*, XI, 3.645).

<sup>54</sup> A.J. ANSELMO —*Bibliografia das obras impressas*, 1.003— recoge como probable *unicum* el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Lisboa. Dejando aparte la edición pirata que al parecer se hizo en la misma ciudad y año —J. SIMÓN DÍAZ, *Bibliografia de la literatura hispánica*, V, 702— es probable que de la de Jorge Rodrigues existan dos remesas: la de Luis Pérez, «mercador de liuros», y otra a costa de Sebastião de Carvalho (RAYMOND FOULCHÉ-DELBOSC, «Bibliographie de Mateo Alemán (1598-1615)», *Revue Hispanique*, 42 (1918), pp. 481-556. Pormenores sabrosos en FRANCISCO RICO (ed.), «Sobre los textos del Guzmán y la presente edición», en MATEO ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, Planeta, Barcelona, 1983, pp. 946-947.

<sup>55</sup> J. HAZAÑAS Y LA RÚA, *La imprenta en Sevilla*, pp. 80-82.

<sup>56</sup> J. CEBRIÁN, *D. Luis de Luque y Leyva y sus imprentas*, pp. 17-18.

<sup>57</sup> Allí estampó, entre otros, *Exercicios espirituales* (1608) del hispalense fray Pedro de Valderrama —«gloria desta ciudad» en el sentir encomiástico de Pacheco— y *Tratado de la gineta* (1609) de Francisco de Céspedes y Velasco, dedicado al Conde de Olivares, por entonces alcaide del Real Alcázar de Sevilla.

<sup>58</sup> Estableció su taller en la calle de las Palmas (J. HAZAÑAS Y LA RÚA, *La imprenta en Sevilla*, p. 43).

29 de junio de 1619, día de San Pedro, Felipe III desembarcó en Lisboa e hizo su entrada solemne bajo arcos triunfales y calles engalanadas. En el sentir del cronista João Baptista Lavanha, fue un espectáculo de una grandiosidad jamás vista en la capital.<sup>59</sup> Entre vítores, la real comitiva recorrió el trayecto entre las Portas da Ribeira y el Pelourinho Velho, en cuyo centro los mercaderes ingleses erigieron un arco de elegantes y vistosas proporciones.<sup>60</sup>

Pero ya por aquellas fechas de regocijos el manuscrito de Espínola obraba en poder de Rodrigues. Nada impide suponer que fuera él, su representante legal o persona allegada a fray Agustín quien solicitó al Supremo Conselho de Portugal,<sup>61</sup> en nombre del joven vate xericiense, la necesaria aprobación y licencia. Los trámites de la primera fueron encomendados por la Inquisición de Lisboa al trinitario frei António dos Anjos,<sup>62</sup> quien el 19 de julio —con la ciudad en plenas cortes—<sup>63</sup> la otorgó de forma lacónica, sin objeciones o reparos, al no hallar «cousa por onde se não deva imprimir». El 24 fue revisada y autorizada la estampa por medio de la licencia.<sup>64</sup> A finales de agosto, en un clima general de diversiones y banquetes, fue representada en la iglesia del Colégio de Santo Antão la *Tragicomédia del Rey Dom Manoel*,

<sup>59</sup> JOAQUIM VERÍSSIMO SERRÃO, *História de Portugal. Volume IV. Governo dos reis espanhóis (1580-1640)*, Verbo, Lisboa, 1979, pp. 86-91.

<sup>60</sup> Cuya *Relação* salió de los tórculos de Jorge Rodrigues, así como otras de las numerosas que se imprimieron sobre tales eventos. Véase J. ALENDA Y MIRA, *Relación de solemnidades y fiestas públicas*, pp. 200-201.

<sup>61</sup> SANTIAGO DE LUXÁN MELÉNDEZ, «Los funcionarios del Consejo de Portugal», *Cuadernos de Investigación Histórica*, 12 (1989), pp. 197-228.

<sup>62</sup> Frei António dos Anjos, natural de Lisboa, fue bachiller en Teología por la universidad de Coimbra. En 1571 profesó en la orden, llegando más tarde a ser propuesto por Felipe III como obispo de Cabo Verde y de Ceuta, dignidades que no llegó a desempeñar. Orador elocuente, elegante poeta latino —*Varia poemata* (Lisboa, 1623)— y buen intérprete de lenguas clásicas y romances, fue rector en Coimbra, ministro del convento da Trindade, calificador del Santo Oficio ulisiponense y provincial en dos ocasiones de su orden (1595, 1608). Autor, entre otros tratados, de *Compendium institutionis Ordinis Sanctissimæ Trinitatis* (Lisboa, 1613). Véase DIOGO BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana, histórica, crítica e cronológica*, António Isidoro da Fonseca, Lisboa, 1741-1759, 4 ts., I, pp. 204-205.

<sup>63</sup> Dieron comienzo el 14 de julio en el Paço da Ribeira, aunque el clero se reunió luego en la iglesia de São Domingos, la nobleza en Santo Elói y los procuradores en el monasterio de São Francisco. Concluyeron a mediados de agosto de 1619.

<sup>64</sup> Creo que son válidas también para Portugal las observaciones de AGUSTÍN GONZÁLEZ DE AMEZÚA —*Opúsculos histórico-literarios*, CSIC, Madrid, 1951, I, pp. 336-337— y de J. SIMÓN DÍAZ —*El libro antiguo español*, p. 108— al señalar que predominaban por aquellos años en España las aprobaciones breves y condensadas, de puro formulismo burocrático. Por ejemplo, las licencias de *Rimas várias* de Diogo Bernardes (Manuel de Lira, Lisboa, 1597, f. 1v.), están expresadas con idéntica concisión a las del libro de Espínola. Véase DIOGO BERNARDES, *Rimas várias. Flores do Lima*, ed. A. Pinto de Castro, INCM, Lisboa, 1985, pp. 15 y 26.

obra del jesuita António de Sousa,<sup>65</sup> de la cual se escribió una *Relación* ejecutada también por Jorge Rodrigues.<sup>66</sup>

Hasta aquí la historia de las vicisitudes y contratiempos que acompañaron a la composición en caja de *Transformaciones y robos de Júpiter*, cuyos últimos pliegos, así como el encuadernado, debieron de estar concluidos por el otoño de 1619.

¿Volvió a reimprimirse por Fernando Rey en la ciudad natal de Espínola en 1620? No lo creo, aunque las referencias inviten a pensar en lo contrario.<sup>67</sup> De haber sido así —no hay constancia, desde luego, de ejemplar conocido o localizado— debería pensarse en cierto éxito de venta o, quizá mejor, en determinados percances en los canales distributivos de la edición lisboeta.

Sea como fuere, libro y autor son desconocidos en extremo. Prueba de ello, las pocas observaciones emitidas sobre *Transformaciones y robos de Júpiter*. M. Menéndez Pelayo no fue más allá de calificar su estilo de «gongorino» y la versificación de «fácil y robusta».<sup>68</sup> A. Rodríguez-Moñino, en frase desafortunada y lapidaria, al estilo de Gallardo, lo tildó de «indigesto y de muy mal gusto».<sup>69</sup> Poco o nada añade J.M. de Cossío, quien sin estudiarlo, siquiera someramente, se afana en buscar “originalidad” en clave estética en un poema que no la pretende,<sup>70</sup> en una obra que, en esencia, es *exercitatio* compendiosa, retórica y estilística.<sup>71</sup> Reconoce, no obstante, que el joven Espínola merece la «consideración atenta» que no le ha prestado la historia de la Literatura. Antes, es obvio, debemos proceder a una labor ecdótica menos

<sup>65</sup> CLAUDE-HENRI FRÈCHES, *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Nizet, Paris, 1964, p. 169 y, sobre todo, «Le théâtre néo-latin au Portugal. La tragicomédie de Dom Manuel», *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, 5 (1966), pp. 106-148.

<sup>66</sup> Obra del padre João Sardinha Mimoso, natural de Setúbal, aparecida en 1620 (J. ALENDA y MIRA, *Relación de solemnidades y fiestas públicas*, pp. 201-202). Cabe apuntar que por 1632 Jorge Rodrigues estableció oficina en Portalegre (VENANCIO AUGUSTO DESLANDES, *Documentos para a história da typographia portugueza nos séculos XVI e XVII*, 2ª ed., Imprensa Nacional, Lisboa, 1888, p. 144, nota). Poco antes había estampado en Lisboa una primera parte de *Flores de España, excelencias de Portugal* (1631) de António de Sousa Macedo. Véase JOSÉ V. DE PINA MARTINS, *Sá de Miranda e a cultura do Renascimento. I. Bibliografia*, Livraria Cruz, Lisboa, 1972, p. 140.

<sup>67</sup> A. RODRÍGUEZ-MOÑINO —*La imprenta xerezana*, p. 25— copia el frontispicio de esta supuesta segunda edición —*Transformación de Júpiter y zelos de Iuno*, Fernando Rey, Xerez, 1620— e indica que constaba de 80 folios, también *in octavo*. La da por buena A. PALAU —*Manual del librero hispanoamericano*, V, 82.648— sin haber visto ejemplar.

<sup>68</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, VII, p. 300.

<sup>69</sup> A. R. RODRÍGUEZ-MOÑINO, *La imprenta en Jerez de la Frontera durante los siglos XVI y XVII (1562-1699)*, Arqueros, Badajoz, 1928, p. 27. Pero en la segunda edición omitió tan absurdos calificativos.

<sup>70</sup> J.M. DE COSSIO, *Fábulas mitológicas en España*, pp. 447-450.

<sup>71</sup> Sobre la *scribendo exercitatio*, H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, II, pp. 405-430.

presuntuosa: la *restitutio textus*, sin la cual lo demás es castillo en el aire, puro edificio sin cimientos.

### c) ECDÓTICA DE TESTIMONIO ÚNICO

¿Cómo preparar entonces la edición crítica de *Transformaciones y robos de Júpiter* lo más ajustada posible a un autógrafo que no poseemos? A partir, claro está, del testimonio único de la *princeps* —y única, probablemente— impresa por Rodrigues en 1619. Una vez examinados los tres ejemplares existentes —A, con un pliego defectuoso; B y C, ya corregido— utilicé como base A por razones de comodidad y suplí las partes deficientes con B.<sup>72</sup> El texto de ambos es idéntico —como así lo es el de C— excepto, como ya vimos, las manipulaciones efectuadas por el corrector en el cuaderno E, enmendado en los ejemplares B y C. Procedí a preparar la mía, o sea, a modernizar la puntuación, incluidos los puntos de admiración e interrogación; pero sopesando con avisada minucia la original en casos de ambivalencia semántica. Ahí no se presentaron excesivos dilemas. El único de duda —avalado además por puntuación distinta en A (*dexa el rigor crüel, hermosa, amiga,*) y en B, C (*dexa el rigor crüel, hermosa amiga,*)—<sup>73</sup> lo resolví adoptando la solución del corrector, sin duda la acertada.

Asimismo el acento gráfico y el uso irregular de mayúsculas y minúsculas deben de subordinarse a la ortografía moderna,<sup>74</sup> salvo, claro está, en particulares muy concretos que explicaré en seguida. Respecto a lo primero, he empleado el acento agudo en las formas de presente de *aver* —é, á—, en las interjecciones —ó, á— y en la contracción de preposición y pronombre —dél— para distinguirlas de las preposiciones y conjunciones homógrafas. Particular relieve reviste el respeto a la acentuación llana —propia de la época, persistente hoy en otras lenguas romances— de ciertas palabras como *Caucaso* (II, 29,f),<sup>75</sup> *cratera* —ino *crátera!*— (I, 54,a),<sup>76</sup> *Etiopia* (III, 42,f) y *Oceano* (II, 51,c). Lo propio vale para la

<sup>72</sup> O sea, los tercios inferiores de los folios 30v., 31r., 49r.-v. y 50r. —arruinados por la humedad— y el folio 12r.-v. de *Tabla de los nombres poéticos*, perdido.

<sup>73</sup> *Transformaciones y robos de Júpiter*, III, 50,e.

<sup>74</sup> También he sometido a la prosodia moderna portuguesa los escasos renglones de las *licenças*.

<sup>75</sup> Sólo doy aquí una localización. El lector interesado en establecer cómputos de frecuencia puede acudir al estudio preliminar encartado en *Transformaciones y robos de Júpiter*, pp. xxvi-xxxI.

<sup>76</sup> Como se ve, no es «cultismo reciente» —ifalta aún en *Academia*, 1899!—, usado sólo en versiones de clásicos y en obras arqueológicas, como han supuesto JOAN COROMINAS Y JOSÉ A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980-1991, 6 ts., II, p. 234.

originada por influjo cultista —*infelix* (II, 30,a), repetidísima<sup>77</sup> o para la que responde a razones de rima: *Sinara* —o sea, el mitónimo *Cínaras*— (IV, 37,d). En los nombres míticos he acatado siempre la prosodia del autor. Ahora bien: en la *Tabla de los nombres poéticos*, elaborada por el propio vate, sigo la admitida comúnmente por los filólogos clásicos.<sup>78</sup> Procede actuar así porque ese complemento erudito vale de particular diccionario mitológico para el lector de hoy, lo mismo que en su tiempo lo fue para el del siglo xvii.

No he advertido por medio de diéresis el carácter disilábico de los grupos de vocal débil seguida de fuerte tónica —*quieta* (II, 10,c), *vidriera* (II, 56,c), *corriente* (III, 3,f), *crüel* (I, 35), muy común, o *tempestuoso* (I, 37,c)— por ser cosa corrientísima tanto en la poesía como, en general, en la lengua de la Edad de Oro,<sup>79</sup> así como por no ser necesario al oído acostumbrado del lector interesado por ello.

En cuanto al asunto de las mayúsculas y minúsculas, he desechado la inicial, también llamada versal, de cada endecasílabo. Cuando el verso principia por la conjunción *I*, transcribo siempre *y*, ya que la *i* latina es ajena al uso ortográfico de Espínola y responde, muy al contrario, a mero exorno tipográfico. Siempre doy en mayúsculas las personificaciones indiscutibles —*la refulgente Aurora* (II, 44,a), *la Noche* (III, 42,h), *la Muerte* (V, 40,h)— así como las antonomasias cultas: *Serambos y Alsiones* (IV 25,h), *la Sitonis fea* (IV, 28,a) o *Calistos y Amalteas* (V, 21,h).

Por lo demás, el resto de mis intervenciones ecdóticas<sup>80</sup> queda reducido a lo siguiente:

a) Resolución de todas las abreviaturas del impreso, tanto las motivadas por insuficiencia de espacio tipográfico en la línea —*tã* (I, 66,d), *llãto* (II, 15,b), *cõ q.* (I, 55,c), *q.* (II, 24,g)— como todas las restantes: *F.* (= «Fray»); *Fr.* (= «Frei»), *Ç* (= «e», copulativa portuguesa).<sup>81</sup>

b) Unión de las palabras que hoy se escriben como tales. Por ejemplo: *en tierra* = «entierra», forma de presente de *enterrar* (II, 58,d); *entre talló* = «entretalló» (III, 41,f) y *madre selua* = «madreselva», mata (V, 20,f).

<sup>77</sup> Espínola hace uso también, aunque en menor proporción, de la aguda *infelix* (V, 17, a; V, 30,d) e incluso de la paragógica *infelice* (II, 54,b).

<sup>78</sup> En el loable propósito de evitar equívocos ANTONIO RUIZ DE ELVIRA, *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 1975, acentúa incluso mitónimos tales como *Anfion*, *Axion*, *Ixon*, *Telxion*, etcétera.

<sup>79</sup> VICENTE GARCÍA DE DIEGO, *Gramática histórica española*, 3ª ed., Gredos, Madrid, 1970, pp. 81-82.

<sup>80</sup> La enorme complejidad que comporta el establecimiento de unas reglas ecdóticas no ya fijas sino aceptables, puede corroborarse con la lectura del trabajo de JOSÉ BARROSO CASTRO Y JOAQUÍN SÁNCHEZ DE BUSTOS, «Propuestas de transcripción para textos del xv y Siglos de Oro», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, I, pp. 161-178.

<sup>81</sup> Todas ellas en la dedicatoria o en las *licenças*.

c) Supresión de la alternancia frecuente de los grupos *-nb-* / *-mb-* —*en-tranbos* (III, 9,e), *embuelta* (I, 68,f)— y *-np-* / *-mp-* —*Olinpo* (I, 3,a), *emplea* (IV, 47,h)— en beneficio de la segunda forma.

d) Modernización del uso, muy regular en el impreso, de *-u-* con valor consonántico —*nouillo* (II, 8,g), *gavilán* (VI, 5,b)—, de *v-* con valor vocálico —*vna* (I, 54,f), *vdosa* (VI, 2,b), *Vlises* (V, 11,f)— y de *I-* consonántica en los nombres propios: *Iúpiter* (II, 1,a), *Ioue* [= «Jove»] (V, 14,a), *Iuno* (III, 36,h).

e) Restauración de unos pocos casos de *a* embebida, tal vez autógrafos: *glorias a algunos* (II, 46,h), *hiere veloz a aquel* (II, 48,h), *comiença a hablar* (III, 36,f), *goza a Agenor* (IV, 14,b), *el que a Atlante* (IV, 49,a) y *goza a Alcumena* (soneto de VI, 3). Por el contrario, en los errores por olvido del impresor lo recuperado va entre paréntesis cuadrados: «[De] *Europa y Minos*» (título de II); «[Fin del Segundo Canto]».

f) Corrección de los muy frecuentes errores de copia en la composición tipográfica —duplografías, *detractationes*, sustitución o alteración en el orden de las grafías, *lectiones faciliores*, etcétera—, así como los achacables al poeta, casi todos por titubeo o ignorancia en los mitónimos. No obstante, conservo algunos de éstos. Por ejemplo, *Clesidia* [= «Clepsidra»] (I, 2,g), también por razones de rima:

y en lugar de las aguas de Clesidia  
corre Clearco con sonora embidia.<sup>82</sup>

O *Crópicas* [= «Cercópicos»] (I, 2,a), por asunto del correcto cómputo silábico.

g) Respeto de los párrafos de *Tabla de los nombres poéticos* —se mantienen, incluso, los mitónimos que principian por *I, J* e *Y* bajo *I* y los que por *U* y *V* bajo *V*, tal como en la *princeps*— aunque he clasificado los nombres o entradas por riguroso orden del abecedario. Cabe advertir el procedimiento que he seguido ahí con sendos errores por duplicación. He reducido el primero —*PERCEO* / *PERSEO*— a la forma ceceante —la usual en esa palabra en Espínola— y conservado entre paréntesis cuadrados la segunda definición.<sup>83</sup> En cambio he mantenido la segunda —*CILENO* / *SILENO*— en sus respectivas letras. Uno y otro responden a las dudas ortográficas de nuestro vate.

El joven Espínola y Torres, como Juan de la Cueva,<sup>84</sup> Mateo Alemán<sup>85</sup> y

<sup>82</sup> *Transformaciones y robos de Júpiter*, IV, 24,g-h.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>84</sup> Véase en mis ediciones ya citadas de *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, pp. 101-102, *Églogas completas*, p. xxx y *Viaje de Sannio*, pp. xxix-xxx el listado de términos ceceantes y seseantes.

<sup>85</sup> Alemán, más proclive a las grafías seseantes, reconoce en su *Ortografía castellana*

otros autores sevillanos, ofrece en sus obras abundantes ejemplos de sus vacilaciones ortográficas —grafías ceceantes y seseantes— al representar la sibilante única andaluza, causa de la confusión, muy extendida ya en el primer tercio del siglo xvii.<sup>86</sup> Las muestras ceceantes, treinta y seis —*Perceo* (I, 8,f), *zasón* (4, 31,a), *vellozas* (VI, 37,g), etcétera— suponen el 18,55 por ciento. Abundan muchísimo más las seseantes: ciento cincuenta y ocho —(*ferós* (I, 14,c), *nesio* (II, 54,b), *carrosa* (III, 47,d), *cortesa* (IV, 15,e), *Servero* (V, 16,e), *safirino* (VI, 4,h)—, el 81,44 por ciento del total de todos esos peculiares titubeos.<sup>87</sup> La grafía seseante es pues significativa en el hábito ortográfico de Espínola por ser rasgo de la *urbanitas hispalensis*, lo que no asegura que pronunciara él, de forma seseante, en articulación predorsal convexa, la sibilante única confundida.

(Jerónimo Balli, México, 1609) que «yerro algunas vezes con descuido, porque me buelvo al natural como la gata de Venus, i pecado jeneral en los andaluces [...] poner ç por s, i z por ç o al revez» (p. 104). Véase el estudio preliminar de Tomás Navarro Tomás en MATEO ALEMÁN, *Ortografía castellana*, ed. J. Rojas Garcidueñas, El Colegio de México, México, 1950, que es por donde va la cita. Al respecto, PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ, «La *Ortografía castellana* del sevillano Mateo Alemán», *Archivo Hispalense*, 46-47 (1967), pp. 179-239.

<sup>86</sup> Sin ánimo de exhaustividad o de ofrecer aquí lo más reciente, me contento con recomendar los clásicos estudios de AMADO ALONSO, «Historia del çeçeo y seseo españoles», *Thesaurus*, 7 (1951), pp. 111-200; RAFAEL LAPESA, «Sobre el çeçeo y el seseo andaluces», en DIEGO CATALÁN (ed.), *Estructuralismo e historia. Miscelánea homenaje a André Martinet*, Universidad, La Laguna, 1957-1962, 3 ts., I, pp. 67-94; DIEGO CATALÁN, «El çeçeo / zezeo al comenzar la expansión atlántica de Castilla», *Boletim de Filologia*, 16 (1956-1957), pp. 306-334; RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, «Sevilla frente a Madrid», en *Estructuralismo e historia*, III, pp. 99-165. También las referencias de RAFAEL LAPESA, *Historia de la lengua española*, 7ª ed., Escelicer, Madrid, 1968, pp. 326-327 y ALONSO ZAMORA VICENTE, *Dialectología española*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1974, pp. 304-306. Ya en fecha más próxima, MANUEL ALVAR, «A vuelta con el seseo y el ceceo», en *Norma lingüística sevillana y español de América*, Cultura Hispánica, Madrid, 1990, pp. 45-60

<sup>87</sup> Véase el elenco completo de unas y otras en *Transformaciones y robos de Júpiter*, pp. xxix-xxx.

## VIII

### GÓNGORA, MÁS ALLÁ DE LA RAYA

*Denique ad Musarum delicias adeptus,  
Pindarum superavit, Horatium subegit,  
omnium ævi nostri poetarum facile princeps.*

PELLICER DE SALAS

Las relaciones entre España y Portugal, condicionadas por los imponderables de la geografía y por una historia compartida durante largos años, se han desarrollado las más de las veces entre el amor y el odio, entre el recelo y la sospecha. Pero esa hostilidad, casi siempre latente, acentuada en tiempos de crisis política, no impidió que Portugal, en la cultura y en el arte, formase parte de la comunidad supranacional peninsular, compartiendo tradiciones, ideales, estilos de vida, canciones.<sup>1</sup> A lo largo de la Edad de Oro, el español y el portugués se asemejaban en el léxico, en la semántica y en la escritura mucho más que en la actualidad, lo que junto al bilingüismo de las capas cultas portuguesas y a la práctica comprensión del español por todas, favorecía los intercambios y los contactos. En el aspecto cultural, España dejó huellas de marcada impronta en la vida intelectual portuguesa durante la época filipina (1580-1640). Pero ese influjo ya se dejaba sentir desde el siglo xv, continuó luego de la Restauración (1640) e incluso se adentró en las primeras décadas del siglo xviii —nada neoclásicas, sino muy barrocas— aunque cada vez con menor fuerza y pujanza.

Puede afirmarse sin demasiados reparos que con el advenimiento de la monarquía dual en 1580, Portugal vio nacer una nueva época literaria. En las postrimerías del xvi y en los albores del siglo siguiente, la poesía de estro camoniano continuó ofreciendo sus frutos, pero pronto se dejó sentir el magisterio novedoso y atractivo del que luego sería llamado el Homero español,

<sup>1</sup> E. ASENSIO, «Camões en la poesía española de los siglos xvi y xviii», pp. 111-112.

de Luis de Góngora (1561-1627). Y en verdad que no abundan las manifestaciones literarias que no estén marcadas por su impronta: poesía, teatro, novela, historia, oratoria sacra acusan el predicamento del nuevo estilo,<sup>2</sup> producto de una asombrosa intensificación de la retórica clasicista. Como cabría esperar, la lectura en clave nacionalista abonó la tesis del factor político —«o domínio castelhana»— como causa primera y determinante de este influjo.<sup>3</sup> En la actualidad, en cambio, el salpullido romántico ha dejado paso a consideraciones más equilibradas. La excepcional vitalidad de Góngora en el Seiscientos portugués<sup>4</sup> no puede responder *sólo*, ni mucho menos, a razones políticas.<sup>5</sup>

Se tiene por coincidente anécdota: el primer poema impreso de Góngora —joven estudiante de diecinueve años— apareció entre los encomiásticos (uno de ellos del Brocense) de los preliminares de la versión española de *Os Lusíadas* (1580) del maestro Gómez de Tapia.<sup>6</sup> Se trata de una *canzone* solemne en consonantes esdrújulos, de léxico cultista, abundante en latinismos, en alabanza de los virreyes Duarte Pacheco, Afonso de Albuquerque y Francisco de Almeida, de la epopeya de Camões y de su intérprete.<sup>7</sup> Obviamente, el joven panegirista cordobés no tuvo ningún reparo en ensalzar a los portugueses Albuquerque o Almeida porque eran, en lo geográfico, tan españoles como él.

#### LOS 'CANCIONEIROS'

Pero ¿dónde es posible evidenciar ese predicamento? Cualquiera que se interese por la literatura portuguesa barroca y, en especial, por la vertiente cultista, debe tener muy en cuenta las dos grandes compilaciones o *cancioneiros* que recogen buena parte de la producción lírica y narrativa de aquel período. Dos florilegios, sí, que no ven la luz pública uno hasta bien entrado el siglo XVIII y el otro hasta su mitad. Interesa citar a algunos de los poetas recogidos porque son poco o nada conocidos. De ambos *cancioneiros*, el más extenso y

<sup>2</sup> JOSÉ ARES MONTES, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1956, p. 42.

<sup>3</sup> T. BRAGA, *História da literatura portuguesa. Os seiscentistas*, p. 13.

<sup>4</sup> MARIA DE LOURDES BELCHIOR PONTES, «Góngora e os cultos segundo a retórica conceptista de Francisco Leitão Ferreira, *Nova arte de conceitos*», en *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, Verbo, Lisboa, 1971, pp. 141-158.

<sup>5</sup> JOÃO MENDES, *Literatura portuguesa*, 2ª ed., Verbo, Lisboa, 1981-1982, 4 ts., II, pp. 16-28.

<sup>6</sup> *La Lusíada de el famoso poeta Luys de Camões, traduzida en verso castellano de portugués*, s.f. Ocupa el octavo lugar entre los poemas encomiásticos de los preliminares.

<sup>7</sup> JOSÉ MARÍA MICÓ, «Góngora a los diecinueve años. Modelo y significación de la *canção esdrújula*», *Criticón*, 49 (1990), pp. 21-30.

relevante es *A fénix renascida*, editado por primera vez en Lisboa por un librero, Matias Pereira da Silva,<sup>8</sup> reimpresso más tarde, en 1746, con importantes añadidos al final de cada uno de los cinco tomos de que consta.<sup>9</sup> Henos aquí ante una selección de carácter divulgativo de lo más sobresaliente de los principales seiscientistas, condicionada por las manipulaciones textuales del compilador y por el celo del Santo Oficio. Importa subrayar que ahí se hallan representadas las corrientes poéticas más significativas de la época. La poesía de corte camoniano, sobre todo, en las glosas del doctor António Barbosa Bacelar (1610-1663), seguidor también de Góngora.<sup>10</sup> Las fábulas mitológicas de corte gongorino —bastantes de ellas burlescas, como veremos— son numerosas. Algunas obras de disposición y talante épico, al calor de los avatares de la guerra de la Restauración, y, en fin, una nutrida selección de poesía lírica, tanto cultista como conceptista. Destacan ahí los nombres de Sórór Violante do Céu (1601-1693), algunas de cuyas composiciones eróticas figuran anónimas —acaso por autocensura de Pereira da Silva— pues la monja hacía ya décadas que había muerto; Francisco de Vasconcelos (1665-1723), António da Fonseca Soares (1631-1682) —el vate más frecuente en los códices de poesía barroca—,<sup>11</sup> Jacinto Freire de Andrade (1597-1657) y Jerónimo Baía (c. 1620-1688),<sup>12</sup> sobre quienes habré de regresar. La compilación consta de 652 poemas, de los cuales 436 están escritos en lengua portuguesa y 216 en española, lo que supone la tercera parte del *cancioneiro*. De menor trascendencia y significación, aunque también relevante, es *Postilhão de Apolo*, organizado en dos volúmenes —*Eco I* y *Eco II*— por José Maregelo de Osan, anagrama del fraile agustino José Ângelo de Morais.<sup>13</sup> Morais incluyó en su colectánea 85 poemas de *A fénix renascida* —entre ellos la *Fábula de Polifemo e Galatea* de Baía— y un número menor de

<sup>8</sup> *A fénix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhas portugueses*, José Lopes Ferreira, Pereira da Silva e João Antunes Pedroso, Lisboa, 1716-1728, 5 ts.

<sup>9</sup> *A fénix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhas portugueses*, Herdeiros de António Pedroso Galram, Lisboa, 1746.

<sup>10</sup> ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, «Avatares de Góngora imitado (Antonio Barbosa Bacelar y Cristóbal del Hoyo)», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 38 (1992), pp. 379-430.

<sup>11</sup> MARIA DE LOURDES BELCHIOR PONTES, *Bibliografia de António da Fonseca Soares (Frei António das Chagas)*, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1950 y *Frei António das Chagas. Um homem e um estilo no século XVII*, CEF, Lisboa, 1953. De la misma autora, «O poeta António da Fonseca Soares (em religião frei António das Chagas)» y «Um poeta 'vulgar': António da Fonseca Soares», en *Os homens e os livros*, pp. 183-204. Véase también EUNICE J. GATES, «António da Fonseca Soares, an imitator of Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, 9 (1941), pp. 275-286.

<sup>12</sup> Véase CHRISTOPHER C. LUND, «Fr. Jerónimo Baía and the semantics of wit», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 21 (1985), pp. 399-438.

<sup>13</sup> *Ecos que o clarim da Fama dá. Postilhão de Apolo montado no Pegaso, girando o Universo para divulgar ao orbe literário as peregrinas flores da poesia portuguesa*, Francisco Borges, Lisboa, 1761-1762, 2 ts.

nuevas aportaciones, de estilo y época diferentes. El tomo segundo —*Eco II*— contiene poemas de Vasconcelos, Baía, Fonseca Soares, Bernardo Vieira y D. Francisco Xavier de Meneses, entre otros muchos. Las glosas de Francisco Rodrigues Lobo (c.1580-1622) son, quizá, lo más notable del primero. Muy al contrario, en *Postilhão de Apolo* —diferencia sustancial respecto a *A fénix renascida*— sólo se recogen 28 poemas en español.<sup>14</sup> También es menor ahí el influjo gongorino.<sup>15</sup>

Cuando en 1618 Góngora, por dar gusto a unos amigos, se animó a continuar el romance *De Tisbe y Píramo quiero*, iniciado en 1604, y a rematarlo en forma de *Fábula de Píramo y Tisbe*,<sup>16</sup> es probable que no le pasara por la mente el éxito que iba a cosechar la nueva forma de tratar ese asunto entre imitadores y secuaces, y aun entre sus propios detractores.<sup>17</sup> El tema había sido tratado antes por Cristóbal de Castillejo (1528), Jorge de Montemor (1561) y Antonio de Villegas (c.1565), pero Góngora fue el primero —Shakespeare lo había ensayado en Inglaterra—<sup>18</sup> que compuso en España una fábula mitológica en clave burlesca, trastocando la sensibilidad trágica de la leyenda en burlas y chocarrerías, al mismo tiempo que cumplió con la voluntad de encarar un poema de cierta amplitud afirmando su estilo.<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Véase M. DE L. BELCHIOR PONTES, «Bartoco e cancioneiros barrocos», en *Os homens e os livros*, pp. 109-121.

<sup>15</sup> Desde hace décadas contamos con varias antologías de literatura barroca. En Brasil la de MARIA APARECIDA SANTILLI y SEGISMUNDO SPINA, *Apresentação da poesia barrôca portuguesa*, Faculdade de Letras, Assis, 1967 y la de PÉRICLES EUGÉNIO DA SILVA RAMOS, *Poesia barrôca*, 2ª ed., Melhoramentos, São Paulo, 1977. En Portugal, MARIA EMA TARRACHA FERREIRA, *Antologia literária comentada. Época clássica. Século XVII*, Lisboa, Aster, 1977 y MÁRIO FIÚZA, *Clássicos portugueses. Século XVII*, Porto Editora, Porto, 1982, ambas escolares. Más recomendable la de NATÁLIA CORREIA, *Antologia da poesia do período barroco*, Moraes, Lisboa, 1982 y la de MARIA LUCÍLIA GONÇALVES PIRES, *Poetas do período barroco*, Comunicação, Lisboa, 1985.

<sup>16</sup> *Obras en verso del Homero español*, ff. 152v.-155v.

<sup>17</sup> Véase E. OROZCO, *Introducción a Góngora*, pp. 263-268; FELICIANO DELGADO LEÓN, «La Fábula de Píramo y Tisbe de Góngora», en MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL (ed.), *El Barroco en Andalucía*, Universidad-Diputación, Córdoba, 1984-1987, 7 ts., I, pp. 53-62; DAVID L. GARRISON, «The self-conscious intention of Góngora's *Fábula de Píramo y Tisbe*», *Journal of Hispanic Philology*, 7 (1982-1983), pp. 191-200 y «Góngora's parody of *Ovide moralisé* in the *Fábula de Píramo y Tisbe*», en BRUNO M. DAMIANI y RUTH EL SAFFAR (eds.), *Studies in honor of Elias Rivers*, Scripta Humanistica, Potomac MD, 1989, pp. 105-114; y ANTONIO PÉREZ LASHERAS, «La rima como poética: algunas consideraciones sobre la rima y el cultismo en la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora», *Notas y Estudios Filológicos*, 4 (1989), pp. 37-73 y «Los pinceles de un ganso (Góngora y la écfrasis en la *Fábula de Píramo y Tisbe*)», *Studium*, 9 (1993), pp. 5-27.

<sup>18</sup> GUILLERMO ARAYA, «Shakespeare y Góngora parodian la fábula de Píramo y Tisbe», en *De Garcilaso a García Lorca (Ocho estudios sobre letras españolas)*, Rodopi, Amsterdam, 1983, pp. 1-24.

<sup>19</sup> «Lo conceptista 'llano' se mezcla con su hallazgo de lo conceptista 'culto' y lo vulgar —voces triviales y rudas— se alía con quintaesencias léxicas, en turbadora y cómica visión [...]

Interesa insinuar que por aquellos años, justo en 1621, el joven portugués Miguel Botello de Carvalho daba a la luz en Madrid su primera obra impresa: una nueva versión de la fábula de Píramo y Tisbe, en noventa y tres octavas reales, tratamiento serio y *dispositio* de canto épico.<sup>20</sup> Como en el caso ya visto de Espínola, el estilo bebe en Lope de Vega. Influjo, por otra parte, grato a Manuel de Faria e Sousa (1590-1649) —crítico de Góngora años más tarde— autor de un soneto laudatorio de los preliminares. Restaba todavía algún tiempo para que la *Fábula de Píramo y Tisbe* del «Píndaro andaluz» fuera objeto de encendida y vehemente apología por parte de Cristóbal de Salazar Mardones.<sup>21</sup>

Faria e Sousa fue el poeta de Portugal que más fábulas mitológicas compuso y uno de los que más censuró y satirizó el vocabulario y el estilo de la nueva poesía. Tuvo además la desgracia no pequeña de oler a espía en Castilla por su ascendencia portuguesa y de gozar de escasas simpatías en Portugal por escribir en español y permanecer en la corte de Madrid después de 1640. Veneración por Góngora, sí, a veces, aunque lo creyó siempre indigno de ser imitado por su estilo hinchado y por los inmoderados hipérbatos, «que por la mayor parte mueven a risa».<sup>22</sup> Sus “novedades” no avanzaron mucho más allá de la etapa primisecular de Lope, aunque en más de una ocasión se vio deslumbrado por la osadía estilística del vate de Córdoba.<sup>23</sup>

Voy a referirme, como ejemplo de sátira antigongorina suya, a la *Fábula de Pan i Apolo*, en octavas, inserta en segunda parte de *Fuente de Aganipe* (1644-1646), extenso cancionero, abundante en sonetos, odas, madrigales e inevitables églogas.<sup>24</sup> El tema de la fábula se prestaba a las mil maravillas para su propósito: la competencia poética entre Pan y Apolo, juzgada por todos los concurrentes como favorable al dios, salvo por el pobre Midas, que vio cómo sus orejas se mudaban en las de un burro por tan atrevida discrepancia.<sup>25</sup> El canto de Pan a Siringa está plagado de neologismos, violentos hipérbatos

La *Fábula de Píramo y Tisbe* acudía así a dar satisfacción plena a sus sentimientos, a sus instintos y a sus ideales de artista» (FERNANDO LÁZARO CARRETER, *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 1977, p. 68).

<sup>20</sup> *La fábula de Píramo y Tisbe*, Viuda de Fernando Correa, Madrid, 1621.

<sup>21</sup> *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe compuesta por D. Luis de Góngora y Argote*, Imprenta Real, Madrid, 1636.

<sup>22</sup> *Lusiadas de Lvis de Camoens, príncipe de los poetas de España*, II, c. 133.

<sup>23</sup> AMELIA LEYVA, «La preceptiva de un comentarista barroco. A propósito de Manuel de Faria y Sousa», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Universidad, Granada, 1989, 2 ts., II, pp. 203-212.

<sup>24</sup> *Fuente de Aganipe o rimas varias de Manuel de Faria i Sousa, divididas en siete partes*, Carlos Sánchez Bravo, Madrid, 1644-1646. La fábula se halla en *Parte segunda*, ff. 35r.-49v.

<sup>25</sup> La base argumental procede de OVIDIO, *Metamorfosis*, XI, 85-194.

—«i en la de argento de Meandro playa, / los animados órganos de espuma, / Amor con su, de incendios, azagaya / va por la helada discurriendo bruma»— y de abundantísimas imágenes y metáforas culteranas. La respuesta de Apolo a Dafne, su contrapunto, es una violenta repulsa anticulterista, una censura sin paliativos contra la nueva poesía y su resortes expresivos:

Con cien palabras un poema vario  
no imagine escribirlo la cordura,  
porque de un chaos será vocabulario  
lo que avía de ser clara escritura.  
El vocábulo salga voluntario;  
produze la violencia a la incultura.  
Oídos a su voz busque feroces  
quien siempre hablando está con estas voces:

Alterno, surca, pompa, conglobosa,  
clarín, albogue, cuerno, repetido,  
brúxula, escama, visos, ostentosa,  
contacto, liba, pámpano, mentido;  
crepúsculo, jayán, caliginosa,  
sorbe, vomita, piélago, estampido,  
conculca, globo, cóncavo, coturno,  
lambrica, lame, pórfido, diurno.

.....

No siempre de esmeralda el valle vista  
un pincel elegante, cuerdo i sabio;  
no siempre de zafir sea bella vista,  
no siempre rubí sea bello labio.  
De fresca yerva el valle se revista  
porque a su natural no se haga agravio:  
el dezir *bellos ojos* más provoca;  
más provoca el dezir *hermosa boca*.<sup>26</sup>

Los alegatos antigongorinos de Faria, sobre todo los incluidos en el monumental comento a *Os Lusíadas* (1639), movieron a más de un descontentadizo a replicar en clave de polémica. Entre ellos a Martín de Angulo y Pulgar, cuyo *AntiFaristarcho*, comenzado hacia 1641, no consiguió los honores de la letra de molde porque faltó mecenas que lo sufragase.<sup>27</sup> Mayor fortuna tuvo

<sup>26</sup> Fuente de *Aganipe*, II, ff. 46v.-47r.

<sup>27</sup> DAMASO ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª ed., Gredos, Madrid, 1970, pp. 455-458.

el peruano Juan de Espinosa Medrano, el Lunarejo, que sí que vio impreso, aunque tardíamente, su *Apologético en favor de don Luis de Góngora* (1662) «contra Manuel de Faria y Sousa, cavallero portugués»,<sup>28</sup> reeditado muy a fines del siglo.<sup>29</sup>

Góngora gozó también de secuaces en Portugal quienes, muy al contrario, no tuvieron reparos en satirizar el estilo de la nueva poesía. Tales, D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666),<sup>30</sup> frei Lucas de Santa Catarina, Jerónimo Baía, Leonel da Costa y frei Próspero dos Mártires, autor, quizá, del burlesco *Pegureiro do Parnaso*, anónimo en *A fénix renascida*:

Senhor, os gongorantes,  
que sempre por candil trovam brilhantes,  
que em rimas atroadoras  
querem falar cristais todas as horas,  
por que vaso cruel das águas bebem?  
Esses, responde o velho, só recebem  
das águas desta fonte  
quando com chuva vai de monte a monte;  
então por um pipote,  
que em largo torno este licor lhe brote,  
sorvem só com as linfas desta vèa  
muitos limos e arêa,  
sabandijas e sapos,  
e de poetas cultos mil farrapos.<sup>31</sup>

#### LAS ACADEMIAS

Interesa destacar también el significativo papel desempeñado por los academistas. Creadas al modo de las italianas y españolas de la época, en las sesiones y vejámenes de las academias portuguesas se alababa y repudiaba al mismo tiempo a Góngora y a sus seguidores.<sup>32</sup> Entre las muchas que

<sup>28</sup> ROBERT JAMMES, «Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora», *Caravelle*, 7 (1966), pp. 127-142.

<sup>29</sup> *Apologético en favor de D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa*, Juan de Quevedo y Zárate, Lima, 1694.

<sup>30</sup> JOSÉ ADRIANO DE CARVALHO, «A poesia sacra de D. Francisco Manuel de Melo», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 8 (1974), pp. 295-403 y JOSÉ V. DE PINA MARTINS, «A poesia de Francisco Manuel de Melo (1608-1666)», en *Cultura portuguesa*, Verbo, Lisboa, 1974, pp. 95-151.

<sup>31</sup> *A fénix renascida*, V, p. 52. Los criterios ecdóticos de los textos en portugués son los declarados en el Apéndice IV.

<sup>32</sup> J. ARES MONTES, *Góngora y la poesía portuguesa*, pp. 69-73.

florecieron, descolló la Academia dos Generosos —fundada por D. António Álvares da Cunha en 1647— de larga vida (renovada en 1693 por D. Luís da Cunha), cuyos miembros, casi todos *velhos fidalgos*, preferían el español a la hora de componer. Por ahí desfilaron vates de la talla de Francisco Correia de Lacerda, Cristóvão Alão de Moraes y el mucho más famoso D. Francisco Manuel de Melo.<sup>33</sup>

Reviste más interés para el asunto que aquí abordamos la Academia dos Singulares de Lisboa, en cuyos discursos, publicados a fines de la centuria,<sup>34</sup> hay ataques y censuras a la par que defensas acaloradas de la obra de Góngora. Además, en la segunda parte se encuentran las fábulas mitológicas objeto de varios certámenes. Entre ellas, *O amor com que Tisbe se matou por achar a Píramo morto*, inspirada en lo episódico en la de Góngora. Por otra parte cabe subrayar que entre el elogio —«o engenhoso Góngora, o ilustre cordovês, o excelente Gôngora»— y la censura moderada, en especial en lo referente a la «desconveniência» de ciertas imágenes y metáforas— se debatió Francisco Leitão Ferreira en *Nova arte de conceitos*,<sup>35</sup> explicada en vivo en varias sesiones de la Academia dos Anónimos y dedicada a D. Carlos de Noronha, primogénito del Conde de Valadares.<sup>36</sup> Reparos no del todo negativos —«o célebre espanhol que, por escuro, se fez esclarecido»—,<sup>37</sup> lejos del arrebato virulento de impugnadores o de la diatriba al uso. El ingenio que «só se contenta com ir após o imitado», los imitadores serviles, le merecieron bastante menos respeto:

Nesta indiscreta servidão se cativaram infelizmente os imitadores de Gôngora, pois tomando por exemplar o que foi nele natureza e querendo fazer-se semelhantes, levados talvez do que Quintiliano diz: *omnis vitæ ratio sic constat, ut quæ probamus in aliis facere ipsi velimus*, escureceram a clareza do estilo, alteraram a construção das sentenças, inventaram metáforas remotas, enchendo seus versos de conceitos pueris, de frases cultas mas incultas, de vanilóquios túmidos e violentos, tudo folhagem inútil, de mais sombra e mais verdura que fruto e madureza.<sup>38</sup>

<sup>33</sup> JOEL SERRÃO, «Aproximação à mentalidade de D. Francisco Manuel de Melo», *Colóquio-Letras*, 33 (1976), pp. 51-61.

<sup>34</sup> *Academia dos Singulares de Lisboa*, Manuel Lopes Ferreira, Lisboa, 1692-1698, 2 ts.

<sup>35</sup> *Nova arte de conceitos, que com o título de lições académicas na pública Academia dos Generosos dilava e explicava o beneficiado Francisco Leitão Ferreira, académico anónimo*, António Pedroso Galram, Lisboa Ocidental, 1718-1721, 2 ts.

<sup>36</sup> Véase M. DE L. BELCHIOR PONTES, «História literária e história das ideias. A teorização do Barroco na Península Ibérica: Gracián impugnado por F. Leitão Ferreira», en *Os homens e as lívras*, pp. 159-169.

<sup>37</sup> *Nova arte de conceitos*, II, p. 314.

<sup>38</sup> *Ibid.*, I, p. 160.

## LA FÁBULA MITOLÓGICA

A diferencia de España, la fábula mitológica no arraigó en Portugal hasta bien entrado el siglo xvii. A esas alturas barrocas casi todos los poetas optaron por el tratamiento burlesco de la leyenda, con toda la dosis posible e imaginable de humorismo o chocarrería. Transitaban así por el novedoso y atractivo sendero inaugurado por Góngora en el romance de Hero y Leandro (1589, 1610), afianzado luego en la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618).<sup>39</sup> Muchas de estas fábulas burlescas continúan inéditas, rara vez perturbadas en su sueño secular, esperando en las bibliotecas de Portugal que alguna mano curiosa las agite. Por ejemplo, la breve *Fábula de Dafne convertida em louro* —en treinta octavas reales— de Manuel de Azevedo Morato, «advogado em Coimbra»,<sup>40</sup> la *Fábula de Leandro e Hero* —en romance— de Manuel da Cunha Barbosa<sup>41</sup> o la *Fábula de Atalanta e Hipómenes*, dedicada a D. Fadrique de Meneses, de autor anónimo.<sup>42</sup> Otras, al contrario, fueron editadas, como la *Fábula de Narciso* (1718), en octavas también, de Freire de Andrade, las de Júpiter y Leda y Júpiter y Europa (1718), la *Fábula de Apolo e Dafne* (1721) —todas en romance— de Baía, la *Fábula de Alfeo e Aretusa* (1721) de Manuel Pinheiro Arnaut, o las incluidas en el segundo tomo de la Academia dos Singulares. La academia del siglo xvii —«passatempo útil, exercício urbano e ocupação apetecida», en el decir de Leitão Ferreira—<sup>43</sup> era muy proclive, como se ve, a estos ejercicios de poesía.

También se prodigó, aunque bastante menos, el tratamiento serio de la leyenda, revestida a veces de tintes trágicos o de arrebatos líricos. Rodrigues Lobo compuso en español un *Romance a la muerte de Adonis*<sup>44</sup> y varios sobre Hero y Leandro (1654); D. Luís de Meneses (1632-1690) una *Fábula de Orfeo* en un canto épico —ciento diez octavas— desaparecida, quizá para siempre, en el Terremoto de Lisboa; el doctor Duarte Ribeiro de Macedo una *Fábula de Adonis*, en romance;<sup>45</sup> y D. Francisco Xavier de Meneses (1673-1741), conde de Ericeira, una *Fábula de Eco y Narciso*, entre muchos otros autores. De mayor

<sup>39</sup> J.M. DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, pp. 517-537.

<sup>40</sup> VÍTOR MANUEL DE AGUIAR E SILVA, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1971, p. 459.

<sup>41</sup> Se halla en el códice *Poesias várias*, Ms. 395 de la Biblioteca Pública de Évora (Manizola), s.f.

<sup>42</sup> Conozco la versión inserta en el manuscrito citado en la nota anterior, ff. 4r.-14r., numerada expresamente a lápiz.

<sup>43</sup> *Nova arte de conceitos*, I, p. 7.

<sup>44</sup> JOSÉ CEBRIÁN, «Los romances de Venus y Adonis del barroco hispano-portugués», en *Encuentros / Encontros de Ajuda. Primeras Jornadas Ibéricas de Investigadores en Ciencias Humanas y Sociales*, Diputación, Badajoz, 1987, pp. 153-167.

<sup>45</sup> *A fénix renascida*, II, pp. 174-178.

envergadura y de propósito diferente fueron *La Filis y Demofonte*, en diez cantos, de Fonseca Soares y una *Gigantomaquia* (1626), en cinco cantos, que suele citarse de pasada en los manuales de Literatura Española: la de Manuel de Galhegos (1597-1665),<sup>46</sup> en cuyos preliminares colaboró D. Francisco Manuel de Melo con unas redondillas encomiásticas. Este último poema, en clave burlesca, guarda estrecha relación con las fábulas mitológicas serias, de las que sólo se distancia por el tratamiento poco reverente de celestiales y gigantes.<sup>47</sup>

#### LOS REMEDOS POLIFÉMICOS

Los remedos e imitaciones del *Polifemo* ejemplifican y demuestran el enorme influjo irradiado por la nueva poesía de Góngora en Portugal. Importa insistir en que la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora,<sup>48</sup> en sesenta y tres octavas, dirigida al Conde de Niebla, era ya conocida en las academias madrileñas en la primavera de 1613.<sup>49</sup> Poco antes le había precedido Luis Carrillo y Sotomayor (1582-1610) con la *Fábula de Acis y Galatea*, en treinta y cinco octavas,<sup>50</sup> la cual, sin duda, debió de servirle de acicate a Góngora para esmerarse en el estilo y en el pulimento de la suya.<sup>51</sup>

#### A) BAÍA

La fábula portuguesa de más temple y altura es la de Jerónimo Baía, declarado seguidor de Góngora.<sup>52</sup> Bastante joven, abandonó la vida secular y profesó en el monasterio benedictino de São Martinho de Tibães (1643).

<sup>46</sup> *Gigantomachia de Manuel de Gallegos, a Don Antonio de Menezes*, Pedro Crasbeeck, Lisboa, 1626.

<sup>47</sup> Sobre el influjo del *Polifemo* en ambos, J. ARES MONTES, *Góngora y la poesía portuguesa*, pp. 379-385.

<sup>48</sup> *Obras en verso del Homero español*, ff. 113v.-121v.

<sup>49</sup> Véase LUIS DE GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. A. Parker, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 23-129. También MIROSLAV J. HANAK (ed.), *The fable of Polyphemus and Galatea*, Peter Lang, New York, 1988 y MELINDA E. LEHRER, *Classical myth and the 'Polifemo' of Góngora*, Scripta Humanistica, Potomac MD, 1989.

<sup>50</sup> *Obras de Don Luys Carrillo y Sotomayor, cavallero de la Orden de Santiago*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1611, ff. 27r.-32r.

<sup>51</sup> Véase D. ALONSO, «La supuesta imitación por Góngora de la *Fábula de Acis y Galatea*», en *Estudios y ensayos gongorinos*, pp. 324-370 y ANGELINA COSTA PALACIOS, «Dos poetas cordobeses unidos por el mito de Polifemo», en *El Barroco en Andalucía*, I, pp. 35-48.

<sup>52</sup> FRANCIS CERDAN, «Un imitateur portugais de Góngora: frei Jerónimo Bahia», *Sillages*, 2 (1973), pp. 7-43.

Más tarde predicó en la corte de D. Afonso VI (1657) y pudo liberarse gracias a ello y por un tiempo de la rigurosa disciplina de la orden. Frei Jerónimo compuso entonces romances burlescos, multitud de poesías satíricas<sup>53</sup> y *Lampadário de cristal*, panegírico en que demuestra un perfecto dominio artístico de los resortes de la retórica barroca.<sup>54</sup>

La *Fábula de Polifemo e Galatea* es, desde luego, un remedo gongorino en toda regla, incluso en el aspecto cuantitativo: sesenta octavas reales.<sup>55</sup> No obstante, el exordio carece de dedicatoria. Baía maneja ahí con maestría los recursos de la *amplificatio* y la *reductio*, aconsejados por la preceptiva clasicista a la hora de parafrasear o de traducir.

¿Párrafrasis o versión libre —jocosa, desde luego— el retrato de Polifemo? En la perífrasis metafórica de Góngora, realizada por los contrastes,<sup>56</sup> el cíclope es «un monte de miembros eminente», «de Neptuno hijo fiero», cuyo único ojo «ilustra el orbe de su frente, / émulo casi del mayor lucero». Y el enorme pino usado como apoyo al caminar, a su «grave peso junco tan delgado, / que un día era bastón y otro cayado». El negro cabello, «imitador undoso / de las obscuras aguas del Leteo», al viento «vuela sin orden, pende sin aseó». Su barba, «torrente impetuoso» que inunda su pecho, «surcada aun de los dedos de su mano».<sup>57</sup> El cíclope de Baía, «nacido / do rei do mar» era «uma torre», cuyo ojo «o fazia parecer torre de faro». «De cana um instrumento malferido» trae en una mano, en la otra «um pinho raro». En el rostro destaca también «a grenha inculta sobre a excelsa fronte» que oscurece sus hombros, y la luenga barba, que hace «largo bosque o alto monte» y oculta la vara:

Era uma torre o cíclope<sup>58</sup> nacido  
do rei do mar, a quem o lume claro  
de um olho, que Argos tinha dividido,

<sup>53</sup> IVO CASTRO, «Contribuição para a bibliografia de frei Jerónimo Baía», *Claro-Escuro*, 1 (1988), pp. 93-106.

<sup>54</sup> ANA HATHERLY (ed.), *Lampadário de cristal de frei Jerónimo Baía*, Comunicação, Lisboa, 1992.

<sup>55</sup> *A fénix renascida*, I, pp. 215-235. Reeditada luego en el tomo I del *Postilhão de Apolo* (1761).

<sup>56</sup> D. ALONSO, «Monstruosidad y belleza en el *Polifemo* de Góngora», en *Poesía española*, pp. 313-392.

<sup>57</sup> Las citas del *Polifemo* de Góngora irán por L. DE GÓNGORA, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A. A. Parker, ya señalada notas atrás. Los entrecorillados corresponden a versos de las octavas 7 y 8.

<sup>58</sup> El acento secundario en sexta sílaba —se evidencia en varias ocasiones más— sugiere que *cíclope* era esdrújulo en el portugués del siglo XVII, acaso por influjo del español (cfr. ahora *cíclope*, restitución culta).

o fazia parecer torre de faro.  
 De cana um instrumento malferido  
 traz nesta mão, na outra um pinho raro:  
 porém tão facilmente move ufana  
 a dextra o pinho como a esquerda a cana.

A grenha inculta sobre a excelsa fronte  
 grossa nuvem de escuro ceo parece  
 que faz sobre um outeiro um horizonte;  
 o que nasce da barba tanto cresce  
 que fica largo bosque o alto monte;  
 os ombros a alta grenha lhe escurece  
 e os peitos dilatados a segunda  
 a vara esconde, liberal e imunda.<sup>59</sup>

La hiperbólica, grandilocuente y un tanto guasona prosopografía de Polifemo contrasta, al igual que en el modelo de Góngora, con la de la ninfa Galatea, delicada y sensual. La nereida —«gala de fermosura e de amor têa»— es descrita por medio de antonomasias y aposiciones encadenadas. La hipérbole juega ahí también un importante papel, así como el simbolismo de la paleta cromática: el rojo, el blanco, el amarillo —«purpúreas rosas», «lilios cándidos», el «oro» del cabello—,<sup>60</sup> desarticulados del original por Baía y recompuestos en nueva disposición:

Do globo azul a ninfa mais fermosa  
 tão firme adora como segue amante,  
 pois consagrado à luz que brilha em rosa  
 é colosso do Sol, do Sol gigante.  
 Nela segunda Vénus o mar goza,  
 quarta serêa tem o navegante;  
 Dóris sua mãe, seu nome Galatea,  
 gala da fermosura e do mar têa.

De roxos lírios e de brancas rosas  
 tece a Aurora um jardim, mistura um prado  
 com que as cándidas faces vergonhosas,

<sup>59</sup> *A fénix renascida*, I, p. 216.

<sup>60</sup> PATRICK GALLAGHER, «La manzana hipócrita: erotismo cromático, humor e ironía en las agudezas orgánicas del *Polifemo* de Góngora», en JESÚS M. RUIZ VEINTEMILLA (ed.), *Estudios dedicados a James Leslie Brooks*, Puvill, Barcelona, 1984, pp. 45-50.

neve escondida, incêndio são nevado.  
 Correm de ouro sutil vêas undosas  
 do campo de boninas matizado,  
 que oferecem belo as ondas mais serenas,  
 margens de cravo, praia de açucenas.<sup>61</sup>

La breve secuencia narrativa final, que se inicia, al igual que en el *Polifemo* español, tras el canto del cíclope —«¡Oh bella Galatea, más süave / que los claveles que tronchó la aurora!»—, nos depara una octava amplificada y unos contenidos que, en verdad, no se apartan casi en nada de los hilvanos del modelo, a no ser en la nota humorística que impregna toda la fábula. El «fiero jayán» del poeta cordobés se muda en «cíclope tirano», el «rayo fulminante» en cómica invocación a Júpiter —«raios Jove!»— y la punta de la «excelsa roca» que se convierte en sepulcro de Acis —«urna es mucha, pirámide no poca»—, «um penhasco» donde «teve o pastor ditoso e desgraçado / primeiro do que a morte a sepultura»:

Vendo que ao mar com Galatea desce  
 medroso Acis, o cíclope tirano  
 tantas rochas atira que parece  
 não Polifemo já, mas Centimano.  
 Raios Jove, pois raios bem merece  
 este novo Tifonte desumano  
 que ao ceo se atreve! Raios, deos supremo,  
 que Acis é ceo, Tifonte Polifemo!

Um penhasco arrancou mais levantado,  
 e nesta pedra tantas vezes dura  
 teve o pastor ditoso e desgraçado  
 primeiro do que a morte a sepultura.  
 A doce ninfa do seu mar salgado  
 a Deos convoca e seu favor procura;  
 vêm todos onde à morte rende a palma  
 o corpo do pastor, da ninfa a alma.

Já Polifemo está de espanto absorto  
 vendo correr por púrpura rocío,  
 e a penha que foi alma de Acis morto,  
 urna permanece e de Acis rio;

<sup>61</sup> A *fénix renascida*, I, p. 218.

conserva seu licor, que foga ao porto  
de membros de cristal, da morte frio,  
e seus olhos e vêas nesta mágoa  
ficam olhos de fonte e vêas de ágoa.<sup>62</sup>

Ya vimos en el capítulo I que en la épica culta el poeta gustaba de dar sus opiniones, de entrometerse en lo narrado y ofrecer su punto de vista —a veces por medio de conseja— respecto a lo contado o acaecido en la fábula. Baía remata la suya con una estrofa, que es todo un epifonema moralizante en clave elegiaca sobre la fugacidad e inconsistencia del amor, ajena al modelo, sí, pero no a los resortes retóricos de la nueva poesía:

Oh glória malpresente e malpassada!  
Oh delícia de amor qual vento leve!,  
mais que o fogo dum raio acelerada,  
não menos móvel que dum rio a neve!  
De verão noite, quando és mais pausada!  
De inverno dia, quando és menos breve!  
É bem caduco o cego, que confia  
em vento, em fogo, em neve, em noite, em dia.<sup>63</sup>

Estas y otras leves “novedades” no suponen casi nada de apartamiento. La *Fábula de Polifemo e Galatea* de Baía se aleja muy poco de los núcleos argumentales de Góngora. El uso de la *amplificatio* y la *reductio* le confiere, eso sí, cierta singularidad. Pero la dosis de ingenio no va más allá de la mera *exercitatio*, admitida e incluso recomendada por la preceptiva clasicista.

## B) ALÃO DE MORAIS

Góngora fue emulado también, aunque sin resabios burlescos, por el jurista Cristóvão Alão de Morais, poeta de la Academia dos Generosos, en *O ciclope namorado* —en cincuenta y ocho octavas reales— «sendo de idade de desoito anos, no ano de 1650», según el manuscrito que la ha conservado.<sup>64</sup> Nada debe extrañar —como ya vimos en el caso de Espínola— que algunos de estos vates ejerciten la pluma a edad temprana, ya que era ejercicio escolar en los

<sup>62</sup> *A fénix renascida*, p. 234.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 235.

<sup>64</sup> Esta fábula, que no he podido ver, se encuentra en el código 626 de la Biblioteca Municipal do Porto.

Estudios que revisaban maestros y preceptores antes de la versión definitiva o de la entrega a las prensas. También en el Barroco la excelencia poética se medía por la grandeza y la capacidad en imitar el modelo venerado, aunque las libertades artísticas fueran ya otras. Así, la pintura de la boca de Galatea, de una sensualidad muy barroca y de unos contrastes cromáticos muy sabidos, explotados ya por entonces —es mediados del siglo XVII— hasta convertirse en *τόποι* recurrentes:

Do belo cravo intacta flor parece  
com folhas carmesins a doce boca,  
e tanto a cor aumenta e o cheiro crece  
que se um sentido eleva, outro provoca.  
Onde cheira o rubi, o âmbar florece  
e em tal delícia sente quem a toca  
na língua que de Amor flecha semelha,  
serpe entre flores e entre o mel abelha.<sup>65</sup>

En paradero ignorado se encuentra otra de estas fábulas: el *Adamastor* de Gaspar Leitão da Fonseca, compuesto «em setenta outavas castelhanas imitando o *Polifemo* de Góngora».<sup>66</sup> Tal vez echó mano el autor ahí del célebre episodio de *Os Lusíadas* en que el gigante Adamastor,<sup>67</sup> uno «dos filhos aspérrimos da Terra» rebelados contra Júpiter —prosopopeya mítica del cabo de las Tormentas— profetiza a los navegantes —«gente ousada, mais que quantas / no mundo cometeram grandes cousas»— la suerte de la epopeya ultramarina.<sup>68</sup>

### C) FREIRE DE ANDRADE

De muy diferente talante e intencionalidad a la de Alão de Morais es la *Fábula de Polifemo e Galatea* de Freire de Andrade.<sup>69</sup> Su autor, formado en la universidad de Coimbra (1618), obtuvo cargos eclesiásticos de los que vivir, que no le impidieron —más bien todo lo contrario— dedicarse a componer romances, sonetos y una *Vida de D. João de Castro, quarto viso-rei da Índia* (1651). Su ejercicio imitativo es decididamente burlesco, lo que lo distingue bastante

<sup>65</sup> *O ciclope namorado*, octava 25, que cito a través de V.M. de Aguiar e Silva, *Maneirismo e Barroco*, p. 464.

<sup>66</sup> J. ARES MONTES, *Góngora y la poesía portuguesa*, pp. 373-374.

<sup>67</sup> Véase HERNÁNI CIDADE, *Luís de Camões. O épico*, Presença, Lisboa, 1985, pp. 109-112.

<sup>68</sup> *Os Lusíadas*, V, 41-48.

<sup>69</sup> *A fénix renascida*, III, pp. 293-315.

de los anteriores, incluido el de Baía. Es también breve, pues descontado el proemio, dirigido a los libros —cuatro octavas—, el relato no rebasa en demasía, como en el modelo, las seis decenas de estrofas.

Henos aquí ante una parodia grotesca, zumbona, chusca, del *Polifemo* de Góngora y ante una implacable caricatura de la trágica leyenda. La imponente envergadura concedida al cíclope por Góngora se prestaba a toda clase de hipérbolos chistosas, a juegos de palabras conceptistas. Aflora ahí de forma patente el relevante influjo en Portugal de los modos de componer de Quevedo: del Quevedo mordaz y conceptual, del satirista barroco y del poeta senequista. Era tan alto el «bárbaro gigante» que, nos describe Andrade, «cá por baixo na sombra cum quadrante / lhe tomava a medida o alfaiate». Y puestos a exagerar a lo cómico y a lo grande, «estava em Cartagena de Levante / e via-se em Sicília o seu gasnate», de tal modo que «de balde a sua ninfa chora ausente, se estando tão distante a vê presente». ¿Burlas de la nueva poesía? A no dudarlo. Una repercusión más o, mejor dicho, el resultado en Portugal de la misma contienda entre cultistas y anticultistas desatada en España tras la publicación del *Polifemo*. Pero en una dimensión más profunda, hay ahí todo un descrédito de la sabiduría libresca de eruditos y humanistas del siglo XVI, en concordia con la pérdida de la fe en los valores heredados, tan propia de los hombres del Barroco. Con el recurso risible al supuesto autor de una crónica biográfica del protagonista, al modo del Cide Hamete del *Quijote*, Andrade apostilla:

Que era lampinho escreve Valdevinos,  
porém d'outros doutores afamados  
lemos que a seus bigodes fernandinos  
iam em romaria os mal-barbados;  
e inda hoje afirmam peregrinos  
que foram em Capadócia venerados,  
e que deles guardavam em seus almários  
emplastros de diabarba os boticários.<sup>70</sup>

Esta *Fábula de Polifemo e Galatea* remeda a lo chocarrero y parafrasea a lo caricaturesco versos y pasajes enteros del *Polifemo* español. Ya desde no más comenzar el relato, con ubicación geográfica del escenario poético incluida: —«Onde espumoso o mar siciliano / do Lilibeo as fraldas humedece, / monte com fraldas!, quem lhe tece o pano? / Lascivo este epíteto me parece»—, pasando por directas críticas al cultismo gongorino, como la alusión al ruiseñor que canta a Galatea «cultos louvores / num soneto de Gôngora

<sup>70</sup> *A fênix renascida*, p. 296.

limado». O, como, por ejemplo, los versos siguientes de la octava 23: «Se chamar posso *claro* ao Sol dourado, / não lhe chamo *brilhante* nem *divino*; / não tenho locuções de esfolagato: / falo como meu pai que é mais barato!».<sup>71</sup>

Pero nuestro poeta lusitano, aun teniendo como telón de fondo el entramado episódico del modelo parodiado, no encorsetó ni subordinó a él su estructura. Introdujo incluso sentimientos propios —sobre todo en el proemio— y no olvidó, como tantos otros poetas, sacar a plaza sus dudas y temores ante la obra escrita, objeto de críticas y envidias siempre temidas. El *ὄπιος κοινώς* del «vulgo insano», que trajo por la calle de la amargura a tanto vate de la Edad de Oro, sobre el que ironiza con finura el socarrón de Cervantes, el «poetón ya viejo» del *Viage del Parnaso*. De ahí a la época de Andrade median años suficientes como para exclamar:

Ai de mim! Quantos críticos agora  
dirão que me esqueci de Polifemo  
e que me culpa Apolo esta demora,  
pois tanto ao largo mar hei feito remo!  
De poeta enfermei já nalgum'hora  
e ainda hoje os episódios temo!  
colhi menino esta desventura,  
curei-me com Camões, errei-me a cura!<sup>72</sup>

Pero nuestro Andrade no se contentó con reírse de Góngora en octavas. También ensayó el romance burlesco sobre el asunto del descomunal cíclope y la bella y delicada ninfa —no olvidemos que ella tiene novio o así, el tal Acis— tema que no es otro, aunque *old fashioned*, que el muy taquillero de la Bella y el Monstruo o, también, el de King Kong y sus éxitos cinematográficos.

El romance, también en *A fénix renascida*,<sup>73</sup> consta de un centenar y medio de versos ramplones y anodinos, con frecuente empleo de los artificios retóricos de los romances de ciego de los pliegos de cordel.<sup>74</sup> Lo conforman cinco secuencias narrativas: marco poético (versos 1 a 24), retrato de Polifemo (versos 25 a 72), amor del cíclope por Galatea (versos 73 a 96), canto del gigante (versos 97 a 144) y final (versos 145 a 152). El escenario es una burda parodia para mover a risa del *Polifemo* español: «Lá donde o mar de Sicília, / diz o cordovês famoso, / lava os joanetes daquele / levantado promontório;

<sup>71</sup> *Ibid.*, pp. 295, 297 y 302.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>73</sup> *Ibid.*, pp. 322-328.

<sup>74</sup> Lo reedité como apéndice en «Las fábulas mitológicas de Góngora en Portugal», en M. PELÁEZ DEL ROSAL (ed.), *El Barroco en Andalucía*, IV, pp. 74-77.

/ donde açoutados da escuma, / falando cá por meu modo, / como nós na nossa barra, / tem Vulcano os seus cachopos». Y Tifeo, el gigante sepultado en el Etna, «aquele tinhoso / que entre descoradas cinzas / quis embalsamar seu corpo». <sup>75</sup> ¡Qué decir del retrato del cíclope, donde «el orbe de su frente» es todo un «campo» donde «se podiam correr touros», infinito en comparación al «cominho» del Rossio de Lisboa!:

Ali pois ouvi dizer  
a pessoa que tem voto,  
que morava Polifemo,  
daqueles montes assombro,  
homem de tal estatura  
que em estado sequioso  
lançava mão duma nuvem  
e dela fazia copo.

O cabelo da cabeça,  
não quero ser mentiroso,  
daria a trinta chumaços  
lã bastante, estopa a rodo.

Na testa mui largamente  
se podiam correr touros,  
que com ela era um cominho  
o Rossio deste povo;

bem no meio deste campo,  
por vista tinha um só olho,  
que por andar às direitas  
a Natureza o fez torto. <sup>76</sup>

La parodia llega pues a tal extremo en este romance burlesco que del primitivo mundo gongorino, de la delicada tragedia en epicidad transmitida por la tradición clásica y ensayada en nueva poesía por el vate español, restan sólo los nombres de Acis, Polifemo y Galatea.

Parece muy probable que Andrade debió de tener en cuenta, a la hora de componer sus dos remedos, otra fábula bastante menos famosa: la *Fábula de Polifemo* (1624)<sup>77</sup> —en setenta y tres octavas reales— de Alonso de Castillo Solórzano (1584-1648), plagada de desgarros quevedescos y de censuras anti-

<sup>75</sup> *A fénix renascida*, III, p. 322.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pp. 323-324.

<sup>77</sup> *Donayres del Parnaso. Primera parte*, Diego Flamenco, Madrid, 1624, ff. 87r.-97r.

gongorinas.<sup>78</sup> Por aquellos años Solórzano merodeaba por la corte a la espera de algún beneficio eclesiástico, a la manera de Góngora y de tantos otros menesterosos, con que poder escribir novelas, comedias y otros «honestos entretenimientos».

#### D) VASCONCELOS COUTINHO

Resulta mucho más decorosa y bastante menos burlesca —la nota humorística suele aparecer a veces en el momento menos esperado— la *Fábula de Polifemo e Galatea*, en setenta y tres octavas reales, de Francisco de Vasconcelos Coutinho, «natural da ilha da Madeira».<sup>79</sup> Un poeta poco estudiado que nació, en efecto, en Funchal —donde fue *ouvidor* de la Capitanía en 1697— y estudió cánones en la universidad de Coimbra entre 1686 y 1696.<sup>80</sup> Pereira da Silva publicó algunos de sus sonetos en *A fénix renascida* y dos de sus obras, *Feudo do Parnaso* (1729)—un panegírico a D. João V— y *Hecatombe métrico* (1729), vieron la luz en sendas ediciones póstumas en el siglo XVIII.

Vasconcelos se desvía bastante de Góngora y, en buena medida, se acerca más a la *Fábula de Polifemo e Galatea* de Baía, de la cual ya hemos tratado. Texto que Vasconcelos leyó, sin duda, en copias manuscritas. Por eso, ahora no estamos ante un remedo de Góngora, sino ante un trasunto humorístico en portugués de una imitación sería del *Polifemo* —aunque no del todo— en esa misma lengua. Una fábula burlesca que encuentra su justificación en cuanto sátira de la fiebre gongorina y «polifémica» de sus contemporáneos. Basta con confrontar, por ejemplo, la primera octava de una y otra. Así comienza Vasconcelos la suya:

Donde Tétis com grilhos reluzentes  
do grande Lelibeo as plantas ata,  
fazendo das espumas transparentes  
algemas de cristal, grilhões de prata,  
deitando-lhe no pé brancas correntes  
um papagaio o monte se retrata;  
pois dando-lhe esmeraldas e mais ouro  
o faz a planta verde, a espiga louro.<sup>81</sup>

<sup>78</sup> J.M. DE COSSTO, *Fábulas mitológicas en España*, pp. 694-704.

<sup>79</sup> *A fénix renascida*, II, pp. 1-25.

<sup>80</sup> DAVID MOURÃO-FERREIRA, «Nota sobre Francisco de Vasconcelos», en *Hospital das letras*, 2ª ed., INCM, Lisboa, 1981, pp. 33-36.

<sup>81</sup> *Fábula de Polifemo e Galatea*, 1-8. Cito a través del texto que edito en el Apéndice IV, distinto al aparecido en *A fénix renascida*.

Ya Baía había escrito con anterioridad:

Donde Neptuno com grillhões de argento  
prende o robusto pé do Lilibeu,  
que ao ceo dá gosto, à terra dá tormento,  
glória de Jove, inferno de Tifeu;  
entre um campo que tem no monte assento,  
colosso o monte, o campo coliseu,  
cerra um penhasco uma caverna fria  
donde a noite não sai nem entra o dia.<sup>82</sup>

También el extenso retrato del imponente cíclope, en nueve octavas, apeado de su pedestal divino, rebajado a la condición de simple hombre —tal como gustaba de hacer Velázquez en sus lienzos con los dioses— y ridiculizado con fina ironía, contiene ciertas pinceladas grotescas que distorsionan la excelsa imagen legada por la leyenda:

Era o ciclope pouco afortunado,  
pois bem que entre os fidalgos era misto  
não lhe bastou ser grande e estirado  
para não ter desares de malvisto.  
Um olho tinha só por dar-lhe olhado  
de enveja o vulgo, que é demónio nisto,  
que sempre a um homem grande con refolhos  
procuram todos o tirar-lhe os olhos.

Um pinho numa mão, noutra uma cana,  
bordão inútil, fruta mal tocada:  
era aquela na mão vara leviana,  
na boca este palito de nonada;  
tanto escusava o pinho a dextra ufana  
como a cana na mão era escusada,  
tendo este a cana em cada dente ledó  
como aquele o pinho em cada dedo.<sup>83</sup>

No estará de más añadir que, además del de Baía —al que sigue, sí, muy de cerca— Vasconcelos se inspiró, o, mejor dicho, tuvo a la vista y muy presente la *Fábula de Polifemo* de Góngora. Valga como simple muestra la estrofa

<sup>82</sup> *A fénix renascida*, I, p. 215.

<sup>83</sup> *Fábula de Polifemo e Galatea*, 57-72.

que narra el ardor amoroso que sienten los pastores y labradores de Sicilia por la ninfa Galatea. El poeta cordobés había escrito:

Arde la juventud, y los arados  
peinan las tierras que surcaron antes,  
mal conducidos, cuando no arrastrados  
de tardos bueyes, cual su dueño errantes;  
sin pastor que los silbe, los ganados  
los crujidos ignoran resonantes,  
de las hondas, si, en vez del pastor pobre,  
el céfiro no silba o cruje el robre.<sup>84</sup>

Baía:

Arde o mar, arde a terra, e em vão cansados  
são ícaros do Sol os pegureiros,  
que têm de Galatea mil cuidados  
tendo descuidos mil dos seus cordeiros;  
fazendo guerra os lobos contra os gados,  
intensa paz assentan seus rafeiros,  
e o lavrador em vez dos bens de Ceres  
amor semêa e colhe malmequeres.<sup>85</sup>

Y finalmente Vasconcelos:

Arde toda a montanha em seu cuidado  
nem se lembram dos gados os pastores,  
e na mão esquecido o frôxo arado  
não pode já cortar as tenras flores.  
Aqui persegue o lobo o manso gado,  
mas ali mata a fera os lavradores,  
pois vendo a fermosura e a fereza  
mais os rende o desdém do que a beleza.<sup>86</sup>

Cabe citar por último otra relevante parodia polifémica portuguesa —en español las hubo tanto a lo burlesco como a lo divino—<sup>87</sup> inconclusa, sí,

<sup>84</sup> *Fábula de Polifemo y Galatea*, 21.

<sup>85</sup> *A fénix renascida*, I, p. 221.

<sup>86</sup> *Fábula de Polifemo e Galatea*, 417-424.

<sup>87</sup> ANTONIO CRUZ CASADO, «Secuelas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *Criticón*, 49 (1990), pp. 51-59.

mas con pretensiones de superar a todas las demás en alcance y materia: la *Fábula do gigante Polifemo* del padre António dos Reis (1690-1738), de la cual sólo se conservan trescientas veinticinco octavas reales.<sup>88</sup>

En cambio, todos estos remedos poseen un denominador común: son meras «imitações servis», en absoluto «imitações livres», de la fábula de Góngora, ya que «o imitador, dependente do exemplar alheio, o vai fielmente seguindo e copiando, sem já mais se apartar de suas linhas nem desmentir um passo de suas cores, como faz o aprendiz que cópia a pintura de seu mestre».<sup>89</sup>

### GÓNGORA EN PORTUGAL

Góngora fue el poeta español más imitado en Portugal durante el siglo xvii y buena parte del xviii. Y no sólo por la *Fábula de Polifemo y Galatea*, honrada con traducciones e imitaciones más o menos libres y remedada a lo burlesco con chistes conceptistas, puyas chuscas y zafias chocarrerías. El poeta cordobés ejerció también notabilísima influencia con sus romances y, en general, con el conjunto de sus obras mayores. Impactó su estilo peculiar y el tratamiento novedoso y valiente que imprimió a determinados temas y motivos de la tradición clásica. Góngora fue sin duda el autor más leído, meditado e imitado por los poetas de Portugal en una época que fue decisiva para su porvenir. Comenzó su influencia en la época filipina y prosiguió tras la separación. Los portugueses más ardorosos en la defensa de la independencia escriben en español e imitan a veces —y en español— a Góngora para cantar las victorias de Portugal sobre Castilla.<sup>90</sup>

Podría añadirse que, en efecto, Camões dejó su pedestal en el Barroco portugués a Góngora, secundado por Quevedo y seguido a considerable distancia por Marini. No es que Góngora surja de la nada: es, desde luego, la culminación del proceso cultista que arranca de Garcilaso y transita luego por Herrera y Camões. Pero la valoración de Gil Vicente, del mismo Camões, de Sá de Miranda, de Jorge de Montemor —o de Montemayor, que tanto vale— y de otros autores renacentistas no será palpable en la literatura portuguesa hasta las últimas décadas del siglo xviii: la época de la Arcadia lusitana. En realidad ambas literaturas, española y portuguesa, corren suerte pareja: aquí y allá, el nuevo clasicismo vuelve la mirada a los grecolatinos, sí, pero también a los clásicos “nacionales” del Renacimiento. Garcilaso, Camões y Cervantes reinarán entonces sobre el «oscuro» y «afectado» Góngora. Ca-

<sup>88</sup> J. ARES MONTES, *Góngora y la poesía portuguesa*, p. 244.

<sup>89</sup> F. LEITÃO FERREIRA, *Nova arte de conceitos*, I, p. 155.

<sup>90</sup> D. ALONSO, *Góngora y el 'Polifemo'*, I, p. 251.

mões, luz para los árcades, subirá a la gloria celeste al haber narrado en *Os Lusíadas* la epopeya de una nación, la portuguesa, al modo de un nuevo Virgilio. Y Garcilaso, Cervantes, los aragoneses Argensola o el sevillano Herrera, serán los ídolos de los jóvenes poetas del nuevo clasicismo español. Unos leerán a Garcilaso y a Herrera; los otros, a Camões.

Góngora se precipitará entonces en el huerco neoclásico tras un fecundo, agitado y más que centenario reinado.

101

102  
103  
104

## APÉNDICE



# I

## POESÍAS DE HERRERA EN LOS PRELIMINARES DEL *HÉRCULES*

Entre los libros que el maestro Juan de Mal Lara no pudo limar y poner en limpio porque se lo impidió la «acelerada muerte», se hallaba el *Hércules animoso*, sin duda su obra poética de más elevado vuelo. Comenzada en Salamanca en 1549 por el consejo y aliento de «doctos y amigos» —Hernán Núñez, León de Castro, el Brocense— y concluida en Sevilla hacia 1568, constituye una relevante muestra de la épica culta hispánica, estimada hasta hace poco como definitivamente perdida.

Si nos atenemos a los preliminares, De las Casas, Sánchez Zumeta, Mosquera de Figueroa y Herrera fueron los más allegados a los desvelos del Maestro, quienes tuvieron mayor conocimiento y conciencia de lo que significaba para él su *Hércules*.

Los dos primeros le demostraron su estima con sonetos encomiásticos en los preliminares de *La Psyche* y del *Hércules*. Mosquera y Herrera, como hemos visto, compraron tras el deceso algunos de los libros de su enajenada biblioteca. Su «íntimo amigo» Herrera, en el decir de Pacheco, admiraba su sabiduría y su calidad humana. De ello dejó constancia en poemas laudatorios de indudable sinceridad. Reviso y reedito ahora los escritos por Herrera —entre ellos la *Oda al Príncipe Nuestro Señor*—<sup>1</sup> para que figurasen en los preliminares del *Hércules animoso*, cuyo original autógrafo (Ms. 50-I-38) se encuentra en la Biblioteca da Ajuda.<sup>2</sup>

He modernizado el uso de mayúsculas y minúsculas, la puntuación —incluidos los signos de admiración— y la acentuación. Pero para evitar cualquier confusión empleo el acento agudo en la interjección *ó* y en la

<sup>1</sup> En liras, quinta que se conserva. A las cuatro anteriores dedica unas páginas SOLEDAD PÉREZ-ABADÍN BARRO, *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Universidade, Santiago de Compostela, 1995, pp. 151-185, pero, lamentable e incomprensiblemente, no se ocupa de ésta.

<sup>2</sup> Reviso, corrijo y reedito en este apéndice «Cuatro poesías inéditas de Fernando de Herrera», *Bulletin of Hispanic Studies*, 69 (1992), pp. 263-268.

forma de tercera persona de presente (*á*) de *aver* para distinguirlas de la conjunción y preposición homógrafas. He resuelto sin advertirlo las escasas abreviaturas, agrupado las sílabas según los criterios actuales y restaurado los apóstrofes olvidados. Dado que no estamos ante autógrafos de Mal Lara sino de su amanuense —recuérdese que los preliminares del *Hércules* no son de la mano del Maestro— unifico, en casos de vacilación consonántica —*n* o *m* ante *p*— en favor de la segunda solución, la aconsejada por los ortógrafos de la época.<sup>3</sup> En el supuesto, bastante usual, de *rr* precedida de *n* —por ejemplo, *honrra*— reduzco la doble *-rr-* a simple.<sup>4</sup> Resuelvo los mínimos errores de copia deslizados y los declaro a pie de página. Normativizo, en fin, el texto del epigrama latino.

<sup>3</sup> «Que en ningún vocablo castellano ante *b*, *p*, *n*, no puede yr *n*, sino *m*», prescribía, por ejemplo, CRISTÓBAL DE VILLALÓN, *Gramática castellana*, Guillermo Simón, Anvers, 1558, pp. 77-78.

<sup>4</sup> «Ninguna dición ni sílaba, acabando la sílaba precedente en consonante, puede començar en dos letras de una especie —advierde Nebrija— e menos acabar en ellas. De donde se convence el error de los que escriven con doblada *r*, *rrer*, en el comienço e en el medio *onrra*» (ANTONIO DE NEBRIJA, *Gramática castellana*, ed. A. Quilis, Editora Nacional, Madrid, 1981, p. 131).

FERNANDO DE HERRERA<sup>a</sup> AL AUTOR<sup>b</sup>

Las ylustres ympresas y vitoria  
d'eterno resplandor y biua llama,  
que son del fuerte Alcides clara fama,  
menos honra le dan que vuestra gloria.

Dichoso vos, que con hermosa historia,  
subiendo adonde el alto çielo os llama,  
a quien valor excelso y uirtud ama  
cantáys con premio de ymmortal memoria.

5

Descubra pues la coronada frente  
Betis de vuestro Alcides estimado  
y déle la uentaja el Po famoso,  
que será el canto graue y excelente<sup>c</sup>  
en vno y otro Phebo celebrado,  
y Alcides con la muerte más dichoso.

10

FERNANDVS HERRERA<sup>d</sup> IN LAVDEM AVCTORIS<sup>e</sup>

Belliger Alcide, patriæ decus urbis et orbis,  
cui cessit nigri regia pulsa dei,  
omnia dum superas nodoso robore clauæ  
et patrem factis fortibus ipse refers,  
uicta iacet sæuo Iuno perculsa dolore  
et quæritur segnes in tua damna feras.

5

Quem tamen haud unquam potuerunt uincere monstra,  
inuidit Lachesis te superesse diu.

At nunc æterno celebratus carmine Parca  
exultas uicta, nec obisse dolet.

10

Alcides quis erit? Num tu Ioue natus ab ipso?

<sup>a</sup> de Herera *Error de copia por omisión.*

<sup>b</sup> *Hércules animoso*, f. 1r.

<sup>c</sup> y excelente *Duplografía.*

<sup>d</sup> Herera *Error de copia por omisión.*

<sup>e</sup> *Hércules animoso*, f. 1r.-v.

An qui Mallaræ prodiit ingenio?  
 Sed mihi, si liceat quæ sentio uera fateri,  
 tu dignus terra, dignior iste polo.  
 Hoc tua si quondam sciret fortasse nouerca  
 huic monstra Antæum tolleret atque Erebum.<sup>a</sup> 15

DEL MESMO<sup>b</sup>

Tus claros hechos, dignos de memoria,  
 te pusieron, Alcides, en el cielo;  
 que Júpiter, par darte mayor gloria,  
 te lleuó con virtud del baxo suelo.  
 Pero con graue canto tu victoria,  
 Mallara saca del obscuro velo: 5  
 entrambos dan a tu uirtud crecida  
 en el cielo y el suelo eterna vida.

ODA DE FERNANDO DE HERRERA<sup>c</sup>  
AL PRÍNCIPE NUESTRO SEÑOR<sup>d</sup>

Después que cortó el Hado  
 los sacros filos de la dulce vida  
 al cisne que en el prado  
 y ribera estendida  
 de Minçio leuantó la boz crecida, 5  
 y en el sepulcro puesto

<sup>a</sup> *Fernando de Herrera, en alabanza del autor.* Belicoso Alcides, honor de la patria, de la ciudad y del orbe, / ante quien cedió el palacio, golpeado del dios de la Muerte: / mientras todo lo franqueas con el nudoso roble de tu clava / y eres la viva estampa de tu padre con tus hechos valerosos, / yace vencida Juno, abatida por un dolor cruel, / y se queja de las fieras perezosas en tu daño. / A quien, no obstante, los monstruos nunca pudieron vencer, / Láquesis no vio con buenos ojos que tú sobrevivieras largo tiempo. / Pero ahora, celebrado con un poema eterno, / te alegras, vencida la Parca, y no te duele haber muerto. / ¿Quién será Alcides? ¿El hijo del mismo Júpiter / o el que ha brotado del ingenio de Mal Lara? / En cuanto a mí, si se me permite confesar las verdades que siento, / tú eres digno de la tierra; éste, más digno del cielo. / Si antaño por acaso tu madrastra lo hubiese sabido, / habría ahuyentado a los monstruos Anteo y Érebo.

<sup>b</sup> *Hércules animoso, f. 1v.*

<sup>c</sup> de Herera *Error de copia por omisión.*

<sup>d</sup> *Hércules animoso, ff. 23v.-26r.*

- de la bella Sirene con lamento,  
 su t́mulo compuesto,  
 çessó el diuino aliento  
 de Fauonio, agradable y blando viento, 10  
 quedó desierto el coro  
 y dobladas coronas de Parnasso,  
 y la lira de oro  
 culpa del cielo el casso,  
 enmudesçió con él a un mesmo passo. 15  
 Condenaua el oluido  
 de uarones famosos la memoria  
 y el tiempo peruertido  
 daua fin a la gloria  
 que mereçió del tiempo auer victoria, 20  
 quando mirando Apolo  
 su monte lleno de la nube obscura,  
 del leuantado polo  
 muestra su hermossura  
 y resplandor de luz s̄uaue y pura, 25  
 los ojos blandamente  
 boluiendo al pueblo de Minerua y Marte,  
 que con soberuia frente  
 les tiende por la parte  
 que çerca Betis con yndustria y arte; 30  
 y viendo la grandeza  
 de claros ydificios leuantados,  
 su ualor y riqueza,  
 los hombres señalados,  
 a paz y guerra siempre acostumbrados, 35  
 trayendo a la memoria  
 la fortaleza y ser del gran thebano,  
 qu'en él pusso su gloria,  
 p̄adoso a su hermano,  
 quiso mostrar la fuerça de su mano. 40  
 Y con todo cuydado  
 su fauor en Espaõa bien declara,  
 auéndolo otorgado  
 el canto y arte rara,  
 yngenio claro y fácil de Mallara; 45  
 y quisso que cantasse

- la uirtud y la gloria refulgente,<sup>a</sup>  
y tan alto encumbrasse  
a Alcides exçelente,  
qu'el canto yguale al braço del valiente. 50
- Dióle quanto dar puede,  
porque Phebo con pecho piadosso  
poco jamás conçede,  
y el premio generosso  
negó al que no se muestra valeroso; 55
- mas quiso que contino  
fauoressiese con templado aliento  
al canto pelegrino  
el manso y blando viento  
que trae Phauonio de su rico assiento; 60
- y assí le á conçedido  
a su canto admirable y fortunado,  
fauor más escogido  
que a quanto á estimado,  
de vos, alto señor, siendo ayudado. 65
- Vos leuantáys su canto,  
vos templáís el aliento qu'es dispuesto  
a sufrir más quebranto  
en que Alcides le á puesto,  
y con vuestra memoria lo á compuesto. 70
- ¡Ó vos, muy venturoso,  
qu'en alto estilo y boz de hierro fuerte  
el çielo gloriosso  
os otorgó la suerte  
para exceder al curso de la muerte! 75
- A aquél el diestro çielo  
le conçedió más honra y más vitoria,  
que en el hesperio suelo  
alcançó tanta gloria  
que Mallara guardasse su memoria; 80
- y vuestra clara fama  
en él con nueua gloria resplandesçe,  
do la dichossa llama  
a la luz que más cresçe  
con propios resplandores obscuresçe. 85

<sup>a</sup> refugente *Error de copia por omisión.*

## II

### CUEVA EN FLORES DE BARIA POESÍA

A pesar de tratarse de un tema bastante debatido, el asunto de la autoría intelectual y material del códice *Flores de baria poesía*<sup>1</sup> —una antología culta dominada por la práctica sevillana, desentendida, sin embargo, de toda intencionalidad de escuela y acaso de grupo—<sup>2</sup> continúa sin resolverse, dados los pocos datos fiables o seguros de que disponemos.

Terminado de compilar en la ciudad de México en 1577, cubre un período poético de unas tres décadas. Pero lo que perdura apenas si llega a menos de la mitad de la materia primitiva —el primero y parte del segundo libro— ordenada en los cinco de que presumiblemente constaba: versos «a lo diuino» (I),<sup>3</sup> poesía amatoria (II<sup>4</sup> y III), «lo de burlas», es decir, la satírica (IV) y un quinto, misceláneo, de «cosas indiferentes que no pudieron aplicarse a ninguno de los demás libros».<sup>5</sup> Por otra parte, nada se opone a sugerir, en contra de ese supuesto carácter fragmentario, que el códice quedara incompleto, a medio realizar.

En una nómina de más de treinta poetas colacionados —los sevillanos Alcázar, Cetina, Cueva, Herrera y Mal Lara, entre otros— predominan las composiciones de autoría definida sobre las anónimas.<sup>6</sup> Descuella ahí el nombre de dos vates que residieron en Nueva España, aunque en fechas no

<sup>1</sup> *FLORES de Baria poesía, Re/coxida de varios poetas Españoles. Diuidesse En çinco / Libros, como se declara en la tabla que inmediatamente va / aquí scripta. Recopilóse en la çiudad de México ANNO / Del nascimiento de NRO saluador / IHuchristo de 1577 / ANNOS, 400 pp., 4 hs., 21 x 29 cm., restaurado y reencuadernado en 1977. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 2.973.*

<sup>2</sup> Véase A. PRIETO, *La poesía española del siglo xvi*, II, pp. 455-467.

<sup>3</sup> Este primer libro abarca las pp. 2 a 53 del códice.

<sup>4</sup> El segundo, incompleto, comprende desde la página 54 hasta la 400, última conservada, en muy mal estado.

<sup>5</sup> *Flores de baria poesía*, p. 1.

<sup>6</sup> RENATO ROSALDO, «*Flores de baria poesía. Estudio preliminar de un cancionero inédito mexicano de 1577. II. Contenido del manuscrito*», *Ábside*, 15 (1951), pp. 523-550.

coincidentes: Gutierre de Cetina, con más de ochenta poemas, y Juan de la Cueva, con treinta y dos. Les sigue a corta distancia Diego Hurtado de Mendoza, poeta muy estimado por el primero, con una veintena larga. Es bastante probable que el compilador del códice —así como el ejecutor material, que pudo haber sido muy bien un amanuense, no necesariamente un poeta— fuesen sevillanos o, menos probable, criollos.<sup>7</sup> La ortografía, uniformada, ofrece a cada paso innumerables casos de vacilaciones seseantes —*ensiende, selebra, auzente, campezinás*—, así como un uso generalizado de *ç<sup>i</sup>* en vez de *c<sup>i</sup>*, representación gráfica de la predorsal convexa, sibilante única dialectal: *soçegado, auzençia, conoçiendo*, etcétera. Pero ¿quién se lo llevó consigo para España? Todo lo que sabemos con certeza es que en 1612 —año por cierto en que muere Cueva— se encontraba en Sevilla en poder de un tal Andrés Fajardo.<sup>8</sup>

En la segunda mitad del siglo XVIII paraba ya en la Biblioteca Real, donde Juan José López de Sedano tuvo ocasión de examinarlo e insertar alguna muestra en el *Parnaso español* (1768-1778).<sup>9</sup> Dado su mal estado de conservación, el bibliotecario Antonio Paz y Melia realizó a fines del siglo XIX un traslado manuscrito —no exento, sin embargo, de *emendationes ope ingenii* un tanto aventuradas y de numerosos errores de copia—<sup>10</sup> base de la hasta ahora única edición de *Flores de baria poesía*.<sup>11</sup>

Pero ¿quién fue el recolector? ¿Quién el autor material del caligrafiado? A mi entender, las hipótesis establecidas son poco o nada convincentes y no es nada fácil que podamos avanzar en esa inteligencia.<sup>12</sup> Gallardo observó

<sup>7</sup> Véase ANTONIO ALATORRE, *Los 1.001 años de la lengua española*, 3ª ed., El Colegio de México-FCE, México, 1995, p. 252. Recuerdese el 40.6% de pobladores andaluces fijado por PETER BOYD BOWMAN sobre un total de más de 56.000 pobladores españoles de América en el siglo XVI. Véase de este mismo autor, «Brotos de fonetismo andaluz en México hacia fines del siglo XVI», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (1988), pp. 75-88. También GIORGIO PERISSINOTTO, «El habla de un "caballero de la tierra" novohispano del siglo XVI», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), pp. 29-43.

<sup>8</sup> *Flores de baria poesía*, p. 3, en cuyo margen superior izquierdo se lee, de mano distinta a la del amanuense: «es de / Andrés fajardo en / seuj<sup>r</sup>. 1612 a<sup>o</sup>.».

<sup>9</sup> *Parnaso español*, VII, *Índice de las poesías*, p. IV.

<sup>10</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 7.982. Este traslado no es tampoco demasiado fiel en la transcripción de ciertas grafías como *ç<sup>i</sup>*, que, por lo general, reduce a *c<sup>i</sup>*.

<sup>11</sup> MARGARITA PEÑA (ed.), *Flores de baria poesía*, ya citado. Reproducido luego en SEP, México, 1987. RENATO ROSALDO, «*Flores de baria poesía*. Apuntes preliminares para el estudio de un cancionero manuscrito mexicano del siglo XVI», *Hispania*, 34 (1951), pp. 177-180, habla de una edición española, en preparación entonces, de la que no tengo la menor noticia.

<sup>12</sup> Los resúmenes y observaciones ofrecidos por RENATO ROSALDO, «*Flores de baria poesía*.

cierta similitud de «la letra de la portada y el encabezamiento del libro»<sup>13</sup> con la de *Silua de poessía* de Eugenio de Salazar, cuyo manuscrito, autógrafa en parte, atiende más adelante. Sin embargo, Salazar no se incorporó a la Audiencia de México hasta 1581. Pero además, sus autógrafos no se asemejan en nada —ni en el aspecto caligráfico ni en la ortografía— a la letra de *Flores*.

La presunción de Cetina como compilador carece de toda credibilidad por razones cronológicas.<sup>14</sup> Pero ¿y Juan de la Cueva? Cabe recordar que llegó a México en septiembre de 1574 y que embarcó de tornaviaje para España en la flota de don Antonio Manrique a mediados de 1577,<sup>15</sup> tras haber obtenido licencia del virrey Enríquez de Almansa el 20 de diciembre de 1575.<sup>16</sup> Que los papeles dejados en Nueva España por Cetina cayeran dos décadas después en manos de Cueva y que éste recopilara el códice no pasa de mera desviación lúdica de la crítica decimonónica.<sup>17</sup> De poco vale argumentar que quizá intervinieron varios colectores, entre ellos Cueva,<sup>18</sup> y que tal vez fuera él mismo quien llevó consigo a España el manuscrito de *Flores*.<sup>19</sup> Aparte del significativo lugar que ocupa por el número de poesías propias, poco más puede aducirse.<sup>20</sup>

A tales conjeturas cabe aportar lo que algunos críticos han predicado con el ejemplo incumplido: el cotejo atento de autógrafos de Cueva con la letra uniforme de *Flores*, particular ya ensayado con pobres resultados en tiempos pasados.<sup>21</sup>

Estudio preliminar de un cancionero inédito mexicano de 1577», *Ábside*, 15 (1951), pp. 377-382, BEGOÑA LÓPEZ BUENO, *Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Diputación, Sevilla, 1978, pp. 285-291 y M. PEÑA (ed.), *Flores de baria poesía*, pp. 11-16, me evitan entrar en detallados pormenores sobre el asunto en este breve Apéndice.

<sup>13</sup> B.J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española*, I, col. 1001.

<sup>14</sup> FRANCISCO A. DE ICAZA, *Sucesos reales que parecen imaginados: Gutierre de Cetina, Juan de la Cueva y Mateo Alemán*, en *Lope de Vega, sus amores y sus odios y otros estudios*, 2ª ed., Porrúa, México, 1978, pp. 153-156 y 245-257. Edición de Ermilio Abreu Gómez.

<sup>15</sup> J. CEBRIÁN, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, pp. 17-24.

<sup>16</sup> AGN, *General de parte*, 1575-1576, I, f. 98v.

<sup>17</sup> JUAN PÉREZ DE GUZMÁN, «Cervantes de Salazar, Salazar de Alarcón, Gutierre de Cetina, los tres patriarcas de la poesía castellana en México», *La Ilustración Española y Americana*, 34 y 37 (Madrid, 1890), pp. 139 y 211.

<sup>18</sup> AMADO ALONSO, «Biografía de Fernán González de Eslava», *Revista de Filología Hispánica*, 2 (1940), p. 276.

<sup>19</sup> R. ROSALDO, «*Flores de baria poesía*. Estudio preliminar», p. 392.

<sup>20</sup> MARGARITA PEÑA, «Juan de la Cueva, poeta del cancionero *Flores de baria poesía*», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1982, 2 ts., II, pp. 799-805.

<sup>21</sup> A tenor de E. Walberg, la letra es muy parecida a la de Cueva, aunque la hechura de la

Tras una continuada práctica ecdótica de textos autógrafos de Cueva, un análisis comparativo y simultáneo del original de *Flores* (Ms. 2.973) y la copia autógrafa definitiva del *Exemplar poético* y de *Los inventores de las cosas* —también en la Biblioteca Nacional—<sup>22</sup> y un sopesado estudio del resto de los manuscritos de mano de nuestro poeta, llegamos a las siguientes conclusiones:

a) El amanuense de *Flores* usa casi siempre la grafía *u-*, *-u-* con valor consonántico —*uos, rauiosas, buelue*— mientras que Cueva, salvo contadísimos errores de copia, opta siempre por *v-*, *-v-* (*verso, dividesse*, etcétera).

b) Emplea siempre la *y* griega en la copulativa —*y sola uos, esta ribera y fresco bosque*— contrariamente a Cueva, quien la escribe siempre con *i* latina (*laciva i descompuesta, tu mortal ruyna / i abatimiento*, etcétera).

c) El copista de *Flores* caligrafía una *z* que sobresale por encima del cuerpo de las demás letras, mientras la de Cueva va casi siempre por debajo.

d) En *Flores* la ortografía del adverbio *así* es siempre con *-s-* simple —*así hago conçiençia*. Por el contrario, Cueva usa la forma con *-ss-* doble: *i assí hará enfados*.

e) El calígrafo del cancionero escribe *agora* —*por esso desde agora*— mientras que el vate sevillano emplea siempre *aora* (*i al son aora de l'agreste musa*).

f) Lo usual en *Flores* es *ç<sup>i</sup>* —*quando uiuú en presençia, çelebrar el gozo*— en oposición a la práctica de Cueva, ajena a la cedilla en esas combinaciones salvo en casos, contadísimos a lo largo de su obra, de vacilaciones ortográficas ocasionadas por la sibilante única.

g) El amanuense de *Flores* no usa el apóstrofo prácticamente nunca. En Cueva es muy corriente (*si s'estrecha, d'España*, etcétera).

h) En el cancionero mexicano son normativas las formas *qua-* —*quán, iay diosa! quán trocada-*, *-ie, iu-* —*huie, iugo-* y *-nm-* —*conmueue-* en contraste con *cua-* —*cuantas, cual-*, *-ye, yu-* —*yerro, yugo-* y *-mm-* —*immenso, immortal-* propias de la ortografía cueviana.

i) El pendolista de *Flores* usa la letra como algo más que un instrumento gráfico.<sup>23</sup> Así, gusta poner en mayúsculas ciertas palabras por razones de exorno caligráfico, acaso también simbólicas<sup>24</sup> —*Pues las rauiosas Tigres, Las*

*e* y el trazo de unión entre *s* y *t* son distintos en los autógrafos. Subraya además que éstos son de época posterior a la ejecución de *Flores* —lo que es cierto— y que «le compilateur a pu se servir d'un scribe», cosa más que probable (*Juan de la Cueva et son 'Exemplar poético'*, pp. 85-86).

<sup>22</sup> Ms. 10.182 (1 y 3). Otrora propiedad del Duque de Osuna, comprado en 1886 por la citada biblioteca.

<sup>23</sup> Véase sobre ese aspecto y otros AURORA EGIDO, «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro. Apuntes para la teoría de la escritura», en *La culture des élites espagnoles a l'époque moderne, Bulletin Hispanique*, 97 (1995), pp. 67-94.

<sup>24</sup> ERNST PHILIP GOLDSCHMIDT, «Il libro umanistico dall'Italia all'Europa», en ARMANDO

*Harpías*—, mientras que Cueva, ajeno a esa práctica, nunca capitaliza preposiciones o conjunciones en mitad de verso.

De estas observaciones podría inferirse que Cueva no fue el asentador material, el copista de *Flores de baria poesía*, aunque el *ductus*, el *modus lineandi* y la letra se parezcan un tanto a la suya. Cabe aún objetar que, en efecto, entre el acto de copia de *Flores* y el de los autógrafos median bastantes años. El *ductus*, el cuerpo de la letra y su forma varía en el correr del tiempo. Hay letras de distintas épocas de un mismo autor que poco o nada se parecen. Pudiera ser incluso que Cueva no hubiese adoptado de forma resuelta la ortografía propuesta por Herrera hasta la década de 1580, tras su regreso a España. Por otra parte, habrá que aguardar nuevas investigaciones para saber si jugó o no un papel destacado en la ordenación de los poemas o en dirigir el trabajo del amanuense. Nada intuyo por ahí, salvo que las copias de sus poesías entregadas al pendolista debieron de ser autógrafas.<sup>25</sup>

Los treinta y dos poemas de Cueva incluidos en *Flores* —veinticinco sonetos, tres madrigales, dos odas, una elegía y una sextina— revisten dispar relieve al ponerlos en relación con otros testimonios, ya manuscritos o ya impresos. De ese total, catorce figuran en *Obras de Ivan de la Cueva* (1582) —a partir de ahora *O*: doce de los sonetos, un madrigal y la elegía.<sup>26</sup> Pero nuestro vate también decidió recoger veinticuatro en el autógrafo *De las Rimas de Ivan de la Cueva, primera parte*<sup>27</sup> —en este apéndice lo llamaré *C*, a pesar de que di esa sigla en capítulos anteriores a la *Segunda parte*: veintitrés de ellos sonetos y la única elegía. De *Flores*, sólo siete —dos sonetos, dos madrigales, las dos odas y la sextina— constituyen testimonios únicos, esenciales pues en la crítica textual del extenso *corpus* literario cueviano. La relación alfabética de los poemas de Cueva en el códice *Flores de baria poesía* —sigla *F*— por tipo de composición y testimonios posteriores —los únicos válidos para una cabal edición crítica— arroja el resultado siguiente:

PETRUCCI (ed.), *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, Laterza, Bari, 1979, pp. 100-136.

<sup>25</sup> En los versos «Mi ciego intento i fábrica concluyo» y «Rompo el silencio i doy al uiento el canto», 12 y 9, respectivamente, de los sonetos *Miro, señora mía el edifiçio* y *Doy muestras de plazer quando más peno* (*Flores*, p. 67), el copista, sin duda por cansancio, olvida normativizar la copulativa *i* de los originales autógrafos en *y*.

<sup>26</sup> No volveré a referirme aquí al códice fantasma de *Poesías* de Barahona de Soto (Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla, Ms. 33-130) —algunas de cuyas obras son de Cueva, como ya vimos— porque no se conserva en la actualidad sino las pastas en pergamino. Véase pues la nota 34 del capítulo IV.

<sup>27</sup> Biblioteca Capitular de Sevilla, Ms. 56-3-4, ya citado.

## SONETOS

<i>A despecho de Amor siguo un camino</i> (285) <sup>28</sup>	C
<i>Amor de inuidia de mi buena suerte</i> (137)	OC
<i>¿An uisto los que uiuen en la tierra?</i> (193)	C
<i>Cantando Orpheo con dorada lira</i> (78)	OC
<i>Cubrió una obscura nuue el día sereno</i> (81)	OC
<i>Dexo subir tan alto mi desseo</i> (76)	C
<i>Doy muestras de plazer quando más peno</i> (80)	C
<i>¡Dulçes regalos de la pena mía!</i> (202)	OC
<i>El fiero dios de Amor maldito sea</i> (66)	C
<i>Huygo de ueros triste y enojada</i> (77)	C
<i>Lleua de gente en gente Amor mi canto</i> (114)	OC
<i>Lléuame mi deseo a aquella parte</i> (270)	OC
<i>Miro, señora mía, el edificio</i> (79)	Unicum
<i>No está en partir mudarse el amor mío</i> (354)	OC
<i>Ojos que sois del fuego mío instrumento</i> (307)	C
<i>Quando absente me hallo de mi gloria</i> (355)	OC
<i>Quando ardía en mí un juvenil brío</i> (165)	OC
<i>Quando en mi alma represento y miro</i> (271)	OC
<i>Quando ueo los lazos de oro sueltos</i> (338)	C
<i>Recójome conmigo a uer si puedo</i> (166)	C
<i>Sileno del Amor se está quexando</i> (274)	Unicum
<i>Tantas mudanças ueo en el bien mío</i> (324)	OC
<i>Texió una red Amor de un subtil hilo</i> (323)	C
<i>Vn ensendido amor de un amor puro</i> (201)	C
<i>Yra tengo de mí porque a despecho</i> (256)	OC

## MADRIGALES

<i>¡Dexad de ser crüeles, bellos ojos!</i> (167)	O
<i>Libre de mi cuidado</i> (310)	Unicum
<i>Los lazos de oro sueltos</i> (267)	Unicum

## ODAS

<i>El espaçioso día</i> (325)	Unicum
<i>Poco puede mi llanto</i> (289)	Unicum

<sup>28</sup> El número corresponde al ordinal en *Flores* según la edición de M. PEÑA.

## ELEGÍA

*Robó mi alma un corazón altiuo* (96)

OC

## SEXTINA

*No quiero abitar más aqueste bosque* (139)

Unicum

Como se habrá advertido, todos los sonetos de *F* reproducidos en *O* figuran también en *C*. En resumidas cuentas: de lo aparecido en *O* sólo falta en el autógrafo *C* el madrigal *¡Dexad de ser crüeles, bellos ojos!* En este sentido, *O* ostenta pocas variantes redaccionales en relación a *F* —median menos de seis años entre la ejecución de *Flores* (1577) y la edición de *Obras de Ivan de la Cueva* (1582)— como puede comprobarse en la citada composición:

¡Dexad de ser crüeles, bellos ojos!  
 ¡Ojos bellos, dexad de ser crüeles  
 con quien tenéis un alma por despojos!  
 ¡Suspended los enojos,  
 y pues soís tan bellos, sed fieles!  
 ¡No arreatéis por hurto el alma mía  
 con dulce tiranía,  
 boluiéndoos quando os miro y ueo mi daño!  
 ¡Tened piedad del mal fiero y estraño!<sup>29</sup>

¡Dexad de ser crüeles, bellos ojos!  
 ¡Ojos bellos, dexad de ser crüeles  
 con quien tenéis vn alma por despojos!  
 ¡Suspended los enojos,  
 ¡ pues que soís tan bellos, sed fieles!  
 ¡No arreatéis a hurto el alma mía  
 con libre tiranía,  
 boluiéndoos quando os miro i veo mi daño,  
 ¡ no uséis en mirar de aquese engaño!<sup>30</sup>

En cambio, *C* brinda un repertorio de variantes de calidades diversas, resultado del largo y reconcentrado proceso de enmiendas y mejoras estilísticas

<sup>29</sup> *Flores de baria poesía*, p. 159.

<sup>30</sup> *Obras de Ivan de la Cueva*, f. 28r. Destaco en cursiva las variantes redaccionales. No creo que sea tal la del verso 5: se trata, más bien, de mera haplografía del copista de *Flores*.

operado por Cueva en sus manuscritos. Destaca ahí la puesta al día, el *aggiornamento* de poemas dirigidos en el pasado a otro receptor —por ejemplo el soneto *A despecho de Amor siguo un camino*, a un Salcedio en *F*,<sup>31</sup> a don Diego de Montalvo en *C*—, <sup>32</sup> práctica común en la época y en nuestro mismo Cueva, quien reutiliza incluso dedicatorias. El soneto *Vn ensendido amor de un amor puro* —sin destinatario en *F*— pasa en *C* a estar encabezado a uno muy concreto:

Vn ensendido amor de un amor puro;  
una promesa de morir amando;  
un desseo que el alma yua abrazando;  
una fe que era fe de un fiel seguro.

Vn deshazer un diamante puro  
y un ençender el yelo suspirando;  
un dar la mano al alto Dios jurando  
que hizo el claro çielo y reino oscuro.

Vn resistir mill uanas objeççiones  
y un desdeñar mill uarios aççidentes;  
un alto, un puro, un firme presupuesto.

Vn no mouerse a duras extorççiones.  
¿Qué es dello, Amor? ¿Cómo acabó tan presto  
y en tal mudança tal amor consiente?<sup>33</sup>

A DON PEDRO DE GUZMÁN,  
EN UNA MUDANÇA DE UNA SEÑORA

Vn ençendido amor de un amor puro;  
una promessa de morir amando;  
un desseo qu'el alma iva abraçando  
*i una* fe qu'era fe de un fiel seguro.

Vn deshazer un diamante *duro*  
*i encender el frío* yelo suspirando;  
un dar la mano al alto Dios jurando  
que hizo el claro cielo *i* reyno oscuro.

Vn resistir mil *graves persuaciones*  
*teniendo siempre el ánimo dispuesto*

<sup>31</sup> *Flores de baria poesía*, p. 314.

<sup>32</sup> *De las Rimas de Ivan de la Cueva primera parte*, ff. 37v.-38r.

<sup>33</sup> *Flores de baria poesía*, p. 189.

*al querer mío en contra de mil gentes,  
encendieron, don Pedro, mis pasiones  
para venir a ver que ríen oy desto  
los ojos que vi ayer hechos dos fuentes.*<sup>34</sup>

Ocurre alguna vez que el poema sufre remodelaciones en el primer verso, cosa que no suele advertirse con facilidad. Se corre así el riesgo —si se ignoran o desechan los otros testimonios— de creer erróneamente que el soneto *Ojos que sois del fuego mío instrumento* de Flores carece de testimonios y que, incluso, podría tratarse ahí de una falsa atribución.<sup>35</sup> Nada más lejos de la realidad, pues estamos ante un soneto petrarquista muy de Juan de la Cueva:

Ojos que sois del fuego mío instrumento  
donde se abraza el alma: sed piadosos;  
dexad la yra, pues que sois gloriosos,  
y dad remedio al duro mal que siento.

Dentro en mí está fixado uuestro asiento,  
do viuo ardiendo en çelos rigurosos  
de ueros que sois blandos y amorosos  
y tan sin piedad a mi tormento.

Bien conoçéis de mí que por uos muero  
y por uos uiuo y sólo a uos os amo,  
ojos que sois los ojos de mi alma:

leuantad ese çeño y ued que os quiero,  
que con sólo un dar buelta a mí, que os llamo,  
auré de muerte uida y de amor palma.<sup>36</sup>

Ojos que *days la luz al firmamento*  
*i el fuego al alma mía*, sed piadosos;  
dexad la ira *i sed, pues soys gloriosos*,  
*menos crüeles al dolor* que siento.

Dentro en *mi pecho Amor os dio* asiento,  
*i dentro arden mis fuegos* rigurosos

<sup>34</sup> De las *Rimas de Ivan de la Cueva primera parte*, f. 68r.

<sup>35</sup> Se comprende que M. Peña lo afirme con tanta rotundidad porque no tuvo en cuenta en su edición de *Flores de baria poesia* ni el impreso *O* ni el autógrafo *C*. La lista de F.A. WULFF (*Poèmes inédits de Juan de la Cueva*, pp. XVIII-XIX) que invoca ofrece, sí, la correspondencia entre los poemas de *O* y de *C*, pero no la de *F* y *C*. Obviamente, el soneto señalado no figura en ella.

<sup>36</sup> *Flores de baria poesia*, pp. 346-347.

de veros que sois blandos i amorosos  
i tan sin pïedad a mi tormento.

Bien conocéys de mí que por vos muero  
i por vos vivo i sólo a vos os amo,  
ojos que sois los ojos de mi alma,  
*por quien la vida en tanta muerte espero*  
*i en las tristes querellas que derramo,*  
*mi bien, descanso, gloria, premio i palma.*<sup>37</sup>

Por el contrario, puede acontecer también que se suponga un testimonio posterior inexistente y se transmita ese error a lo largo de décadas y décadas, a pesar de que haya habido quien lo advirtiese.<sup>38</sup> Es el caso del soneto *Miro, señora mía, el edificio*, diferente por completo —y por lo tanto testimonio único!— al XXXIX del impreso *O*, perpetuado también en el código *C* bajo el número CXXXVIII.<sup>39</sup>

Miro, señora mía, el edificio  
que mi alma fabrica en daño mío,  
de mi ardiente desseo y desuario  
que en tal fábrica pone su exerçio  
Veo que se leuanta adonde es uicio  
y adonde en suerte humana no confio,  
pues tiene dél y mí el señorío  
quien de mí y dél haze sacrificio.

Vista mi pretención vana rehuio  
qual del fuerte halcón apresurado  
la ueloçe paloma temerosa.

Mi çiego intento i fábrica concluyo  
con dexar en su fuerça a mi cuidado  
y el alma en vuestra saña rigurosa.<sup>40</sup>

Miro el lugar de donde Amor me lança  
su ardiente rayo con qu'el mío renueua;  
luego el ciego furor tras sí me lleua

<sup>37</sup> *De las Rimas de Ivan de la Cueva primera parte*, f. 64r.-v.

<sup>38</sup> JOSÉ MARÍA REYES CANO, *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Diputación, Sevilla, 1980, p. 117.

<sup>39</sup> La equivocación parte ahora de R. ROSALDO («Flores, II», p. 539) —quien lee mal a F.A. WULFF (*Poèmes inédits de Juan de la Cueva*, p. XIX)— y continúa en M. PEÑA (*Flores de baria poesía*, p. 153).

<sup>40</sup> *Flores de baria poesía*, p. 67.

a recibir de Amor cruda vengança.

Puesta en el ristre su flexible lança,  
quiere de mi firmeça hazer prueua,  
i en el momento que mi encuentro prueua  
huye, que sólo mi desseo le alcança.

Voile siguiendo i él, cual presto viento,  
mi immoderada saña recelando,  
vase 'amparar de aquella en cuya vista  
pierdo el color i quedo sin aliento,  
postrado en tierra, vmilde demandando  
piedad del yerro i PAZ de la conquista.<sup>41</sup>

La edición de los poemas de Cueva de *Flores de baria poesía* que presento a continuación ofrece por vez primera un texto integral en cuanto a grafías, en relación dialéctica con las variantes de los únicos testimonios pertinentes —O y C—, hasta ahora no tenidos en cuenta. La he realizado a partir del códice original de *Flores* (F) —la copia de Paz y Melia ha servido para aclarar unas pocas lecturas— en confrontación simultánea con un ejemplar de *Obras de Ivan de la Cueva* (1582) y posterior con el autógrafo *De las Rimas de Ivan de la Cueva, primera parte* (C). Por fortuna, he usado sólo unas pocas veces las cruces *desperationis* —††— en lagunas irresolubles, ya que la mayor parte de esos loci lo son *ope codicum* —*restitutiones* más que *emendationes*—, en cuyo caso introduzco los paréntesis angulares pequeños —◁ ▷—. Sólo en dos o tres *emendationes ope ingenii* ajenas y aceptables remito en el aparato a lo propuesto por Paz y Melia (P) o por Margarita Peña (FP).<sup>42</sup>

He procurado que el aparato ecdótico sea lo más exhaustivo, coherente e inteligible posible. Considero como variantes tanto las redaccionales como las ortográficas. Más vale pecar ahí por exceso que por defecto, máxime cuando entran en juego peculiaridades de ortografía autógrafa.<sup>43</sup> En el apartado de variantes, los textos entre llaves —{ }— recogen lecciones autógrafas ocultas bajo banderillas, mientras que los que van entre corchetes cuadrados —[ ]— ofrecen la remodelación o enmienda, también autógrafa,

<sup>41</sup> *Obras de Ivan de la Cueva*, f. 43v.

<sup>42</sup> Los textos presentados más abajo difieren bastante —en especial en lo grafemático— de los editados por M. Peña a partir de la copia de Paz y Melia. Ese traslado no es tan fiel como se ha creído —R. ROSALDO, «*Flores*, I», pp. 374-375— por lo que al emplearlo sin consultar el códice se suman errores sobre errores de mayor o menor bulto. De ello da fe, por ejemplo, la cuidada edición de Margit Frenk, FERNÁN GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, El Colegio de México, México, 1989, pp. 415-424.

<sup>43</sup> Conservo asimismo los usos del impresor Andrea Pescioni (O), salvo las tildes nasales empleadas por razón de espacio —*quié, diamáte*, etcétera.

de la banderilla. Los errores de copia —tanto de *F* como de *O* o *C*— suelo considerarlos en nota propia.

Mis manipulaciones en los textos cuevianos de *Flores de baria poesía* se limitan a modernizar la puntuación, la acentuación, el uso de mayúsculas y minúsculas y a la reducción de un caso de *-nrr-* —*enriqueçia*— en el verso 70 de la oda *El espaçioso día*.

SONETO  
DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>a</sup>

El fiero dios de Amor maldito sea,  
quien bien dixere dél, Dios le maldiga,  
pues Amor no es amor, sino fatiga  
quel alma ençiende a aquel que lo dessea.

Es un contrario que nos señorea, 5  
vna ley de un tirano que nos liga,  
un desseo que a tanto nos obliga  
que contra nuestro bien propio guerrea.

Todos dicen que Amor es poderoso  
y aléganme con Júpiter y Marte, 10  
Phebo, Mercurio, Venus y Vulcano.

Yo digo que esto todo es fabuloso,  
pues no tiene poder, fuerça ni arte  
para ablandar un coraçón tirano.<sup>b</sup>

SONETO  
DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>c</sup>

Dexo subir tan alto mi desseo  
que sobrepuja a humano entendimiento,  
y así con su memoria está contento  
presente aquélla que en absençia veo.

En este goço mi sentido empleo 5  
si puede auer alguno en tal tormento  
qual el que sufro uiendo<sup>d</sup> el mouimiento  
que en tan dulce ocasión de Amor posseo.

<sup>a</sup> *Testimonias*: F, p. 56. / C, ff. 57v.-58r., soneto 40.

<sup>b</sup> *Variantes*: 4 qu'el alma enciende 'aquel / 10 i aléganme con Iúpiter i Marte / 11 que sugetó su poderosa mano. / 12 qu'esto es todo / 13 pues no puede mover su fuerça i arte / 14 un coraçón al llanto mío inhumano.

<sup>c</sup> *Testimonias*: F, p. 65. / C, f. 138r.-v., soneto 103.

<sup>d</sup> uieno F *Error de copia por omisión*.

Asáltame el temor, que un solo punto  
no se aparta de mí, que en mayor gloria  
lo hallo más a mi presençia junto. 10

Borra el plazer de mi süaue historia,  
pónelo por el suelo, y yo difuncto  
sigo sin mí tras mi ueloz memoria.<sup>a</sup>

SONETO DEL MESMO<sup>b</sup>

Huygo de ueros triste y enojada  
porque lo uno y otro es a mi cuenta,  
y así qualquiera cosa me atormenta  
si os ueo turbio el semblante o uista airada;  
y entendiendo que yo os tengo indignada, 5  
me ençiendo contra mí en ira sangrienta  
sin dexar pena ni crüel afrenta  
que sobre mí no sea executada.

No satisfecho aun desto uo intentando  
el género más fiero de tormento 10  
que mitigue essa horrible saña esquiua.

Detrás de el Ganje o Nilo iré buscando,  
si ay allá algún nueuo sentimiento,  
con que os aplaque y yo muriendo uiua.<sup>c</sup>

SONETO DEL MESMO<sup>d</sup>

Cantando Orpheo con dorada lira  
las almas suspendió del reino oscuro,  
y a los ministros del castigo duro  
hizo parar la horrible i cruda ira;

<sup>a</sup> *Variantes:* 2 que sobrepuja' umano / 3 (i~~assi~~ sobrescrito donde) [donde] con su memora (i. e. memoria error por omisión) / 4 qu'en ausencia / 5 gozo / 6 aver / 7 cual ... el movimiento / 8 qu'en tan dulce / 9 Assáltame / 10 qu'en / 11 lo hallo siempre cual mi sombra junto. / 12 de mi suave istoria, / 13 i yo difunto / 14 mi ueloz

<sup>b</sup> *Testimonios:* F, p. 66. / C, f. 207r.-v., soneto 153.

<sup>c</sup> *Variantes:* 1 i / 3 i así qualquiera cosa m'atormenta / 4 si os veo ... i vista / 5 i entendiendo que os tengo yo indinada / 9 vo / 11 esquiua. / 12 I por hallar un nuevo sentimiento, / 13 detrás del Gange o el Nilo iría buscando / 14 i yo muriendo viva.

<sup>d</sup> *Testimonios:* F, p. 66. / O, f. 89v., soneto 106. / C, ff. 369v.-370r., soneto 261.

y yo cantando, ueo que se aíra 5  
 un ángel que desdeña mi amor puro,  
 y hecho de diamante un fixo muro  
 oie mi canto y mi tormento mira.  
 Renuéuasse<sup>a</sup> el dolor con nueuo llanto  
 en mi alma, mirando la estrañeza 10  
 de auer piedad do digo y donde falta,  
 que corrido de mí bueluo<sup>b</sup> al quebranto  
 uiendo el yerro que usó Naturaleza  
 en hazer sin piedad beldad tan alta.<sup>c</sup>

SONETO DEL MESMO<sup>d</sup>

Miro, señora mía, el edifiçio  
 que mi alma fabrica en daño mío,  
 de mi ardiente desseo y desuarío  
 que en tal fábrica pone su exerçiio. 5  
 Veo que se leuanta adonde es uiçio  
 y adonde en suerte humana no confio,  
 pues tiene dél y mí el señorío  
 quien de mí y dél haze sacrificio.  
 Vista mi pretençion vana rehuio  
 qual del fuerte halcón apresurado 10  
 la ueloçe paloma temerosa.  
 Mi çiego intento i fábrica concluyo  
 con dexar en su fuerça a mi cuidado  
 y el alma en vuestra saña rigurosa.

<sup>a</sup> Remuéuasse *F* 'Lectio facillior' del copista, no advertida por Paz y Melia. / Renuéuasse *OC*

<sup>b</sup> de mi buelo *O* Error por omisión del impresor / de mí bueluo *C*

<sup>c</sup> Variantes: 1 Orfeo *O* / 2 del reyno *C* / 3 i *OC* / 4 parar hizo *C* la horrible *O* / 5 i yo cantando, veo *OC* / 7 i ... vn *O* i *C* / 8 oye ... i *OC* / 9 nuevo *C* / 11 de aver ... i *OC* / 12 de mí bueluo *C* / 13 viendo ... que vsó *O* viendo *C*

<sup>d</sup> Testimonio único: *F*, p. 67. Contra lo asegurado por R. Rosaldo y M. Peña este soneto no es el 39 de *O* —«Miro el lugar de donde Amor me lança»— perpetuado también en *C* (ahí, soneto 138).

SONETO DEL MESMO<sup>a</sup>

Doy muestras de plazer quando más peno  
 porque no entienda el mundo la estrañeza  
 de mi ardiente dolor y la crüeza  
 de aquélla por quien tengo el mal por bueno.

De dar suspiros siempre me refreno 5  
 aunque lo culpa el alma por torpeza,  
 que si no se descubre la tristeza,  
 a quien es la ocasión le será ageno.

Rompo el silencio i doy al viento el canto,  
 y quando uoy a dezir Phénix me ofende: 10  
 falta la boz a mi turbado açento;

conuírtesse en açerbo y triste llanto  
 con que de nueuo el fiero fuego ensiende  
 el alma que dezir quería el tormento.<sup>b</sup>

SONETO DEL MESMO<sup>c</sup>

Cubrió una obscura nuue<sup>d</sup> el día sereno  
 que Amor me presentó para mi gloria;  
 turbó mi bien, borróme la victoria  
 que esperé dende el dulce día en que peno.

Quedé desierto y de plazer ageno, 5  
 renouando con lágrimas la historia  
 que será inmortal en mi memoria  
 en quanto el mundo de hombres fuere lleno.

Bien pudiera el Amor ser más humano,  
 ya que alteró de imbidia el claro çielo 10  
 qual Juno hizo al príncipe troyano.

Cubriera sólo a mí de oscuro velo

<sup>a</sup> *Testimonios*: F, p. 67. / C, f. 210r.-v., soneto 154.

<sup>b</sup> 1 cuando / 3 i / 6 aunqu'el alma lo culpa por flaqueza, / 9 el silencio ... al viento / 10 i cuando vo a dezir la que m'offende, / 11 la voz ... açento; / 12 conuírtesse en acerbo i / 13 con que de nuevo el fuego mío se enciende / 14 i cresce la memoria del tormento.

<sup>c</sup> *Testimonios*: F, p. 68. / O, f. 48v.-49r., soneto 47. / C, f. 216r.-v., soneto 161.

<sup>d</sup> nuue F *Sobre tachadura ilegible con pérdida de soporte, cuya extensión sugiere noche, lección de OC.*

y juntara, a mí indigna, aquella mano  
que gouierna el poder de todo el suelo.<sup>a</sup>

ELEGÍA  
DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>b</sup>

Robó mi alma un corazón altiuo  
que despreçia el Amor con su grandeza  
y se yela de uerme en fuego uiuo.

No mueue a Amor mi llanto su dureza  
ni piedad le ensiende el pecho elado, 5  
firme en ser ministerio de crüeza,  
porque de quien en todo es gouernado  
quiere que siempre esté a mi humilde ruego  
de duro ñiamante o nieue armado.

No quiere que jamás se uea en sí çiego 10  
ni lo podrá tener el alma mía,  
deshecha en llanto qual la çera al fuego,  
porque traiendo a la memoria el día,  
(dulçe ocasión de mi soberbia pena)  
en que ui la que roba mi alegría, 15  
el alma en fuego, al cuello la cadena,  
sigo el duro preçepto a que me obliga  
'amar la que al soberuio Amor refrena.

Muerte, prisióu, tormento, ansia y fatiga,  
oluido, saña, ira, angustia y llanto, 20  
vi luego que uer pude a mi enemiga.<sup>c</sup>  
Vn bien dudoso, un çierto y cruel quebranto,  
una angustia inmortal, un mal sin medio,  
una congoxa inmensa, un triste canto,

<sup>a</sup> *l vna oscura noche O una oscura noche C / 3 la vitoria OC / 4 qu'esperé desde el dulce día OC / 5 i OC / 6 renovando ... la istoria OC / 7 que á de ser immortal O que ya será immortal en la memoria C el ya es un añadido sobrescrito autógrafa entre las dos palabras que lo flanquean, corrección de error por omisión / 8 en cuanto el mundo fuere de ombres lleno. O en cuanto el mundo de ombres C / 9 más vmano, O / 10 de invidia el claro cielo OC / 11 cual hizo luno al príncipe OC / 12 de oscuro velo O de obscuro velo C / 13 i juntar'a mí indina O i C / 14 de nuestro suelo. O que darne puede gloria en este suelo. C*

<sup>b</sup> *Testimonios: F, pp. 85-87. / O, ff. 21r.-22r, elegía. / C, ff. 20r.-21r., elegía 1.*

<sup>c</sup> *que ver puede mi enemiga O La forma de presente es error por mala lectura del impresor / que ver pude mi anemiga C Error autógrafa por sustitución.*

todo aquesto me puso luego en medio 25  
 la razón auisando a mi desseo,  
 que abrió la puerta a mal tan sin remedio,  
 por donde agora estoy tal qual me ueo:  
 prouando amargo llanto, un Çigno hecho,  
 un Delio amante, un doloroso Orpheo, 30  
 un Etna ardiente y un Tipheo mi pecho<sup>a</sup>  
 contra un elado Cáucaso que siguo  
 que en lágrimas y en fuego me á deshecho,  
 por quien a mí me soy tan enemigo  
 que no ay plazer que no me sea tormento 35  
 ni tormento que tenga por castigo.  
 Tal instançia haze en esto el pensamiento  
 que arrebatado desta fantasía,  
 me transforma en quien causa el mal que siento;  
 y uiendo que no hallo abierta vía 40  
 para el camino que el Amor me çierra  
 y con tantos tormentos me desuía,  
 a la sangrienta y peligrosa guerra  
 dispongo el alma y al encuentro duro  
 que el fundamento mío pone en tierra; 45  
 y el coraçón que siempre está seguro<sup>b</sup>  
 de esquiueza, desdén y yelo armado,  
 hecho a mi amor un intractable muro,  
 de mis uersos será siempre cantado  
 en quanto al mundo diere luz Apollo 50  
 y no fuere de espíritu priuado  
 este cuerpo mortal en amar solo.<sup>c</sup>

<sup>a</sup> mi pchecho C Error autógrafa por adición.

<sup>b</sup> saguro C Error autógrafa por sustitución.

<sup>c</sup> I altivo C / 2 que desprecia OC / 3 i se yela de verm'en O i se yela de verme en fuego vivo. C / 4 No mueue amor ni llanto O No mueve amor ni llanto C / 5 ni piedad l'enciend'el O ni piedad l'enciende el C / 7 es governado C / 8 a mi vmilde O a mi umilde C / 9 i O {de duro diamante i nieve armado} [ya de diamante, ya de nieve armado] C / 10 se vea en sossiego OC / 12 cual la cera OC / 13 trayendo OC / 14 dulce ocasión de mi soveruia O dulce ocasión de mi sobervia C / 15 vi OC / 17 preceto OC / 18 la que que al O *duplografía del impresor* al sobervio C / 19 prisiión O *error aditivo del cajista* ansia, fatiga, C i *entre ambas palabras, corrección autógrafa* / 20 i O angustia, llanto, C i *entre ambas palabras, corrección autógrafa idéntica a la del verso anterior* / 22 vn cierto i cruel O un cierto i cruel C / 23 vn desdén immortal, vn O un desdén immortal, un C / 24 vna congoxa immensa, vn O {una congoxa immensa, un triste canto} [una immensa congoxa, un triste canto] C / 25 {Todo aquesto} *sobrescrito y occulto* esto [Todo aquesto] C / 26

SONETO  
DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>a</sup>

Lleua de gente en gente Amor mi canto  
por dar exemplo de su heroico hecho  
y gloriarse de ençender un pecho  
que sin saber de amor uino a amar tanto.

Y un coraçón de un frío y duro canto,  
por quien el mío ueo en tal estrecho,  
con más rigueur se muestra y más despecho  
quanto conoçe más mi ardiente llanto.

¡Quién pudiera hazer en mi homicida  
un coraçón que fuera más humano  
para que al mío fuera conoçida!

Mas ésta es suerte y no de mortal mano,  
que a sola la diuina es conçedida,  
y así es mi intento y lo que intento uano.<sup>b</sup>

5

10

avisando OC / 28 estoi tal qual me veo O {~~ahora estoi tal~~ cual me veo} sobre lo tachado estoy (ay triste) [estoy (ay triste) cual me veo] C / 29 provando ... vn Cigno O provando ... un Cigno C / 30 vn ... vn ... Orfeo, O / 31 i vn Tifeo O i un Typhoe C / 32 vn ... que sigo O un ... que sigo C / 33 qu'en ... i en O qu'en ... i fuego m'á C / 34 me soi O {a mí me soy} [me soy a mí] C / 35 que no ai O que no ai ... que no me dé C / 37 Tal instancia OC / 39 me trasforma O / 40 i viendo OC / 41 quel Amor me cierra O qu'el Amor me cierra C / 42 i O i ... me devía, C / 44 i C / 45 quel O qu'el C / 47 d'esquiezza, ... i O d'esquiezza, ... i C / 48 inexpugnable muro, OC / 49 versos OC / 50 en cuanto ... Apolo O {en cuanto al mundo luz Apolo} diere *sobrescrito* entre mundo y luz; diere *sobrescrito* entre cuanto y al. Hay otro diere en el margen izquierdo del verso, todo ello oculo bajo dos banderillas: una blanca, la que tapa el diere; la otra dice: [en quanto luz al mundo diere Apolo.] / 51 i no fuere d'espíritu O i no fuere d'espíritu ... privado C

<sup>a</sup> Testimonios: F, pp. 107-108. / O, f. 90v., soneto 109. / C, ff. 370v.-371r., soneto 263.

<sup>b</sup> Variantes: 1 Lleua C / 2 de su eroico O de su heroyco C / 3 i gloriarse de encender vn O i gloriarse de encender C / 4 'amar OC / 5 i vn coraçón de frío i duro O I un coraçón de frío i duro C / 6 veo OC / 7 rigor ... i O rigor ... i más estrecho C Error substitutivo por atracción, advertido y enmendado con sobrescritura—despecho—por el propio autor / 8 quanto conoçe OC / 9 en mi omicida O de mi omicida C sobrescrito en encima de la tachadura / 10 vn ... vmano O umano C / 11 conoçda OC / 12 i OC / 13 la diuina es conçedida, OC / 14 i así ... vano. OC

SONETO  
DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>a</sup>

Amor de inuidia de mi buena suerte  
me pone ante uos misma una querella  
y de mí, que os adoro, se querella  
pidiendo que por ello me deis muerte.

Vos, a quien el rigor del braço fuerte  
no espanta ni amedrenta el alma bella,  
dais la sentençia y pronunçiais<sup>b</sup> por ella  
lo que a entrambos<sup>c</sup> en llanto nos conuierte.

A Amor mandáis que no se meta en esto,  
pues que es inferior a vuestro mando  
y lo priuáis de offiçio en causa vuestra;  
a mí, que siempre viua en vuestro oppuesto,  
vuestras diuinas partes contemplando,  
y dellas dando al mundo clara muestra.<sup>d</sup>

5

10

SEXTINA  
DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>c</sup>

No quiero abitar más aqueste bosque  
que agora está desierto sin mi estrella;  
todo lo desamparo uiendo el tiempo  
tan contrario al descanso de mi alma.  
Hiera mi triste boz el alto çielo,  
testigo de mi pena y de mi canto.

No hay hecho coraçón de duro canto  
ni fiera en todo aqueste espeso bosque  
ni estrella en todo el leuantado çielo  
que no le aflixa uer mi dura estrella

5

10

<sup>a</sup> *Testimonios*: F, p. 129. / O, f. 40v., soneto 36. / C, f. 183v., soneto 133.

<sup>b</sup> i pronuncias OC *Error autógrafa por omisión no advertido por el impresor.*

<sup>c</sup> a en entrambos O *Duplografía del cajista.*

<sup>d</sup> *Variantes*: 1 de inuidia OC / 2 ante vos mesma vna O ante vos mesma C / 3 i OC / 7 la sentençia OC / 8 nos conuierte. O lo qu'en llanto i en gloria nos conuierte. C / 9 'Amor C / 10 porqu'es OC / 11 i ... de ofiçio en cavsa O i lo priuáys de offiçio C / 12 opuesto, OC / 13 diuinas OC / 14 i OC

<sup>e</sup> *Testimonio único*: F, pp. 130-131.

y uer deshecha en llanto aquesta alma  
que con tanto plazer se uido un tiempo.

Passó mi gloria y mi dichoso tiempo;  
trocóse en suspirar mi alegre canto,  
uiéndome ausente de quien es mi alma 15  
que algún día hablé en aqueste bosque,  
más hermosa que la amorosa estrella  
que en la absençia del Sol alumbra el çielo.

A mi esperançã ueo contrario el çielo,  
apartado de aquel felice tiempo 20  
que en mi tiniebla dio su luz mi estrella  
y por quien resonó mi dulce canto  
por toda esta ribera y fresco bosque  
quando uiuí en presençia de mi alma.

Desamparado el cuerpo de su alma, 25  
¿por qué lo tiene en esta tierra el çielo  
sin que las fieras de†ste .....†ª bosque  
le despedaçen en tan triste tiempo,  
pues con tanta mudançã ue su canto  
y tan contraria se mudó su estrella? 30

No paresca en la oscura noche estrella,  
pues no parece aquí mi dulce alma;  
no gozen estos árboles mi canto  
ni con él hiera en el sublime çielo,  
que forçado paró a escucharle un tiempo 35  
quando uía mi bien †en este bos†que.

Siente mi mal el bosque y no mi estrella,  
y no ueo el tiempo en que uea mi alma;  
suspiro al çielo, donde embió mi canto.

#### SONETO

DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>b</sup>

Quando ardía en mí un juuenil brío,  
que aún no cubría mi rostro el primer vello,  
en mi alma imprimió Amor su sello

<sup>a</sup> deste fiero P 'Emendatio ope ingenii' de A. Paz y Melia. 'Ope ingenii' es aceptable la resolución de la primera palabra, pero aventurada la segunda.

<sup>b</sup> Testimonios: F, p. 158. / O, f. 90r.-v., soneto 108. / C, f. 370r.-v., soneto 262.

con que no quedé en mí ni fue más mío.

Sometió a su antiguo señorío  
mi corazón, que no sabía temello  
ni alcançaua que Amor podía ofendello  
con ira, con desdén, saña y desuío. 5

En la memoria contra Amor me ensaño  
de aquel süaue y deleitoso día 10  
que se celebra el quinto mes del año,  
de donde proçedió la pena mía,  
mi alegre mal, mi no pensado daño  
que abrió a mi llanto tan abierta uía.<sup>a</sup>

#### SONETO DEL MESMO<sup>b</sup>

Recójome<sup>c</sup> conmigo a uer si puedo  
hallar alguna uía que me lleue  
donde me inspira Amor, por quien se atreue  
mi corazón, que tanto ocupa el miedo.

Quanto está de mi parte le conçedo 5  
porque empresa tan alta intente y prueue,  
mas queda en el camino entre la nieue,  
abandonado y muerto en llanto azedo.

Luego comiença en mí otra nueva guerra  
de suspiros, que ençiendo el aire y çielo, 10  
donde me lleva mi desseo encendido.

Conosco la ocasión que me destierra  
y que no ofende Amor, sino á rendido  
y aflige a quien persigue el desconsuelo.<sup>d</sup>

<sup>a</sup> *Variantes:* 1 Cuando ... el juvenil O Cuando ardió en mí de jubentud el brío, C / 2 que avn O / 3 el Amor OC / 4 ni fui OC / 5 I sometió C La I es añadido autógrafo posterior para hacer más numeroso el verso / 7 ni alcançava ... offendello C / 8 i desvío. OC / 9 m'ensaño O / 10 i O i deleytoso C / 11 que se celebra OC / 12 procedió OC / 13 mi dulce mal, OC / 14 vía. OC

<sup>b</sup> *Testimonios:* F, p. 159. / C, f. 166r.-v., soneto 122.

<sup>c</sup> Recógome C Error ortográfico autógrafo.

<sup>d</sup> 1 a ver / 2 vía que me lleve / 3 se atreue / 5 Quanto ... le concedo / 6 porqu'empresa ... i prueve, / 7 la nieve, / 8 i / 9 nueva / 10 qu'encienden ayre i çielo, / 11 me lleva ... encendido. / 13 'Amor sino al rendido

MADRIGAL DEL MESMO<sup>a</sup>

¡Dexad de ser crüeles,<sup>b</sup> bellos ojos!  
 ¡Ojos bellos, dexad de ser crüeles  
 con quien tenéis un alma por despojos!  
 ¡Suspended los enojos,  
 y pues que sois tan bellos,<sup>c</sup> sed fieles! 5  
 ¡No arrebataís por hurto el alma mía  
 con dulce tiranía,  
 boluiéndoos quando os miro y ueo mi daño!  
 ¡Tened piedad del mal fiero y estraño!<sup>d</sup>

## SONETO

DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>e</sup>

¿An uisto los que uiuen en la tierra  
 el caso estraño donde uiuo y muero?,  
 ¿que huigo del plazer y el pesar quiero,  
 que aborresco la paz y amo la guerra?,  
 ¿que siguo a quien me huie y me destierra?, 5  
 ¿tengo esperança en lo que desespero?  
 En lo más imposible, en esso espero,  
 y en esso mi memoria el bien ensierra.  
 Amo mi duro mal, huigo el contento;  
 fatígame el descanso y su memoria 10  
 siguo tras el dolor que me persigue.  
 Con lo que me aborreçe me contento;  
 llamo a la muerte uida, al amor gloria.  
 ¡Mira en qué pone Amor a quien le sigue!<sup>f</sup>

<sup>a</sup> *Testimonios: F*, p. 159. / *O*, f. 28r., madrigal 2.

<sup>b</sup> crneles, *O Errata de imprenta por inversión del tipo*.

<sup>c</sup> y pues sois tan bellos, *F Error de copia por omisión*.

<sup>d</sup> 3 vn / 6 a hurto / 7 con libre tiranía, / 8 quando ... i veo / 9 i no vséis en mirar de aquese engaño.

<sup>e</sup> *Testimonios: F*, pp. 183-184. / *C*, f. 30r.-v., soneto 18.

<sup>f</sup> 1 ¿An visto ... viven / 2 entre cuántos contrarios vivo i muero? / 3 ¿que huigo ... i / 4 ¿que m'ofende la PAZ i Cueva resalta ahí el apellido de su dama / 5 ¿que sigo ... me huie i / 6 i espero en lo que más me desespero / 7 i en lo qu'es impossible el premio espero, / 8 i voi por donde el passo se me cierra? / 10 i / 11 sigo / 12 m'aborrece / 13 vida / 14 porque tal tiene Amor al que le sigue.

SONETO  
DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>a</sup>

Vn ensendido amor de un amor puro;  
una promesa de morir amando;  
un desseo que el alma yua abrazando;  
una fe que era fe de un fiel seguro.

Vn deshazer un diámante puro 5  
y un ençender el yelo suspirando;  
un dar la mano al alto Dios jurando  
que hizo el claro çielo y reino oscuro.

Vn resistir mill uanas objecçiones 10  
y un desdeñar mill uarios açidentes;  
un alto, un puro, un firme presupuesto.

Vn no mouerse a duras extorçiones.  
¿Qué es dello, Amor? ¿Cómo acabó tan presto  
y en tal mudança tal amor consiente?<sup>b</sup>

SONETO DEL MESMO<sup>c</sup>

¡Dulçes regalos de la pena mía  
sois uos, ojos de aquella que yo adoro,  
quando ausente de uos suspiro y lloro  
el mal que me consume en su porfía!

De vuestra pura luz que ençiende el día 5  
un rayo muestra Amor de su thesoro  
que en el alma lo ensierro y lo athesoro  
para dar luz a mi dudosa uía.

<sup>a</sup> *Testimonios*: F, p. 189. / C, f. 68r., soneto 53, «a don Pedro de Guzmán, en una mudança de una señora».

<sup>b</sup> *Variantes*: 1 ençendido / 2 una promessa / 3 qu'el alma iva abraçando / 4 i una fe qu'era fe / 5 duro / 6 i encender el frío yelo / 8 el claro cielo i reyno / 9 mil graves persuaciones, / 10-14:

teniendo siempre el ánimo dispuesto  
al querer mío en contra de mil gentes,  
encendieron, don Pedro, mis passiones  
para venir a ver que ríen oy desto  
los ojos que vi ayer hechos dos fuentes.

<sup>c</sup> *Testimonios*: F, pp. 189-190. / O, ff. 74v.-75r., soneto 89. / C, f. 328r.-v., soneto 233.

Mas ueo quando os ueo un ceño estraño  
 que me turba, me corta y descolora, 10  
 y así quedo temblando sin aliento,  
 quexoso, ¡ay, ojos míos!, del engaño  
 que en uer tal bien reçibo, y del tormento  
 alegre el alma mía que os adora.<sup>a</sup>

SONETO  
 DE IHOAN DE LA CUEUA<sup>b</sup>

Yra tengo de mí porque a despecho  
 de lo que uos queréis, quiero quereros,  
 y en esto no es posible obedeceros  
 como en todas las cosas siempre é hecho. 5  
 De mí con uos estoy bien satisfecho  
 sin que mi razón quiera conuoueros:  
 que todo mi desseo es complaceros  
 aunque mi uida ponga en duro estrecho.  
 Si estáis tan saneada de la fuerça  
 de el puro amor con que os adoro y amo, 10  
 ¿por qué el desamor vuestro así se esfuerça?  
 Crüel sois y hermosa, honesta y dura;  
 sorda a mi humilde ruego quando os llamo  
 y en todo extremo, y más en hermosura.<sup>c</sup>

<sup>a</sup> 1 Dulces OC / 2 sois vos, OC / 3 cuando avsenté de vos ... i O cuando ausente de vos ... i C / 4 consum'en O / 5 qu'enciend'el día, O qu'enciende C / 6 vn ... su tesoro O su tesoro C / 7 qu'en mi alma lo encierro i atesoro OC / 8 vía. OC / 9 Mas veo quando os veo vn ceño estraño O Mas veo cuando os veo [tachadura ilegible] posible error de copia subsanado. Sobre ella, oculto también, un ceño estraño [un ceño estraño] C / 10 i OC / 11 i assí OC / 12 ¡ay, luzes bellas! C / 13 qu'en ver tal bien recibo, i OC / 14 alegr'el O

<sup>b</sup> Testimonios: F, p. 262. / O, ff. 43v-44r., soneto 40. / C, f. 193r.-v., soneto 139.

<sup>c</sup> Variantes: 1 Ira OC / 2 vos OC / 3 i ... posible obedeceros OC / 4 cual os deve mi fe i siempre lo á hecho. O cual os deve mi fe i yo siempre é hecho. C yo sobrescrito entre i y siempre. Una raya con punzón de plomo en el margen derecho señala la mejora estilística / 5 Yo estoi de mí con vos O Yo estoy de mí con vos C / 6 sin aplicar razones a moueros, O sin aplicar razones a moveros, C / 7 ni persuadiros cuánto el desplazer OC / 8 me ofende, avnque yo muera O me offende, aunque yo muera C / 9 Si estáys C / 10 del puro amor con que sabéis que os amo, O del puro amor con que sabéys que os amo, C / 11 ¿por qu'el desamor ... assí O por qu'el dezamor ... assí C / 12 i ... onesta i O soys i ... i C / 13 fiera a mis quexas, sorda cuando os llamo, OC / 14 el tierno en todo, i O 'lectio facilior' del impresor extremo en todo, i C

MADRIGAL  
DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>a</sup>

Los lazos de oro sueltos  
a el manso uiento que hería en ellos,  
expeliendo<sup>b</sup> de ambrosia olor süave,  
y con qualquiera dellos  
mis sentimientos todos tan rebueltos 5  
y al cuello puesto el iugo dulce y graue;  
Amor tiene la llaue  
de la estrecha cadena en que me ata  
la que no da lugar a mi querella  
ni procura entendella, 10  
pues solamente trata  
el modo de crueldad con que me mata.

SONETO  
DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>c</sup>

Lléuame mi deseo a aquella parte  
donde jamás mi llanto hizo effecto,  
ni el coraçón dexó de estar sugeto  
a quien en sí le dio la mexor parte.  
En teniéndome aquí huyendo parte 5  
desamparando el alma en este aprieto;  
quedo ante una beldad y un crudo aspecto  
que ensenderá en amor y en miedo a Marte.  
Amor me pone esfuerço, el torpe miedo  
debilita mi fuerça y enflaqueçe 10  
la potencia uital, y así acobardo  
uiendo aquella belleza, aquel denuedo  
que muerte y uida juntamente ofreçe,  
y no el remedio al fuego en que me ardo.<sup>d</sup>

<sup>a</sup> *Testimonio único: F*, p. 276.

<sup>b</sup> expediendo *F* Probable 'lectio facillior' del copista.

<sup>c</sup> *Testimonios: F*, p. 298. / *O*, f. 14v., soneto 5. / *C*, f. 21r.-v., soneto 8.

<sup>d</sup> *Variantes: 1* mi desseo 'aquella *O* Léuame mi desseo 'aquella *C* / 2 efecto, *O* efeto, *C* / 3 d'estar *C* / 4 la mejor *OC* / 5 huyendo *OC* / 7 vna ... i vn crudo aspeto *O* i *C* / 8 qu'encenderá ... i *OC* / 10 la fuerça i enflaquece *O* la fuerça i enflaquesce *C* / 11 la potencia vital, i assí *OC* / 12 viendo *OC* / 13 que vida i muerte juntamente ofresce, *OC* / 14 i no ... m'ardo. *OC*

SONETO DEL MESMO<sup>a</sup>

Quando en mi alma represento y miro  
 essa perfecta y rara hermosura,  
 esse dulce mirar, essa postura  
 por quien con tiernas lágrimas suspiro,  
 hállome en tanta gloria que me admiro<sup>b</sup> 5  
 si soy el que poseo tal uentura  
 o si el Amor «me pone» tal figura  
 para mejor «en mí hazer»<sup>c</sup> su tiro.  
 El gozo es el que turba la memoria,  
 pues ignoro quién es la que poseo 10  
 dentro en mi alma, donde está tu asiento;  
 que bien me consta a mí que tanta gloria  
 no puede ser fingida del desseo  
 ni a otra dar lugar mi pensamiento.<sup>d</sup>

SONETO  
DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>e</sup>

Sileno del Amor se está quejando  
 a la orilla de Bethis caudaloso,  
 en elégiaco uerso doloroso  
 el desdén de una nimpha lamentando,  
 el cano rostro a golpes afeando, 5  
 diziendo: ¡Amor en todo poderoso  
 no me aflijas, pues ves que soy glorioso  
 y en tu fuego de amor me estoy quemando!  
 Dórica, que sabía sus dolores  
 porque se los á oído muchas uezes, 10  
 salió fuera del río cristalino

<sup>a</sup> *Testimonios*: F, pp. 298-299. / O, f. 27v., soneto 20. / C, ff. 65v.-66r., soneto 51.

<sup>b</sup> me admiro C *Error autógrafa por adición.*

<sup>c</sup> *Tanto esta laguna como la del anterior verso se resuelven con las lecciones legítimas y concordantes de O y C.*

<sup>d</sup> *Variantes*: 1 Cuando ... i OC / 2 perfeta i O i C / 3 dulce OC / 5 hállom'en O que m'admiro C / 6 si so io ... ventura O si soi yo ... ventura C / 8 hazer en mí OC / 10 pues inoro OC / 11 tu asiento; O dentro en el alma ... tu asiento; C / 12 que bien entiendo yo que tanta gloria OC

<sup>e</sup> *Testimonio único*: F, p. 300.

diziéndole: ¡Sileno, tus amores  
parecerá mejor que los pusieses  
en largas cuentas y oloroso uino!

SONETO  
DE IHOAN DE LA CUEUA<sup>a</sup>

A despecho, de Amor sigo un camino  
que mill causas, Salçedio, ueo estoruarme  
que pudieran muy fáçilmente darme  
el remedio que impide mi destino.

Y así uoy naufragando de contino, 5  
qual naue sin gouierno, a despeñarme;  
y quando más bonança, veo arrojarme  
en el Ercúleo Estrecho el sopro austrino.

Destroçado del tiempo trauajoso 10  
bueluo a uer el Amor si está contento  
uiendo mi mal y oyendo mi querella;

huie el rostro de uerme y desdeñoso  
dize que uiuirá en mí el tormento  
quanto alumbrare la diuina estrella.<sup>b</sup>

ODA  
DE IHOAN DE LA CUEUA<sup>c</sup>

Poco puede mi llanto  
si á de llorar lo que en el alma siento,  
aunque uenga a ser tanto

<sup>a</sup> *Testimonios*: F, p. 314. / C, ff. 37v.-38r., soneto 25, «a don Diego de Montalvo, cavallero del ábito de Santiago».

<sup>b</sup> *Variantes*: 1 sigo / 2 que mil causas, don Diego, veo estorbarme, / 3 que pudiera cualquiera dellas darme / 5 [I assí voy naufragando de contino] [I assí voi naufragando el Ponto Euxino] / 6 {cual nave sin gouierno, a despeñarme} [en nave sin gouierno, i veo anegarme] / 7 {i cuando más bonança, veo arrojarme} [ya en las vadosas Syrtes, ya arrojarme] *la banderilla, única, cubre los tres versos* / 8 Hercúleo / 9 trabajoso / 10 bueluo a ver / 11 viendo ... i / 12 huye ... de verme i / 13 {dize que **viuirá** en mí el tormento} tendrá vida *oculto y sobrescrito en lo tachado* [dize que tendrá vida mi tormento] / 14 {quanto alumbra la amorosa estrella.} [quanto el Héspero diere su luz bella] *banderilla única sobre ambos versos*.

<sup>c</sup> *Testimonio único*: F, pp. 316-323.

que con humor sangriento riegue la tierra y dé el vital aliento.	5
Que no menos extremo deuo hazer en mal tan trauajoso, ni el fuego en que me quemo conçede otro reposo	10
a esta alma, triste en su uiuir penoso, que ausente y sin tu abrigo está uiuiendo, si es uiuir sin verte, y para más castigo quiere mi dura suerte	15
que donde ui mi gloria uea mi muerte. Donde la gloria mía tuuo prinçipio uiendo a mi señora; do uiuió mi alegría uiuo muriendo agora	20
sin luz, sin bien, sin la que mi alma adora. Y donde mi esperança me dio seguro que mi pena esquiua haría tal mudança, que buelto de do iua gozaría del bien que ya me priua.	25
Con aqueste seguro y de tu fe, que ya quebrada ueo, puse el trabaxo duro en manos del desseo	30
y contrasté el gran reino de Nereo. Teniendo en la memoria el bien que resultaua en mi uenida y quanto premio y gloria se conseguía en la vida,	35
que en tan justa ocasión fuesse perdida; y así expeliendo el miedo, que donde reina Amor no tiene entrada, por uerte le conbedo a la española armada	40
que al uiento y brauo mar fuesse entregada. Por orden instruidos los prudentes pilotos y auisados, por el nuestro regidos,	

los cables leuantados, dimos uelas y fuimos engolphados.	45
¡Quién pudiera, señora, vestir mi rudo estilo de eloqüencia para contarte agora quánto ui en mi presençia hasta el punto que uine a uer tu ausençia!	50
Mas tengo conoçido de tu esquiueza y ánimo inhumano que no seré creído, ni será tan humano que un punto abaxe la sangrienta mano.	55
Esto me atemoriza, y así el temor me priua el darte cuenta, que tu saña me auisa que no serás contenta de oír mis queexas, pues de mí te absentá;	60
y estando tan quitada y tan lexos de mí, cantar mi estado no seruirá de nada, ni dezir que asaltado fue de la ira del soberuio hado;	65
ni que uenía la flota con manso uiento el ancho mar cubriendo, siguiendo su derrota con proa errada al uiento, las favorables ondas diuidiendo.	70
¿Qué alt†.....ira† <sup>a</sup> conuocó los çerúleos dioses fieros y contra mí conspira a los uientos ligeros cargados de pluuiosos aguaçeros?	75
Bramavan con frequençia, destroçando las xarçias y nauíos sin auer resistençia; a sus furiosos bríos los mirauan los tristes ojos míos;	80
los quales derramando	

<sup>a</sup> *Laguna irresoluble. Qué altivez, qué ira FP 'Emendatio ope ingenii' de M. Peña.*

- tristes despojos en mi gran tormento,  
 yuan acreçentando  
 el fiero mouimiento  
 del mar y la soberuía al crudo uiento. 85
- El claro día cubierto  
 de obscura nuue, çiega, tempestuosa;  
 apartada del puerto  
 la naue temerosa,  
 rendida a la tormenta rigurosa; 90  
 sin luz que me guiasse,  
 solo, sin mi agradable compañía,  
 iua do me lleuasse  
 el mar, que en su porfia  
 creçía más quanto menguaua el día. 95
- Y así desbaratado,  
 dando Tritón a su trompeta aliento,  
 el mar fue soçegado;  
 yo puesto en saluamento  
 en el puerto agradable a mi tormento. 100
- ¿De qué sirue cansarte  
 en contarte el naufragio doloroso,  
 pues no podrá ablandarte,  
 ni el pecho riguroso  
 dexar de ser crüel y desdeñoso? 105
- Todo aquesto proçede  
 de la Fortuna que me sigue tanto,  
 pues ella sola puede  
 y haze que mi canto  
 se buelua en triste y congoxoso llanto, 110  
 pues ueo mi esperança  
 que me defrauda y buelto en mal mi gloria;  
 ueo en tu fe mudança  
 y ueo mi memoria  
 que uiue en tan llorosa y triste historia. 115
- Todo lo ueo trocado  
 y mi contraria suerte estar segura;  
 tú ausente y yo oluidado  
 y en eterna tristura;  
 tú alegre de mi estraña desventura. 120
- Yo uiuo muy contento

porque de uer mi mal uiues contenta,  
 y gusto del tormento  
 con que Amor me atormenta,  
 pues muero en la ocasión que me sustenta. 125  
     Bien pudiera, señora,  
 en mill cosas que Amor me trae delante,  
 aliuar algún hora  
 el fiero mal, bastante  
 a deshazer un duro diamante; 130  
     mas auiéndote uisto  
 y no uiéndote agora en mi presençia,  
 qualquier plazer resisto;  
 y así hago conçiencia  
 si al nombre del plazer no hago auzençia; 135  
     que la congoxa mía  
 no permite que uiua de otra suerte,  
 ni puede el alegría  
 caber en mí sin uerte,  
 pues lo uno y lo otro es cruda muerte. 140  
     El día que da el çielo  
 para alegrar los hombres en la tierra,  
 me causa desconsuelo  
 y me da cruda guerra  
 hasta que con la noche se destierra; 145  
     entonces leuando  
 la memoria a las partes que yo adoro,  
 las uoy considerando  
 y mill uezes decoro  
 qualquiera dellas, causa de mi lloro. 150  
     Y discurriendo entrellas  
 me recreo y alegre en mis enojos;  
 derramo mis querellas  
 al uiento, y doy despojos  
 a la tierra que riego con mis ojos; 155  
     los quales leuando  
 a uer cosas que a otros dan contento,  
 los retiro llorando,  
 pues sin tu acatamiento  
 quanto uieren sin ti todo es tormento. 160  
     Y en munchas ocasiones

que me presenta Amor bueluo huyendo,  
 no admitiendo razones  
 que mi mal conociendo  
 me aplica para el fuego en que está ardiendo; 165  
 y entendiendo el engaño  
 la uista aparto de mirar aquello  
 que remediara el daño  
 que me causa de uello  
 por no uerte y poner la uista en ello. 170  
 Y así de ti quexoso,  
 y de mi dura suerte tan constante,  
 del hado riguroso  
 que fue ocasión bastante  
 que tristes uersos por tu causa cante, 175  
 allá donde apartada  
 estás de mí, irá mi boz llorosa  
 de Amor y fe guiada  
 a ti, que desdeñosa  
 te muestras, y a mi pena rigurosa. 180  
 Y en claro testimonio  
 del duro mal que passo en esta auzençia,  
 el genial Fabonio  
 llevará con violencia  
 mi doloroso açento a tu presençia. 185  
 Y yo, por no ofenderte  
 con mi enojosa cuita, daré buelta<sup>a</sup>  
 a do partí por uerte;  
 y tú quedarás suelta  
 de la red en que ya te ui rebuelta. 190  
 Mi fe, que es la que uiue,  
 quede por ser eterna acá contigo;  
 tú por mí la reçibe,  
 pues yo lleuo el castigo  
 indigno al firme amor que ua conmigo. 195

<sup>a</sup> bueta F Error por omisión del copista.

SONETO  
DE IHOAN DE LA CUEUA<sup>a</sup>

Ojos que sois del fuego mío instrumento  
 donde se abraza el alma: sed piadosos;  
 dexad la yra, pues que sois gloriosos,  
 y dad remedio al duro mal que siento. 5  
 Dentro en mí está fixado uestro asiento,  
 do viuo ardiendo en çelos rigurosos  
 de ueros que sois blandos y amorosos  
 y tan sin piedad a mi tormento.  
 Bien conoçéis de mí que por uos muero 10  
 y por uos uiuo y sólo a uos os amo,  
 ojos que sois los ojos de mi alma:  
 leuantad ese çeño y ued que os quiero,  
 que con sólo un dar buelta a mí, que os llamo,  
 auré de muerte uida y de amor palma.<sup>b</sup>

MADRIGAL  
DE IHOAN DE LA CUEUA<sup>c</sup>

Libre de mi cuidado,  
 de mi mal descuidado,  
 la fiera a quien yo sigo con mi llanto,  
 al çielo leuantando el noble canto 5  
 con que estuuu parado;  
 siendo dél escuchada,  
 una nimpha oluidada,  
 querellosa de Amor dexando el río,  
 salió a Phénix diciendo:  
 No ay más que estarte oyendo 10

<sup>a</sup> *Testimonios*: F, pp. 346-347. / C, f. 64r.-v., soneto 48.

<sup>b</sup> *Variantes*: 1 Ojos que days la luz al firmamento / 2 i el fuego al alma mía, sed piadosos; / 3 dexad la ira i sed, pues soys gloriosos, / 4 menos crüeles al dolor que siento. / 5 Dentro en mi pecho Amor os dio assiento, / 6 i dentro arden mis fuegos rigurosos / 7 de veros ... i / 8 i / 9 Bien conoçéys de mí que por vos muero / 10 i por vos vivo i sólo a vos os amo, / 11 ojos que sois los ojos de mi alma, / 12 por quien la vida en tanta muerte espero / 13 i en las tristes querellas que derramo, / 14 mi bien, descanso, gloria, premio i palma.

<sup>c</sup> *Testimonio único*: F, p. 348.

y entender que ay más questo es desuarío:  
 aunque mejor cantaras,  
 si como cantas bien tan bien amaras.

SONETO  
 DE IHOAN DE LA CUEVA<sup>a</sup>

Texió una red Amor de un subtil hilo,  
 fabricada con más ingenio y arte  
 que la que el dios Vulcano hizo a Marte  
 quando fue dado a su amoroso filo.

Y en un lugar, do Bethis más quel Nilo  
 su fértil braço el rico don reparte,  
 la plantó, entendiendo ser la parte  
 donde pudiera usar su antiguo estilo.

5

Sin advertir del cauteloso engaño,  
 siguiendo a mi desseo que regía  
 mi uoluntad, que Amor tenía en su mano,  
 puse en nueva congoxa el alma mía,  
 en nuevo iugo, en nuevo mal y daño,  
 uiendo a quien haze al dulce Amor tirano.<sup>b</sup>

10

SONETO DEL MESMO<sup>c</sup>

Tantas mudanças ueo en el bien mío  
 y tan constante el mal que me persigue,  
 que no hallo ocasión que no me sigue  
 si procuro algún bien con desuarío.

É dado de mi alma el señorío  
 a aquella que su intento es que me obligue  
 a inmortal llanto, porque así consigue  
 el fin que inquiera su crüel desuío.

5

<sup>a</sup> *Testimonios*: F, p. 362. / C, ff. 311v.-312r., soneto 225.

<sup>b</sup> *Variantes*: 1 sutil / 2 i / 3 qu'el / 4 cuando / 5 i ... do Betis ... qu'el / 9 advertir / 10 que seguía / 11 mi voluntad / 12 cay en la red i puse el alma mía / 13 en nuevo yugo, en nuevo mal i daño, / 14 viendo ... al dulce

<sup>c</sup> *Testimonios*: F, p. 362. / O, ff. 70v.-71r., soneto 82. / C, ff. 296v.-297r., soneto 211.

No sé en qué ofendí a Amor, que así procura  
 tan descubiertamente la vengança 10  
 de mí, en quien no halla resistencia;  
 que sugeto a su ley esquiua y dura  
 ueo mi bien, mi gloria y mi esperança  
 huir qual sombra uana mi presençia.<sup>a</sup>

ODA DEL MESMO<sup>b</sup>

El espaçioso día  
 que ua midiendo el çielo glorioso  
 gasto, señora mía,  
 en un uiuir penoso,  
 contemplando mi estado doloroso. 5  
 El passado contento  
 agora es nueua causa de mi llanto  
 quando en mí represento  
 que pueda tu odio tanto  
 que el oído le niegues a mi canto, 10  
 el qual solía agradarte,  
 pues te aplicauas blandamente a oïllo,  
 y agora despreçiarte  
 de querer admitillo  
 es mal, quel mayor mal es resistillo. 15  
 Pues tú solías dezirme  
 que todo tu contento y paraíso  
 estaua en sólo oírme,  
 pues dime: ¿qué se hizo  
 el contento que ya te daua Anfriso? 20  
 ¿No me dezías quel prado  
 se alegraua en oyendo el canto mío  
 y todo tu ganado,  
 y se enfrenaua el río

<sup>a</sup> Variantes: 1 veo OC / 2 i OC / 4 desvarío. OC / 7 a immortal ... assí O assí C / 8 desvío. O mi crüel desvío. C / 9 ofendí 'Amor ... assí O offendí 'Amor ... assí C / 11 resistencia; OC porque escrito con estilete de plomo al margen derecho y raya encima de en quien C Censura autógrafa finalmente no aceptada como mejora / 12 i O esquiua i C / 13 veo ... i OC / 14 cual sombra vana mi presençia. O huir cual sombra vana mi presençia. C

<sup>b</sup> Testimonio único: F, pp. 363-367.

uençido al son del amoroso brío?	25
Dime çen qué te fundauas	
quando éstas y otras cosas me finjías?	
¿Quando te reçelauas	
que las promesas mías	
passassen sin effecto con los días?	30
¿Cómo se lleuó el viento	
tu palabra, tu fe y aquel reçelo	
de uer mi mudamiento	
y aquel eterno duelo	
que prometías en tanto desconsuelo?	35
¡Ay, diosa!, ¡Cuán trocada	
está tu uoluntad!, ¡Cuán diferente	
de aquella fe otorgada	
al miserable auzente,	
de quien te reirás continuamente!	40
¿No me dezías llorando?:	
¡No hay muerte ni castigo poderoso	
que pueda ir apartando	
el nombre deleitoso	
de Anfriso, al firme pecho desseoso!	45
Nunca temí mudança	
de la firmeza que tu amor mostraua,	
porque la confiança	
que tu querer me daua	
hizo creerte por lo que te amaua;	50
y agora en sólo un punto,	
despojando mi tronco de su rama,	
me dexasen el punto	
que en uiua y fiera llama	
se abraza el corazón que más te ama.	55
Tú aplicas a mi fuego	
el yelo en que tu pecho está esmaltado,	
sintiendo como juego	
el mal que me á causado	
tu desamor y el riguroso hado.	60
Ocúpome, señora,	
en contemplar esse cabello de oro	
con que a la bella Aurora	
quita el rico thesoro	

- y a mí me tiene puesto en triste lloro. 65  
 Contemplo quando el uiento  
 suauemente en ellos sacudía  
 con oloroso aliento,  
 que al alma que lo uía  
 de dulce sentimiento enriquecía; 70  
 quando la blanca mano  
 los recogía en trença de oro fino,  
 y yo miraua hufano  
 el resplandor diuino  
 que escripto está en mi alma de contino. 75  
 Desde que me acuerdo agora  
 de aquel passado amor y amante çelo  
 que mostraste, señora,  
 que agora en frío yelo  
 se á buelto, y mi descanso en desconsuelo, 80  
 muchas uezes dezía,  
 uiéndome de tal gloria acompañado,  
 que ya nada temía;  
 mas ¡ay, desventurado!,  
 ¡que nunca dura muncho un buen estado! 85  
 Y aquella confiança  
 pronosticaua el mal que passo agora,  
 sin reçelar mudança  
 en ti, la causadora  
 de atormentar esta alma que te adora. 90  
 Esto me descuidaua  
 y a mi alma tenía muy segura,  
 que nada reçelaua;  
 mas no ay hora segura  
 en el que ama tanta hermosura. 95  
 ¿Quién no se confiara  
 de aquellas tiernas lágrimas continas,  
 que una piedra ablandara  
 y a las focas marinas  
 enterneçiera y fieras campezinaz? 100  
 Dexo aquellas razones  
 que siempre te tuuieron temerosa  
 fingiendo mill passiones,  
 mas ¡ay, falsa!, ¡aleuosa!

¿Quién te boluió tan presto en otra cosa?	105
¿Piensas que por dexarme	
y quebrantar la fe que prometiste	
podrás de ti quitarme?	
¿O piensas que emprendiste	
gran hecho quando a tal te dispusiste?	110
Pues quiero darte auiso	
(aunques blasfemia creer que ay auisarte),	
que tu olvidado Anfriso	
nunca podrá olvidarte,	
ni aun muriendo jamás podrá dexarte.	115
Por esso desde agora	
puedes poner más fuerça a tu aspereza,	
y no pienses, señora,	
que hará tu crüeza	
que un solo punto afloje mi firmeza.	120
Triunfa con mi uictoria;	
qüenta tu desamor y tu mudança	
y alcançarás la gloria	
que tal renombre alcança	
y auré de tu ignominia la uengança.	125

## SONETO

DE JHOAN DE LA CUEUA<sup>a</sup>

Quando ueo los lazos de oro sueltos	
al fauorable uiento que los mueue,	
la vista alegre, el alma <sup>b</sup> a amar conmueue	
y los demás sentidos trae rebueltos.	
Mis males quedan un momento absueltos	5
porque el descanso mío es siempre breue;	
por esta causa mi temor se atreue	
y así de nueuo a me afligir <sup>c</sup> son bueltos.	
Ynquiero mill remedios peligrosos	
por huir desta red estrecha y dura,	10

<sup>a</sup> *Testimonios*: F, pp. 382. / C, ff. 206v.-207r., soneto 152.<sup>b</sup> la uista alegre y el alma F *Error por adición de la copulativa, obra, muy posiblemente, del copista. Cfr. con C.*<sup>c</sup> a mi afligir F *Error por sustitución del copista.*

y quanto huio más, más ueo ligarme,  
 que Amor no puede uiendo esos gloriosos  
 lazos o ymaginando su luz pura  
 dexar en fuego y yelo de abrazarme.<sup>a</sup>

SONETO  
 DE IOAN DE LA CUEUA<sup>b</sup>

No está en partir mudarse el amor mío  
 aunque acabe el uiuir en la partida,  
 que donde el alma está tan ençendida  
 hazerlo aún no podrá con desuarío.

Podráse uer arder<sup>c</sup> el yelo frío 5  
 y la orden del çielo preuertida,  
 trocar su effecto andando muerte y uida,  
 juntos uerano, inuierno, otoño, estío,  
 que donde uiue Amor, como en mí uiue,  
 no ay cosa que apartar pueda del alma 10  
 lo que en sí tiene sin mudarse della.

Agora Amor en daño «mío se esquiue,<sup>d</sup>  
 que en «esta fe yo auré gloriosa palma»  
 de u«os, de Amor y mi contraria estrella.»<sup>e</sup>

<sup>a</sup> *Variantes:* 1 Cuando veo / 2 al favorable viento ... mueve, / 3 la vista goza, el alma se commueve / 4 i / 6 porque el descanso del que ama es breve; / 7 se atreve / 8 i assí de nuevo / 9 Intento mil remedios provechosos / 10 por salir ... i / 11 i quanto huygo más, ... veo / 12 que estando ante la luz de los hermosos / 13 o ymaginando / 14 no puedo sino azirme i abrasarme.

<sup>b</sup> *Testimonios:* F, p. 397. / O, f. 74r., soneto 87. / C, f. 317r., soneto 231.

<sup>c</sup> arden C *Error autógrafa por sustitución.*

<sup>d</sup> *Laguna en el códice. 'Restituciones ope codicum' en éste y en los dos versos siguientes.*

<sup>e</sup> *Variantes:* 2 avnque ... el viuir O el vivir C / 3 tan encendida OC / 4 avn O con desuarío. C / 5 ver O Podráse ver C / 6 del cielo O i del cielo la orden preuertida, C / 7 trocar su efeto Amor, muerte dar vida, O trocar su effecto Amor, Muerte dar vida, C / 9 uiue ... viue, O vive ... vive, C / 10 no ai O / 11 lo qu'en sí tiene sin mouerse O lo qu'en si tiene sin moverse C / 12 Aora ... se esquiue C / 13 qu'en esta ... yo abré O qu'en esta ... yo avré O / 14 de vos, OC

SONETO DEL MESMO<sup>a</sup>

Quando absente me hallo de mi gloria  
 en esta soledad, do siempre lloro,  
 los suspiros embío a quien adoro,  
 guiados por el alma y la memoria.

Rebueluo<sup>b</sup> por los passos de mi historia  
 quando fui preso de unos lazos de oro.<sup>c</sup>  
 de aquella por quien hiere el alto choro  
 mi plectro, que del Tiempo aurá uitoria.

5

Sugeto a mi dolor en esta parte  
 donde tan lexos hallo mi esperança  
 çerrada con el braço de Nereo

10

jimo, y un ansia el corazón me parte  
 viendo en mi bien tan çierta la mudança  
 y tan dudoso el bien que absente ueo.<sup>d</sup>

<sup>a</sup> *Testimonios*: F, p. 398. / O, f. 70r.-v., soneto 80. / C, ff. 295v.-296r., soneto 209.

<sup>b</sup> Rebuelto C *Error por adición subsanado con tachadura por el autor.* bo al margen izquierdo.

<sup>c</sup> *Laguna en el código.* 'Restituciones ope codicum' en éste y en los versos 8 y 9.

<sup>d</sup> *Variantes*: I Cvando avssente O Cuando ausente C / 4 i OC / 5 istoria OC / 6 quando ... vnos O quando fuy C / 7 coro OC / 11 cerrada OC / 12 gimo, i vn O gimo, i C / 13 viendo ... tan clara OC / 14 i ... que avssente veo. O i ... que ausente veo. C



### III

#### EPÍSTOLA AL INSIGNE POETA HERNANDO DE HERRERA DE SALAZAR

A pesar de importantes documentos descubiertos en fechas recientes,<sup>1</sup> la vida azarosa y la obra literaria del doctor Eugenio de Salazar (c.1530-1602) distan todavía mucho de ser conocidas con solidez. Hijo del cronista Pedro de Salazar, historiador de Carlos V, y de Aldonza Vázquez, casó en 1559 con doña Catalina Carrillo, la «muy amada esposa» celebrada en sus versos.<sup>2</sup> A partir de entonces inicia su *cursus honorum* en la administración de Felipe II en «oficios de justicia»: primero en cargos menores en la Península, luego como gobernador de las islas de Tenerife y la Palma (1567), oidor de la Audiencia de Santo Domingo (1573), fiscal en la de Guatemala (1576) y fiscal y oidor en la de México (1581). Ya setentón, regresó a España para ocupar el empleo de consejero de Indias (1600), el «tribunal más alto» del que pasar, a sus años, «al eterno», suspirado en la última etapa de México:

Nací y casé en Madrid, crióme estudiando  
la escuela complutense y salmantina;  
la licencia me dio la seguntina,  
la mexicana de doctor el mando.

Las salinas reales fuy juzgando,  
puertos de raya a Portugal vezina;  
juez pesquisidor fuy a la contina  
y estuue en Canarias gobernando.

Oidor fuy en la Española y Guathemala  
me tuuo por fiscal, y de allí vn salto  
di en México a fiscal y a oidor luego.

<sup>1</sup> HUMBERTO MALDONADO MACÍAS, «Testamento y codicilo de Eugenio de Salazar», ahora en JOSÉ QUINONES MELGOZA y MARÍA ELENA VICTORIA JARDÓN (eds.), *Hombres y letras del Virreinato*, UNAM, México, 1995, pp. 97-127.

<sup>2</sup> A. PRIETO, *La poesía española del siglo XVI*, II, pp. 655-660.

¡Ó, quien le diese al tribunal más alto!  
 ¡Ó, quien subiese al eterno al que vala,  
 aunque pasasse por el agua y fuego!<sup>3</sup>

Versos finales que expresan esperanzas, anhelos, hechos luego realidad. Ya en España y poco antes de morir, en una de las revisiones finales del códice nuestro vate desechó el último terceto y lo trocó por otro más acorde a su inmediato presente:

De allí di otro al tribunal más alto  
 de Indias, que me puso Dios la escala.  
 ¡Allí me abrase su diuino fuego!<sup>4</sup>

Y sí que lo abrasó el «diuino fuego» en Valladolid (1602) en ese último oficio.

Aparte de la *Sihua de poessía*, Salazar escribió tratados jurídicos, bastantes cartas en prosa<sup>5</sup> —cinco de ellas adosadas a ese códice,<sup>6</sup> así como otras más<sup>7</sup> o menos conocidas, como la dirigida al doctor Santiago de Vera, presidente de la Audiencia de Nueva Galicia—<sup>8</sup> además de *Nauvegación del alma*,<sup>9</sup> un enjundioso poema alegórico-moral en tercetos encadenados dirigido al joven Felipe III.<sup>10</sup>

<sup>3</sup> *Sihua de poessía*, f. 302r. De inmediato volveré sobre este importante códice, autógrafo en parte.

<sup>4</sup> Versos añadidos en el margen inferior del folio. Hay tachaduras posteriores en el último endecasílabo: «¡Allí ét me abrase en su diuino fuego!».

<sup>5</sup> ÁLVARO ALONSO MIGUEL, «Acerca de las cartas de Eugenio de Salazar», *Revista de Filología Española*, 64 (1984), pp. 147-160 y A. PRIETO, *La prosa española del siglo xvi*, pp. 89-98.

<sup>6</sup> PASCUAL DE GAYANGOS (ed.), *Cartas de Eugenio de Salazar, vecino y natural de Madrid, escritas a muy particulares amigos suyos*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1866; EUGENIO DE OCHOA (ed.), *Epistolario español*, Rivadeneyra, Madrid, 1850-1870, 2 ts., II, pp. 283-310. JOHN FRYE (ed.), *Seafaring in the Sixteenth century: the letter of Eugenio de Salazar, 1573*, Mellen Research University, San Francisco CA, 1991.

<sup>7</sup> ANTONIO PAZ Y MELIA (ed.), *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional. Segunda serie*, Rivadeneyra, Madrid, 1902, pp. 211-276; EUGENIO DE SALAZAR, *Obras festivas*, ed. A. Gioranescu, Romerman, Santa Cruz de Tenerife, 1968.

<sup>8</sup> HUMBERTO MALDONADO MACÍAS, «Una carta desconocida de Eugenio de Salazar», en *Hombres y letras del Virreinato*, pp. 129-136.

<sup>9</sup> *Nauvegación del alma por el discurso de todas las edades de el hombre*. Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3.669, 80 ff. Autógrafo, encuadernado en piel labrada con hierros dorados. Propiedad antes del Conde de Cervellón.

<sup>10</sup> HUMBERTO MALDONADO MACÍAS, «La caracterización alegórica en la *Navegación del alma* de Eugenio de Salazar», en *Hombres y letras del Virreinato*, pp. 137-155.

Pero ahora nos interesa la *Silua de poessia*, cuyo manuscrito, autógrafo en parte,<sup>11</sup> se conserva en la Real Academia de la Historia.<sup>12</sup> Aún residiendo en México, Salazar, temeroso de los detractores por la gravedad de su oficio, encomendó a sus hijos Fernando y Pedro —fallecidos, inesperadamente, antes que él— la redacción de «vn buen prólogo no largo» y la edición de la obra, dirigida «a persona que la authorize y os pueda hazer bien y fauor»:

Esta *Silua de poessia* no me determiné a publicarla en mis días porque aunque, si no me engaño, tiene obras que pueden salir a luz, temí por causa de mi prophession y officio no tuuiesen algunos a desauthoridad mía publicar e imprimir obras en metro castellano. No sé si esta razón cesará después de mi muerte; comunicadlo con amigos que sean cuerdos y graues y tengan buen voto, y si les pareciere que la obra es tal y que mi memoria no padecerá detrimento en publicarla, hazedla imprimir.<sup>13</sup>

Tras el deceso de nuestro vate, el códice pasó con los demás papeles a poder de sus albaceas testamentarios. En el siglo XVIII era propiedad de un tal Francisco París, quien lo cedió a la citada Academia en 1788.<sup>14</sup>

Encarga Salazar que la *Silua* se imprima en México —donde «ay emprenta, aunque no de muy buena letra»— en el supuesto de que alguno de sus hijos pase a Nueva España, y que lo sea «en buen papel y con buena tinta», con letra «la mejor que se halle, y no sea pequeña, y en toda la obra sea vna misma, excepto en las apostilas de los márgenes, que ha de ser diferente». Con el recuerdo de la práctica editorial de su admirado Herrera, suplica que se haga por el «libro nuevo», o sea, por la copia de la *Silua* —no por «el primer libro que Fernando escriuió, que está ya hecho borrador»—<sup>15</sup> «porque

<sup>11</sup> La epístola *Al insigne poeta Hernando de Herrera* es autógrafa, a diferencia de otros muchos poemas de caligrafía cuidada, acaso obra de un amanuense a sueldo de Salazar. Él, además, lo declara en su testamento, fechado en Madrid a 1 de mayo de 1601: entre sus libros, se halla uno «de mano ajena y mía, encuadernado en cuero leonado y dorada la encuadernación, donde están las mismas *Obras de poesía* sacadas en limpio y algunas de las dichas cartas en prosa».

<sup>12</sup> *Silua de poessia compuesta por Eugenio de Salazar, vezino y natural de Madrid*. Real Academia de la Historia, Ms. 9-5477, 2 hs. adosadas, 8 hs. sin foliar, 533 ff., 29 x 21 cm. Encuadernado en piel marrón. Letra cuidada, autógrafa en parte, con correcciones. B.J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española*, IV, cols. 325-395.

<sup>13</sup> *Silua de poessia*, hojas adosadas, f. 1r.

<sup>14</sup> Desde hace tiempo está anunciada una edición de José Manuel Blecua Perdices que desconozco si ha llegado a aparecer.

<sup>15</sup> Se refiere ahí a un traslado previo de la *Silua*, «de mi mano y de la de Fernando, mi hijo, que está en el cielo, encuadernado en tablas y cuero colorado, en que están mis obras en verso y cartas mías en prosa», citado en el testamento. Que yo sepa, no ha perdurado.

la orthographía en él está bien guardada», y que se fundan nuevos tipos de vocales «con comillas encima, para señalar las sinalephas, como van en el registro». <sup>16</sup> Peculiaridades ecdóticas observadas, en efecto, por el poeta madrileño, quien las señala en el manuscrito con una coma tras la vocal eludida y, en el caso de las diéresis, con punto sobrescrito en cada una de las vocales.

Entre las particularidades ortográficas destaca la rigurosa observancia de los consonantes en los «vocablos terminantes», es decir, en la palabra final de cada verso. El impresor no debe ahí «quitar ni añadir letra, aunque le parezca que no va buena la orthographía», lo cual le previene, de forma tan obsesa como reiterada, por medio de varios ejemplos:

Para dar consonante a *prometo* dezimos *conceto* sin *p*, porque si dixéssemos *concepto* con *p*, no sería consonante; y para dar consonante a *amigo* dezimos *antigo* sin *u*, porque si dixéssemos *antiguo* con *u*, no sería consonante; y para dar consonante a *Tajo* dezimos *bajo* con *j* y no *baxo* con *x*, porque no sería consonante. Y para dar consonante a *llaue* dezimos *sauue* con *u* y no *sabe* con *b*, porque no sería consonante; y para dar consonante a *lisa* dezimos *prisa* con vna *s*, porque si escribiésemos *prissa* con dos *ss*, no sería consonante. Y desta manera habrá otros muchos terminantes en esta obra que parezcan mal escritos, y no lo están sino bien, conforme a las leyes de poessía; y si de otra manera se escribiessen estarían mal, por lo qual el impresor y el que le ayudare a corregir miren mucho en esto no lo ierren pensando que aciertan, sino sigan puntualmente al registro, que está muy corregido, y acertarán y no echarán a perder la obra. <sup>17</sup>

Al editar la epístola autógrafa *Al insigne poeta Hernando de Herrera*, <sup>18</sup> incluida en las obras de la segunda parte de la *Silua de poessía* «a contemplación de diuersas personas y para diuersos fines», respeto, desde luego, la ortografía de Salazar. Puntuación —suprimo ahí algún paréntesis super-

<sup>16</sup> *Silua de poessía*, hojas adosadas, f. 1r.-v.

<sup>17</sup> *Silua de poessía*, f. 2r.

<sup>18</sup> Editada previamente por B.J. Gallardo en el número 3 de *El Crítico*n (1835) y reproducida más tarde por BARTOLOMÉ JOSÉ GALLARDO, *Obras escogidas*, ed. P. Sáinz y Rodríguez, Clásicos Olvidados, Madrid, 1928, 2 ts., II, pp. 241-249. La práctica totalidad de los antólogos de poesía novohispana la copian —cuando no unos de otros— del texto incluido en el *Ensayo de una biblioteca española*, IV, cols. 353-359, plagado de errores de copia y de erratas de imprenta. Valga como ejemplo una muestra:

Gallardo (col. 357): “y así el más bajo y el más alto / en la Milicia fuerte se ejercita / para no hallarse en ocasiones falto.”

*Silua de poessía* (f. 299v.): “y así el más baxo estado y el más alto / en la milicia fuerte se exercita / por no hallarse en ocasiones falto.”

fluo—, uso de mayúsculas y minúsculas y acentuación van a la moderna. No reproduzco la coma sobrescrita a las vocales para advertir las sinalefas —el poeta escribe, por ejemplo, «para' el arremeter en brabo' assalto / con gran denuedo' y coraçón gallardo»—,<sup>19</sup> aunque me valgo de la diéresis o crema, el signo diacrítico usual, para señalar los diptongos deshechos.

He resuelto las abreviaturas, reducido dos casos de *-nrr-* —*enrriquece* (8 y 133)— y escrito con *-mb-* unos cuantos de *n* antes de *b*, todos en el adverbio de modo *también* (85, 121, 127, etcétera). Anoto a pie de página las enmiendas autógrafas posteriores al acto de copia. Nuestro vate, poeta castellano, no sesea. El único caso detectado —*sensillez* (144)— podría achacarse, tal vez, a simple error de copia por inadvertencia.

<sup>19</sup> *Al insigne poeta Hernando de Herrera*, f. 299v.

AL INSIGNE POETA HERNANDO DE HERRERA  
EPÍSTOLA<sup>a</sup>

*En que se refiere el estado de la illustre ciudad de México, cabeça de la Nueva España, y se apunta el fin de cada vna de las artes liberales<sup>b</sup> y sciencias, y la propiedad de todas las species de poessía. No ay respuesta desta epístola porque quando llegó a España era ya muerto este famoso poeta.<sup>c</sup>*

Aquí, insigne Herrera, donde el cielo  
en círculo lleuando su grandeza  
passa sobre occidente en presto vuelo;  
aquí do el Sol alumbra la belleza  
de los valles y montes encumbrados 5  
que a nuestra España dan tan gran<sup>d</sup> riqueza;  
de donde los metales afinados  
a los estraños reynos enriquecen  
por las saladas ondas nauegados;  
aquí do con los tiempos ya fenecen 10  
del grande Motteçuma las memorias  
que con otras más claras se escurecen;  
aquí do trasladaron sus victorias  
los claros españoles, en jornada  
que ha subido de punto las historias; 15  
aquí do la alta y gloriosa espada  
del ínclito Cortés (que justamente  
fue a las nueue famosas igualada),  
venció la multitud de indiana gente,  
mandada por su braço valeroso, 20  
regida con su sesso y ser prudente;  
aquí donde con ánimo piadoso  
puso en huida el estremado Hernando

<sup>a</sup> *Silua de poessía*, ff. 296r.-302r.

<sup>b</sup> liberales *Añadido posterior autógrafa* entre las artes y y sciencias.

<sup>c</sup> *En acotación autógrafa al margen derecho.*

<sup>d</sup> ~~tanta~~ *Sobrescrito en la tachadura gran.*

la adoración del ídolo engañoso, injustos sacrificios extirpando,	25
los justos con gran zelo introduziendo y en el diuino altar los presentando, al Eterno Señor restituyendo lo que a Su Magestad sola es debido, que lo estaba el Demonio posseendo	30
como tirano intrusso y muy valido, a quien ganoso daba la ouediencia el pueblo miserable tan perdido; aquí do la lealtad y la excelencia el gran Cortés mostró de su persona,	35
su fe supliendo de su rey la ausencia, juntando vn orbe nueuo a la corona real de España de caudal immenso, hecho que mar y tierra le pregoná;	40
aquí do el humo del bendito encienso pretende el Rey Cathólico se vea y ofrezca a Dios con vn desseo intenso, y aquesta nueua iglesia fixa sea y haga aquel acepto sacrificio	45
con que Dios vno y <sup>a</sup> trino se recrea, que se vaya arraigando en su seruicio, que sea seruida de ministros dinos que hagan con decencia el sancto officio, corrijan y enderecen los destinos	50
de aquesta gente ruda y miserable, llena de ceguedad y desatinos, porque la Excelsa Magestad amable sea alabada en este mundo nueuo con hymno dulce y órgano agradable y al sempiterno criador del euo	55
veneren todos con solemne fiesta y Bãal pierda el habundante ceuo; aquí que, como en la gentil floresta la linda Primauera da <sup>b</sup> mil flores de beldad llenas con su mano presta,	60

<sup>a</sup> vno y sobrescrito en añadido entre Dios y trino. Tras trino y vno tachado.

<sup>b</sup> echa Sobrescrito encima da.

van descubriéndose otras muy mejores  
de artes y de ciencias leuantadas  
que ilustran estos nuevos moradores:

Grammática concede sus entradas  
a la ingeniosa püericia nueva, 65

que al buen latín sus ganas vee inclinadas;  
gusto del bien hablar tras sí la lleua  
del language polido y biensonante,  
y en el bien escribir también se prueua.

La facunda Rethórica elegante, 70  
para la persuassión tan de importancia,  
con inuención copiosa va adelante;

la Música y su dulce consonancia  
que al buen oído con su son contenta  
y no consiente dura disonancia; 75

y la Aritmética arte, que acrecienta  
a la vnidad con números y entiende  
la inmensidad del orbe por su qüenta;

la sciencia Dialéctica, que enciende  
la cólera arguyendo, y con porfía 80  
la resolución cierta comprehende.

Ya mide y proporciona Geometría  
y descripción vniuersal nos muestra  
la varia y general Cosmographía.

También la Astrología da la muestra 85  
de fixeza y error en las estrellas  
con la Astronomía, que el juicio adiestra;

y la Moral Philosophía entre ellas  
sale dando preceptos memorables  
y reglas justas de costumbres bellas. 90

La Física descubre los notables  
secretos de las cosas naturales,  
que en esta tierra ay muchas admirables.

Effectos haze contra los mortales  
conflictos del humor que preualece 95  
la fuerte Medicina en nuestro males:

ya enseña aquí, si el accidente crece,  
cómo se ha de salir del turbio estrecho  
y corregir la sangre que podrece.

Ya aquí el Canónico y Ciuil Derecho 100

- los dos estados a regir enseñan  
y a dar a cada uno su derecho.
- De aquellos sueños ya que hereges sueñan,  
fundados en visiones de Luthero,  
con que a cerrados ojos se despeñan, 105  
la sciencia que tomó el lugar primero,  
la que de todas sciencias es princesa,  
que enseña al Vno y Trino verdadero,  
éssa que la verdad sustenta y pesa,  
comiença aquí a mostrar el grande engaño, 110  
su errónea y pertinacia tan auiesa,  
a descubrir el encubierto daño  
y del saber la fuente más profunda  
de donde mana el cierto desengaño;  
al Criador Eterno, en quien se funda 115  
el bien que es bien y el bien que desengaña,  
con todo lo que en nuestro bien redunda.
- Ya nos embía nuestra madre España  
de su copiosa lengua mil riquezas  
que hazen rica aquesta tierra estraña. 120
- También Thoscana embía las lindezas  
de su language dulce a aqueste puesto,  
que en breue estará lleno de prœzas;  
y ya acudiendo la Prœenza a aquesto,  
su gracioso hablar le comunica 125  
y presta de su haber vn grande resto.
- También llegó la griega lengua rica  
a aquestas partes tan remotas della  
y en ellas se señala y amplifica;  
la Nueva España ya resuena en ella 130  
el canto de las musas deleitosas  
que vienen con gran gusto a ennoblecella;  
y en las más claras fuentes sonoras  
y en los más altos montes florecidos  
piden veneración las dulces diosas 135  
cantando versos dulces y medidos,  
diuersas rimas con primor compuestas  
que de armonía llenan los oídos.
- Ya por los prados y por verdes cuestas  
la ruda musa dulcemente suena 140

- a las ouejas a la sombra puestas,  
 y su zampona, de malicia agena  
 y del ornato de ciudad curiosa,  
 con cuerda sensillez su son ordena. 145
- Ya la elegía tierna y dolorosa  
 a tiempos triste mouimiento haze,  
 en los successos tristes muy llorosa.
- Ya el epigrama breue nos aplaze  
 con su agudeza y lépido conceto  
 que nos quita el enfado y le deshaze. 150
- Ya al preguntar y responder perfeto  
 las musas en diálogo se atreuen  
 con gusto del oyente más discreto.
- No faltan ya pöetas que reprueuen  
 con sátýra mordaz y airado zelo 155  
 a los que iniquidad y vicios beuen.
- El lírico cantar, que en alto vuelo  
 se eleua con messura y dulce acento,  
 también recrea aqueste estraño suelo,  
 y del heroyco canto el henchimiento, 160  
 la variedad copiosa, ilustre y graue  
 ya comiença a tomar aquí su asiento;  
 y el cómico, que bien lo bueno alaue  
 en representación sabrosamente  
 y las costumbres malas desalaue, 165
- el bien y el mal nos pone allí presente,  
 siguiendo el caso hasta el buen successo,  
 con que el atento pueblo gusto siente;  
 y el trágico al reués muda el proceso,  
 parando en caso triste y desastrado 170  
 para recuerdo y bien del pueblo auieso.
- Aquí, famoso Herrera, han ya llegado  
 las delicadas flores que cogiste  
 en el Pýerio monte celebrado,  
 y los preciosos ramos que escogiste 175  
 en las floridas cumbres del Citheron,  
 por quien famosa láurea mereciste,  
 que con su nueva luz resplandecieron  
 y con la gran fragancia de liquores  
 de Libetra y Castalia tracendieron. 180

- Su pesso, grauedad y sus<sup>a</sup> colores,  
 su flor, su gala y gracia y su dulçura,  
 su blandura süaue y sus primores  
 a todos los ingenios dan hartura,  
 admiran al profundo y dulce Apolo, 185  
 que no vee en ellos consonancia dura;  
 de suerte que del vno al otro polo  
 a las diuinas musas va igualando  
 tu süaue y sonoro canto solo.
- También Minerva queda aquí plantando 190  
 vna vniversidad authorizada,  
 do sus sciencias se van exercitando;  
 y aún la tiene ya quasi leuantada,  
 poblada de doctores eminentes  
 y de vna juuentud bien inclinada, 195  
 dotada de juicios excelentes,  
 de habilidad tan rara y peregrina  
 que parecen mäestros los oyentes:  
 hija de aquella insigne salmantina  
 que a la de Athenas passa en agudeza 200  
 de ingenios y exercicios y doctrina.
- Y aquí también comiença la fiereza<sup>b</sup>  
 del fiero Marthe ya a asentar su escuela,  
 poblada de instrumentos de brabeza,  
 rompiendo gruesas lanças en la tela, 205  
 sufriendo el duro golpe en el torneo,  
 aunque el braço y cabeça sienta y duela.
- Con gran destreza gobernar ya veo  
 la adarga y lança y el feroz cauallo,  
 sin que el ginete haga lance feo. 210
- La pasta bien templada aquí la hallo  
 que haze al cuerpo muy fiel resguardo  
 con lustre que es contento de mirallo;  
 el corazón ardiente y nada tardo  
 para el arremeter en brabo assalto 215  
 con gran denuedo y corazón gallardo;  
 y assí el más baxo estado y el más alto

<sup>a</sup> *hidos* Sobrescrito encima y sus.

<sup>b</sup> y *comiença* también la fiereza *Sobre lo tachado* aquí. *comiença sobrescrito entre* también y la.

- en la milicia fuerte se exercita  
por no hallarse en ocasiones falto.
- Aquí ya vn clero, que en bondad immita 220  
y en veneración graue al de la Hesperia  
y al enemigo muchas pressas quita.
- Aquí vna gran metrópolis, que Iberia  
no la tiene mejor, de donde mana  
a muchos escritores gran materia; 225  
donde la insigne Iglesia Mexicana  
con siete sufragáneas loores canta  
a la magestad sola soberana.
- Aquí la sacra Religión leuanta  
sus religiosas órdenes, que esplican 230  
la diuina palabra con fe santa,  
y zelosos ministros que predicán  
el Euangelio de Jesús diuino,  
con que las nuevas plantas frutifican.
- Aquí ya la Justicia abrió el camino 235  
y su perpetua voluntad constante  
da el derecho al estraño y al vezino.
- Aquí halla consuelo el pleitẽante,  
el huérfano y la biuda son mirados  
y el miserable pobre va delante, 240  
porque en estos grauísimos estrados  
adonde el Rey de mí se sirue agora,  
son los que poco pueden amparados  
por la Real Audiencia amparadora,  
por el alto Virrey que nos gobierna 245  
y está muy vigilante a qualquier hora,  
con quien concurre la piedad superna  
que a los altos jüezes endereça  
a rectitud entera y piedad tierna;  
y por su bondad quiere a su<sup>a</sup> cabeça 250  
los miembros ouedezcan muy ganosos  
y sus mandatos cumplan sin pereça.
- Aquí en estos principios venturosos  
son pues de grande effecto los escritos  
de escritores muy doctos y famosos; 255

<sup>a</sup> esta Sobrescrito su.

- la ayuda de sujetos muy peritos,  
 flores de los ingenios más floridos  
 y prendas de varones eruditos;  
 obras de los mæstros escogidos,  
 de la segura y sólida doctrina 260  
 por quien son estimados y seguidos.  
 Por esso acá la juuentud se inclina  
 y los prouectos más, señor Herrera,  
 a la lección que a todo ingenio afina.
- Por esso con desseo acá se espera 265  
 de tu sabia minerua el caudal rico,  
 que de erudición llene aquesta sphaera.  
 El vario y excelente multiplico  
 de tu varia doctrina probechosa,  
 de que sin duda alguna testifico, 270  
 después que de tu musa artificiosa  
 vi los süaves versos y canciones  
 y el estylo y ornato de tu prosa,  
 la erudición de tus *Anotaciones*,  
 que tienen admirado al Nueuo Mundo 275  
 con su elegancia y sus resoluciones,  
 con su commento de saber profundo,  
 de todas facultades muestra clara,  
 en que perpetuos loores de ti fundo.
- Bien mereció por cierto aquella rara 280  
 musa de nuestro ilustre Garcilasso  
 que tu fértil ingenio la ilustrara;  
 que de sus cultos versos qualquier passo  
 tú nos le interpretasses y expusiesses,  
 pues passan tanto a los del culto Tasso; 285  
 que con tu fino esmalte lustre diesses  
 al oro de la rica pöessía  
 y con tu clara luz la descubriesses.
- Como en la honda mina donde el día  
 no entra, ni del Sol alguna lumbre 290  
 que muestre el metal rico donde guía,  
 metida la candela que lo alumbre,  
 descubre luego la preciosa veta  
 que hinca al centro desde la alta cumbre;  
 y pues se apareció acá la cometa 295

de fauorable aspecto y suerte diestra  
 de tu poessía y prossa tan perfeta,  
 y qual la linda Aurora que demuestra  
 la venida del día y asegura  
 la luz que alumbra la carrera nuestra, 300  
 assí las obras tuyas que ventura  
 hizo asomar al horizonte nuestro,  
 prometen otras llenas de hermosura;  
 obras de peritíssimo mäestro,  
 de tan polida y bien cortada pluma 305  
 y de pinzel tan delicado y diestro.  
 Aquí donde imperó el gran Motteçuma  
 y el máximo Philippe es oy monarca,  
 embía más partes de tu grande suma.  
 De tu caudal que sciencias mil auarca, 310  
 nos traiga ya el Ocëano otra vuelta  
 antes del corte de la mortal Parca.  
 La pressa ya del dulce néctar suelta  
 que inunde y fertilize las estrenas  
 del Nueuo Mundo con verdad resuelta. 315  
 Abre de tu saber las ricas venas,  
 y de tu entendimiento y eloqüencia  
 salga el rico liquor de que están llenas.  
 No nos retiene el cielo su influencia,  
 ni el Sol sus rayos ni la tierra el fruto, 320  
 ni te querrás tú alçar con tanta sciencia  
 sin que pagues el feudo y el tributo  
 a Dios debido, que de su alta idea  
 te dio saber y hizo resolutio;  
 que en el sujeto grato bien se emplea 325  
 el don de la doctrina, y la agradece  
 el que con ella aprovechar dessea.  
 Y si te hizo rico el que enriquece  
 de su sabiduría a quien le plaze  
 y con ella tu nombre assí engrandece, 330  
 con tú gozarla no se satisfaze  
 si con largueza no la comunicas,  
 que el bien de muchos<sup>a</sup> mucho a Dios aplaze.

<sup>a</sup> de todos *Sobrescrito* muchos.

De tu virtud y de tus partes ricas  
 acepta opinión y clara fama, 335  
 con que al loor loores multiplicas.

Assido estoy como de su árbol rama,  
 como atractiua imán a ti me lleuas,  
 ¡oh, tela fuerte la que virtud trama!

No quiero otras señales ni otras prueuas 340  
 para escogerte por perpetuo amigo:  
 obligarme has si mi disignio aprueuas.

Razón harás si a lo que quiero y digo  
 acudes con amor, qual me le debes, 345  
 de que mi corazón es buen testigo;

que si a aceptarme en tu amistad te atrebes,  
 no encontrarás con estropieço alguno  
 por donde la recuses ni repruebes.

No te seré molesto ni importuno 350  
 ni pediré lo que no sea honesto:  
 tu virtud quiero y otro bien ninguno.

Quiero tu voluntad y no otro puesto  
 metas en esta sociedad amiga;  
 yo voluntad y corazón muy presto;

que tú otro yo y yo otro tú me diga, 355  
 que te ame yo de veras y tú me ames,  
 mi sombra a ti y a mí tu sombra siga;

que yo tu amigo y mío tú te llames,  
 que sabrás como sabio muy bien serlo:  
 nunca me oluides, nunca me desames, 360  
 que yo prometo, ¡oh Hernando!, merecerlo.



## IV

### FÁBULA DE POLIFEMO E GALATEA DE VASCONCELOS COUTINHO

El texto de la *Fábula de Polifemo e Galatea* (1717) de Vasconcelos Coutinho —una *exercitatio* académica en clave burlesca, de hacia fines del siglo xvii— evidencia, muy a las claras, las manipulaciones deturpadoras a que fue sometido por parte de su primer editor, el librero Matias Pereira da Silva.<sup>1</sup> Porque no se limitó a pequeñas innovaciones en los «muitos traslados» que supuestamente tuvo en cuenta. Retocó, modificó y sustituyó a su gusto cuanto le vino en gana en un intento de desterrar las «intoleráveis alterações» que, a su entender, contaminaban los manuscritos que tuvo a la mano a la hora de confeccionar *A fénix renascida* (1716-1728).<sup>2</sup> Mas que *emendatio ope codicum* nuestro Pereira practicó unas muy singulares innovaciones *ope ingenii*. Tanto, que eran ajenas a la voluntad de los autores.

Ofrezco en este apéndice la *Fábula de Polifemo e Galatea* según la versión contenida en el Ms. 395 de la Biblioteca Manizola de Évora:<sup>3</sup> un volumen misceláneo de poesía variada —sonetos, romances burlescos, fábulas en octavas— de letra uniforme de fines del siglo xvii o de principios del xviii (E). Incluyo a pie de página las variantes textuales de *A fénix renascida* (F). Henos aquí ante una copia diligente, sí, aunque no exenta de errores: los comunes en el acto de la pericopa: omisiones, adiciones, *lectiones faciliores*, haplografías, etcétera. Sólo detecto cansancio del amanuense muy al final del traslado —en los versos 489 a 496— pues ahí el número de yerros aumenta. Doy cuenta de ellos en las notas, así como de los deslizados en F.

<sup>1</sup> *A fénix renascida*, II, pp. 1-25.

<sup>2</sup> Véase EZIO RAIMONDI, «Note sulla tradizione a stampa di testi secenteschi», en R. SPONGANO (ed.), *Studi e problemi di critica testuale*, pp. 159-171 y ROLF TAROR, «Probleme der Edition von Texten des 16. und 17. Jahrhunderts», en GUNTER MARTENS UND HANS ZELLER (eds.), *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, Beck'sche, München, 1971, pp. 371-384.

<sup>3</sup> Biblioteca Pública de Évora (Manizola), *Poesias várias*, s.f.

Como en la *Fábula de Polifemo e Galatea* de Freire de Andrade, como en tantos otros poemas de *A fénix renascida*, Pereira da Silva sometió el poema de Vasconcelos a numerosas enmiendas, ya por razones de estilo, ya por considerar demasiado eróticas algunas de las expresiones contenidas, ya por eliminar castellanismos y adecuarlo más, en esa consecuencia, a la lengua portuguesa. Empero, no todo fue negativo. También rescató una importante *omissio ex homoioteleuto* del manuscrito —inada menos que de dos octavas!—, cambió el orden de otras dos —no acertadamente— y restituyó a su lugar a una, relegada por el copista de *E* al final del texto por puro olvido.<sup>4</sup> Sobre sus enmiendas baste sólo con un simple ejemplo en dos octavas contiguas:

Há nessa selva troncos animados,  
penhascos covos, ventres de licores,  
de favos doces mais que os teus agrados,  
de abelhas mais cruéis que os teus rigores:  
serão teus esses néctares dourados,  
darás ao favo mel, à abelha flores,  
e entre braços que a sorte te aparelha,  
tu, ninfa, serás flor, Amor abelha. (*E*)

*Vê* nessa selva os troncos animados  
*prendados de ferrões e* de licores,  
de favos doces mais que os teus agrados,  
de abelhas mais cruéis que os teus rigores:  
serão teus esses néctares dourados,  
darás ao favo mel *e* à abelha flores,  
e entre os braços que a sorte te aparelha,  
tu, ninfa, serás flor *e o* Amor abelha. (*F*)<sup>5</sup>

.....

No curvo cajadinho a que te encostas,  
no rústico pelico em que te abrigas,  
quisera, meu amor, se disso gostas,  
cobrar desmaios, desmentir fadigas;

<sup>4</sup> *E* ofrece setenta y una octavas y *F* setenta y tres. Las octavas 68-69 de *F*—versos 537 a 552— no figuran en *E*. Los versos 193-200 corresponden a la octava 25, omitida en su lugar por olvido en *E*, aunque el copista la recoge al final y lo advierte: «a que vai adiante é a do número 25 desta fábula e fazem todas 71». Por último, las octavas 31 y 32 de *E*—versos 241 a 256— van relegadas a los números 33 y 34 en *F* (*A fénix renascida*, II, p. 12).

<sup>5</sup> Resalto en cursiva los añadidos y alteraciones de Pereira da Silva.

que para te eu ferir, pois te disgostas,  
 que para eu te render, pois não te obrigas,  
 arco já curvo o cajadinho achava,  
 teus olhos setas, teu pelico aljava. (E)

No curvo cajadinho *em* que te encostas,  
 no rústico pelico em que te abrigas,  
 quisera, meu amor, se *disto* gostas,  
 cobrar desmaios, desmentir fadigas.  
*Oh, deixa-me essas prendas, porque expostas*  
*de Amor nas aras menos me persigas,*  
*já que foi nas conquistas dum cuidado*  
*o pelico carcás, frecha o cajado! (F)<sup>6</sup>*

La edición crítica de textos del siglo xvii contenidos en *cancioneiros* exige sumo cuidado, habida cuenta de la mano espuria de copistas y tipógrafos. He resuelto las abreviaturas y adaptado la ortografía a la actual del portugués europeo. Ahí he respetado, desde luego, las particularidades de la lengua del Seiscientos.

La puntuación, la acentuación y el uso de mayúsculas y minúsculas son también modernos. En lo que hace a lo primero, he eliminado los paréntesis superfluos e introducido los puntos de admiración e interrogación donde han sido necesarios. En limitadísimas ocasiones, he empleado el apóstrofo por razones de síncopa métrica —«quer's» = *queres* (209 y 367)— o de *e* embebida —«'Acis condena» (526). En cuanto a la acentuación, he introducido el circunflejo en los casos de monoptongación de los diptongos *ei* —«têa» = *teia* (206); «êra» = *eira* (510)— y *ou* —«rôxinol» = *rouxinol* (9); «frôxo» = *frouxo* (419)— más comunes al final de verso por cosa de la rima —«serêa» / «galantêa» (139 y 141); «atêa» (de *atear*, 'incendiar') / «candêa» (202 y 204), etcétera. He respetado también el diptongo *eo* —se pronunciaba algo más abierto en el xvii que el actual *eu*— en «Lelibeo» (2), «Morfeo» (21) o «ceo» (568). He modernizado las semivocales *e*- y *o*- de los diptongos en *i*-, *u*- —«fráguas» en vez de *frágoas* (14)— pero no cuando interfieren en la rima: «frágoa» y «ágoa» (345 y 349) riman ahí con «mágoa» (347). Por último, escribí siempre en minúscula las antonomasias plurales —no cuando en sin-

<sup>6</sup> *Fábula de Polifemo e Galatea*, 321-336.

gular— de nombres propios: «etnas» (171), «faetontes» (179), «ícaros» (180), «cartagos» (580), etcétera.

En otro orden de cosas, he unido o separado las palabras según los criterios actuales. He respetado también el timbre vacilante de las vocales pretónicas —«avantejado» por *avantajado* (36), «disgostas» por *desgostas* (333)— así como la alternancia de *-sc-* y *-c-*, en acatamiento a la pronunciación vacilante de la época: «convalece» (160) o «nécio» (363) frente a «renascida» o a «nasceram» (154 y 452). Por último, he conservado las variaciones en el timbre vocálico de los castellanismos que con bastante frecuencia emplea Vasconcelos: «endiosada», en portugués *endeusada* (114), «guadanha», no *gadanha* (274), «carâmbanos», no *carambanos* (298) —forma portuguesa, aunque en el xvii pudo ser esdrújula— o «amedrenta», no *amedronta* (404).<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Todas ellas enmendadas a la portuguesa por Pereira da Silva.

FÁBULA DE POLIFEMO E GALATEA  
POR FRANCISCO DE VASCONCELOS COUTINHO,  
NATURAL DA ILHA DA MADEIRA<sup>a</sup>

*Outavas*

Donde Tétis com grilhos reluzentes  
do grande Lelibeo as plantas ata,  
fazendo das espumas transparentes  
algemas de cristal, grilhões de prata,  
deitando-lhe no pé brancas correntes  
um papagaio o monte se retrata; 5  
pois dando-lhe esmeraldas e mais ouro  
o faz a planta verde, a espiga louro.<sup>b</sup>

Aqui o rôxinol entoia amores  
pela solfa do Zéfiro saudoso, 10  
fazendo-lhe compasso às ternas flores  
as arpas dum arroio harmonioso;  
ali respira aromas superiores  
a flor em fráguas de âmbar generoso,  
dando-lhe as flores e as aves neste agrado 15  
pastilhas ao jardim, solfas ao prado.<sup>c</sup>

Neste berço de Flora, a que cedera  
de Chipre essa Tebaida esclarecida,  
pois para ser eterna a Primavera  
pode passar a abril cartas de vida, 20  
existe um bosque, de Morfeo esfera,  
a que só Clície vive agradecida;  
pois se vive da sombra que a governa,  
só neste bosque pode ser eterna.<sup>d</sup>

<sup>a</sup> Por Francisco de Vasconcelos.

<sup>b</sup> 1 Aonde Tétis com grilhões luzentes / 2 do verde Lilibeo

<sup>c</sup> 9 o rouxinol / 11 fazendo-lhe o compasso às ternas flores / 15 dando as flores

<sup>d</sup> 17 a quem cedera / 20 pode passar Abril / 22 a quem só

Algoz das luzes cada pinho bronco 25  
 graniza horrores da robusta grenha,  
 armando um bandoleiro em cada tronco,  
 arrastando um capuz em cada penha,  
 ferido apenas do gemido ronco  
 de aves nocturnas, cortesãs da brenha, 30  
 cujos penhascos, onde o horror assombra,  
 são mortalhas da luz, berços da sombra.<sup>a</sup>

Este das nuvens pois raio tirano  
 Polifemo criou com tal cuidado,  
 que sendo o pai dos astros palaciano 35  
 saiu o filho mais avantejado;  
 mas se dum filho ao proceder faz dano  
 o não sair ao pai de que é gerado,  
 não é grande prodígio que se conte  
 que seja um monte filho doutro monte. 40

Tinha o gigante ofício de ferreiro,  
 indigno na verdade a tal grandeza,  
 mas mal podia nele haver dinheiro  
 se é sempre o grande objeto da pobreza;  
 malhava em ferro velho o dia inteiro 45  
 vendo que Galatea assi o despreza,  
 dando-lhe todos três para esse efeito  
 ferro ela, fogo Amor, carvão seu peito.<sup>b</sup>

Fez fornalha do peito, onde abraçado  
 via o ferro constante dum sentido, 50  
 avivando os incêndios dum agrado  
 aos repetidos sopros dum gemido:  
 por lima surda tinha o seu cuidado,  
 por água o seu lamento enternecido,  
 e como só no vento se afiança, 55  
 lhe servia de fole uma esperança.

Era o ciclope pouco afortunado,  
 pois bem que entre os fidalgos era misto

<sup>a</sup> 25 Algoz da luz cada pinheiro bronco / 26 de

<sup>b</sup> 45 em ferro frio / 46 assim

não lhe bastou ser grande e estirado  
para não ter desares de malvisto. 60  
Um olho tinha só por dar-lhe olhado  
de enveja o vulgo, que é demónio nisto,  
que sempre a um homem grande com refolhos  
procuram todos o tirar-lhe os olhos.<sup>a</sup>

Um pinho numa mão, noutra uma cana, 65  
bordão inútil, fruta mal tocada:  
era aquela na mão vara leviana,  
na boca este palito de nonada;  
tanto escusava o pinho a dextra ufana  
como a cana na mão era escusada, 70  
tendo este a cana em cada dente ledó  
como aquele o pinho em cada dedo.<sup>b</sup>

Despidos brutos sem valor brioso  
por ornatos consagra à humilde chôsa,  
sendo timbre do brio belicoso 75  
os despojos da dextra valerosa:  
o leão soberbo, o javali cerdoso  
são armas da nobreza de que goza,  
que quis o fado do gigante altivo  
que adorne um bruto morto a um bruto vivo.<sup>c</sup> 80

Só com formas de fera se servia  
que eram de seu valor exemplos mudos:  
das toscas peles armação fazia,  
de intrincadas cabeças tinha escudos;  
as onças colchas são de montaria 85  
sendo panos de rás leões sanhudos,  
e porque seja a chôsa em tudo franca,  
fez dos brancos arminhos roupa branca.<sup>d</sup>

O passarinho pelo ar correndo  
cuidava que das unhas escapava, 90

<sup>a</sup> 59 e estimado / 62 de inveja / 63 a um grande homem

<sup>b</sup> 67 era aquele / 68 na boca esta palito de non nada; / 69 tanto despreza / 70 na boca / 71 tendo esta cana / 72 como aquela o pinheiro

<sup>c</sup> 75 timbres / 78 são da nobreza as armas / 80 um bruto vivo.

<sup>d</sup> 83 armações / 84 nas truncadas / 86 de rás os leões / 88 faz

mas gavião voraz, milhafre horrendo,  
 ele posto de cócaras o apanhava;  
 o simples cordeirinho já temendo  
 mais que do lobo, dele se guardava,  
 que era o gigante entre um e outro robo 95  
 nebli das aves, dos cordeiros lobo.<sup>a</sup>

Este mônstruo feroz, monte animado,  
 verdugo acerbo dos leões rompentes,  
 pois com peles dos brutos adornado 100  
 guarnições do vestido eram serpentes,  
 Amor de duro o fez açucarado,  
 que é raio de impossíveis mais potentes,  
 pois faz da dura pedra branda cera  
 postrando o monte e humilhando a fera.<sup>b</sup>

Era gentil emprego a seu cuidado 105  
 Galatea, uma ninfa tão fermosa  
 que sendo filha lá do mar salgado,  
 mais do que o pai mil graças tinha a moça:  
 do mar era um pedaço congelado,  
 pois Trinácia<sup>c</sup> lhe foi pátria ditosa, 110  
 que será como Holanda, aonde o gelo  
 faz converter o mar em caramelo.<sup>d</sup>

Vénus a irmã lhe cede na beleza,  
 e suposto que está tão endiosada,  
 dizem que só por ver tal gentileza, 115  
 nas colchas se meteu de envergonhada.  
 O cabelo da ninfa ouro despreza  
 sendo do louro Sol trança encrespada,  
 mas se a menina é mar, não se envergonha  
 que com raios o Sol no mar se ponha.<sup>e</sup> 120

<sup>a</sup> 90 das unhas lhe escapava, / 92 de cocras / 93 já tremendo / 96 do cordeiro

<sup>b</sup> 97 Este monstro / 99 de brutos / 101 o fez de duro / 103 da dura penha branca cera / 104 o monte, humilhando

<sup>c</sup> Tinácia *E Error por omisión, tal vez por insuficiencia cultural del copista* / Trinácia *F*

<sup>d</sup> 110 de quem Trinácia foi / 111 deve ser como Holanda, adonde o gelo

<sup>e</sup> 113 lhe excede / 114 tão endeosada, / 115 que por prever / 118 de louro Sol / 119 não é vergonha / 120 ver que em raios o Sol

Deixou-lhe o pai por dote a Galatea  
 finas perlas,<sup>a</sup> corais, prata e mais ouro:  
 ela as perlas estima a boca chêa,  
 mas aos corais faz beijo por desdouro;  
 a prata à sua vista ficou fêa, 125  
 com que de ouro só fez o seu tesouro,  
 que por bens de raiz encabeçado  
 deixou com uns anéis posto em morgado.<sup>b</sup>

Deixou-lhe mais por prendas relevantes  
 diamantes tersos e safiras belas, 130  
 porém somente testa dos diamantes  
 e das safiras não, pois são capelas.  
 Ela os diamantes vendo tão constantes,  
 ao peito os toma e já com tais cautelas,  
 que dando-lhe de mão por seu barato 135  
 meteu os pobrezinhas num sapato.<sup>c</sup>

Se as douradas carícias de Amaltea  
 pisa a ninfa gentil, Flora bizarra,  
 cada pássaro imita uma serêa,  
 cada fonte tempera uma guitarra. 140  
 O Zéfiro, que a Clície galantêa  
 tocando a lira duma verde parra,  
 faz ao som dos canoros ruisenhores  
 cantar às fontes e bailar às flores.<sup>d</sup>

As simples avezinhas que saudosas 145  
 calavam na mudez brutos avisos,  
 sendo do Sol ardentes mariposas  
 eram nas fontes rústicos narcisos;  
 penhascos verdes, flâmulas lustrosas  
 ao vento solta a planta em crespos visos, 150  
 sendo no ar, formando nas escumas,  
 aves de ramas e baxéis de plumas.<sup>e</sup>

<sup>a</sup> finas pedras, E *Error de copia por sustitución ('lectio facilior')* / finas perlas, F

<sup>b</sup> 124 fez

<sup>c</sup> 131 mas acho que só testa / 133 Ela vendo os diamantes / 135 que dando-lhes

<sup>d</sup> 143 de sonoros ruisenhores

<sup>e</sup> 148 eram das fontes / 151 formado nas espumas / 152 e baixéis

Aqui dava um alento, ali um desmaio  
 a ninfa à flor pisada e à renascida,  
 causando com incêndios morte a maio 155  
 e dando cos influxos a abril vida;  
 contra a flor mais gentil esgrime um raio  
 e ao mais débil jasmim cura a ferida,  
 onde as flores que postra e que melhora  
 Sol as marchita, as convalesce Aurora.<sup>a</sup> 160

Tudo veste de gala neste dia,  
 e nos impérios que matiza Flora  
 abril risonho verdes plumas cria,  
 Febo dourado toscas conchas dôra;  
 só Polifemo seus adornos via 165  
 nos lutos da alma que em pedaços chora,  
 sendo nos golfos de lamento tanto  
 só maior seu amor do que seu pranto.<sup>b</sup>

Quer dizer seu pesar, mas o respeito  
 lhe embarga no silêncio o dizer logo, 170  
 sofocando-lhe Amor etnas no peito  
 sem poder desatar línguas de fogo;  
 mas começando em lágrimas desfeito,  
 busca na voz aos males desafojo  
 dizendo: quando em cinzas me consumo, 175  
 os estragos do fogo cante o fumo!<sup>c</sup>

Ninfa gentil, lhe diz, que os horizontes  
 destas serras inundadas com luzeiros,  
 senão de tanta luz simples faetontes,  
 ícaros de saial os pegureiros: 180  
 se douras como o Sol os altos montes,  
 se como a alba dás neve aos cordeiros,  
 digno serei também de teu cuidado  
 se Amor me fez cordeiro e monte o fado.<sup>d</sup>

<sup>a</sup> 154 e renascida, / 155 cos incêndios / 156 e cos influxos dando a abril a vida; / 157 o raio / 158 e do mais belo jasmim / 159 que prostra / 160 se Sol as murcha,

<sup>b</sup> 164 crespas conchas / 165 fia / 167 no golfo

<sup>c</sup> 171 sufocando-lhe / 175 já que em cinzas / 176 conte

<sup>d</sup> 179 sendo de tanta luz / 182 se como alba dás neve aos outeiros, / 183 alentos dá também a meu cuidado, / 184 que Amor me faz outeiro

Detém-te, ingrata! Atende a meus pesares! 185  
 Pára, ninfa, o rigor! à fúria humilha!  
 Adverte que se és filha destes mares,  
 talvez que de meus olhos sejas filha!  
 Admite-me do peito nos altares  
 vítima uma alma que nas chamas brilha 190  
 e firam-me esses olhos, não se conte  
 que já dos raios vive isento o monte.<sup>a</sup>

Se é piedade, ó ninfa!, não me veres 195  
 por não abrir no peito nova brecha:  
 como há já tanto tempo que me feres  
 não há já vida para tanta frecha:<sup>b</sup>  
 Vibra essas setas que me dão prazeres,  
 deixa em meu peito o ferro e as penas deixa,  
 mas vá contigo o ferro, porque é erro  
 morrer da pena e admitir o ferro.<sup>b</sup> 200

Ouve este amor que em lágrimas te fala,  
 línguas de fogo que te unio me atea,  
 mostra-me os olhos já, que a dor me estala  
 porque ao menos não corra a sem que anda,  
 mas se é forte a morte, tendo o espalho é suproto 205  
 sendo ela parte do minha vida tua,  
 como não ligo de ser minha honra e vida  
 sendo tu parte da minha vida.

Se me não abriste por vil o labrima irada 210  
 que a ti te não abrandas e não se dilpuroto  
 porque se me desprezas por ferreiro  
 tu és mais vil que eu o mesmo ferro  
 Se o fogo abrandas e te não abrandas  
 como te não abrandas e te não abrandas

<sup>a</sup> pois lino E Hahlostra \ pois não lino F  
<sup>b</sup> pertences E Erro por alteraçõ del ouve.  
<sup>c</sup> 214 entre os reis de tacho \ 221 por lei \ 222 e outros soueure \ 223 dre se se dntres  
<sup>d</sup> 214 abra o meu \ 215 abra o meu \ 216 abra o meu \ 217 abra o meu \ 218 abra o meu \ 219 abra o meu  
<sup>e</sup> 193 o não me veres / 194 por não me abrir  
<sup>f</sup> 202 que o teu nome / 203 mostra esses olhos, F  
<sup>g</sup> 224 porque no tempo de hoje é não de lino \ 227 do lino \ 227 nem dreto \ 228  
<sup>d</sup> 214 abrandas o meu

Debalde sou ferreiro, ó Galatea, 215  
pois não limo os grilhões duma cadêa!<sup>a</sup>

Ninguém comigo iguala na grandeza,  
se ilustre sangue é força te contente  
tanto que inda entre os reis eu tenho alteza,  
que a minha vista é baixa toda a gente. 220  
Grande nasci por leis da Natureza,  
os mais somente o são por acidente;  
de mais que se pretendes<sup>b</sup> dar-me a morte,  
nobreza tenho pois me falta a sorte.<sup>c</sup>

Se é que da discrição na heróica arte, 225  
teu agrado também, ninfa, consiste,  
ninguém pode igualarme nesta parte,  
pois mui discreto sempre foi um triste:  
limadas prosas poderei falar-te,  
versos também farei se Apolo assiste, 230  
que se louco me fez essa luz pura,  
já tenho de poeta uma loucura.<sup>d</sup>

Mas deixa que dos versos fique isento,  
porque é no tempo de hoje grão delito,  
e dizem que não nascem<sup>e</sup> de talento, 235  
com que em fazê-los pouco me acredito.  
Não quero ser mendigo, que é tormento,  
quando de cabedais não necessito,  
pois sabe o mundo bem que esta arte nobre  
por ser mui liberal fica mui pobre.<sup>f</sup> 240

Se te serve de agrado a voz sonora,  
sabe que quando toco este instrumento  
vejo abalarse a penha vividora,

<sup>a</sup> pois limo *E Haplografia* / pois não limo *F*

<sup>b</sup> pertendes *E Error por alteración del orden*.

<sup>c</sup> 219 entre os reis só tenho / 221 por lei / 222 e outros somente / 223 que se só queres

<sup>d</sup> 225 na discrição, heroica arte, / 228 porque foi sempre mui discreto / 230 versos farei também / 231 me faz

<sup>e</sup> nasce *E Error por omisión* / nascem *F*

<sup>f</sup> 234 porque no tempo de hoje é grão delito, / 235 do talento, / 237 nem quero / 239 o mundo que / 240 tão liberal ficou tão pobre.

sinto mover-se o monte corpulento.  
 Se a tuba animo desta voz canora, 245  
 tudo é no bosque horror, pasmo no vento,  
 sendo nas grutas desses troncos secos  
 as cláusulas trovões, raios os ecos.

Se as penhas pois se movem de alegria,  
 ouve esta frauta rouca, ingrata espera, 250  
 cuja doce cadência bem podia  
 ter açúcar na cana e mel na cera.  
 De ser Orféu té agora<sup>a</sup> presumia,  
 mas já me desconheço, ingrata fera, 255  
 pois se a toco quando me desdenhas,  
 abrando os montes, mas não movo as penhas.<sup>b</sup>

De gentil-homem não me desvaneço  
 e só fio às venturas do meo rogo;  
 olha que esta humildade é grande excesso,  
 pois que fumos não tenho sendo fogo. 260  
 Tenho um olho somente, bem conheço,  
 não como algum, que sendo rude logo,  
 tendo em toda a matéria curta a vista,  
 diz que é poeta, músico e jurista.<sup>c</sup>

Que vejo mal, ó ninfa!, eu não to nego, 265  
 porém este defeito não te espante,  
 que é justo, vendo um sol, esteja cego,  
 e é força seja cego sendo amante;  
 se nem visto me queres, doce emprego,  
 esses passos detém, não vás avante, 270  
 porque é justa razão, bem que te enojes,  
 fugir-me a luz dos olhos se me foges.<sup>d</sup>

Se é que acaso o valor pode obrigar-te,  
 a impulsos desta dextra, atroz guadanha,

<sup>a</sup> tégora *F Error paleográfico del impresor.*

<sup>b</sup> 249 de harmonia, / 250 esta frauta louca / 252 ser açúcar de cana e mel de cera. / 254 mas já conheço, ingrata, que o não era, / 255 pois se me abrando / 256 e não movo

<sup>c</sup> 258 que só fio às venturas no meu rogo, / 261 Em ter um olho menos me conheço,

<sup>d</sup> 267 que seja cego, / 269 se bem-visto / 271 te arrojés,

são estragos, horror, troféus de Marte, 275  
 quantos brutos produz essa campanha:  
 o leão despedaça, o tigre parte,  
 o elefante sujeita, a fera apanha,  
 sendo do bruto atroz que desbarato,  
 a carne mantimento, a pele ornato.<sup>a</sup> 280

Mas que monta que, altivo, o valor forte  
 sujeite a dura fera desabrida,  
 se dando a cada fera a sua morte,  
 também dou a uma fera a minha vida?  
 Se és fera e te perdoa o duro corte, 285  
 deixando-te a vida és minha homicida!  
 Porém queres mostrar por mais severa  
 que os destroços da fera vinga a fera.<sup>b</sup>

Se isento de teu gosto inda me fico,  
 tendo dinheiro é força te contente: 290  
 tudo esta prenda tem, pois sendo rico  
 sou discreto, sou nobre e sou valente.

Por preço te darei desse pelico 295  
 o Potosi brilhante, Ofin luzente,  
 e se inda a meu amonte mostras dura  
 serei único rico sem ventura.<sup>c</sup>

589

Se pasta o meu banho lá nos montes 300  
 animados capibanos, de neve  
 despindo os vales, resgotando as fontes  
 se as grandes rochas se os arcos beber

079

porém de nata, incluindo os horizontes 305  
 em leite pagar quanto em água deve  
 que costuma a gente gado em golfos frios  
 rios de água beber, dar leite em rios.<sup>d</sup>

Se é de que acaso o valor pode optar,  
 a impudicos desta destra, a tua esquerda

<sup>a</sup> 273 pode agradarte, / 274 desta horrída gadanha, / 275 são estragos de horror, troféu de Marte, / 278 e a fera  
<sup>b</sup> 282 a bruta fera, / 283 saíra morte, / 286 danlo sey / 288 de fera  
<sup>c</sup> 289 de teu gosto, / 290 de minha  
<sup>d</sup> 297 de dos montes, / 300 de a grande pasagem, / 301 mande a tua, / 302 de água, / 303 meu gado em gostos frios

Manteiga tenho tal que a Natureza 305  
 emblema a fez desta alma e dessa tua,  
 que como eu sou brandura e tu crueza,  
 me imita a mi por branda, a ti por crua;  
 isto tudo consagra a<sup>a</sup> essa beleza,  
 bem que disto o meu gado já se amua, 310  
 porque nenhum pastor, pois os perdera,  
 entrega os cordeirinhos a uma fera.<sup>b</sup>

De mēa-lua apenas sinalado,  
 um bezerrinho tenho branco e louro:  
 com ele brincarás, que é costumado 315  
 ver-se o Touro no ceo e o Sol no Touro;  
 bem que dando mil zelos a meu gado,  
 se o bezerro for teu vale um tesouro,  
 pois tendo os ferros de teu rosto airoso,  
 em mi será vergado, em ti fermoso.<sup>c</sup> 320

Há nessa selva troncos animados,  
 penhascos covos, ventres de licores,  
 de favos doces mais que os teus agrados,  
 de abelhas mais cruéis que os teus rigores;  
 serão teus esses néctares dourados, 325  
 darás ao favo, mal, à abelha flores,  
 e entre braços que a sorrente aparelha;  
 tu, ninfas, serás flor. A mim abelha,<sup>d</sup>

No meu caldeirão, que te encostas,  
 no rústico pilão, em que te abrigas, 330  
 quisera, meu amor, se disso gostas,  
 cobrar desmaios, desmentir fadigas;  
 que para te eu ferir, pois te disgostas,  
 que para eu te render, pois não te obrigas,

328  
338

<sup>a</sup> consagra. *En Brozo de Lectura por substitución (de un m. a otro)* / consagra. *En* / <sup>b</sup> 306 emblema. *En* / <sup>c</sup> 310 bem que disto o meu gado / 311 bem que os perdera / <sup>d</sup> 320 ao fogo mel, *E 'Lectio faciliior' del copista / ao favo mel, F*

arco já curvo o cajadinho achava,  
teus olhos setas, teu pelico aljava<sup>a</sup> 335

Crece o mar,<sup>b</sup> arde a penha, brama o vento  
se choro, se padeço, se suspiro;  
pois nos ais!, nos incêndios, no lamento,<sup>c</sup>  
mares verto, iras formo, etnas respiro. 340  
A penha dura, o ar vário, o mar isento  
com meus males abrando, altero e admiro:  
só me fere, me assusta e me desdenha  
uma ninfa que é mar, que é vento e penha.<sup>d</sup>

Ainda os brutos que alberga esse rochedo 345  
são cinzas leves desta ardente frágoa:  
uns vendo-te matar morrem de medo,  
vendo-me outros sentir morrem de mágoa;  
a planta, o monte, o bruto e o penedo  
se torna em cinza, estrago, horror e ágoa, 350  
pois sempre andamos ambos neste jogo  
tu pondo a ferro tudo, eu tudo a fogo.<sup>e</sup>

Ou leva esta alma envolta neste pranto  
se a fugir teu rigor te determina,  
que com ela talvez não corras tanto, 355  
pois pesa tanto uma alma que é tão fina:  
dando aos bosques horror, ao vale espanto,  
serei fénix vivendo da ruína.  
Detém-te!, espera!, aguarda!, ou já que fico  
dá-me ao menos por prenda esse pelico!<sup>f</sup> 360

<sup>a</sup> 329 em que / 331 se disto gostas, / 333 Oh, deixa-me essas prendas, porque expostas / 334 de Amor nas aras menos me persigas, / 335 já que foi nas conquistas dum cuidado / 336 o pelico carcás, frecha o cajado!

<sup>b</sup> Crece Amor, E 'Lectio faciliior' por desatención del copista / Cresce o mar, F

<sup>c</sup> nos lamentos, F Error aditivo por atracción del impresor, evidente por la rima.

<sup>d</sup> 342 altero, admiro, / 343 se me fere e me arrasta

<sup>e</sup> 345 Inda / 346 dessa / 351 pois andamos os dous de amor no jogo / 352 tu pondo tudo a ferro,

<sup>f</sup> 353 Oh, leva / 354 se determina, / 356 pois pesa muito / 357 aos bosques / 359 Detém-te!, aguarda um pouco!,

Galatea lhe diz: contra o destino  
 procede teu amor,<sup>a</sup> louco ignorante.  
 Olha, nécio, que Amor como é menino,  
 é força tenha medo dum gigante:  
 adverte que ao grosseiro embaça o fino, 365  
 que ofende o ousado quem se atreve amante;  
 solta o pelico se não quer's que o cobre,  
 que para um homem rico é prenda pobre.<sup>b</sup>

De nobreza e dinheiro não me admiro  
 porque Amor só se agrada em seu tormento 370  
 da moeda corrente dum suspiro,  
 do sangue bem nascido dum lamento.  
 Se nem teu sangue abranda o meu retiro  
 quando és cordeiro e eu diamante isento, 375  
 é do dinheiro força que me ofenda,  
 que não se compra amor, bem que se venda.<sup>c</sup>

Que pouco de amor sabes, ignorante,  
 quando fazes alarde de teu brio!  
 Olha que as valentias dum amante  
 estão nos rendimentos do alvedrio. 380  
 Se acreditar te queres de constante,  
 conta a fineza,<sup>d</sup> deixa o desafio,  
 pois não concorda bem, louco insolente,  
 confessarte rendido e ser valente.<sup>e</sup>

Quem conta estragos não publica amores, 385  
 porque são paradoxos muito fortes  
 buscar carinhos ameaçando horrores,  
 conquistar vidas prometendo mortes;  
 mas se hão-de perseguir-me os teus rigores,  
 antes seja despojo aos duros cortes, 390

<sup>a</sup> procede de teu amor *F Duplografia cometida por el impresor.*

<sup>b</sup> 362 louco e ignorante. / 363 néscio, / 366 que ofende ousado

<sup>c</sup> 369 De dinheiro e nobreza / 373 abranda meu retiro / 375 do teu dinheiro é força mais se ofenda, / 376 pois não

<sup>d</sup> contra a fineza *F El impresor opera ahí con una 'lectio faciliior' por adición.*

<sup>e</sup> 383 que não

pois onde é tão grosseira a demasia  
mata menos a espada que a porfia.<sup>a</sup>

Se presumes renderme, ó embusteiro!,  
fazendo alarde desse entendimento,  
não era Amor tão pouco regateiro 395  
que desse uma alma por um só talento;  
mas porque não presumas muito inteiro,  
melhor será que te responda o vento,  
que donde são tão finos os ardores  
passam as iras praça<sup>b</sup> de favores.<sup>c</sup> 400

Disse, e qual raio que rompendo a esfera,  
voraz aborto duma nuvem vaga,  
o monte oprime, o penhasco altera,  
o outeiro amedrenta, a torre estraga;  
ligeira a ninfa, velozmente fera, 405  
só com rigores mil delícias paga,  
pois quando em ar, em cinza e pó se corre,  
deixa o monte, penhasco, outeiro e torre.<sup>d</sup>

088 Não viste o Etna que em fragosa pira  
se estraga em fogo, se reluz em neve,  
onde Vulcano mil óleos e giza,<sup>e</sup>  
onde Favónio mil incensos deira,  
Assi o pastor, que contra a ecolha se pira,

288 desmaiado de frio, em cinza se vira,  
no rosto a neve, no peito o fogo,  
Arde toda a montanha em espesidade,  
nem se cogita dos gados e pastores,  
e na mão esquecido o feno e a flor,  
não pode já cortar as tenras flores. 420

<sup>a</sup> 388 publicando / 390 seja eu antes destroço / 391 que donde é

<sup>b</sup> a praça *F* Error por añadida de la preposición que en el verso de la cañita <sup>a</sup>

<sup>c</sup> 393 malhadeiro, / 392 porque onde / 390 passam  
704 a necronia, / 406 mil caritas / 408 sua de la, / 408 fogo e pira se corre  
penhasco, o outeiro, a torre.

<sup>e</sup> 409 Não vistes / 412 mil incensos / 413 Assim o pastor que contra a ecolha se pira, /  
414 todo em desmaio frio, oñ sup 488<sup>2</sup>

Aqui persegue o lobo o manso gado,  
 mas ali mata a fera os lavradores,  
 pois vendo a ferrosura e a fereza  
 mais os rende o desdém do que a beleza.<sup>a</sup>

Té Glauco, um pescador na salsa suma, 425  
 busca Vénus melhor em Galatea,  
 queimando em chamas a mais fria espuma,  
 lavando em prantos a mais leve arêa;  
 mas que muito nas águas a presuma,  
 se aqui Vénus a julga, ali serêa, 430  
 buscando-a entre as águas sem refolhos,  
 tendo os olhos no mar e o mar nos olhos.<sup>b</sup>

Corre o pobre barquinho, mas sem tento:  
 aqui um bordo faz, ali um giro,  
 soçobrado no golfo dum lamento, 435  
 sumergido do Bóreas num suspiro;  
 se as redes solta ao mar, lhas leva o vento,  
 da mão lhe cai a linha e não me admiro,  
 porque Glauco cuidando em seu extremo,  
 aqui lhe cai a vela, ali o remo.<sup>c</sup> 440

Quando recolhe a rede ou tira a linha,  
 emblemas acha nos peixinhos ledos:  
 aqui lhe forma a mão cada sardinha,  
 pois canudos de prata são seus dedos;  
 ali a julga perla entre a conchinha 445  
 ou já coral a busca entre os penedos,  
 vendo-lhe o rosto em cada peixe-espada,  
 sendo o pé também peixe, pois é nada.<sup>d</sup>

Nas douradas que vê redes expostas,  
 contempla as tranças de suo pêlo louro, 450  
 porque suposto chegue pelas costas,  
 parece que nasceram lá no Douro;

<sup>a</sup> 420 nem cortar pode as mais mimosas flores.

<sup>b</sup> 425 da salsa bruma, / 428 em pranto / 429 nas ondas

<sup>c</sup> 436 no Bóreas dum / 439 pois Glauco só cuidando / 440 aqui lhe esquece

<sup>d</sup> 442 nos pêxinhos

na púrpura e na prata das lagostas  
 a boca lhe imagina e sem desdouro,  
 pois com perfis purpúreos e luzentes 455  
 tem nos beiços coral, prata nos dentes.<sup>a</sup>

Em cada anzol contempla a sobrançelha  
 fazendo as iscas<sup>b</sup> dum peixinho verde,  
 adonde Amor enredos aparelha,  
 adonde Glauco liberdades perde; 460  
 à sobrançelha nos anzóis semelha  
 porque a terra e o mar rigores herde,  
 fazendo a um tempo em ânsias desabridas  
 das linhas peixes, das pestanas vidas.<sup>c</sup>

Todo entregue o barquinho a seu extremo, 465  
 aqui se desanima, ali desmaia  
 tendo as mãos ambas no esquecido remo  
 e os olhos ambos na saudosa praia;  
 mas, ó pescador pobre, como temo  
 que eterna tempestade o Amor te ensaia, 470  
 pois quando o porto buscas derrotado  
 remas contra a maré de teu cuidado!<sup>d</sup>

De nada a bela ninfa faz emprego:  
 as mais ternas finezas desprezava,  
 burlando as iras desse lince cego, 475  
 quebrando as setas dessa doce aljava;  
 mas ofendido Amor de seu sossego,  
 como pai seus opróbrios castigava,  
 que para Amor desdéns duma beldade  
 delitos são de lesa-majestade.<sup>e</sup> 480

Mostrou-lhe um dia Acis, tosco vaqueiro,  
 segando os trigos que um penhasco abriga,

<sup>a</sup> 449 que vêm na rede / 450 do seu pêlo / 451 nadem / 456 tem no beijo coral, branco nos dentes.

<sup>b</sup> as iras *E 'Lectio faciliior' advertida por el impresor* / as iscas *F*

<sup>c</sup> 458 dum pêxinho / 459 engodos / 461 às sobrançelhas / 463 pendendo

<sup>d</sup> 465 o barqueiro / 468 com os olhos / 470 Amor / 472 no teu

<sup>e</sup> 475 deste / 477 de seu despego, / 478 como rei / 480 são delitos

onde o agrado e fouce do cabreiro  
 segou primeiro a ninfa do que a espiga;  
 ela, que mais brandinha que um cordeiro 485  
 amante entrega o peito a uma fadiga,  
 mostrando a quanto a força de Amor chega,  
 pois que tendo dous sois, a deixou cega.<sup>a</sup>

Qualquer deles mui fino namorado,  
 somente em seus suspiros<sup>b</sup> se recréa: 490  
 chama 'Acis' entre aquele verde prado;  
 neste vale responde 'Galatea';  
 na verde e branda relva<sup>c</sup> um fresco estrado  
 lhe adorna de papoulas Amaltea,  
 dando para himeneo<sup>d</sup> de seus amores 495  
 as plantas pavilhões, colchões as flores.<sup>e</sup>

Se a ninfa vai por água à fresca fonte,  
 lhe leva o seu zagal o cantarinho,  
 e quando Acis à noute vem do monte,  
 ela lhe tem guisado um cordeirinho; 500  
 e por requebros mil que ele lhe conte,  
 lhe diverte a fadiga do caminho  
 trazendo-lhe a roupinha em crespos molhos  
 lavada, como enxuta dos seus olhos.<sup>f</sup>

Entre o catre gentil duma roseira, 505  
 adonde sumilher Favónio era  
 das cortinas que Flora<sup>g</sup> lisonjeira  
 ao leito quis talhar de Primavera,  
 qual pimpolho enlaçado na videira

<sup>a</sup> 481 um Acis, tosco e vil vaqueiro, / 482 uns trigos / 483 onde o arado e a fouce / 484 cegou primeiro a ninfa que a espiga; / 485 ela, já mais brandinha / 487 do amor

<sup>b</sup> em seuspiros *E Haplografía deslizada por el copista* / em seus suspiros *F*

<sup>c</sup> e branca relva *E Error por sustitución del copista* / e branda relva *F*

<sup>d</sup> himineo *E Posible grafía errónea ('immutatio'), acaso por desconocimiento del mitónimo por parte del copista.*

<sup>e</sup> 489 e namorado, / 491 'Acis' entoa aquele verde prado, / 492 este vale / 495 bordando Flora com sutis lavores / 496 um assento esmaltado de mil flores.

<sup>f</sup> 499 à noite / 501 porque requebros mil / 502 as fadigas / 503 em frescos molhos / 504 em seus olhos.

<sup>g</sup> de Flora *E Error de copia por sustitución* / que Flora *F*

era a ninfa jasmim, Acis a êra, 510  
 que quis Amor, pesando um gosto leve,  
 entre as rosas passar vida tão breve.<sup>a</sup>

Quando o gigante de abortados roncoss,  
 formando raios contra as penhas brutas,  
 com cada queixa faz prostrar os troncos, 515  
 com cada grito faz gemer as grutas,  
 aos vagos ecos de alaridos broncos  
 perturba os bosques com rendidas lutas,  
 fazendo as iras de seus brutos ascoss  
 quebrar escolhos, confundir penhascoss.<sup>b</sup> 520

Chega ao vale, olha 'Acis, adverte o leito:  
 aqui morre, ali mata, acolá pena,  
 pois no pranto, nas vozes e no peito  
 verte um mar, vibra um raio, oculta um Etna;  
 nas iras descortês, cego e desfeito, 525  
 vinga a si, fere à ninfa, 'Acis condena,  
 causando com vingança, horror e espanto  
 a si vida, a Acis morte, à ninfa pranto.<sup>c</sup>

Pega dum pardo monte, que pudera 530  
 sustentando esse globo de diamante  
 ser mariposa de mais alta esfera  
 ou da mais alta nuvem ser turbante,  
 e dando à dura penha alma de cera,  
 em urnas frias fecha o pobre amante  
 dizendo: nos despenhos deste monte, 535  
 quem se atreveu ao Sol, morra Faetonte!<sup>d</sup>

Do monte oprime a vasta corpulência  
 de Acis o corpo triste e sem ventura,  
 e sente deste aperto tal violência  
 que chora convertido em fonte pura; 540

<sup>a</sup> 506 aonde / 508 lhe quis talhar de fina primavera, / 509 Galatea se assenta, e de maneira / 510 que mostra em estar p'rada não ser fera, / 512 entre rosas

<sup>b</sup> 514 fazendo raios / 515 faz tremer / 517 aos vagos quebros

<sup>c</sup> 521 'Acis olha, / 526 a Acis

<sup>d</sup> 531 da mais / 534 em cinzas frias deixa / 536 quem a um Sol se atreveu,

...e como a resistir não tem potência,  
do gigante cruel em vão murmura,  
mostrando ao mundo todo neste estado  
que é sempre o maior gosto o mais aguado.

Gritava o bruto, vozes espalhando 545  
tão fortes, tão cruéis, tão horrorosas,  
que dentro em breve espaço penetrando  
o ar, a terra, as grutas cavernosas,  
ao mesmo tempo todas estão soando,  
repetindo-as fiéis, bem que medrosas, 550  
de sorte que o pastor já feito rio,  
só de ouvir tanto estrondo fica frio.

Viste quando a seu ninho se retira  
chorando a casta rola o esposo ausente,  
rompendo em queixas, que saudosa gira? 555  
morrendo em mágoas, que ofendida sente?  
Assim a bela ninfa etnas suspira,  
pelos olhos sangrando a alma doente,  
ferindo o rosto que entre eclipses deixa,  
só porque fira ao ceo a sua queixa.<sup>a</sup> 560

Nas exéquias de Acis todas reparte<sup>b</sup>  
arrancando mil sóis do pêlo louro,  
ou por esgrimir raios contra a parte  
ou por remir a vida a peso de ouro.  
Mas temo, ó Polifemo, que há-de darte 565  
grande castigo esse infeliz agouro,  
pois vês de Galatea nos desmaios  
que de ofendido o ceo desata raios!<sup>c</sup>

Ó bem caduco mais que o vento leve!  
Pluma veloz que qualquer ar a espalha! 570  
Vidro que se desfaz a um sopro breve!  
Flor que na mesma gala se amortalha!  
Sombra que quando próxima se atreve,

<sup>a</sup> 554 o terno ausente, / 557 respira, / 560 o ceo

<sup>b</sup> tochas reparte, F 'Lectio faciliior' del impresor, que malinterpreta el sentido.

<sup>c</sup> 564 ou por remir-lhe / 565 Mas temo, Polifemo,

aqui foge, ali mata, acolá falha!  
 De teus falsos enganagos quem se assombra, 575  
 se és vento,<sup>a</sup> pluma, vidro, flor e sombra?<sup>b</sup>

Atende agora as vozes do escarmento,  
 tu que de Amor aprendes a doutrina  
 querendo levantar torres no vento,  
 que hão-de cair carthagos na ruína! 580  
 Olha que o bem é sonho dum momento,  
 delicado jasmim, frágil bonina,  
 sendo mentida voz, glória sonhada,  
 pois topa a um tempo a noite e a madrugada!<sup>c</sup>

<sup>a</sup> se é vento, *E* *Error de copia por omisión* / se és vento, *F*

<sup>b</sup> 570 ar espalha! / 574 ali mente,

<sup>c</sup> 580 que hão-de acabar / 583 sendo mentida luz,

## BIBLIOGRAFÍA

### A) MANUSCRITOS

- CAIRASCO DE FIGUEROA, BARTOLOMÉ (trad.), *Goffredo famoso. Poema heroyco de Torcato Tasso, cavallero ferrarés*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 4.272.
- CUEVA, JUAN DE LA, *De las Rimas de Ivan de la Cueva primera Parte*, Biblioteca Capitular de Sevilla, Ms. 56-3-4.
- , *Segunda parte, De las Obras de Iuan de la Cueva*, Biblioteca Capitular de Sevilla, Ms. 56-3-5.
- , *Segunda parte, De las Rimas de Ioan de la Cueva*, Biblioteca de Bartolomé March, Ms. 526.
- , *Exemplar poético de Iuan de la Cueva*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 10.182(1).
- , *Los cuatro libros de Juan de la Cueva de los ynvventores de las cossas*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 10.182(3).
- , *Obras poéticas de Juan de la Cueva. Poeta del siglo 16. Natural de Sevilla. Ynéditas*, Hispanic Society of America, New York, Ms. B-2.364.
- , *Obras poéticas de Juan de la Cueva. Poeta del siglo XVI Natural de Sevilla. Inéditas*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 4.116.
- ESPÍNOLA Y TORRES, JUAN, *Libro de las cosas memorables de Xerez y sus hijos*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, Ms. 9/1.995 y 9/5.420.
- Flores de Baria poesía, recoxida de varios poetas Españoles. Diuísdesse En çinco Libros*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 2.973.
- , *idem*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 7.982.
- GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ, *Papeles varios*, Biblioteca Capitular de Sevilla, Ms. 1-7-IX.
- MAL LARA, JUAN DE, *Descripción de la galera real del Sermo. Sr. D. Juan de Austria*, Biblioteca Capitular de Sevilla, Ms. 84-2-33.
- , *Hércules animoso*, Biblioteca da Ajuda de Lisboa, Ms. 50-I-38.
- , *La Psyche de I. de Mallara. Dirigida A la muy Alta y muy Poderosa señora Doña Joana*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3.949.
- , *idem*, Biblioteca de la Facultad de Filología de Sevilla, Ha-2.584.
- MORAIS, CRISTÓVÃO ALÃO DE, *O ciclope namorado*, Biblioteca Municipal do Porto, Ms. 626.

- Poesías*, Biblioteca del Palacio Arzobispal de Sevilla, Ms. 33-130.  
*Poesías várias*, Biblioteca Pública de Évora (Manizola), Ms. 395.  
*Relação dos livros*, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Ms. 633.  
 SALAZAR Y ALARCÓN, EUGENIO DE, *Silua de poessia compuesta por Eugenio de Salazar, ve-zino y natural de Madrid*, Real Academia de la Historia, Ms. 9-5477.  
 —, *Nauegación del alma por el discurso de todas las edades de el hombre*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3.669.

## B) EDICIONES ANTIGUAS

- Academia dos Singulares de Lisboa*, Manuel Lopes Ferreira, Lisboa, 1692-1698, 2 ts.  
 AGUILAR, JUAN BAUTISTA, *Tercera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Lorenzo Mesnier, Valencia, 1688.  
 ALCOCER, HERNANDO (trad.), *Orlando furioso de Ludivico Ariosto nvevamente traduzido de beruo ad bervum*, Juan Ferrer, Toledo, 1550.  
 ALEMÁN, MATEO, *Ortografía castellana*, Jerónimo Balli, México, 1609.  
 ANTONIO, NICOLÁS, *Nicolao Antonio Hispalensi Bibliotheca Hispana Nova*, 2ª ed., Joachimum de Ibarra, Matriti, 1783-1788, 2 ts.  
 ARBOLANCHE, GERÓNIMO, *Los nueue Libros de las Hauidas*, Juan Millán, Zaragoza, 1566.  
 ARGOMEDO, JUAN DE, *El Corregidor, de Don Ioan de Argomedo y Villauicencio*, Fernando Rey, Xerez de la Frontera, 1619.  
 BARBOSA MACHADO, DIOGO, *Bibliotheca Lusitana, histórica, crítica e cronológica*, António Isidoro da Fonseca, Lisboa, 1741-1759, 4 ts.  
 BERNARDES, DIOGO, *Rimas várias. Flores do Lima*, Manuel de Lira, Lisboa, 1597.  
 BOTELLO DE CARVALHO, MIGUEL, *La fábula de Píramo y Tisbe*, Viuda de Fernando Correa, Madrid, 1621.  
 CALDERA, BENITO (trad.), *Los Lusíadas de Luys de Camoes, traduzidos en octaua rima castellana*, Juan Gracián, Alcalá de Henares, 1580.  
 CAPORALI, CESARE, *Rime di Cesare Caporali Perugino, in questa ultima impressione con somma diligenza corrette*, Bernardo Giunti, Venezia, 1608.  
 CARRILLO Y SOTOMAYOR, LUIS, *Obras de Don Luys Carrillo y Sotomayor, cauallero de la Orden de Santiago*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1611.  
 CASAS, CRISTÓBAL DE LAS, *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y Castellana*, Alonso Escriuano, Sevilla, 1570.  
 —, *lul. Solino de las cosas maravillosas del mundo*, Alonso Escriuano, Sevilla, 1573.  
 CASTILLO SOLÓRZANO, ALONSO DE, *Donayres del Parnaso. Primera parte*, Diego Flamenco, Madrid, 1624.  
 CUEVA, JUAN DE LA, *Obras de Ivan de la Cueva*, Andrea Pescioni, Sevilla, 1582.  
 —, *Primera parte de las comedias i tragedias de Ivan de la Cueva*, Andrea Pescioni, Sevilla, 1583.  
 —, *Coro febeo de romances historiales, compuesto por Ioan de la Cueva*, Juan de León, Sevilla, 1587.  
 —, *Primera parte de las comedias y tragedias de Ioan de la Cueva*, Juan de León, Sevilla, 1588.

- Ecos que o clarim da Fama dá. Postilhão de Apolo montado no Pegaso, girando o Universo para divulgar ao orbe literário as peregrinas flores da poesia portuguesa*, Francisco Borges, Lisboa, 1761-1762, 2 ts.
- ESPÍNOLA Y TORRES, JUAN, *Transformaciones y robos de Iupiter y zelos de Iuno*, Jorge Rodrigues, Lisboa, 1619.
- , *Transformación de Iúpiter y zelos de Iuno*, Fernando Rey, Xerez, 1620.
- ESPINOSA MEDRANO, JUAN DE, *Apologético en fauor de D. Luis de Góngora, príncipe de los poetas líricos de España, contra Manuel de Faria y Sousa*, Juan de Quevedo y Zárate, Lima, 1694.
- FARIA E SOUSA, MANUEL DE (ed.), *Lusiadas de Luis de Camoens, príncipe de los poetas de España, al Rey nuestro señor Felipe Quarto*, Juan Sánchez, Madrid, 1639, 4 ts.
- , *Fuente de Aganipe o rimas varias de Manuel de Faria i Sousa, divididas en siete partes*, Carlos Sánchez Bravo, Madrid, 1644-1646.
- A fénix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses*, José Lopes Ferreira, Matias Pereira da Silva e João Antunes Pedroso, Lisboa, 1716-1728, 5 ts.
- A fénix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses*, Herdeiros de António Pedroso Galram, Lisboa, 1746.
- GALHEGOS, MANUEL DE, *Gigantomachia de Manuel de Gallegos, a Don Antonio de Menezes*, Pedro Crasbeeck, Lisboa, 1626.
- GARCÉS, HENRIQUE (trad.), *Las Lusiadas de Luys de Camões, traduzidos de portugués en castellano*, Guillermo Druoy, Madrid, 1591.
- GÓMEZ DE TAPIA, LUIS (trad.), *La Lusiada de el famoso poeta Luys de Camões, traduzida en verso castellano de portugués*, Juan Perier, Salamanca, 1580.
- GÓNGORA, LUIS DE, *Obras en verso del Homero español, que recogió Juan López de Vicuña*, Viuda de Luis Sánchez, Madrid, 1627.
- HERRERA, FERNANDO DE, *Obras de Garcilasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*, Alonso de la Barrera, Sevilla, 1580.
- , *Algunas obras de Fernando de Herrera*, Andrea Pescioni, Sevilla, 1582.
- , *Versos de Fernando de Herrera, emendados i divididos por él en tres libros*, Gabriel Ramos Vejarano, Sevilla, 1619.
- LEITÃO FERREIRA, FRANCISCO, *Nova arte de conceitos, que com o título de lições académicas na pública Academia dos Generosos ditava e explicava o beneficiado Francisco Leitão Ferreira, académico anónimo*, António Pedroso Galram, Lisboa Ocidental, 1718-1721, 2 ts.
- LÓPEZ DE SEDANO, JUAN JOSEPH, *Parnaso español. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Joaquín Ibarra y Antonio de Sancha, 1768-1778, 9 ts.
- MAL LARA, JUAN DE, *In Aphthonii progymnasmata scholia*, Alonso Escrivano, Sevilla, 1567.
- , *La philosophía vulgar. Primera parte*, Hernando Díaz, Sevilla, 1568.
- , *Recebimiento que hizo la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla a la C.R.M. del Rey D. Philippe N.S.*, Alonso Escrivano, Sevilla, 1570.
- MESA, CRISTÓBAL DE, *La restauración de España*, Juan de la Cuesta, Madrid, 1607.
- PELLICER DE SALAS Y TOVAR, JOSEPH DE, *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote*, Imprenta del Reino, Madrid, 1630.

- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*, Pedro Vergés, Zaragoza, 1626.
- QUINTANA, GERÓNIMO DE, *A la muy Antigua, Noble y Coronada Villa de Madrid. Historia de su antigüedad, nobleza y grandeza*, Imprenta del Reino, Madrid, 1629.
- SALAZAR MARDONES, CRISTÓBAL DE, *Ilustración y defensa de la fábula de Píramo y Tisbe compuesta por D. Luis de Góngora y Argote*, Imprenta Real, Madrid, 1636.
- SALCEDO CORONEL, GARCÍA, *Fábula de Myrra*, Lázaro Scorigio, Nápoles, 1633.
- SÁNCHEZ, FRANCISCO, *Declaración y uso del relox español*, Salamanca, 1549.
- SARMIENTO DE MENDOZA, ANTONIO (trad.), *La Gierusalemme liberata de Torquato Tasso*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649.
- SCALIGERO, GIULIO CESARE, *Poetices libri septem*, Antonium Vincentium, Lugduni, 1561.
- SEDEÑO, JUAN (trad.), *Ierusalem libertada, poema heroyco de Torquato Tasso*, Pedro Madrugal, Madrid, 1587.
- VÁZQUEZ DE CONTRERAS, DIEGO (trad.), *Orlando furioso de Lodovico Ariosto, nuevamente traduzido en prosa castellana*, Francisco Sánchez, Madrid, 1585.
- VEGA, LOPE DE, *Triunfo de la Fee en los reynos del Japón por los años de 1614 y 1615*, Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1618.
- VILLALÓN, CRISTÓBAL DE, *Gramática castellana*, Guillermo Simón, Anvers, 1558.
- VILLENNA, ENRIQUE DE, *Aquí comienza el libro de los trabajos de Hércules*, Zamora, 1483.
- XIMÉNEZ DE URREA, JERÓNIMO (trad.), *Orlando furioso, traducido en romance castellano*, Martin Nucio, Anvers, 1549.

### C) BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGUIAR E SILVA, VÍTOR MANUEL DE, *Maneirismo e barroco na poesia lírica portuguesa*, Centro de Estudos Românicos, Coimbra, 1971.
- AGUILAR PIÑAL, FRANCISCO, «Una biblioteca dieciochesca: la sevillana del Conde del Águila», *Cuadernos Bibliográficos*, 37 (1978), pp. 1-22.
- ALATORRE, ANTONIO, *Los 1.001 años de la lengua española*, 3ª ed., El Colegio de México-FCE, México, 1995.
- ALBERTI, GIOVAN BATTISTA, *Problemi di critica testuale*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.
- ALCINA, JUAN F., «Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance», en AUGUSTIN REDONDO (ed.), *XIX<sup>e</sup> Colloque International d'Études Humanistes. Tours, 5-17 juillet 1976. L'Humanisme dans les lettres espagnoles*, Vrin, Paris, 1979, pp. 133-149.
- ALEMÁN, MATEO, *Guzmán de Alfarache*, ed. F. Rico, Planeta, Barcelona, 1983.
- , *Ortografía castellana*, ed. J. Rojas Garcidueñas, El Colegio de México, México, 1950.
- ALENDIA Y MIRA, JENARO, *Relación de solemnidades y fiestas públicas de España*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1903.
- ALLEN JR., WALTER, «The epyllion: a chapter in the history of literary criticism», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 81 (1940), pp. 1-27.
- ALONSO, AMADO, «Biografía de Fernán González de Eslava», *Revista de Filología Hispánica*, 2 (1940), pp. 213-321.

- , «Historia del ceceo y seseo españoles», *Thesaurus*, 7 (1951), pp. 111-200.
- ALONSO, DAMASO, *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª ed., Gredos, Madrid, 1970.
- , *Góngora y el 'Polifemo'*, 6ª ed., Gredos, Madrid, 1980, 3 ts.
- , *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª ed., Gredos, Madrid, 1976.
- , «La recepción de *Os Lusíadas* en España», *Boletín de la Real Academia Española*, 53 (1973), pp. 33-61.
- ALONSO MIGUEL, ALVARO, «Acerca de las cartas de Eugenio de Salazar», *Revista de Filología Española*, 64 (1984), pp. 147-160.
- ALTAMURA, ANTONIO, «Fabrizio Luna e due invettive inedite di Niccolò Franco», *Samnium*, 23 (1950), pp. 100-105.
- , *Il 'Tempio d'Amore': storia di un plagio*, Napoletana, Napoli, 1980.
- ALVAR, MANUEL, *Norma lingüística sevillana y español de América*, Cultura Hispánica, Madrid, 1990.
- AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ, «Estudios críticos sobre la *Jerusalén libertada* de Tasso», *Revista Española de Ambos Mundos*, 4 (Madrid, 1885), pp. 26-44 y 418-439.
- ANSELMO, ANTONIO JOAQUIM, *Bibliografía das obras impressas em Portugal no século XVI*, Biblioteca Nacional, Lisboa, 1926.
- ARAYA, GUILLERMO, «Shakespeare y Góngora parodian la fábula de Píramo y Tisbe», en *De Garcilaso a García Lorca (Ocho estudios sobre letras españolas)*, Rodopi, Amsterdam, 1983, pp. 1-24.
- ARBOLANCHE, JERÓNIMO, *Las Abidas*, ed. F. González Ollé, CSIC, Madrid, 1969-1972, 2 ts.
- ARCE, JOAQUÍN, *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Planeta, Barcelona, 1973.
- ARES MONTES, JOSÉ, *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1956.
- ASENSIO, EUGENIO, «Camões en la poesía española de los siglos XVI y XVII», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 15 (1980), pp. 111-132.
- , «España en la épica portuguesa del tiempo de los Felipes (1580-1640)», *Estudios portugueses*, Gulbenkian, Paris, 1974, pp. 455-496.
- , *La fortuna de 'Os Lusíadas' en España (1572-1672)*, FUE, Madrid, 1973.
- ASENSIO, EUGENIO y PINA MARTINS, JOSÉ V. DE, *Luis de Camões. El humanismo en su obra poética. 'Los Lusíadas' y las 'Rimas' en la poesía española*, Gulbenkian, Paris, 1982.
- AVALLE, D'ARCO SILVIO, *Principi di critica testuale*, Antenore, Padova, 1972.
- BARAHONA DE SOTO, LUIS, *Las lágrimas de Angélica*, ed. J. Lara Garrido, Cátedra, Madrid, 1981.
- BARRERA y LEIRADO, CAYETANO ALBERTO DE LA, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1860.
- BARROSO CASTRO, JOSÉ y SÁNCHEZ DE BUSTOS, JOAQUÍN, «Propuestas de transcripción de textos del XV y Siglos de Oro», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, I, pp. 161-178.
- BELCHIOR PONTES, MARIA DE LOURDES, *Bibliografía de António da Fonseca Soares (Frei António das Chagas)*, Centro de Estudos Filológicos, Lisboa, 1950.
- , *Frei António das Chagas. Um homem e um estilo no século XVII*, CEF, Lisboa, 1953.

- , *Os homens e os livros. Séculos XVI e XVII*, Verbo, Lisboa, 1971.
- BELTRÁN DE HEREDIA, VICENTE, «La facultad de Teología en la universidad de Osuna», *La Ciencia Tomista*, 49 (1934), pp. 145-173.
- BERNAL RODRÍGUEZ, MANUEL, «La biblioteca de Juan de Mal Lara», *Philologia Hispalensis*, 4 (1986), pp. 391-405.
- , *Cultura popular y humanismo: estudio de la 'Philosophía vulgar' de Juan de Mal Lara*, Juan March, Madrid, 1982.
- BERNARDES, DIOGO, *Rimas várias. Flores do Lima*, ed. A. Pinto de Castro, INCM, Lisboa, 1985.
- BERTINI, GIOVANNI MARIA, «Torquato Tasso e il Rinascimento spagnolo», en *Torquato Tasso*, Marzorati, Milano, 1957.
- BLECUA, ALBERTO, *Manual de crítica textual*, Castalia, Madrid, 1983.
- BLECUA, JOSÉ MANUEL, *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Ariel, Barcelona, 1977.
- , *Sobre poesía de la Edad de Oro (Ensayos y notas eruditas)*, Gredos, Madrid, 1970.
- BOYD-BOWMAN, PETER, «Brotos de fonetismo andaluz en México hacia fines del siglo XVI», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 36 (1988), pp. 75-88.
- BRAGA, TEÓFILO, *História da literatura portuguesa. Os Seiscentistas*, INCM, Lisboa, 1984.
- BURTON, DAVID G., *The legend of Bernardo del Carpio from chronicle to drama*, Scripta Humanistica, Potomac MD, 1988.
- CAMACHO GUIZADO, EDUARDO, *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid, 1969.
- CAMÔENS, LUIS DE, *Los Lusíadas*, ed. N. Extremera y J.A. Sabio, Cátedra, Madrid, 1986.
- , *Os Lusíadas. Luís de Camões. Reprodução paralela das duas edições de 1572*, INCM, Lisboa, 1982.
- CANAVAGGIO, JEAN, «La dimension autobiographique du *Viaje del Parnaso*», en *L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1980, pp. 171-184.
- , «La dimensión autobiográfica del *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, 1 (1981), pp. 29-41.
- CARANDE HERRERO, ROCÍO, *Mal Lara y Lepanto: los epigramas latinos de la galera real de don Juan de Austria*, Caja San Fernando, Sevilla, 1990.
- CARAVAGGI, GIOVANNI, «Evoluzione di un presupposto aristotelico nell'epica ispanica del tardo Rinascimento (con uno studio su alcuni prologhi e proemi)», *Cultura Neolatina*, 23 (1963), pp. 18-71.
- , *Studi sull'epica ispanica del Rinascimento*, Università, Pisa, 1974.
- CARVALLO, LUIS ALFONSO DE, *Cisne de Apolo*, ed. A. Porqueras Mayo, CSIC, Madrid, 1958, 2 ts.
- CARVAJAL Y ROBLES, RODRIGO DE, *Poema del asalto y conquista de Antequera (Lima, 1627)*, ed. F. López Estrada, Real Academia Española, Madrid, 1963.
- CARVALHO, JOSÉ ADRIANO DE, «A poesia sacra de D. Francisco Manuel de Melo», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 8 (1974), pp. 295-403.
- CASTELLANI, ARRIGO, «Indagini sugli errori di trascrizione», en RAFFAELE SPONGANO (ed.), *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di Studi di Filologia Italiana nel*

- Centenario della Commissione per i Testi di Lingua*, Commissione, Bologna, 1961, pp. 35-40.
- CASTRO, AMÉRICO, «Juan de Mal Lara y su *Filosofía vulgar*», en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, Hernando, Madrid, 1925, 3 ts., III, pp. 563-592.
- , *El pensamiento de Cervantes*, Noguer, Barcelona, 1973.
- CASTRO, IVO, «Contribuição para a bibliografia de frei Jerónimo Baía», *Claro-Escuro*, 1 (1988), pp. 93-106.
- CATALÁN, DIEGO, «El çeçeo / zezeo al comenzar la expansión atlántica de Castilla», *Boletim de Filologia*, 61 (1956-1957), pp. 306-334.
- CÁTEDRA, PEDRO M., «Algunas obras perdidas de Enrique de Villena, con consideraciones sobre su obra y su biblioteca», *El Crotalón*, 2 (1985), pp. 53-76.
- CEBRIÁN, JOSÉ, «Cuatro poesías inéditas de Fernando de Herrera», *Bulletin of Hispanic Studies*, 69 (1992), pp. 263-268.
- , *Estudios sobre Juan de la Cueva ('No tengo duda qu'extrañéis mi nombre')*, Universidad, Sevilla, 1991.
- , *La fábula de Marte y Venus de Juan de la Cueva. Significación y sentido*, Universidad, Sevilla, 1986.
- , «Las fábulas mitológicas de Góngora en Portugal», en MANUEL PELÁEZ DEL ROSAL (ed.), *El Barroco en Andalucía*, Universidad-Diputación, Córdoba, 1984-1987, 7 ts., IV, pp. 59-77.
- , «El género épico en España: de los poemas mayores al canto épico», *Philologia Hispalensis*, 4 (1989), pp. 171-183.
- , «Historia literaria», en FRANCISCO AGUILAR PIÑAL (ed.), *Historia literaria de España en el siglo XVIII*, Trotta-CSIC, Madrid, 1996, pp. 512-592.
- , *D. Luis de Luque y Leyva y sus imprentas*, Caja de Ahorros, Jerez, 1985.
- , *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, PPU, Barcelona, 1988.
- , «Los romances de Venus y Adonis del barroco hispano-portugués», en *Encuentros / Encontros de Ajuda. Primeras Jornadas Ibéricas de Investigadores en Ciencias Humanas y Sociales*, Diputación, Badajoz, 1987, pp. 153-167.
- , «En torno a una epopeya inédita del siglo XVI: el *Hércules animoso* de Juan de Mal Lara», *Bulletin Hispanique*, 91 (1989), pp. 365-393.
- , «Sobre Herrera y Mal Lara con un *Hércules* de por medio», en MANUEL GARCÍA MARTÍN (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Hispanistas del Siglo de Oro*, Universidad, Salamanca, 1993, 2 ts., I, pp. 233-244.
- CEJADOR, JULIO, *Historia de la lengua y literatura castellana (Época de Carlos V)*, Revista de Archivos, Madrid, 1915.
- CERDAN, FRANCIS, «Un imitateur portugais de Góngora: frei Jerónimo Bahia», *Sillages*, 2 (1973), pp. 7-43.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *La Galatea*, ed. J.B. Avalue-Arce, Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- , *Novelas ejemplares*, ed. H. Sieber, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1990, 2 ts.
- , *Poesías completas. I. Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, ed. V. Gaos, Castalia, Madrid, 1984.
- , *Don Quijote de la Mancha*, ed. J.J. Allen, 6ª ed., Cátedra, Madrid, 1984, 2 ts.

- , *Viaje del Parnaso*, ed. R. Schevill y A. Bonilla, Gráficas Reunidas, Madrid, 1922.
- , *Viaje del Parnaso*, ed. J. Toribio Medina, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1925, 2 ts.
- , '*Viaje del Parnaso*' de Miguel de Cervantes, ed. F. Rodríguez Marín, Bermejo, Madrid, 1935.
- , *Viaje del Parnaso*, ed. M. Herrero García, CSIC, Madrid, 1983.
- , *Viaje del Parnaso. Poesías varias*, ed. E.L. Rivers, Espasa Calpe, Madrid, 1991.
- CIDADE, HERNANI, *Luís de Camões. O épico*, Presença, Lisboa, 1985.
- CIROT, GEORGES, «Coup d'œil sur la poésie épique du Siècle d'Or», *Bulletin Hispanique*, 48 (1946), pp. 294-329.
- COROMINAS, JOAN Y PASCUAL, JOSÉ A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Gredos, Madrid, 1980-1991, 6 ts.
- CORREA, GUSTAVO, «La dimensión mitológica del *Viaje del Parnaso*», *Comparative Literature*, 12 (1960), pp. 113-124.
- CORREIA, NATÁLIA (ed.), *Antologia da poesia do período barroco*, Moraes, Lisboa, 1982.
- COSSIO, JOSÉ MARÍA DE, *Fábulas mitológicas en España*, Espasa Calpe, Madrid, 1952.
- COSTA PALACIOS, ANGELINA, «Dos poetas cordobeses unidos por el mito de Polifemo», en *El Barroco en Andalucía*, I, pp. 35-48.
- COSTER, ADOLPHE, *Fernando de Herrera (el Divino) 1534-1597*, Honoré Champion, Paris, 1908.
- CROCE, BENEDETTO, «Due illustrazioni al *Viaje del Parnaso* del Cervantes», en *Homenaje a Menéndez Pelayo en el año vigésimo de su profesorado*, Victoriano Suárez, Madrid, 1899, 2 ts., I, pp. 161-179.
- CRUZ CASADO, ANTONIO, «Secuelas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *Criticón*, 49 (1990), pp. 51-59.
- CUEVA, JUAN DE LA, *Églogas completas*, ed. J. Cebrián, Miraguano, Madrid, 1988.
- , *Ejemplar poético*, ed. J.M. Reyes Cano, Alfar, Sevilla, 1986.
- , *Fábulas mitológicas y épica burlesca*, ed. J. Cebrián, Editora Nacional, Madrid, 1984.
- , *Viaje de Sannio*, ed. J. Cebrián, Miraguano, Madrid, 1990.
- CUEVAS, CRISTÓBAL Y TALAVERA ESTESO, FRANCISCO, «Un poema latino semidesconocido de Fernando de Herrera», *Archivo Hispalense*, 70 (1987), pp. 91-125.
- CURTIS, ERNST ROBERT, *Literatura europea y Edad Media latina*, FCE, México, 1981, 2 ts.
- CHEVALIER, MAXIME, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du 'Roland furieux'*, Institut d'Études Ibériques, Bordeaux, 1966.
- DADSON, TREVOR J., «El autor, la imprenta y la corrección de pruebas en el siglo xvii», *El Crotalón*, 1 (1984), pp. 1053-1068.
- DAIN, ALPHONSE, «Il problema della copia», en A. STUSSI (ed.), *La critica del testo*, pp. 129-150.
- DEARING, VINTON A., *Principles and practice of textual analysis*, University of California, Berkeley CA, 1974.
- DELGADO LEÓN, FELICIANO, «La Fábula de Píramo y Tisbe de Góngora», en *El Barroco en Andalucía*, I, pp. 53-62.

- DESLANDES, VENÂNCIO AUGUSTO, *Documentos para a história da typographia portugueza dos séculos XVI e XVII*, 2ª ed., Imprensa Nacional, Lisboa, 1888.
- DÍAZ PLAJA, GUILLERMO (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barna, Barcelona, 1949-1967, 7 ts.
- EGIDO, AURORA, «Los manuales de escribientes desde el Siglo de Oro. Apuntes para la teoría de la escritura», en *La culture des élites espagnoles a l'époque moderne, Bulletin Hispanique*, 97 (1995), pp. 67-94.
- ENTRAMBASAGUAS, JOAQUÍN DE, *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Editora Nacional, Madrid, 1975.
- ESPÍNOLA Y TORRES, JUAN, *Transformaciones y robos de Júpiter y celos de Juno*, ed. J. Cebrián, Miraguano, Madrid, 1991.
- FARINELLI, ARTURO, *Italia e Spagna*, Bocca, Torino, 1929, 2 ts.
- FIÚZA, MÁRIO (ed.), *Clássicos portugueses. Século XVII*, Porto Editora, Porto, 1982.
- FLIGHTNER, JAMES A., «Atypical features of Juan de Mal Lara's *Philosophía vulgar*», *Wascana Review*, 9 (1974), pp. 58-65.
- FOULCHÉ-DELBOSC, RAYMOND, «Bibliographie de Mateo Alemán (1598-1615)», *Revue Hispanique*, 42 (1918), pp. 481-556.
- FRÈCHES, CLAUDE-HENRI, *Le théâtre néo-latin au Portugal (1550-1745)*, Nizet, Paris, 1964.
- , «Le théâtre néo-latin au Portugal. La tragicomédie de Dom Manuel», *Aufsätze zur Portugiesischen Kulturgeschichte*, 5 (1966), pp. 106-148.
- FRYE, JOHN (ed.), *Seafaring in the sixteenth century: the letter of Eugenio de Salazar, 1573*, Mellen Research University, San Francisco CA, 1991.
- GALLAGHER, PATRICK, «La manzana hipócrita: erotismo cromático, humor e ironía en las agudezas orgánicas del *Polifemo* de Góngora», en JESÚS M. RUIZ VEINTEMILLA (ed.), *Estudios dedicados a James Leslie Brooks*, Puvill, Barcelona, 1984, pp. 45-50.
- GALLARDO, BARTOLOMÉ JOSÉ, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Rivadeneyra y Manuel Tello, Madrid, 1863-1889, 4 ts.
- , *Obras escogidas*, ed. P. Sáinz y Rodríguez, Clásicos Olvidados, Madrid, 1928, 2 ts.
- GALLEGO MORELL, ANTONIO (ed.), *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Gredos, Madrid, 1972.
- GARCÍA BERRIO, ANTONIO, *Introducción a la Poética clasicista: Cascales*, Planeta, Barcelona, 1975.
- GARCÍA DE DIEGO, VICENTE, *Gramática histórica española*, 3ª ed., Gredos, Madrid, 1970.
- GARCÍA GIL, HELENA, *Livros quinhentistas espanhóis da biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa*, Academia, Lisboa, 1989.
- GARCÍA PUERTAS, M., *Humanidad y humanismo de Fernando de Herrera*, Corporación Gráfica, Montevideo, 1954.
- GARRISON, DAVID L., «The self-conscious intention of Góngora's *Fábula de Píramo y Tisbe*», *Journal of Hispanic Philology*, 7 (1982-1983), pp. 191-200.
- , «Góngora's parody of *Ovide moralisé* in the *Fábula de Píramo y Tisbe*», en BRUNO M. DAMIANI Y RUTH EL SAFFAR (eds.), *Studies in honor of Elías Rivers*, Scripta Humanistica, Potomac MD, 1989, pp. 105-114.
- GASPARINI, MARIO, *Cinquecento spagnolo. Juan de Mal Lara*, La Nuova Italia, Firenze, 1943.

- , *El libro quinto de la 'Psyche' de Juan de Mal Lara*, Colegio Trilingüe-CSIC, Salamanca, 1947.
- GATES, EUNICE J., «António da Fonseca Soares, an imitator of Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, 9 (1941), pp. 275-286.
- GAYANGOS, PASCUAL DE (ed.), *Cartas de Eugenio de Salazar, vecino y natural de Madrid, escritas a muy particulares amigos suyos*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1866.
- GAYLORD, MARY MALCOM, «Proper language and language as property: the personal Poetics of Lope's *Rimas*», *Modern Language Notes*, 101 (1986), pp. 220-246.
- , «Yo el soneto': Cervantes's poetics of the cenotaph», en SUSAN L. FISCHER (ed.), *Self-conscious art: A tribute to John W. Kronik*, Bucknell University, Lewisburg PA, pp. 128-150.
- GESTOSO Y PÉREZ, JOSÉ, *Nuevos datos para ilustrar las biografías del maestro Juan de Malara y de Mateo Alemán*, La Región, Sevilla, 1896.
- GIL POLO, GASPAR, *Diana enamorada*, ed. F. López Estrada, Castalia, Madrid, 1988.
- GITLITZ, DAVID M., «Cervantes y la poesía encomiástica», *Annali. Sezione romanza*, 14 (1972), pp. 191-218.
- GLENN, RICHARD F., *Juan de la Cueva*, Twayne, New York, 1973.
- GOLDSCHMIDT, ERNST PHILIP, «Il libro umanistico dall'Italia all'Europa», en ARMANDO PETRUCCI (ed.), *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, Laterza, Bari, 1979, pp. 100-136.
- GONÇALVES PIRES, MARIA LUCÍLIA (ed.), *Poetas do período barroco*, Comunicação, Lisboa, 1985.
- GÓNGORA, LUIS DE, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. A.A. Parker, Madrid, Cátedra, 1983.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, AGUSTÍN, «Cómo se hacía un libro en nuestro Siglo de Oro», *Bibliografía Hispánica*, 5 (1946), pp. 761-799.
- , *Opúsculos histórico-literarios*, CSIC, Madrid, 1951.
- GONZÁLEZ DE ESLAVA, FERNÁN, *Villancicos, romances, ensaladas y otras canciones devotas*, ed. M. Frenk, El Colegio de México, México, 1989.
- GONZÁLEZ MORENO, JOAQUÍN, *Don Fernando Enríquez de Ribera, tercer duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637)*, Ayuntamiento, Sevilla, 1969.
- GONZÁLEZ PALENCIA, ÁNGEL (ed.), *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, CSIC, Madrid, 1947, 2 ts.
- GRACIA GARCÍA, JORDI, «Intención y crítica del *Viaje del Parnaso*: en torno a la adulación y la vanagloria», *Anthropos*, 98-99 (1989), pp. 81-84.
- , «*Viaje del Parnaso*: un ensayo de interpretación», *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos, Barcelona, 1990, pp. 333-348.
- GRACIÁN DANTISCO, LUCAS, *Galateo español*, ed. M. Morreale, CSIC, Madrid, 1968.
- GREEN, OTIS H., *España y la tradición occidental*, Gredos, Madrid, 1969, 4 ts.
- HANAK, MIROSLAV J. (ed.), *The fable of Polyphemus and Galatea*, Peter Lang, New York, 1988.
- HATHERLY, ANA (ed.), *Lampadário de cristal de frei Jerónimo Baía*, Comunicação, Lisboa, 1992.

- HAZAÑAS Y LA RÚA, JOAQUÍN, *La imprenta en Sevilla. Ensayo de una historia de la tipografía sevillana*, Revista de Tribunales, Sevilla, 1892.
- HERRERA, FERNANDO DE, *Obra poética*, ed. J. Manuel Blecua, Real Academia Española, Madrid, 1975, 2 ts.
- , *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Cátedra, Madrid, 1985.
- , *Poesía*, ed. M.T. Ruestes Sisó, Planeta, Barcelona, 1986.
- , *Rimas inéditas*, ed. J. Manuel Blecua, CSIC, Madrid, 1948.
- HIGHET, GILBERT, *The classical tradition. Greek and Roman influences on Western literature*, Oxford University, New York-London, 1985.
- ICAZA, FRANCISCO A. DE, *Lope de Vega, sus amores y sus odios y otros estudios*, 2ª ed., Porrúa, México, 1978.
- INFANTES, VÍCTOR, «La apología de la imprenta de Gonzalo de Ayala: un texto desconocido en un pleito de impresores del Siglo de Oro», *Cuadernos Bibliográficos*, 44 (1982), pp. 33-47.
- Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional, X (3.207 a 5.699)*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1984.
- JAMMES, ROBERT, «Juan de Espinosa Medrano et la poésie de Góngora», *Caravelle*, 7 (1966), pp. 127-142.
- JURALDE, PABLO, «Obrillas festivas de Quevedo: estado actual de la cuestión», en *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, Cátedra, Madrid, 1983, 2 ts., I, pp. 275-284.
- LACADENA, ESTHER, *Nacionalismo y alegoría en la épica española del siglo XVI: 'La Angélica' de Barahona de Soto*, Universidad, Zaragoza, 1980.
- LAPESA, RAFAEL, *Historia de la lengua española*, 7ª ed., Escelicer, Madrid, 1968.
- , «Sobre el ceceo y seseo andaluces», en DIEGO CATALÁN (ed.), *Estructuralismo e historia. Miscelánea homenaje a André Martinet*, Universidad, La Laguna, 1957-1962, 3 ts., I, pp. 67-94.
- LARA GARRIDO, JOSÉ, «Barahona de Soto y Herrera: clarificación de un tópico», *Archivo Hispalense*, 64 (1981), pp. 93-117.
- , «Sonetos mal atribuidos a Barahona de Soto», *Analecta Malacitana*, 1 (1978), pp. 365-369.
- LASKIER MARTÍN, ADRIENNE, *Cervantes and the burlesque sonnet*, University of California, Berkeley CA, 1991.
- LASSO DE LA VEGA Y ARGÜELLES, ÁNGEL, *Historia y juicio crítico de la escuela poética sevillana en los siglos XVI y XVII*, Galiano, Madrid, 1871.
- LATOUR, ANTOINE DE, *Psyché en Espagne*, Charpentier, Paris, 1879.
- LAUER, A. ROBERT, «The use and abuse of History in the Spanish theater of the Golden Age: the regicide of Sancho II as treated by Juan de la Cueva, Guillén de Castro and Lope de Vega», *Hispanic Review*, 56 (1988), pp. 17-37.
- LAUSBERG, HEINRICH, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Gredos, Madrid, 1983, 3 ts.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO, *Estilo barroco y personalidad creadora. Góngora, Quevedo, Lope de Vega*, 3ª ed., Cátedra, Madrid, 1977.
- LEHRER, MELINDA E., *Classical myth and the 'Polifemo' of Góngora*, Scripta Humanistica, Potomac MD, 1989.

- LEYVA, AMELIA, «La preceptiva de un comentador barroco. A propósito de Manuel de Faria y Sousa», en *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Universidad, Granada, 1989, 2 ts., II, pp. 203-212.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, 2ª ed., El Colegio de México, México, 1984.
- , *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975.
- LOKOS, ELLEN D., *The solitary journey. Cervantes's 'Voyage to Parnassus'*, Peter Lang, New York, 1991.
- LOPEZ, FRANÇOIS, «Comment l'Espagne éclairée inventa le Siècle d'Or», en *Hommage des hispanistes français à Noël Salomon, publié par les soins de la Société des Hispanistes Français*, Laia, Barcelona, 1979, pp. 517-525.
- LÓPEZ BUENO, BEGOÑA, *Gutiérrez de Cetina, poeta del Renacimiento español*, Diputación, Sevilla, 1978.
- , «Hacia la delimitación del género *oda* en la poesía española del siglo XVI», en BEGOÑA LÓPEZ BUENO (ed.), *La oda. II Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Universidad, Sevilla, 1993, pp. 175-214.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, CSIC, Madrid, 1973, 3 ts.
- LUND, CHRISTOPHER C., «Fr. Jerónimo Baía and the semantics of wit», *Arquivos do Centro Cultural Português*, 21 (1985), pp. 399-438.
- LUXÁN MELÉNDEZ, SANTIAGO DE, «Los funcionarios del Consejo de Portugal», *Cuadernos de Investigación Histórica*, 12 (1989), pp. 197-228.
- MACRÌ, ORESTE, *Fernando de Herrera*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1972.
- MAL LARA, JUAN DE, *Descripción de la galera real del Sermo. Sr. D. Juan de Austria*, Bibliófilos Andaluces, Sevilla, 1876.
- , *Filosofía vulgar*, ed. A. Vilanova, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1958-1959, 2 ts.
- , *Filosofía vulgar*, ed. M. Bernal Rodríguez, Biblioteca Castro, Madrid, 1996.
- , *Recibimiento que hizo la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla a la C.R. M. del rey D. Felipe II*, ed. M. Bernal Rodríguez, Universidad, Sevilla, 1992.
- MALDONADO MACÍAS, HUMBERTO, *Hombres y letras del Virreinato*, UNAM, México, 1995.
- MARCO AURELIO, *Pensamientos*, ed. A. Gómez Robledo, UNAM, México, 1992.
- MARICHAL, ROBERT, «La critique des textes», en CHARLES SAMARAN (ed.), *L'histoire et ses méthodes*, Gallimard, Paris, 1961, pp. 1247-1366.
- MARÍN, NICOLÁS, «Una nota al Viaje del Parnaso», *Anales Cervantinos*, 22 (1984), pp. 201-206.
- MARIOTTI, SCEVOLA, «Varianti d'autore e varianti di trasmissione», en ENRICO MALATO (ed.), *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984*, Salerno, Roma, 1985, pp. 97-111.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, *Trabajos y días cervantinos*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1995.
- MARTÍNEZ VIGIL, RAMÓN, «Ensayo de una biblioteca de dominicos españoles», en *La Orden de Predicadores*, Antonio Pérez Dubrull, Madrid, 1884.
- MATUTE Y GAVIRIA, JUSTINO, «Noticia de las poesías inéditas del Lic. Luis Barahona de Soto», *Correo de Sevilla*, III, pp. 91-92.

- , «Poesías de Juan de la Cueva», *Correo de Sevilla*, IV-XIV, pp. 212, 276, etc.
- MAURINO, FERDINANDO D., «Cervantes, Cortese, Caporali and their Journeys to Parnassus», *Modern Language Quarterly*, 9 (1958), pp. 43-46.
- , «El Viaje de Cervantes y la Comedia de Dante», *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 3 (1956), pp. 7-12.
- MELCZER, WILLIAM, «Juan de Mal Lara et l'école humaniste de Séville», en A. REDONDO (ed.), *XIXe Colloque International d'Études Humanistes*, pp. 89-104.
- MENDES, JOÃO, *Literatura portuguesa*, 2ª ed., Verbo, Lisboa, 1981-1982, 4 ts., II, pp. 16-28.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Bibliografía hispano-latina clásica*, CSIC, Madrid, 1950-1953, 10 ts.
- , *Biblioteca de traductores españoles*, CSIC, Madrid, 1952-1953, 4 ts.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *La lengua castellana en el siglo XVII*, Espasa Calpe, Madrid, 1991.
- , «Sevilla frente a Madrid», en D. CATALÁN (ed.), *Estructuralismo e historia*, III, pp. 99-165.
- MERCATI, ANGELO, *I costituti di Niccolò Franco (1568-1570) dinanzi l'Inquisizione di Roma esistenti nell'Archivio Segreto Vaticano*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1955.
- MEXÍA, PEDRO, *Silva de varia lección*, ed. A. Castro, Cátedra, Madrid, 1989, 2 ts.
- MICÓ, JOSÉ MARÍA, «Góngora a los diecinueve años. Modelo y significación de la canción esdrújula», *Criticón*, 49 (1990), pp. 21-30.
- MOLL, JAIME, «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 59 (1979), pp. 49-107.
- MONTERO, JUAN, «La Sátira contra la mala poesía del canónigo Pacheco: una coda bibliográfica», *Manuscr. Cao*, 4 (1991), pp. 61-65.
- , «La Sátira contra la mala poesía del canónigo Pacheco: consideraciones acerca de su naturaleza literaria», en *Estado actual de los estudios sobre Siglo de Oro*, II, pp. 709-718.
- MORALES PADRÓN, FRANCISCO, *Los archivos parroquiales de Sevilla*, Academia de Buenas Letras, Sevilla, 1982.
- MORENO DE GUERRA Y ALONSO, JUAN, «Descripción de las fiestas de cañas y toros celebradas en Jerez de la Frontera en 1619 con motivo del nacimiento del príncipe don Baltasar Carlos, por don Juan Spínola y Torres», *Revista de Historia y Genealogía Española*, 5 (1916), pp. 422-453.
- MORREALE, MARCHERITA, «Coluccio Solutati's *De laboribus Herculis* (1406) and Enrique de Villena's *Los doze trabajos de Hércules* (1417)», *Studies in Philology*, 51 (1954), pp. 95-106.
- , «Un ensayo medieval de exégesis mitológica: *Los doze trabajos de Hércules*, de Enrique de Villena», *Revista de Literatura*, 5 (1954), pp. 21-34.
- MOSQUERA DE FIGUEROA, CRISTÓBAL, *Obras I. Poesías inéditas*, ed. G. Díaz-Plaja, Real Academia Española, Madrid, 1955.
- MOURÃO-FERREIRA, DAVID, *Hospital das letras*, 2ª ed., INCM, Lisboa, 1981.
- MUNOZ Y GÓMEZ, AGUSTÍN, *Historiógrafos y antigüedades de Jerez de la Frontera*, El Guadalete, Jerez, 1889.

- NEBRIJA, ANTONIO DE, *Gramática castellana*, ed. A. Quilis, Editora Nacional, Madrid, 1981.
- OCHOA, EUGENIO DE (ed.), *Epistolario español*, Rivadeneyra, Madrid, 1850-1870, 2 ts.
- ONTIVEROS, DOLLY MARÍA, «Don Enrique de Villena. Sobre el capítulo cuarto de *Los doce trabajos de Hércules*», *Revista de Literaturas Modernas*, 18 (1985), pp. 45-56.
- OROZCO, EMILIO, *Introducción a Góngora*, Crítica, Barcelona, 1984.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. A. Ruiz de Elvira y B. Segura Ramos, Alma Mater-CSIC, Barcelona-Madrid, 1963-1983, 3 ts.
- PACHECO, FRANCISCO, *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, ed. P.M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano, Diputación, Sevilla, 1985.
- PALAU Y DULCET, ANTONIO, *Manual del librero hispanoamericano*, 2ª ed., J.M. Viader, Barcelona-Oxford, 1948-1977, 28 ts.
- PARADA Y BARRETO, DIEGO IGNACIO, *Hombres ilustres de la ciudad de Jerez de la Frontera*, El Guadalete, Jerez, 1875.
- PARENTE DO PATROCÍNIO, MARIA CELINA GOMES, «O envelhecimento do papel», *Bibliotecas, Arquivos e Museos*, 1 (1985), pp. 241-259.
- PASCUAL BAREA, JOAQUÍN, «Aproximación a la poesía latina del Renacimiento en Sevilla», *Excerpta Philologica*, 1 (1991), pp. 567-599.
- PASCUAL BUXÓ, JOSÉ, «Presencia de los *Emblemas* de Alciato en el arte y la literatura novohispanos del siglo XVI», en JOSÉ PASCUAL BUXÓ y ARNULFO HERRERA (eds.), *La literatura novohispana. Revisión crítica y propuestas metodológicas*, UNAM, México, 1994, pp. 241-253.
- PAZ Y MELIA, ANTONIO (ed.), *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional. Segunda serie*, Rivadeneyra, Madrid, 1902.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, FELIPE, «Las primeras ediciones de las *Rimas* de Lope de Vega y sus circunstancias», *Edad de Oro*, 14 (1995), pp. 235-245.
- PEÑA, MARGARITA (ed.), *Flores de baria poesía*, UNAM, México, 1980.
- (ed.), *idem*, SEP, México, 1987.
- , «Juan de la Cueva, poeta del cancionero *Flores de baria poesía*», en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Bulzoni, Roma, 1982, 2 ts., II, pp. 799-805.
- PÉREZ, JOSEPH, «L'humanisme. Essai de définition», en LUISA LÓPEZ GRIGERA y AUGUSTIN REDONDO (eds.), *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid, 1988, pp. 345-360.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD, *La oda en la poesía española del siglo XVI*, Universidade, Santiago de Compostela, 1995.
- PÉREZ DE GUZMÁN, JUAN, «Cervantes de Salazar, Salazar de Alarcón, Gutierre de Cetina, los tres patriarcas de la poesía castellana en México», *La Ilustración Española y Americana*, 34 y 37 (1890), pp. 139, 178-179 y 210-211.
- PÉREZ DE MOYA, JUAN, *Filosofía secreta*, Glosa, Barcelona, 1977, 2 ts.
- PÉREZ LASHERAS, ANTONIO, «Los pinceles de un ganso (Góngora y la écfrasis en la *Fábula de Piramo y Tisbe*)», *Studium*, 9 (1993), pp. 5-27.
- , «La rima como poética: algunas consideraciones sobre la rima y el cultismo en la *Fábula de Piramo y Tisbe* de Góngora», *Notas y Estudios Filológicos*, 4 (1989), pp. 37-73.

- PÉREZ PASTOR, CRISTÓBAL, *Bibliografía madrileña o descripción de las obras impresas en Madrid*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1891-1907, 3 ts.
- PERISSINOTTO, GIORGIO, «El habla de un "caballero de la tierra" novohispano del siglo XVI», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40 (1992), pp. 29-43.
- PIERCE, FRANK, «La épica española: examen crítico», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario (1923-1973)*, Bartolomé Chiesino, Buenos Aires, 1975, pp. 310-331.
- , «The *canto épico* of the Seventeenth and Eighteenth centuries», *Hispanic Review*, 15 (1947), pp. 1-48.
- , *La poesía épica del Siglo de Oro*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1968.
- PINA MARTINS, JOSÉ V. DE, «A poesia de Francisco Manuel de Melo (1608-1666)», en *Cultura portuguesa*, Verbo, Lisboa, 1974.
- , *Sá de Miranda e a cultura do Renascimento. I. Bibliografia*, Livraria Cruz, Lisboa, 1972.
- PINEDA NOVO, DANIEL, «Juan de Mal Lara, poeta, historiador y humanista sevillano del siglo XVI. Estudio biográfico-crítico», *Archivo Hispalense*, 46-47 (1967), pp. 9-99.
- PIÑERO RAMÍREZ, PEDRO M., «La *Ortografía castellana* del sevillano Mateo Alemán», *Archivo Hispalense*, 141-146 (1967), pp. 179-239.
- PORQUERAS MAYO, ALBERTO, *El prólogo en el Manierismo y Barroco españoles*, CSIC, Madrid, 1968.
- PRIETO, ANTONIO, *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Alhambra, Madrid, 1980.
- , *La poesía española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid, 1984-1987, 2 ts.
- , *La prosa española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid, 1986.
- PROFETTI, MARIA GRAZIA, «Le *Rimas*: prime tessere per la bibliografia delle opere non drammatiche di Lope», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 16 (1991), pp. 183-209.
- PROPERCIO, *Elegías*, ed. A. Tovar y M.T. Belfiore Mártire, Alma Mater, Barcelona, 1963.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *El Buscón*, ed. P. Jauralde, Castalia, Madrid, 1990.
- RAIMONDI, EZIO, «Note sulla tradizione a stampa di testi secenteschi», en R. SPONGANO (ed.), *Studi e problemi di critica testuale*, pp. 159-171.
- REGUEIRO, J.M. Y REICHENBERGUER, A.G., *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Manuscript Collection at the Hispanic Society of America*, Hispanic Society, New York, 1984, 2 ts.
- REY HAZAS, ANTONIO, «Cervantes y la poética de la libertad», *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 369-380.
- REYES CANO, JOSÉ MARÍA, *La poesía lírica de Juan de la Cueva*, Diputación, Sevilla, 1980.
- RIVERS, ELIAS L., «Antecedentes genéricos del *Viaje del Parnaso*», en INORIA PEPE SARNO (ed.), *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Bulzoni, Roma, 1990, 2 ts., II, pp. 575-582.
- , «Genres and voices in the *Viaje del Parnaso*», en JAMES A. PARR (ed.), *On Cervantes: Essays for L.A. Murillo*, Juan de la Cuesta, Newark DE, 1991, pp. 207-225.

- , «*Viaje del Parnaso y poesías sueltas*», en JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE Y EDWARD C. RILEY (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis Books, London, 1973, pp. 135-146.
- ROBORTELLI UTINENSIS, FRANCISCI, *De arte sive ratione corrigendi antiquorum libros disputatio*, ed. G. Pompella, Napoli, Luigi Loffredo, 1975.
- RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO, *El 'Divino' Herrera y la Condesa de Gelves*, Bernardo Rodríguez, Madrid, 1911.
- , *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Rivadeneyra, Madrid, 1903.
- , *Nuevos datos para las biografías de cien escritores de los siglos XVI y XVII*, Revista de Archivos, Madrid, 1923.
- , «Una sátira sevillana del licenciado Francisco Pacheco», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 17 (1907), pp. 1-25 y 433-454.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO R., *La imprenta en Jerez de la Frontera durante los siglos XVI y XVII (1562-1699)*, Arqueros, Badajoz, 1928.
- , *La imprenta xerezana en los siglos XVI y XVII (1564-1699)*, Julián Barbazán, Madrid, 1942.
- , «El Marqués de Jerez de los Caballeros, semblanza de un gran bibliófilo», en *Catálogo de la biblioteca del Marqués de Jerez de los Caballeros*, Librería para Bibliófilos, Madrid, 1966.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO R. Y BREY MARIÑO, MARÍA, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la biblioteca de The Hispanic Society of America (Siglos XV, XVI y XVII)*, Hispanic Society, New York, 1965-1966, 3 ts.
- ROJAS GARCIDUEÑAS, JOSÉ, *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*, 2ª ed., UNAM, México, 1982.
- ROSALDO, RENATO, «*Flores de baria poesía*. Apuntes preliminares para el estudio de un cancionero manuscrito mexicano del siglo XVI», *Hispania*, 34 (1951), pp. 177-180.
- , «*Flores de baria poesía*. Estudio preliminar de un cancionero inédito mexicano de 1577», *Ábside*, 15 (1951), pp. 373-396.
- , «*Flores de baria poesía*. Estudio preliminar de un cancionero inédito mexicano de 1577. II. Contenido del manuscrito», *Ábside*, 15 (1951), pp. 523-550.
- RUESTES SISÓ, MARÍA TERESA, *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, PPU, Barcelona, 1989.
- RUIZ DE ELVIRA, ANTONIO, *Mitología clásica*, Gredos, Madrid, 1975.
- RUIZ, ELISA, *Manual de codicología*, Pirámide, Madrid, 1988.
- RUIZ PEÑA, JUAN, «Al margen del *Viaje del Parnaso*», *Anales Cervantinos*, 25-26 (1987-1988), pp. 365-370.
- SAGREDO, J.J., *Bibliografía dominicana de la provincia Bética (1515-1921)*, Tipografía del Rosario, Almagro, 1922.
- SALAZAR, EUGENIO DE, *Obras festivas*, ed. A. Cioranescu, Romerman, Santa Cruz de Tenerife, 1968.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F., *Juan de Mal Lara. Su vida y sus obras*, Hispanic Institute, New York, 1941.
- SÁNCHEZ, JUAN, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Gredos, Madrid, 1961.
- SÁNCHEZ PÉREZ, AQUILINO, *La literatura emblemática española*, SGEL, Madrid, 1977.

- SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS, «Avatares de Góngora imitado (Antonio Barbosa Bacelar y Cristóbal del Hoyo)», *Anuario de Estudios Atlánticos*, 38 (1992), pp. 379-430.
- , *Estudios sobre Cairasco de Figueroa*, Real Sociedad Económica, La Laguna, 1992.
- SANCHO DE SOPRANIS, HIPÓLITO, *Establecimientos docentes de Jerez de la Frontera en la segunda mitad del siglo XVI*, CEHJ, Jerez, 1959.
- , *Historia del Real Convento de Santo Domingo de Jerez de la Frontera*, Tipografía del Rosario, Almagro, 1929-1932, 2 ts.
- , *Juegos de toros y cañas en Jerez de la Frontera*, CEHJ, Jerez, 1960.
- SANNAZARO, IACOPO, *Arcadia*, ed. F. Erspamer, Mursia, Milano, 1990.
- SANTILLI, MARIA APARECIDA E SPINA, SEGISMUNDO (eds.), *Apresentação da poesia barroca portuguesa*, Faculdade de Letras, Assis, 1967.
- SCHNABEL, DORIS R., *El pastor poeta: Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo*, Reichenberger, Kassel, 1995.
- SEGURA COVARSI, ENRIQUE, *La canción petrarquista en la lírica del Siglo de Oro*, CSIC, Madrid, 1949.
- SELIG, KARL LUDWIG, «The commentary of Juan de Mal Lara to Alciato's *Emblemata*», *Hispanic Review*, 24 (1956), pp. 26-41.
- SENA, JORGE DE, «Hispanismo: archipiélago de glorias y vanidades en el mar-oceano de la ignorancia universal», en A.M. GORDON Y E. RUGG (eds.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, University of Toronto, Toronto, 1980, pp. 19-25.
- (ed.), *Lusiadas de Luís de Camões comentadas por Manuel de Faria*, INCM, Lisboa, 1972, 2 ts.
- SERRÃO, JOEL, «Aproximação à mentalidade de D. Francisco Manuel de Melo», *Colóquio-Letras*, 33 (1976), pp. 51-61.
- SHEPARD, SANFORD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1970.
- SILVA RAMOS, PÉRICLES EUGÉNIO DA (ed.), *Poesia barroca*, 2ª ed., Melhoramentos, São Paulo, 1977.
- SILVA REGO, A. DA, *Manuscritos da Ajuda (Guia)*, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, Lisboa, 1966-1973, 2 ts.
- SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, «Los apellidos en la poesía del Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, 1 (1952), pp. 47-55.
- , *Bibliografía de la literatura hispánica*, CSIC, Madrid, 1960-1994, 16 ts. aparecidos.
- , *El libro antiguo español. Análisis de su estructura*, Reichenberger, Kassel, 1983.
- SOSA, FRANCISCO, *Versiones castellanas de la 'Jerusalén libertada' de Torquato Tasso. Estudio bibliográfico*, Secretaría de Fomento, México, 1885.
- STAGG, GEOFFREY, «Propaganda and poetics on Parnassus: Cervantes's *Viaje del Parnaso*», *Cervantes*, 8 (1988), pp. 23-38.
- STUSSI, ALFREDO (ed.), *La crítica del texto*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- TAROR, ROLF, «Probleme der Edition von Texten des 16. und 17. Jahrhunderts», en GUNTER MARTENS UND HANS ZELLER (eds.), *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation*, Beck'sche, München, 1971, pp. 371-384.
- TARRACHA FERREIRA, MARIA EMA (ed.), *Antologia literária comentada. Época clássica. Século XVII*, Aster, Lisboa, 1977.

- TASSO, TORQUATO, *Jerusalén libertada, traducción de Bartolomé Cairasco de Figueroa*, ed. A. Cioranescu, Aula de Cultura, Santa Cruz de Tenerife, 1967.
- TISCORNIA, ELEUTERIO (ed.), *El 'Discurso sobre la poesía castellana' de Gonzalo Argote de Molina*, Victoriano Suárez, Madrid, 1926.
- TORRES ALCALÁ, ANTONIO, *Don Enrique de Villena: un mago al dintel del Renacimiento*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983.
- VALCÁRCCEL, CARMEN, «La *Sátira contra la mala poesía* del licenciado Francisco Pacheco (ms. 4.256)», *Manuscr. Cao*, 1 (1988), pp. 9-30.
- VEGA, GARCILASO DE LA, *Obras completas con comentario*, ed. E.L. Rivers, Castalia, Madrid, 1974.
- VENIER, MARTHA ELENA, «Los proverbios domésticos de Mal Lara», en SEBASTIAN NEUMEISTER (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert, Frankfurt am Main, 1989, I, pp. 681-686.
- VERÍSSIMO SERRÃO, JOAQUIM, *História de Portugal. Volume IV. Governo dos reis espanhóis (1580-1640)*, Verbo, Lisboa, 1979.
- VILLENA, ENRIQUE DE, *Los doze trabajos de Hércules*, ed. M. Morreale, CSIC, Madrid, 1947.
- VRANICH, STANKO B., *Ensayos sevillanos del Siglo de Oro*, Albatros / Hispanófila, Valencia-Chapel Hill, 1981.
- , *Francisco de Medina (1544-1615), maestro de la escuela sevillana*, Diputación, Sevilla, 1997.
- WAGNER, KLAUS, «Bibliotecas antiguas en la Biblioteca Universitaria de Sevilla», en *El libro antiguo español. Actas del Primer Coloquio Internacional*, Universidad-Biblioteca Nacional, Salamanca, 1988, pp. 403-408.
- , *El doctor Constantino Ponce de la Fuente: el hombre y su biblioteca*, Diputación, Sevilla, 1979.
- , «Juan de Mal Lara: libros y lecturas. A propósito de cuatro libros de su propiedad», en *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Reichenberger, Kassel, 1988, pp. 655-657.
- WALBERG, E., *Juan de la Cueva et son 'Exemplar poético'*, Håkan Ohlsson, Lund, 1904.
- WARDROPPER, BRUCE W., «Juan de la Cueva y el drama histórico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 9 (1955), pp. 149-156.
- WILLIAMS, ROBERT H., «Francisco de Cáceres, Niccolò Franco and Juan de la Cueva», *Hispanic Review*, 27 (1959), pp. 194-199.
- WILLIS, CLIVE, «Camoens y España», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 5 (1995), pp. 73-85.
- WULFF, F.A., *Poèmes inédits de Juan de la Cueva publiés d'après des manuscrits autographes conservés à Séville dans la Bibl. Colombine. I. 'Viage de Sannio'*, E.W.K. Gleerup, Lund, 1887.
- ZAMORA VICENTE, ALONSO, *Dialectología española*, 2ª ed., Gredos, Madrid, 1974.
- ET ALII, *Cuatro lecciones sobre Camoens*, Juan March-Cátedra, Madrid, 1981.

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abreu Gómez, Ermilio, 181n  
Acevedo, Alonso de, 12  
Acis, 156, 159, 163, 164, 239, 256-259  
Acteón, 135  
Acuña, Hernando de, 3  
Adamastor, 161  
Admeto, 116, 128  
Adonis, 2, 3, 13, 20n, 24n, 37, 69, 70, 78, 116n, 118, 155, 267  
Afán de Ribera Enríquez, Fernando, 138n  
Afán Enríquez de Ribera, Fernando, v. Enríquez de Ribera, Fernando, marqués de Tarifa  
Afonso V, 19n  
Afonso VI, 157  
Afonio, 15n, 263  
Aganipe, 151, 152n, 263  
Agenor, 145  
Aguair e Silva, Vítor Manuel de, 8n, 155n, 161n, 264  
Águila, conde del, v. Espinosa Maldonado, Miguel  
Aguilar, Juan Bautista, xii, 262  
Aguilar Piñal, Francisco, xi n, 72n, 264, 267  
Alatorre, Antonio, 180n, 264  
Alban(i)o, v. Portugal, Álvaro de  
Alberti, Giovan Battista, 74n, 264  
Albuquerque, Afonso de, 148  
Alcázar, Baltasar del, 17, 37, 52, 123, 179  
Alcázar, Juan Antonio del, 57  
Alciato, Andrea, 33, 274, 277  
Alcides, v. Hércules  
Alcina, Juan F., 46n, 264  
Alción, 68, 77  
Alcioneo, 25  
Alcipe, 79, 80  
Alcmena, 137, 145  
Alcocer, Hernando, 4, 262  
Alemán, Mateo, 16n, 140, 145, 146n, 181n, 262, 264, 269, 270, 275  
Alenda y Mira, Jenaro, 127n, 141n, 142n, 264  
Alfeo, 155  
Alfesibeo, 78  
Alighieri, Dante, 7, 9, 106, 273  
Allen, John J., 107n, 267  
Allen Jr., Walter, 13n, 264  
Almeida, Francisco de, 148  
Alonso, Amado, 13n, 146n, 181n, 264, 275  
Alonso, Dámaso, 7n, 130n, 136n, 152n, 156n, 157n, 168n, 265  
Alonso Miguel, Álvaro, 222n, 265  
Altamura, Antonio, 116n, 265  
Alvar, Manuel, 146, 265  
Álvares da Cunha, António, 154  
Amadís, 80n  
Amador de los Ríos, José, 6n, 265  
Amaltea, 245, 257  
Andrómeda, 125  
Anfion, 144n  
Anfitrión, 137  
Anfriso, 215, 217

- Angélica, 4, 9, 11, 37n, 265, 271  
 Angeloro, 9  
 Angulo y Pulgar, Martín de, 152  
 Anselmo, António Joaquim, 140n, 265  
 Antenore, 58n, 265  
 Anteo, 176  
 Antonio, Nicolás, 15, 18, 126n, 262  
 António das Chagas, frei, v. Fonseca Soares,  
     António da  
 António dos Anjos, frei, 141  
 Antunes Pedroso, João, 149n, 263  
 Apeles, 103, 129  
 Apolo, 2, 21, 31n, 42, 46, 49, 50, 58, 84,  
     88, 103, 106, 107, 109, 111-119, 124,  
     128n, 149-151, 155, 157n, 163, 175,  
     177, 178, 191, 196, 197n, 231, 246, 248,  
     263, 266  
 Aquiles, 3  
 Aragón, Pedro de, 69n  
 Araya, Guillermo, 150n, 265  
 Arbolanche, Jerónimo, 30, 112, 262, 265  
 Arcas, 137  
 Arce, Joaquín, 5n, 265  
 Ardaleón, 113  
 Ares Montes, José, 148n, 153n, 156n, 161n,  
     168n, 265  
 Aretino, Pietro, 32  
 Aretusa, 155  
 Argensola, v. Leonardo de Argensola  
 Argomedo y Villavicencio, Juan de, 126,  
     139, 262  
 Argos, 157  
 Argote de Molina, Gonzalo, 52n, 59, 69n,  
     278  
 Arguijo, Juan de, 123  
 Ariosto, Ludovico, 4, 9, 10, 23, 31, 32, 34,  
     37, 262, 264, 268  
 Aristófanes, 90  
 Aristóteles, 1, 10, 26, 31, 34, 97  
 Arqueros, 69n, 276  
 Asensio, Eugenio, xi, 7, 8, 55, 147, 265, 274  
 Asensio y Toledo, José María, 19  
 Asopo, 137  
 Aster, 150n, 277  
 Asterio, 78  
 Atalanta, 134, 155  
 Atlante, v. Atlas  
 Atlas, 26, 134  
 Augías, 35, 34  
 Augusta, 75, 78  
 Augusto, emperador, 47  
 Aulo Gelio, 16  
 Aurora, 111, 128, 129, 144, 158, 215, 234,  
     246  
 Austria, Fernando de, 25  
 Austria, Juan de, 17n, 29, 39, 54, 261, 266,  
     272  
 Avalué, D' Arco Silvio, 58n, 265  
 Avalué-Arce, Juan Bautista, 31n, 112n,  
     123n, 267, 276  
 Axón, 78n  
 Ayala, Gonzalo de, 133, 271  
 Áyax Telamón, 3  
 Azevedo Morato, Manuel de, 155  
  
 Babio, 113  
 Baco, 96, 113  
 Baía, Jerónimo, 149, 153, 155-158, 160,  
     162, 165-167, 267, 270, 272  
 Balbuena, Bernardo de, 3, 4, 11, 276  
 Balli, Jerónimo, 146n, 262  
 Baltasar Carlos, príncipe, 127, 138, 273  
 Barahona de Soto, Luis, 4, 11, 15n, 20n,  
     94n, 45, 52n, 71, 72, 73n, 75, 183n, 271,  
     272, 276  
 Barbazán, Julián, 126n, 276  
 Barbosa Bacelar, António, 149, 277  
 Barbosa Machado, Diogo, 141n, 275  
 Baroja, Pío, 2n, 275  
 Barrera, Alonso de la, 15n, 263

- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la, 18, 265
- Barroso Castro, José, 144n, 265
- Belchior Pontes, María de Lourdes, 148n, 149n, 150n, 154n, 265
- Belfiore Mártire, María T., 44n, 275
- Belmonte Bermúdez, Luis de, 6, 12
- Beltrán de Heredia, Vicente, 126n, 139n, 266
- Bembo, Pietro, 54n, 107
- Berceo, Gonzalo de, 2n, 275
- Bernejo, 108n, 268
- Bernal Rodríguez, Manuel, 16n, 29n, 266, 272
- Bernardes, Diogo, 141n, 262, 266
- Bertini, Giovanni Maria, 5n, 266
- Bías, 127
- Bion, 13
- Blecuá, Alberto, 73n, 91n, 266
- Blecuá, José Manuel, 42n, 63n, 79n, 80n, 266
- Blecuá Perdices, José Manuel, 223
- Bocca, 5n, 269
- Boccaccio, Giovanni, 119
- Boiardo, Matteo Maria, 4, 10, 23, 31, 32, 35, 37
- Bonilla, Adolfo, 108n, 268
- Borbón, Isabel de, 128
- Bóreas, 255
- Borges, Francisco, 149n, 263
- Borja, Francisco de, 7
- Boscán, Juan, 3, 52
- Botello de Carvalho, Miguel, 151, 262
- Boyd Bowman, Peter, 180n, 266
- Bradamante, 4
- Braga, Teófilo, 139n, 148n, 266
- Bragança, Teodósio de, 19n
- Brey Mariño, María, 67n, 276
- Brocense, el, v. Sánchez de las Brozas, Francisco
- Brooks, James Leslie, 158n, 269
- Bulzoni, 112n, 181n, 274, 275
- Burguillos, Tomé de, v. Vega, Lope de
- Burton, David G., 11n, 266
- Buscón don Pablos, 115, 264, 275
- Bustamante, Jorge de, 3
- Cáceres, Francisco de, 83n, 278
- Cairasco de Figueroa, Bartolomé, 5, 261, 278, 277
- Caldera, Benito, 7, 262
- Calderón de la Barca, Pedro, 149n, 270
- Calfope, 20n, 123, 124
- Calisto, 137
- Camacho Guizado, Eduardo, 53n, 266
- Camilli, Camillo, 46n
- Camões, Luís de, 7, 8n, 147n, 148, 151n, 161n, 163, 168, 169, 262, 263, 265, 266, 268, 277, 278
- Canavaggio, Jean, 120n, 266
- Cangas, Fernando de, 52n, 123
- Caño, Juan del, 28
- Caporali, Cesare, 107, 262, 273
- Carande Herrero, Rocío, 17n, 266
- Caravaggi, Giovanni, 8n, 10n, 266
- Carballo, Luis Alfonso de, 31n, 266
- Carballo Picazo, Alfredo, 9n, 272
- Carlos V, 12, 15n, 21-26, 33n, 35-38, 47, 50, 51, 55, 80n, 221, 267
- Carpio, Bernardo del, 4, 11, 266
- Carranza, Jerónimo, 37, 52
- Carrillo, Catalina, 221
- Carrillo de Mendoza, Fernando, 38, 51n
- Carrillo y Sotomayor, Luis, 156, 262
- Carvajal y Robles, Rodrigo de, 23, 266
- Carvalho, José Adriano de, 153n, 266
- Carvalho, Sebastião de, 140n
- Carvalho e Melo, Sebastião José de, 18
- Casandra, 96
- Casas, Cristóbal de las, 17, 21, 37, 41, 46n, 51, 173, 262

- Cascales, Francisco, 9, 59n, 269  
 Casiopea, 135  
 Castellani, Arrigo, 95n, 266  
 Castillejo, Cristóbal de, 150  
 Castillo Solórzano, Alonso de, 164, 262  
 Castro, Américo, 15n, 107, 267  
 Castro, Antonio, 22n, 273  
 Castro, Berenguer de, 33n  
 Castro, Guillén de, 110n, 271  
 Castro, Ivo, 157n, 267  
 Castro, João de, 161  
 Castro, León de, 28, 173  
 Catalán, Diego, 146n, 267, 271, 273  
 Cátedra, Pedro M., 27n, 267  
 Caustino, 68, 77  
 Cebrián, José, xi n, xiv, 6n, 11n, 12n, 20n, 57n, 58n, 60n, 63n, 68n, 75n, 86n, 101n, 108n, 116n, 139n, 140n, 155n, 181n, 267-269  
 Cejador, Julio, 15n, 267  
 Celestina, 117  
 Cenáculo, frei Manuel do, xiii  
 Centimano, 159  
 Cerdan, Francis, 156, 267  
 Ceres, 167  
 Cervantes, Miguel de, xii, 20n, 52n, 105-109, 111-115, 118-124, 163, 169, 266-268, 270-273, 275, 276  
 Cervantes de Salazar, Francisco, 181n, 274  
 Cervellón, conde de, 222n  
 Céspedes, Pablo de, 101n  
 Céspedes y Velasco, Francisco de, 140n  
 Cetina, Gutierre de, 37, 45, 52, 179-181, 272, 274  
 Champion, Honoré, 15n, 268  
 Charpentier, 19n, 271  
 Chevalier, Maxime, 4n, 268  
 Chiesino, Bartolomé, 13n, 275  
 Cidade, Hernâni, 161n, 268  
 Cide Hamete, 162  
 Cigno, 196, 197n  
 Cínnaras, 144  
 Cintia, 44n, 70, 77  
 Cioranescu, Alejandro, 5n, 222n, 276, 278  
 Cirot, Georges, 11n, 268  
 Cítrea, v. Venus  
 Claudiano, 32, 80n  
 Cleastro, 78  
 Clepsidra, 135, 145  
 Clesidia, v. Clepsidra  
 Clícia, 72, 78  
 Clície, 241, 245  
 Clío, 130, 138  
 Cloto, 134  
 Colindón, 115  
 Coloma, Juan de, 3  
 Columela, 57  
 Colón y Portugal, Álvaro de, v. Portugal, Álvaro de  
 Constantino, 7  
 Corominas, Joan, 143n, 268  
 Corona, 80n  
 Correa, Fernando, 151n, 262  
 Correa, Gustavo, 118n, 268  
 Correia, Natália, 150n, 268  
 Correia de Lacerda, Francisco, 154  
 Corte Real, Jerónimo, 3  
 Cortés, Hernán, 12, 226, 227  
 Cortese, Giulio Cesare, 107n, 273  
 Cossío, José María de, 130n, 138n, 142, 155n, 165n, 268  
 Costa, Leonel da, 153  
 Costa Palacios, Angelina, 156n, 268  
 Coster, Adolphe, 15n, 43n, 53n, 79n, 80n, 102n, 268  
 Crasbeeck, Pedro, 156n, 263  
 Crespo de Torres, Manuel, 139  
 Cristo, v. Jesucristo  
 Croce, Benedetto, 107n, 268  
 Cruz Casado, Antonio, 167n, 268

- Cuesta, Juan de la, 52n, 156n, 262, 263  
 Cuesta (Newark DE), Juan de la, 113n, 275  
 Cueva, Claudio de la, 58  
 Cueva, Juan de la, xii, xiii, 2, 3, 6, 11, 12, 13, 20n, 21n, 30n, 52n, 57-66, 67n, 68-79, 80n, 81-88, 92, 93, 95, 97, 98, 100-105, 108-111, 113-116, 118, 123, 124, 132, 145, 179-183, 185-187, 188n, 189, 191, 195, 197-199, 201-206, 212, 213, 217, 218, 261, 262, 267, 268, 270, 271, 273-275, 278  
 Cuevas, Cristóbal, 20n, 42n, 74n, 79n, 80n, 268, 271  
 Cunha, Luís da, 154  
 Cunha Barbosa, Manuel da, 155  
 Cupido, 45, 134  
 Curtius, Ernst Robert, 2n, 268  
  
 Dadson, Trevor J., 131n, 268  
 Dafne, 152, 155  
 Dain, Alphonse, 96n, 268  
 Damiani, Bruno, 150n, 269  
 Damon, 78  
 Dánae, 136  
 Dánao, 33  
 Dávila, Gómez, 139n  
 Dávila, José Ángel, 131n  
 Dearing, Vinton A., 64n, 268  
 Dédalo, 134  
 Delgado León, Feliciano, 150n, 268  
 Delia, 44  
 Delio, v. Apolo  
 Demofonte, 156  
 Demogorgón, 134  
 Deslandes, Venâncio Augusto, 142n, 269  
 Deyanira, 29  
 Diana, 123, 270  
 Díaz, Hernando, 29n, 263  
 Díaz Callecerrada, Marcelo, 12  
 Díaz de la Carrera, Diego, 6n, 264  
  
 Díaz-Plaja, Guillermo, 2n, 16n, 52n, 269, 273  
 Diomedes, 26  
 Dom Manuel de Portugal, 141, 269  
 Don Carlos, príncipe, 22, 23, 29, 31, 33, 35, 39, 43n, 45, 47, 50  
 Don Pelayo, 6, 113  
 Don Quijote de la Mancha, 107, 120n, 162, 267, 275  
 Doña Catalina de Portugal, 22n  
 Doña Juana, princesa, 19n, 33, 34, 45, 46n, 261  
 Doña María de Portugal, 22n  
 Dórida, 205  
 Dóris, 158  
 Druoy, Guillermo, 7n, 263  
  
 Éaco, 137  
 Éboli, princesa de, 79  
 Eco, 155  
 Egido, Aurora, 182n, 269  
 Egina, 137  
 Elena, 2  
 Eliodora, v. Milán, Leonor de  
 El Saffar, Ruth, 150n, 269  
 Endimión, 12  
 Eneas, 24, 47  
 Enrico, Melchor, 112n  
 Enríquez de Almansa, Martín, 181  
 Enríquez de Ribera, Fernando, segundo duque de Alcalá, 101, 102, 104n  
 Enríquez de Ribera, Fernando, marqués de Tarifa, 21n, 43, 83n, 86, 92, 97, 98, 101-103  
 Enríquez de Ribera, Fernando, tercer duque de Alcalá, 83, 101-103, 123, 270  
 Entrambasaguas, Joaquín de, 136n, 269  
 Eolo, 126  
 Erato, 37  
 Érebo, 176

- Ercila, 78  
 Ercilla, Alonso de, 4, 7, 24  
 Ercole I, 35  
 Ericeira, conde de, v. Meneses, Francisco Xavier de  
 Erspamer, Francesco, 80n, 277  
 Escalante, Bernardino de, 69n  
 Escelicer, 146n, 271  
 Escobar, Francisco de, 48  
 Escobar Cabeza de Vaca, Pedro de, 3  
 Escobar y Mendoza, Antonio de, 12  
 Escribano, Alonso, 15n, 21n, 29n, 51n, 262, 263  
 Espínola, Agustín de, 125, 133, 136, 137, 141  
 Espínola, Luis, 129  
 Espínola y Torres, Juan, xii, xiii, 12, 125-127, 129-133, 137-142, 144-146, 151, 160, 261, 263, 269, 273  
 Espínola Villavicencio, Bernardino, 125  
 Espinosa, Nicolás, 4, 31  
 Espinosa, Pedro, 2  
 Espinosa Maldonado, Miguel, 71n, 72, 86, 264  
 Espinosa Medrano, Juan de, 153, 263, 271  
 Estébanez Calderón, Serafín, 68  
 Euristeo, 25, 30, 34  
 Europa, 136, 145, 155  
 Extremera, Nicolás, 7n, 266  
  
 Faeton(te), 135n, 137, 258  
 Fajardo, Andrés, 180  
 Fama, 97, 127, 149n, 263  
 Farfán, Juan, 52n  
 Faria e Sousa, Manuel de, 8, 151, 153, 263, 272, 277  
 Farinelli, Arturo, 5n, 269  
 Faustino, v. Lausino  
 Fausto Sabeo, 20n  
 Favonio, 48, 211, 254, 257  
  
 Febo, v. Apolo  
 Felicia, v. Paz, Felipa de la  
 Felipe II, 22n, 26, 29, 33, 35, 38, 39, 51, 54n, 121, 221, 263, 272  
 Felipe III, 9, 141, 222  
 Felipe IV, 8n, 128, 263  
 Fernando III el Santo, 3, 6  
 Ferreira de Lacerda, Bernarda, 6  
 Ferrer, Juan, 4n, 262  
 Figueroa, Francisco de, 13  
 Filgueira Valverde, José, 8n  
 Filis, 156  
 Filli, 80n  
 Fineo, 134  
 Fischer, Susan L., 121n, 270  
 Fiúza, Mário, 150n, 269  
 Flamenco, Diego, 164n, 262  
 Flegon, 135  
 Flightner, James A., 29n, 269  
 Flora, 102, 241, 245, 246, 257  
 Fonseca, António Isidoro da, 141n, 262  
 Fonseca Soares, António da, 149, 150, 156, 265, 270  
 Fortuna, 7, 209  
 Foulché-Delbosc, Raymond, 140n, 269  
 Francisco I, 25  
 Franco, Niccolò, 83, 116, 265, 273, 278  
 Frascatoro, Girolamo, 45  
 Frèches, Claude-Henri, 142n, 269  
 Freire de Andrade, Jacinto, 149, 155, 161-164, 238  
 Frenk, Margit, xiv, 189n, 270  
 Frye, John, 222n, 269  
  
 Galatea, xiii, 20n, 123, 149, 156-165, 166n, 167, 168, 237, 238, 239n, 241, 242, 244, 245, 248, 253, 255, 257, 258n, 259, 267, 268, 270  
 Galhegos, Manuel de, 156, 263  
 Galiano, 15n, 271

- Gallagher, Patrick, 158n, 269
- Gallardo, Bartolomé José, 18, 19n, 57, 66, 71n, 73, 76, 100, 102n, 116n, 126n, 130n, 132, 140n, 142, 181, 223n, 224n, 269
- Gallardo, Juan Antonio, 66
- Gallego Morell, Antonio, 54n, 151n, 269, 272
- Gallimard, 65n, 272
- Gangeo, 65, 78
- Gaos, Vicente, 122n, 267
- Garcés, Henrique, 7, 263
- García Berrio, Antonio, 9n, 59n, 269
- García de Diego, Vicente, 144n, 269
- García Gil, Helena, 140n, 269
- García Lorca, Federico, 150n, 265
- García Martín, Manuel, 267
- García Ortiz el Oriolano, Gaspar, 6
- García Puertas, M., 42n, 269
- Garcilaso, v. Vega, Garcilaso de la
- Garrido de Villena, Francisco, 31
- Garrison, David L., 150n, 269
- Gasparini, Mario, 18n, 19n, 23n, 27n, 28n, 29n, 30n, 31n, 45n, 269
- Gates, Eunice J., 149n, 270
- Gayangos, Pascual de, 69n, 222n, 270
- Gaylord, Mary Malcom, 121n, 136n, 270
- Gelves, conde de, v. Portugal, Álvaro de
- Gerión, 26, 34
- Gestoso y Pérez, José, 16n, 261, 270
- Gil Polo, Gaspar, 123, 270
- Giner, Miguel, 12
- Girón, Diego, 41, 17n
- Gitlitz, David M., 106n, 122n, 270
- Giunti, Bernardo, 107n, 262
- Glauco, 255, 256
- Gleerup, E.W.K., 62n, 278
- Glenn, Richard F., 77n, 83n, 270
- Goffredo, 5, 261
- Goldschmidt, Ernst Philip, 182n, 270
- Gómez, Alonso, 34n
- Gómez de Tapia, Luis, 7, 148, 263
- Gómez Robledo, Antonio, xii n, 272
- Góngora y Argote, Luis de, xi, xii, xiii, 52n, 115, 127, 128, 129n, 130n, 136, 148-151, 153-158, 160-163, 165, 166, 168, 169, 263-265, 267-271, 273, 274, 277
- Gonçalves Pires, Maria Lucília, 150n, 270
- González, Aurelio, xiv
- González, Mirta A., xii n
- González de Amezúa, Agustín, 131n, 141n, 270
- González de Eslava, Fernán, 181n, 189n, 265, 270
- González Ollé, F., 30n, 265
- González Moreno, Joaquín, 83n, 102n, 270
- González Palencia, Ángel, 117n, 270
- Gor, duque de, 64, 76
- Gordon, A.M., xiii n, 277
- Gracia García, Jordi, 120n, 270
- Gracián, Baltasar, 154n
- Gracián, Juan, 7n, 262
- Gracián Dantisco, Lucas, 140, 270
- Green, Otis H., 44n, 270
- Gulbenkian, 8n, 265
- Guzmán, Francisco de, 69n, 140
- Guzmán, Gaspar de, 47n, 80n
- Guzmán, Pedro de, 33, 186, 202n
- Guzmán de Alfarache, 140, 264
- Hanak, Miroslav J., 156n, 270
- Hatherly, Ana, 157n, 270
- Hazañas y la Rúa, Joaquín, 19n, 69n, 139n, 140n, 271
- Helt Frisio, Hugo, 27n
- Hércules, xi, xii, xiii, 12, 15, 17-39, 41, 42, 44-47, 48n, 49n, 50, 51, 52n, 55, 63n, 137, 173, 174, 175n, 176n, 261, 264, 267, 273, 274, 278
- Hernández Blasco, Francisco, 12

- Hernández de Velasco, Gregorio, 3, 31, 37  
 Hernando, 15n, 267  
 Hero, 3, 155  
 Herrera, Arnulfo, 33n, 274  
 Herrera, Fernando de, xii, xiii, 15n, 16, 17, 20, 24, 30n, 37, 39n, 41-45, 46n, 47, 48n, 50, 52, 53, 54n, 55, 59, 62n, 63n, 69, 70, 72n, 74, 78, 79n, 80-82, 101n, 102n, 123, 132, 168, 169, 173, 175, 176, 183, 221, 223, 224, 225n, 226, 230, 233, 235, 263, 267-269, 271, 272, 276, 277  
 Herrero García, Miguel, 112n, 117n, 268  
 Hidalgo, librero, 132n  
 Highet, Gilbert, 4n, 271  
 Himeneo, 65  
 Hipómenes, 155  
 Homero, 3, 10, 31, 45, 119, 129n, 139, 147, 150n, 156n, 263  
 Horacio, 31, 48n, 147  
 Hoyo, Cristóbal del, 149n, 277  
 Huntington, Archer M., 67  
 Hurtado de Mendoza, Diego, 52, 180
- Ibarra, Joaquín de, 18n, 71n, 262, 263  
 Icaza, Francisco A. de, 181n, 271  
 Ícaro, 137  
 Ínaco, 135  
 Infantes, Víctor, 133n, 271  
 Ío, 136, 137  
 Iolas, v. Herrera, Fernando de  
 Ixión, 33, 144n
- Jammes, Robert, 153n, 271  
 Jardón, María Elena Victoria, 221n  
 Jasón, 28n  
 Jauralde, Pablo, 115n, 271  
 Jáuregui, Juan de, 12  
 Jerez de los Caballeros, marqués de, v. Pérez de Guzmán y Boza, Manuel  
 Jesucristo, 3, 110, 179n, 232
- Jiménez Malaver, Pedro, 16n  
 João IV, 19n  
 João V, 19n, 165  
 João VI, 19  
 José I, 19  
 Jove, v. Júpiter  
 Julio César, 38, 51  
 Julio Solino, 21n, 262  
 Juno, 12n, 21, 29, 133, 134, 136, 137, 142n, 145, 175, 194, 263, 269  
 Júpiter, xii, 12, 35, 47, 80, 84, 101, 118, 119, 125, 132-134, 136-140, 142, 143, 145, 146n, 155, 159, 161, 166, 175, 176, 191, 263, 269
- King Kong, 163  
 Kronik, John W., 121n, 270
- Lacadena, Esther, 4n, 11n, 271  
 Laia, xii n, 272  
 Lafnez, Pedro, 52  
 Lamio, 113  
 Lang, Peter, 124n, 156n, 270, 272  
 Lapesa, Rafael, 146n, 271  
 Láquesis, 138, 175  
 Lara, Luis Fernando, xiv  
 Lara Garrido, José, 4n, 37n, 71n, 72n, 265, 271  
 Laskier Martín, Adrienne, 121n, 271  
 Lasso de Oropesa, Martín, 3, 31  
 Lasso de la Vega, Gabriel, 12  
 Lasso de la Vega y Argüelles, Ángel, 15n, 20n, 21n, 138n, 271  
 Laterza, 183n, 270  
 Latour, Antoine de, 19n, 271  
 Lauer, A. Robert, 110n, 271  
 Laura, 44  
 Lausberg, Heinrich, 31n, 32n, 48n, 111n, 142n, 271  
 Lausino, 80n

- Lavanha, João Baptista, 141  
 Lázaro Carreter, Fernando, 115n, 151n, 271  
 Leandro, 3, 155  
 Leda, 134, 155  
 Lehrer, Melinda E., 156n, 271  
 Leitão da Fonseca, Gaspar, 161  
 Leitão Ferreira, Francisco, 148n, 154, 155, 168n, 263  
 León, Juan de, 69n, 101n, 262  
 León, Luis de, 62n  
 Leonardo de Argensola, Bartolomé y Lupercio, 121, 169  
 Leucina, 75, 78  
 Leucotea, v. Milán, Leonor de  
 Leyva, Amelia, 151n, 272  
 Lida de Malkiel, María Rosa, 4n, 7n, 272  
 Lira, Manuel de, 141n, 262  
 Loaysa, los, 33n  
 Loffredo, Luigi, xii n, 276  
 Lokos, Ellen D., 124n, 272  
 Lomas Cantoral, Jerónimo de, 3  
 Lopes Ferreira, José, 149n, 263  
 Lopes Ferreira, Manuel, 154n, 262  
 Lopez, François, xi n, 272  
 López Adorno, Fernando, 138, 139n  
 López Bueno, Begoña, 48n, 181n, 272  
 López de Espínola, Melchor, 139  
 López de Sedano, Juan José, 57, 71n, 72, 75, 180, 263  
 López de Trujillo, Ruy, 139  
 López de Vicuña, Juan, 129n, 263  
 López de Zárate, Francisco, 7  
 López Estrada, Francisco, 6n, 123n, 266  
 López Grigera, Luisa, 55n, 274  
 López Pinciano, Alonso, 6, 8, 9n, 272, 277  
 Losa, Andrés de la, 12  
 Lucano, 3, 7, 37, 52  
 Lucas de Santa Catarina, frei, 153  
 Luciano de Samósata, 83  
 Lucira, 75, 77  
 Luna, Fabrizio, 116n, 265  
 Lunarejo, el, v. Espinosa Medrano, Juan de  
 Lund, Christopher C., 149n, 272  
 Luque y Leyva, Luis de, 139n, 140n, 267  
 Lutero, Martín, 229  
 Luxán Meléndez, Santiago de, 141n, 272  
 Macri, Oreste, 43n, 50n, 79n, 80n, 272  
 Macrobio, 16  
 Madrigal, Pedro, 5n, 264  
 Magancino, 115  
 Malato, Enrico, 72n, 272  
 Maldonado Macías, Humberto, 221n, 222n, 272  
 Mal Lara, Juan de, xi, xii, xiii, 12, 15-29, 30n, 31-35, 37, 39, 41-43, 45-47, 48n, 49-51, 52n, 53n, 54, 55, 62n, 63n, 82, 102n, 173, 174, 176-179, 261, 263, 266, 267, 269, 270, 272, 273, 275-278  
 Manrique, Antonio, 68, 69, 72, 74, 77n, 181  
 Mantuano, Pedro, 112  
 March, Juan, 8n, 29n, 266, 278  
 March Servera, Bartolomé, 65, 92, 261  
 Marcial, 37, 52  
 Marco Aurelio, xii, 272  
 Maregelo de Osan, José, v. Morais, José Ângelo de  
 Marichal, Robert, 65n, 272  
 Marín, Nicolás, 120n, 272  
 Marini, v. Marino, Giambattista  
 Marino, Giambattista, 168  
 Mariotti, Scévola, 72n, 272  
 Márquez Villanueva, Francisco, 124n, 272  
 Marte, 11, 42, 43, 49, 50n, 55, 62n, 68, 84, 89, 98, 101n, 116n, 177, 191, 204, 213, 231, 250, 267  
 Martens, Gunter, 237n, 277  
 Martín, Alonso, 130n, 264  
 Martinet, André, 146n, 271  
 Martínez Vigil, Ramón, 130n, 272

- Marzorati, 5n, 266  
 Matute y Gaviria, Justino, 71n, 72n, 73n, 272  
 Maurino, Ferdinando D., 106n, 273  
 Medina, Francisco de, 41, 46n, 52n, 101, 123, 278  
 Medina Sidonia, duque de, 140  
 Medinilla, Baltasar Elisio de, 12  
 Medusa, 136  
 Melczer, William, 33n, 273  
 Melis(e)o, 79, 80, 123n  
 Mellen, 222n, 269  
 Melo, Francisco Manuel de, 153, 154, 156, 266, 275, 277  
 Mena, Juan de, 7, 9, 272  
 Menalio, 78  
 Mendes, João, 148n, 273  
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 3n, 19n, 21n, 30n, 78, 107n, 142, 268, 273  
 Menéndez Pidal, Ramón, 15n, 136n, 146n, 267, 273  
 Meneses, António de, 156n, 263  
 Meneses, Fadrique de, 155  
 Meneses, Francisco Xavier de, 150, 155  
 Meneses, Luís de, 155  
 Meneses, Tomé Coutinho de, 18  
 Menilo, 79, 80  
 Mercati, Angelo, 83n, 273  
 Mercurio, 84, 106, 121, 124, 136, 191  
 Meroso, 75, 78  
 Mesa, Cristóbal de, 6, 52n, 263  
 Mesnier, Lorenzo, xii n, 262  
 Mexía, Pedro, 22, 273  
 Mey, Felipe, 4  
 Micó, José María, 149n, 273  
 Midas, 151  
 Milán, Leonor de, 43, 52n, 74, 79-81  
 Millán, Juan, 30n, 262  
 Minerva, 49, 177, 231  
 Minos, 25, 136, 145  
 Minturno, 9, 31  
 Miraval, Juan Francisco de, 131  
 Mirra, 138n, 264  
 Moctezuma, 226, 234  
 Moll, Jaime, 62n, 273  
 Momo, 84, 87, 101, 118  
 Montalvo, Diego de, 186, 206n  
 Montem(ay)or, Jorge de, 52, 150, 168  
 Montero, Juan, 39n, 273  
 Moraes, 150n, 268  
 Morais, Cristóvão Alão de, 154, 160, 261  
 Morais, José Ângelo de, 149  
 Morales Padrón, Francisco, 16n, 273  
 Moreno de Guerra y Alonso, Juan, 127n, 273  
 Morfeo, 239, 241  
 Morgado, Alonso, 69n  
 Morreale, Margherita, 27n, 140n, 273, 278  
 Mosquera de Figueroa, Cristóbal, 16, 17, 30, 41, 52n, 79, 123, 173, 273  
 Mosty, A., 69n  
 Mourão-Ferreira, David, 165n, 273  
 Muñoz y Gómez, Agustín, 131n, 273  
 Murillo, L.A., 113n, 275  
 Mursia, 80n, 277  
 Narciso, 13, 155  
 Navarro Tomás, Tomás, 146n  
 Nebrija, Elio Antonio de, 174n, 274  
 Negrón, Carlos de, 17  
 Némesis, 44  
 Neptuno, 88, 111, 121, 157, 166  
 Nereo, 207, 219  
 Neumeister, Sebastian, 29n, 278  
 Niebla, conde de, 156  
 Nizet, 142n, 269  
 Noger, 107n, 267  
 Noronha, Carlos de, 154  
 Nucio, Martin, 4n, 264  
 Numa, 126  
 Núñez, Hernán, 27n, 28, 173

- Ochoa, Eugenio de, 222n, 274  
 Ohlsson, Håkan, 74n, 278  
 Ojeda, María de, 15  
 Olivares, conde de, 140n  
 Oltacio, 69, 75, 78  
 Ontiveros, Dolly María, 27n, 274  
 Oña, Pedro de, 7  
 Ordóñez, Diego, 110n  
 Orfeo, 12, 20n, 155, 184, 192, 196, 197n, 249  
 Orlando, 4, 11, 31, 262, 264, 268  
 Orozco, Emilio, 129n, 150n, 274  
 Ortiz, Beatriz, 16  
 Osuna, segundo duque de, v. Téllez Girón, Juan  
 Ovidio, 3, 11, 50n, 126, 136, 150n, 151n, 269, 274
- Pacheco, Duarte, 148  
 Pacheco, Francisco (*canónigo*), 17, 29n, 39, 46n, 52n, 123, 273, 276, 278  
 Pacheco, Francisco (*pintor*), 15n, 17, 39, 46n, 52, 80n, 103, 140n, 173, 274  
 Padilla, Pedro de, 69n  
 Palacios, Miguel de, 28  
 Palau y Dulcet, Antonio, 126n, 132n, 142n, 274  
 Pan, 136, 151  
 Papell, Antonio, 1n  
 Parada y Barreto, Diego Ignacio, 126n, 127n, 274  
 Parente do Patrocínio, Maria Celina Gomes, 38n, 274  
 París, Francisco, 223  
 Parker, Alexander A., 156n, 157n, 270  
 Parr, James A., 113n, 276  
 Pascual, José A., 143n, 268  
 Pascual Barea, Joaquín, 46n, 274  
 Pascual Buxó, José, 33n, 274  
 Paz, Felipa de la, 73n, 77, 189, 201n  
 Paz y Melia, Antonio, 180, 189, 193n, 222n, 274  
 Pedraza Jiménez, Felipe, 126n, 274  
 Pedroso Galram, António, 149n, 154n, 263, 263  
 Pegaso, 111, 134, 149n, 263  
 Peláez del Rosal, Manuel, 150n, 163n, 267  
 Pellicer (de Salas) y Tovar, José, 10, 130n, 147, 263  
 Peña, Margarita, 33n, 181n, 184n, 187n, 188n, 189, 193n, 208n, 274  
 Pepe Sarno, Inoria, 112n, 275  
 Pereira da Silva, Matias, 149, 165, 237, 238, 240n, 263  
 Pérez, Francisco, 139  
 Pérez, Gonzalo, 3, 31  
 Pérez, Joseph, 55n, 274  
 Pérez-Abadín Barro, Soledad, 173n, 274  
 Pérez de Guzmán y Boza, Juan, 127n, 181n, 274  
 Pérez de Guzmán y Boza, Manuel, 66, 100n, 132n, 276  
 Pérez de Moya, Juan, 51n, 274  
 Pérez Dubrull, Antonio, 130n, 272  
 Pérez Estupiñán, Diego, 140  
 Pérez (Estupiñán), Luis, 139, 140  
 Pérez Lasheras, Antonio, 150n, 274  
 Pérez Pastor, Cristóbal, 34n, 275  
 Pérez Sigler, Antonio, 3  
 Perier, Juan, 7n, 263  
 Perissinotto, Giorgio, 180n, 275  
 Perseo, 136, 145, 146  
 Pescioni, Andrea, 43n, 63n, 69, 70, 189n, 262, 263  
 Petrarca, Francesco, 9, 44, 54n  
 Petrucci, Armando, 183n, 270  
 Phénix, 194, 212  
 Pierce, Frank, 1n, 6n, 13n, 275  
 Pina Martins, José V. de, 8n, 142n, 153n, 265, 275  
 Pinciano, el, v. López Pinciano, Alonso  
 Píndaro, 52n, 90, 147, 151  
 Pineda Novo, Daniel, 16n, 28n, 275

- Pinheiro Arnaut, Manuel, 155  
 Pinto de Castro, Anfbal, 141n, 266  
 Piñero Ramírez, Pedro M., 15n, 80n, 146n,  
 274, 275  
 Píramo, 150, 151, 154, 155, 262, 264, 265,  
 268, 269, 274  
 Platón, 16  
 Plinio, 16  
 Poesía, 108-111  
 Polifemo, xiii, 129, 130n, 149, 156-166,  
 167n, 168, 237, 238, 239n, 241, 242,  
 246, 259, 265, 268-271  
 Pombal, marqués de, v. Carvalho e Melo,  
 Sebastião José de  
 Pompella, G., xii n, 276  
 Ponce de la Fuente, Constantino, 33, 278  
 Pontano, Giovanni, 31, 48n, 79n, 123n  
 Porqueras Mayo, Alberto, 31n, 138n, 266, 275  
 Porrúa, 181n, 271  
 Porrúa Turanzas, José, 27n, 278  
 Portugal, Álvaro de, 43, 52n, 74, 78-81  
 Prado Coelho, Jacinto do, 8n  
 Priego, conde de, v. Carrillo de Mendoza,  
 Fernando  
 Prieto, Antonio, 2n, 9n, 16n, 22n, 28n, 37n,  
 41n, 42n, 179n, 221n, 222n, 275  
 Primavera, 227, 241, 257  
 Profeti, Maria Grazia, 126n, 275  
 Prometeo, 33  
 Propercio, 43n, 44n, 275  
 Proserpina, 80n  
 Próspero dos Mártires, frei, 153  
 Psique, 19, 20n, 22, 23, 25, 29, 30n, 33,  
 34, 39, 45, 46n, 173, 261, 270, 271  
 Puvill, 158n, 269
- Quevedo, Francisco de, 115, 151n, 162,  
 168, 264, 271, 275  
 Quevedo y Zárate, Juan de, 153n, 263  
 Quilis, Antonio, 174n, 274
- Quintana, Gerónimo de, 22n, 264  
 Quintiliano, 48, 154  
 Quiñones, Juan de, 28  
 Quiñones Melgoza, José, 221n
- Raimondi, Ezio, 237n, 275  
 Ramos Vejarano, Gabriel, 42n, 263  
 Redondo, Augustin, 33n, 46n, 55n, 264,  
 273, 274  
 Redondo, conde de, v. Meneses, Tomé  
 Coutinho de  
 Regueiro, J.M., 67n, 275  
 Reichenberger, 16n, 20n, 81n, 277, 278  
 Reichenberger, A.G., 67n, 275  
 Reis, António dos, 168  
 Rey, Fernando, 126n, 139, 142, 262, 263  
 Rey Hazas, Antonio, 120n, 275  
 Reyes Cano, José María, 59n, 115n, 188n,  
 268, 275  
 Reyes Cano, Rogelio, 15n, 80n, 274  
 Riaño, Francisco de, 129  
 Ribeiro de Macedo, Duarte, 155  
 Rico, Francisco, 140n, 264  
 Riley, Edward C., 112n, 276  
 Rioja, Francisco de, 47n, 80n  
 Rivadeneyra, 15n, 18n, 127n, 222n, 264,  
 265, 269, 274, 276  
 Rivers, Elias L., 47n, 105n, 111n, 112n,  
 115n, 150n, 269, 275  
 Robortello, Francesco, xii n, 83, 276  
 Rodopi, 150n, 265  
 Rodrigues, Jorge, 133-135, 140-143, 263  
 Rodrigues Lobo, Francisco, 150, 155  
 Rodríguez, Bernardo, 79n, 276  
 Rodríguez, Francisco, 69  
 Rodríguez de Silva y Velázquez, Diego,  
 122, 166  
 Rodríguez Marín, Francisco, 15n, 16n, 17n,  
 27n, 29n, 34n, 39n, 71n, 75, 79n, 108n,  
 268, 276

- Rodríguez-Moñino, Antonio R., 66n, 67n, 126n, 139n, 142, 276
- Rojas Garcidueñas, José, 4n, 146n, 264, 276
- Romerman, 222n, 276
- Romero de Cepeda, Joaquín, 3, 69n
- Rosaldo, Renato, 179-181, 188n, 189n, 193n, 276
- Ruestes Sisó, María Teresa, 52n, 79n, 271, 276
- Rufo, Juan, 12, 37
- Rugg, E., xiii n, 277
- Ruggero, 4
- Ruiz, Elisa, 96n, 276
- Ruiz de Elvira, Antonio, 144n, 274, 276
- Ruiz Peña, Juan, 124n, 276
- Ruiz Veintemilla, Jesús M., 158n, 269
- Sá de Miranda, Francisco de, 142n, 168, 275
- Sabio, José Antonio, 7n, 269
- Sagredo, J.J., 130n, 276
- Sáinz y Rodríguez, Pedro, 224n, 269
- Salazar, Fernando de, 223
- Salazar, Pedro de, 221
- Salazar, Pedro de (*hijo de Eugenio*), 223
- Salazar Mardones, Cristóbal de, 151, 264
- Salazar y Alarcón, Eugenio de, xiii, 181, 221-224, 262, 265, 269, 270, 276, 274
- Salcedio, 186, 206
- Salcedo Coronel, García de, 138n, 264
- Salerno, 72n, 272
- Salgado Correa, Alejo, 46n
- Salomon, Noël, xi n, 272
- Salvio, 113
- Samaran, Charles, 65n, 272
- San Andrés, 15n
- Sancha, Antonio de, 71n, 263
- Sánchez, Alberto, 112n
- Sánchez, Francisco, 27n, 264
- Sánchez, Francisco (*impresor*), 4n, 264
- Sánchez, Juan, 10n, 276
- Sánchez, Juan (*impresor*), 8n, 263
- Sánchez, Luis, 129n, 263
- Sánchez Bravo, Carlos, 151n, 263
- Sánchez de Bustos, Joaquín, 144n, 265
- Sánchez de las Brozas, Francisco, 28, 33, 148, 173
- Sánchez de Viana, Pedro, 3
- Sánchez Escribano, F., 17n, 28n, 33n, 43n, 276
- Sánchez Pérez, Aquilino, 33n, 276
- Sánchez Robayna, Andrés, 5n, 149n, 277
- Sá(nch)ez Zumeta, Juan, 17, 20, 21, 41, 123, 173
- Sancho II de Castilla, 110, 271
- Sancho de Sopraris, Hipólito, 126n, 129n, 131n, 277
- Sancho Rayón, José, 66, 73
- San Gregorio, 126
- San Isidro, 3
- San Martín, 15n, 16n
- San Mateo, 125, 127
- Sannazaro, Iacopo, 80n, 123n, 277
- Sannio, xii, 20n, 21n, 52n, 58n, 62n, 65, 67, 75, 83-89, 91-98, 100-104, 108, 116, 118, 119, 120n, 121-124, 145n, 268, 278
- San Pedro, 141
- Santiago, 6, 206n
- Santilli, Maria Aparecida, 150n, 277
- Santo Antão, 141
- Santo Domingo, 125, 126n, 131n, 133, 221
- Santo Elói, 141n
- São Bento, xiii
- São Domingos, 141n
- São Francisco, 141n
- São Martinho, 156
- Sardinha Mimoso, João, 142n
- Sarmiento de Mendoza, Antonio, 6, 264
- Saturno, 84
- Scaligero, 31, 48, 49n, 264

- Schevill, Rodolfo, 108n, 268  
 Schnabel, Doris R., 81n, 277  
 Schoenhof's, xii  
 Scoriglio, Lázaro, 138n, 264  
 Sedeño, Juan, 5, 264  
 Segura Covarsf, Enrique, 48n, 277  
 Segura Ramos, Bartolomé, 274  
 Selidonia, 123  
 Selig, Karl Ludwig, 33n, 277  
 Sempere, Jerónimo, 30  
 Sena, Jorge de, xiii n, 8n, 277  
 Serrão, Joel, 154n, 277  
 Shakespeare, William, 150, 265  
 Shepard, Sanford, 8n, 277  
 Sieber, Harry, 106n, 267  
 Sigonio, Carlo, 16  
 Sileno, 145, 184, 205  
 Silio Itálico, 37, 52  
 Silva Ramos, Péricles Eugénio da, 150n, 277  
 Silva Rego, A. da, 18, 277  
 Simón, Guillermo, 174n, 264  
 Simón Díaz, José, 16n, 18n, 20n, 21n, 131n, 132n, 138n, 140n, 141n, 277, 278  
 Sirene, 48, 177  
 Siringa, 151  
 Sísifo, 33, 137  
 Sitonis, 144  
 Solimán el Magnífico, 25, 36  
 Solón, 126  
 Solsona, Francisco, 33n  
 Solutati, Coluccio, 27n, 273  
 Sosa, Francisco, 6n, 277  
 Soto de Rojas, Pedro, 3  
 Sousa Macedo, António de, 142  
 Spina, Segismundo, 150n, 277  
 Spongano, Raffaele, 95n, 237n, 266, 275  
 Stagg, Geoffrey, 124n, 277  
 Stussi, Alfredo, 85n, 96n, 268, 277  
 Suárez, Fernando, 41  
 Suárez, Rodrigo, 70n  
 Suárez, Victoriano, 59n, 107n, 268, 278  
 Suárez de Figueroa, Cristóbal, 6, 20n  
 Surtz, Ronald E., xii  
 Talavera Estesos, Francisco, 20n, 268  
 Tales de Mileto, 126  
 Tamayo de Vargas, Tomás, 69  
 Tántalo, 33  
 Tarifa, marqués de, v. Enríquez de Ribera, Fernando  
 Taror, Rolf, 237n, 277  
 Tarracha Ferreira, Maria Ema, 150n, 277  
 Tasso, Torquato, 5, 6, 8, 233, 261, 264-266, 277, 278  
 Tejada, 52n  
 Telamón, 37  
 Téllez Girón, Juan, 69, 71  
 Tello, Manuel, 18n, 269  
 Telxión, 144n  
 Terracini, Lore, 112n, 275  
 Teseo, 26, 37  
 Tétis, 165, 241  
 Tibulo, 44  
 Tifeo, 129, 130, 164, 166, 196, 197n  
 Tifón, 32  
 Tifonte, 159  
 Tisbe, 150, 151, 154, 155, 262, 264, 265, 268, 269, 274  
 Tiscornia, Eleuterio F., 59n, 278  
 Titio, 33  
 Tiziano, 33  
 Toribio Medina, José, 118n, 268  
 Torres, José Carlos de, 112n  
 Torres Alcalá, Antonio, 27n, 278  
 Torres Gaitán, Antonia de, 125  
 Tovar, Antonio, 44n, 275  
 Trillo y Figueroa, Francisco de, 7  
 Tritón, 209  
 Trotta, xi n, 267

- T' Serclaes, duque de, v. Pérez de Guzmán y Boza, Juan
- Ulises, 3
- Uranio, 75, 77
- Urrea, Jerónimo de, 4, 31, 264
- Vadillo, Juan, 37, 52
- Valadares, conde de, 154
- Valcárcel, Carmen, 39n, 278
- Valderrama, Pedro de, 140n
- Valdevinos, 162
- Vasconcelos Coutinho, Francisco de, xiii, 149, 150, 165-167, 237, 238, 240, 241
- Vázquez, Aldonza, 221
- Vázquez, José, 100n
- Vázquez de Contreras, Diego, 4, 264
- Vega, Garcilaso de la, 15n, 44, 47, 48n, 53n, 54, 59, 63n, 80n, 103, 128, 150n, 168, 169, 233, 263, 265, 269, 278
- Vega, Lope de, 3, 4, 6, 9, 11, 12, 108, 110n, 123, 125, 126, 130n, 136, 137, 151, 181n, 264, 270, 271, 274, 275
- Velasco, Fernando José de, 126n
- Velázquez, v. Rodríguez de Silva y Velázquez, Diego
- Velázquez, Luis José, xi
- Vellido Dolfos, 110n
- Venier, Martha Elena, xiv, 29n, 278
- Venus, 2, 11, 13, 20n, 32, 37, 46n, 62n, 63n, 69, 70, 78, 96, 98, 101n, 116n, 118, 121, 146n, 155n, 158, 191, 244, 255, 267
- Vera, Santiago de, 222
- Vera y Figueroa, Juan Antonio de, 3, 6
- Verdugo de la Cueva, Alonso, 100
- Vergés, Pedro, 115n, 264
- Verfssimo Serrão, Joaquim, 141n, 278
- Vervuert, 29n, 278
- Vezilla Castellanos, Pedro de la, 12
- Viader, J.M., 274
- Vicente, Gil, 168
- Vidriera, licenciado, 110
- Vieira, Bernardo, 150
- Vilanova, Antonio, 29n, 272
- Villagrà, Gaspar, 3
- Villalón, Cristóbal de, 174n, 264
- Villalón y Bohórquez, María de, 127
- Villavicencio, Diego de, 131
- Villegas, Antonio de, 150
- Villena, Enrique de, 27n, 264, 267, 273, 274, 278
- Vincent, Antoine, 49n, 264
- Violante do Céu, sóror, 149
- Virgilio, 3, 5, 7, 13, 24, 45, 47, 48, 78, 103, 106, 128, 169
- Virtud, 83-85, 87, 90, 93, 94, 95, 101, 103, 118, 119, 123
- Vranich, Stanko B., 39n, 102n, 121n, 278
- Vrin, 33n, 264
- Vulcano, 88, 122, 129n, 164, 191, 213, 254
- Wagner, Klaus, 16n, 33n, 278
- Walberg, E., 74n, 78, 98n, 116n, 181n, 278
- Wardropper, Bruce W., 110n, 278
- Williams, Robert H., 83n, 278
- Willis, Clive, 8n, 278
- Wulff, F.A., 61n, 77n, 87n, 100, 102n, 187n, 188n, 278
- Ximénez de Urrea, Jerónimo, v. Urrea, Jerónimo de
- Yagüe de Salas, Juan, 3, 6
- Zamora Vicente, Alonso, 8n, 146n, 278
- Zapata, Luis, 12, 31, 37
- Zarco del Valle, M.R., 73
- Zéfiro, 241, 245
- Zeller, Hans, 237n, 277
- Zenaro, Damian, 46n

*En la edad de oro, se*  
terminó de imprimir en octubre de 1999, en  
Corporación Industrial Gráfica, S.A. de C.V., Cerro  
Tres Marías 354, 04200 México, D. F.  
Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para  
reposición. La edición estuvo al cuidado del  
Departamento de Publicaciones de  
El Colegio de México

A pesar de que Gonzalo de Ayala advirtiera en *Apología de la imprenta* (1619) que los correctores tipográficos estaban obligados a poner “el oído atento a lo que se lee, la vista a lo que se mira”, muchos impresores —lejos de tales reconvenciones— se desvelaron en saldar cuanto antes sus compromisos, desdeñando todo celo o minucia compositiva. Hubo, sí, autores como Herrera o Cueva, metódicos, exigentes, perfeccionistas, que remodelaron y pulieron hasta lo insospechado sus manuscritos y no se satisficieron con cualquier cosa salida de los temidos tórculos; atribulados, en fin, con legar su obra a la “fama póstuma” lo más ajustada posible al ideal casi utópico de una transmisión no contaminada o deturpada. De esos procesos compositivos, tan complejos y espinosos, se ocupa José Cebrián, reconocido especialista en el Siglo de Oro; al revisar las obras de *En la Edad de Oro*, donde se afronta a la luz de la ecdótica el quehacer de Cervantes, Cueva, Góngora, Herrera y Mal Lara, así como el de otros escritores de la época como el novohispano Eugenio Salazar, el español Espínola y Torres o el portugués Vasconcelos Coutinho.



0077

ISBN : 968-12-0032-X



9 789681 200322

