

# Identificación del papa Pío II como autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* “compiladas” por Rodrigo Fernández de Santaella. I. Fundamentos para la construcción de la hipótesis \*

JOSÉ MARÍA MAESTRE MAESTRE  
Universidad de Cádiz  
josemaria.maestre@uca.es

## Introducción

En el año 2009 descubrimos que, frente a lo que hasta entonces se había creído, los *Quinque articuli contra Iudaeos* atribuidos a Rodrigo Fernández de Santaella no habían sido compuestos por éste, sino que, al igual que el *Tractatus contra principales errores perfidi Machometi et Turcorum siue Sarracenorum* del cardenal Juan de Torquemada que hallamos también entre los manuscritos de maese Rodrigo, son una mera copia de dos obras conservadas actualmente en un facticio de la Biblioteca Apostólica Vaticana con la signatura Cod. Vat. Lat. 1043: muy probablemente el humanista carmonense mandó copiar esas dos obras en Italia y, más en concreto, en la mencionada biblioteca durante su estancia en Roma desde 1474 a 1482. El opúsculo *Quinque articuli contra Iudaeos*, que se escribió en 1414 durante la Disputa de Tortosa por orden del papa Benedicto XIII, es una compilación argumental de autoría hoy por hoy incierta, aunque tradicionalmente se ha dicho que fue compuesta por cuatro teólogos, entre los que figuraba desde un principio San Vicente Ferrer y se identificó después a Jerónimo de Santa Fe: el tratado fue escrito para convencer con la razón a los judíos y a los judai-

---

\* Este artículo se ha realizado en el seno del Proyecto de Investigación de la DGICYT FFI2009-10133 y del Proyecto de Excelencia de la Junta de Andalucía P09-HUM-4858. Agradezco a mi maestro el Dr. don J. Gil Fernández sus sabios consejos y doy las gracias también a los Drs. don L. Charlo Brea, don J. Pascual Barea y doña S. Ramos Maldonado por la atenta lectura que han hecho de este trabajo. Dedico el trabajo al Dr. don J. Gil Fernández en humilde agradecimiento ahora por sus desvelos e inigualables trabajos tanto en el campo del humanismo español como en el lusitano.

zantes en un contexto que, muchos años después, se repetiría en Sevilla y, de ahí, que Santaella lo utilizara con la misma intención.

Nuestro descubrimiento, que saldrá publicado en la revista *Sefarad*<sup>1</sup>, abrió una línea de investigación absolutamente novedosa en las obras de Santaella: en efecto, el hallazgo de que durante su estancia en Italia el humanista carmonense había copiado dos obras, una de las cuales habría de pasar por suya a la postre y de la otra se ignoraba la procedencia, hacía que desde ese momento hubiera que revisar toda la bibliografía de maese Rodrigo.

En el año 2011, el profesor J. Pascual Barea, a quien en el 2009 comunicamos nuestra intuición de que la lengua latina, más medieval que renacentista, de los *Quinque articuli contra Iudaeos* nos hacía pensar que la obra no había salido de la pluma de Fernández de Santaella y que amablemente nos ayudó entonces a localizar a través del motor de búsqueda de Internet “Google” el Cod. Vat. Lat. 1043 de la Biblioteca Apostolica Vaticana, hizo otro importante descubrimiento en relación a una de las composiciones de la obra *Ode in diuae Dei genitricis laudes uersibus de eiusdem assumptione annexis* que publicó en Sevilla el impresor alemán Jacobo Cromberger el 26 de enero de 1504<sup>2</sup> y cuya edición moderna sacó a la luz él con el título *Maese Rodrigo de Santaella y Antonio Carrión. Poesías (Sevilla, 1504)*<sup>3</sup>: la composición que sirve de colofón poético a las “odas”<sup>4</sup>, esto es, la que, en el impreso de 1504, comienza con el hexámetro *Tu mihi semper ades et nostras usque benigno* y que termina con el pentámetro *Prestet et auxilium uirgo maria*

<sup>1</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Autoría y datación del tratado *Quinque articuli contra Iudaeos* supuestamente compuesto por Rodrigo Fernández de Santaella”, *Sefarad*, en prensa.

<sup>2</sup> Cf. *Ode in diuae Dei genitricis laudes uersibus de eiusdem Assumptione annexis* (portada); Explicit libellus diuae Mariae odas continens Hispali impressus per Iacobum Kronberger Alemanum qui ob singularem erga auctorem huius operis beniuolentiam illud non ultra passus est incognitum hominibus fore. Anno Domini MDIII Kalendas Februarii (colofón). Hemos utilizado el ejemplar de la obra que se encuentra encuadernado al final de un volumen facitico de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, con la signatura I/296<sup>4</sup> (cf. F. J. NORTON, *A descriptive catalogue of printing in Spain and Portugal. 1501-1520*, Cambridge/London/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1978, p. 286, n.º 773).

<sup>3</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *Maese Rodrigo de Santaella y Antonio Carrión. Poesías (Sevilla, 1504)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1991. Aprovechamos la cita para dejar claro también en el presente artículo que este trabajo ha supuesto una importante aportación filológica sobre el impreso de 1504 y, dentro del mismo, sobre las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, con independencia de que, como ocurre tantas y tantas veces en el mundo de la ciencia, ahora demos un nuevo y definitivo paso en la investigación que nos haga cambiar absolutamente el rumbo de la autoría de los citados poemas marianos. Señalamos, por último, que, salvo aclaración expresa en sentido contrario, citaremos los textos por esta edición y no por la de 1504 (cf. notas 2, 8 y 78).

<sup>4</sup> Como bien señala J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. XXVI, no son “odas” propiamente dichas, aunque el bachiller Juan Trespuentes las compare en los vv. 4-5 de su epigrama preliminar con las de Horacio. Para la relación de las “odas” con las elegías de Propercio, cf. J. PASCUAL BAREA, “Las Elegías de Propercio como modelo de las *Odas* de Rodrigo Fernández de Santaella”, *Euphrosyne* XXIII, 1995, pp. 316-317. Señalamos que por razones de espacio no podemos abordar esta cuestión en este trabajo, como señalamos en J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, p. 119, nota 3, aunque nos proponemos hacerlo en el trabajo que anunciamos en el subapartado III.1.f.

*suum*<sup>5</sup>, no salió de la pluma de Santaella, sino que fue compuesta por el humanista italiano Eneas Silvio Piccolomini, esto es, por el papa Pío II<sup>6</sup>.

En un trabajo posterior, que publicamos en la *Revista de Estudios Latinos*<sup>7</sup>, hemos dado nosotros un nuevo paso en la investigación: demostramos, en primer lugar, que la *Ad dominam. Oda VII*<sup>8</sup> de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* contiene un acróstico con la *Angelica salutatio* cuyo texto, hasta ahora desapercibido, se partió y publicó erróneamente, ya desde la propia edición hispalense de 1504, entre la citada composición y la siguiente del mismo *libellus*. El poema se ha podido recomponer en su mayor parte, aunque tiene dos pasajes que no están acabados y es probable que falte una secuencia acróstica de entre treinta y cuarenta y seis versos, similar en mayor o menor grado al “OMNIBVS PECCATORIBVS NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE. AMEN” que cierra la plegaria en latín en el poema acróstico en italiano de Gasparino Borro impreso en 1498.

Por otra parte, nuestro descubrimiento de tan grave error editorial nos ha obligado a hacer una nueva lectura tanto de la expresión *compilatae per* utilizada por Santaella en el título general de la obra y del término *compilator* que Santaella se dio a sí mismo en el título del poema de Pío II que sirve de colofón y en el de su epigrama a Carrión, como de otros pasajes del opúsculo que hasta ahora habían llevado a pensar que el humanista carmonense era el autor de las mencionadas composiciones marianas: esa nueva lectura nos ha hecho ver que Santaella no fue el autor, sino el “compilador” de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* y el “compilador” también, al menos en este caso formalmente, de los poemas de Carrión, en su mayoría dedicados a la Virgen de la Asunción, que cierran la obrita.

Nuestro trabajo nos ha evidenciado que Santaella sólo fue el autor del penúltimo epigrama del impreso, que no tiene la gracia alada de las restantes composiciones de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, y cuyo latín y destreza versificatoria no están a la misma altura que éstas.

Además, nuestra “teoría de la compilación” nos ha hecho ver la necesidad de investigar por qué silenciaron el nombre del autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* tanto Santaella como Trespuentes, Carrión

<sup>5</sup> Cf. *Ode...*, ff. [10<sup>v</sup>]-[11<sup>r</sup>]; J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 66.

<sup>6</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA, “El papa Pío II Piccolomini y su confidente el cardenal Jacopo Ammannati como modelos de poesía y de vida para Rodrigo Fernández de Santaella”, en R. CARANDE HERRERO-D. LÓPEZ-CAÑETE QUILES (eds.), *Pro tantis redditur. Homenaje a Juan Gil en Sevilla*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2011, pp. 337-347.

<sup>7</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento de un acróstico con la *Angelica salutatio* en las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* “compiladas” por Rodrigo Fernández de Santaella”, *RELat*, 11, 2011, pp. 117-161.

<sup>8</sup> En la moderna edición se numera como *Ad dominam. Oda VI*: recordemos que en el impreso de 1504 las *Odae* numeradas son trece, pero en el texto de 1991 el editor optó por no numerar la composición titulada *Ad Dominam de quinque litteris sui nominis M.A.R.I.A. quincuplex distichon. Oda VI* entendiéndole que, al estar construida sobre un artificio formal, como el poema que sirve de colofón del *libellus*, no era propiamente una oda (cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. LXIX); en consecuencia, la edición moderna sólo numera doce odas, de las cuales sólo las cinco primeras tienen la misma numeración que la edición renacentista. Para evitar confusiones haremos constar en adelante la numeración del impreso de 1504 (=S) según explicamos en la nota 78.

y Cromberger, y la de plantear una serie de problemas sobre el poema de Pío II que sirve de colofón a las composiciones marianas “compiladas” por Santaella y sobre el colofón de imprenta escrito por Cromberger al final del impreso de 1504, problemas que sólo podrán resolverse con exactitud a la luz de la verdadera autoría de las “odas”.

Nuestro descubrimiento ha abierto el camino para identificar al autor y para tratar de localizar el manuscrito o manuscritos originales de los poemas “compilados”, metas para las que ya contamos con cuatro datos preciosos: las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* salieron probablemente de un solo autor; ese autor las escribió en el s. XV y, en todo caso, mucho tiempo antes de 1504; ese autor, con independencia de que estuviera vivo o muerto en esa fecha, tenía ya cierto renombre; y ese autor fue con gran probabilidad un italiano que muy posiblemente vivió en Roma.

Debemos confesar, sin embargo, que la identificación del nuevo autor es una labor mucho más extensa de lo que en un principio habíamos imaginado<sup>9</sup>. Por imperiosas razones de espacio nos vemos en la necesidad de dividir en diferentes trabajos una investigación que lo mejor, sin duda alguna, sería que saliera a luz de forma conjunta, como quizá hagamos en el futuro.

En el presente artículo, que constituye el primer paso de esa larga investigación, presentamos la hipótesis, no ya posible, sino harto probable como comprobará el lector a lo largo de este y de nuestros siguientes trabajos<sup>10</sup>, de que las composiciones marianas “compiladas” por maese Rodrigo hubieran salido en realidad de la pluma de un autor que cumple con las cuatro suposiciones que antes mencionamos: nos referimos al mismo autor de la composición a la Virgen María que sirve de colofón poético a las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, el papa Pío II.

Dividimos este artículo en tres partes que, aunque independientes, se complementan entre sí:

En la primera sección hacemos las precisiones necesarias al importante descubrimiento de Pascual Barea en 2011 de que el verdadero autor del poema que sirve de colofón a las “odas” fue Pío II, descubrimiento este que abordamos en primer lugar como piedra angular de nuestra hipótesis.

La segunda parte, que es donde formulamos nuestra nueva teoría, se divide en diez apartados, de los que los tres primeros son introductorios y los siete últimos construyen nuestra nueva teoría: en el primer apartado demostraremos la unidad temática de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* desvelando por primera vez que todas sus composiciones son cantos a la Virgen de la Asunción; en el segundo abordamos la unidad formal del *libellus* y evidenciaremos que éste fue escrito por un mismo autor a través del carácter programático del poema preliminar, es decir, del titulado *Ad Virginem Mariam lactantem filium oratio*, del orden de la primera y última “oda”, de las múltiples *iuncturae* compartidas y del común y marcado influjo properciano de las composiciones marianas “compiladas” por Santaella; en el ter-

<sup>9</sup> Queremos decir, en definitiva, que hemos tenido que segmentar en distintos artículos el primero de los dos trabajos que anunciábamos en J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, p. 160, nota 214.

<sup>10</sup> Remitimos al lector a los trabajos programados en el apartado III.

cero estudiaremos las anomalías de contenido del colofón poético respecto al género de los poemas epilogales y respecto a su propio título, así como sus dos principales divergencias con las trece composiciones marianas, aclararemos la redacción del título del colofón y demostraremos a través de todo ello que el poema de Pío II no formaba parte en un principio del *libellus*, sino que fue añadido por el humanista carmonense; en el cuarto abordaremos las concomitancias textuales y contextuales del colofón respecto a las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* trazando ahí ya, a la luz de esas similitudes, la hipótesis de que el autor de estas composiciones marianas fue también el citado papa; en el quinto reforzaremos nuestra hipótesis cotejando el colofón con el poema epilogal del *libellus*, reinterpretemos tanto el influjo en este último del poema preliminar de la *Cintia* de Eneas Silvio Piccolomini como la influencia de Propercio en las “odas” y descubriremos la verdadera finalidad de las mismas; en el sexto ofreceremos otros razonamientos lógicos a favor de nuestra hipótesis; en el séptimo haremos ver que nuestra propuesta de la autoría del pontífice cuadra con la suposición de que el autor debía de ser italiano y debía de haber vivido en Roma; en el octavo evidenciaremos la correspondencia de la nueva teoría con la hipótesis de que el autor debía de ser del s. XV y dataremos nuestras composiciones marianas; en el noveno estudiaremos la “singularis... beniuolentia” de Cromberger por Pío II en el impreso de 1504 a la luz de la publicación de las obras del papa en el s. XV; y en el décimo y último de los apartados cerraremos esta segunda sección con el descubrimiento de un dato histórico que, al ponerse en relación con el que desvelamos en el primero de esta misma sección fortalece definitivamente nuestra hipótesis: la devoción de este mismo papa a la Virgen de la Asunción.

En la tercera y última parte programaremos una serie de futuros trabajos –algunos de ellos ya muy adelantados– que, según esperamos, convertirán nuestra hipótesis en una sólida tesis.

Finalmente, cerraremos nuestra investigación estableciendo las principales conclusiones de las seis mencionadas partes de nuestro trabajo.

## **I. Precisiones al importante descubrimiento de J. Pascual Barea en 2011 de que el verdadero autor del poema que sirve de colofón a las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* era Pío II**

Como ya anticipamos<sup>11</sup>, en el año 2011 Pascual Barea hizo el importante descubrimiento de que la composición de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* que comienza con el hexámetro *Tu mihi semper ades et nostras usque benigno* y que termina con el pentámetro *Prestet et auxilium VIRGO MARI suum*, esto es, la composición que, como hemos dicho, corona los poemas hasta ahora atribuidos a Santaella<sup>12</sup> y que en el impreso de 1504

<sup>11</sup> Cf. nota 6.

<sup>12</sup> Debemos señalar que PASCUAL BAREA (op.cit., pp. 66-67) publicó el mencionado poema en su edición de 1991 como el último de los escritos por Santaella, traduciendo el término “compilatoris” como “compositor” (cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, pp. 140-141).

tiene el título de *Supplex*<sup>13</sup> *compileris ad Virginem pro fine laus*<sup>14</sup>. había salido de la pluma del papa Pío II.

I.1. Por su importancia para nuestros razonamientos posteriores<sup>15</sup> reproducimos el texto tal y como apareció publicado en el impreso de 1504, aunque corregimos con el editor moderno tres pequeñas erratas en los vv. 9, 10 y 13<sup>16</sup>:

Tu mihi semper ades: <i>et</i> nostras usque benigno Exaudis uultu uirgo maria preces.	
Heu quotiens fatis fueram periturus acerbis: Ni tua texisset uirgo maria manus.	
Tu me tyrreno duxisti ex equore saluum: Atque iterum oceano uirgo maria mari!	5
Vltima terrarum me thyle aut orchas haberet: Me nisi seruasses uirgo maria tibi.	
Tu me per siluas <sup>17</sup> atque horrida tecta ferarum Sepius incolumem <sup>18</sup> uirgo Maria trahis.	10
Quid referam fluiuos: uentos: himbresque niuesque: Quas te preterii uirgo maria duce.	
Non aconita <sup>19</sup> nocent: non ferrum: flumina: flamme: Si quid seruatum uirgo maria uoles.	
Mille mihi febres ademisti: mille dolores: Et mihi mortiferam uirgo maria luem.	15
Quis numerare queam morborum nomina? morbus Omnis abit: dum tu uirgo maria iubes.	
Non mihi liuor edax oberit non lingua dolosa: Dum mihi praesidium uirgo maria dabis.	20
Poscite mortales uestris in casibus ut det: Prestet et auxilium uirgo maria suum.	

Al cotejar el texto de este poema de Pío II, que conviene aclarar que se estampa por primera vez en el impreso de 1504, con el que ofrece actualmente la edición de los *carmina* del humanista italiano sacada a la luz por A. van Heck<sup>20</sup>, bajo el moderno título de *In Virginem Mariam*, a partir del

<sup>13</sup> Señalamos que en el impreso de 1504 se lee *SVPLEX*, que Pascual Barea corrige en *SVPPLEX*.

<sup>14</sup> Cf. *Ode...*, ff. [10<sup>r</sup>]-[10<sup>v</sup>].

<sup>15</sup> Como ya señalamos en nuestro anterior trabajo, la investigación que estamos realizando exige respetar todo lo posible los textos, ya que, por ejemplo, las grafías pueden sernos útiles para ulteriores razonamientos (cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, "Descubrimiento...", pp. 119, nota 4, y 132, notas 69 y 70).

<sup>16</sup> Cf. notas 17, 18 y 19.

<sup>17</sup> Advertimos que en el impreso de 1504 se lee *persiluas*, que corrigió en *per siluas* el editor moderno.

<sup>18</sup> Señalamos que en la edición renacentista encontramos la errata *incolumen*, que enmendó en *incolumem* Pascual Barea.

<sup>19</sup> Precisamos que en el impreso de 1504 leemos *aconnita*, que corrigió en *aconita* el editor moderno.

<sup>20</sup> Cf. A. VAN HECK (ed.), *Enee Siluii Piccolominei postea Pii PP II carmina*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994, pp. 169-170, n.º 103.

ms. Chisianus I VII 251 de la Biblioteca Apostólica Vaticana, Pascual Barea detectó, además de otras divergencias menos significativas, las siguientes variantes textuales: *trahis* en lugar de *ducis* (v. 10), *flumina* en lugar de *fulmina* (v. 13) y *quid* en lugar de *quem* (v. 14)<sup>21</sup>. Nuestro querido colega interpretó que las dos últimas lecturas pudieron ser fruto de un mero error de copia por parte de Santaella, mientras que, respecto a la primera, abre la hipótesis de que fuera una corrección del propio humanista carmonense, “aunque no cabe descartar que hubiera conocido una versión corregida ya fuera por Ammannati, por otro poeta de su círculo, o por el propio papa Pío II en una revisión posterior, en cuyo caso habría que corregir el texto original”<sup>22</sup>.

En nuestra opinión la última posibilidad trazada es la correcta. Si, como postulan R. Avesani<sup>23</sup> y A. van Heck<sup>24</sup> fue Pío II el que escribió de su propia mano el texto del ms. Chisianus I VII 251, cabe pensar que la lectura *ducis* en lugar de *trahis* del v. 10 es un simple *lapsus* que, como tantos otros<sup>25</sup>, pudo cometer el papa durante su composición, pero que después corrigió él mismo, dado que el v. 16 del poema X de *Cinthia* (*Cinthia, me ducis, Cinthia, meque trahis*), citado oportunamente por Pascual Barea<sup>26</sup>, nos hace ver que el pontífice conocía perfectamente lo que tenía que escribir para evitar el error de escansión. Pero el *lapsus* podría explicarse también como un “error por anticipación” del propio Pío II, si partimos ahora del supuesto de que éste pasó a limpio un borrador anterior: tengamos presente a tal efecto que la presencia del término *duce* al final del pentámetro siguiente nos abre esa posibilidad. Fuere como fuere, lo cierto es que, frente al v. 7, donde bien el papa bien su amanuense Agostino Patrizi corrigió *Orchades* en *Orchas*, tachando “de”<sup>27</sup>, y frente a los vv. 21-22, donde encontramos en el margen interno del manuscrito las interesantes correcciones de *Poscite* y *prestat* en lugar de *Discite* y *poscere*, respectivamente<sup>28</sup>, realizadas en este caso por la mano del citado copista, aunque por orden del pontífice, el *lapsus* de *ducis* no fue aún detectado y corregido, como después se hizo, en *trahis*.

Quede claro, sin embargo, que no hemos llamado la atención sobre la lectura de *trahis* en lugar de *ducis* para dar sólo nuestra opinión al respecto.

<sup>21</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA, “El papa Pío II...”, p. 343.

<sup>22</sup> Cf. *ibid.*

<sup>23</sup> Cf. R. AVESANI, “Poesie latine edite e inedite di Enea Silvio Piccolomini”, *Miscellanea Augusto Campana*. I, Padova, Editrice Antenore, 1971, pp. 17 y 26, notas 19-20

<sup>24</sup> Cf. A. VAN HECK (ed.), *Enee Siluii Piccolominei postea Pii PP II carmina*, p. 170.

<sup>25</sup> Tengamos presente, por ejemplo, que también encontramos otro error de escansión, corregido a la postre por Pío II, en el v. 12 del poema a la Virgen María titulado *Ad laudem per-petue uirginis Marie* (cf. el subapartado II.9.2): la tradición textual nos ha transmitido tres finales distintos de pentámetro, *modo poenitet, nunc penitet* y *nuncque dolet*, de los que sólo es plausible *metri causa* el último, como ya aceptó A. VAN HECK (ed.), *Enee Siluii Piccolominei postea Pii PP II carmina*, p. 193, n.º 119 (cf. et J. L. CHARLET, “Les poèmes latins d’Enea Silvio Piccolomini à la Vierge”, en L. ROTONDI SECCHI TARUGI (ed.), *Il sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno internazionale (Chianciano- Pienza. 17-20 Iuglio 2000)*, Firenze, F. Cesati, 2002, pp. 676, nota 7, y 677, aunque el estudioso opta indebidamente por *nunc penitet*).

<sup>26</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA, “El papa Pío II...”, p. 343.

<sup>27</sup> Cf. R. AVESANI, art. cit., p. 25, nota 16.

<sup>28</sup> Cf. R. AVESANI, art. cit., p. 26, notas 26 y 27.

Lo importante para nosotros es que esa lectura nos evidencia que Santaella no copió el poema del citado manuscrito vaticano Chisianus I VII 251, sino de otro manuscrito que contenía ya la variante que a buen seguro, como decimos, escribió o corrigió después Pío II<sup>29</sup>.

I.2. Pero no es esto lo que más nos conviene aclarar ahora del mencionado artículo de Pascual Barea. Recordemos sus dos siguientes conclusiones:

a) Aunque publicadas en 1504, las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* debieron de ser compuestas en Italia por maese Rodrigo en su mayor parte durante el mencionado periodo de 1474 a 1482 y, más concretamente, desde el primero de estos años hasta el 10 de septiembre de 1479, fecha en la que falleció el cardenal Jacopo Ammannati, que había sido secretario privado de Pío II<sup>30</sup>.

b) La aparición del poema de Pío II como colofón de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* no debe verse como un posible error de atribución por parte del maestro Carrión y el impresor Cromberger, ni como un plagio, sino como una especie de “oración ritual” que “debe interpretarse como el homenaje a un personaje que –a través de su patrono<sup>31</sup>– representó para el joven carmonense un modelo a imitar y un constante referente religioso, ideológico y literario”<sup>32</sup>.

Como ya habrá adivinado el avisado lector, la primera de estas conclusiones resulta del todo incompatible con lo expuesto por nosotros en nuestro anterior trabajo<sup>33</sup>: Santaella no fue el autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, sino un mero “compilador” y de ahí que no podamos aceptar la hipótesis trazada.

Frente a ella nosotros postulamos que fue durante esa estancia en Roma y durante esos años de mecenazgo de Ammannati<sup>34</sup> cuando Santaella “compiló” el *libellus* formado por el poema preliminar, las trece<sup>35</sup> composiciones de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, el *Ad transeuntem coram imagine Virginis Mariae distichon*<sup>36</sup>, y el poema de Pío II que aparece

<sup>29</sup> Debemos seguir, pues, buscando el manuscrito del que sacó su copia Santaella (cf. el trabajo que programamos en el subapartado III.3.a.).

<sup>30</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA, “El papa Pío II...”, p. 339.

<sup>31</sup> Es decir, el cardenal Jacopo Ammannati, secretario privado de Pío II (cf. el trabajo de PASCUAL BAREA que citamos en la nota 6).

<sup>32</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA, “El papa Pío II...”, p. 344.

<sup>33</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, pp. 139-145.

<sup>34</sup> Prueba indudable de ese mecenazgo es la carta que el 14 de junio de 1476 escribió el cardenal Ammannati a Giromalo Bonelli y a Rodrigo Fernández de Santaella, que encontramos en P. CHERUBINI (ed.), *Iacopo Ammannati Piccolomini. Lettere (1444-1479)*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1997, vol. III, pp. 2038-2040, epíst. 860. Hacemos constar que, además de desarrollar mal el apellido del humanista carmonense editando el comienzo de la carta como “Hieronimo Bonello doctori Viterbiensi et Roderico de S(ancto) Ella theologo Hispano”, después, al referirse a nuestro compatriota, el editor afirma sorprendentemente “Non ho trovato notizie su Rodrigo da S. Ella”.

<sup>35</sup> Cf. nota 8. Debemos aclarar que, además de las trece “odas”, el *libellus* contiene también un *Ad transeuntem coram imagine Virginis Mariae distichon* sin numerar (cf. nota siguiente).

<sup>36</sup> Recordemos que este poema aparece sin numerar tras la *Ad dominam. Oda VIII* en *Ode...*, ff. [8<sup>v</sup>]-[10<sup>v</sup>] (= J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 48).

como colofón de la “compilación”<sup>37</sup>. Y lo pudo hacer porque –en lo que se refiere a esta última composición poética y a todas cuantas otras podamos concluir que fueron escritas también por el papa– el cardenal Ammannati, como secretario privado, confidente y familiar que había sido de este pontífice, pudo facilitar a nuestro compatriota la lectura de más poemas manuscritos suyos de los que la posteridad nos ha legado<sup>38</sup> o, al menos, aún no hemos descubierto<sup>39</sup>.

Más problemática es la respuesta que cabe dar a la segunda conclusión, pues, como ya indicamos también en nuestro anterior trabajo<sup>40</sup>, debemos hacernos la siguiente pregunta: ¿por qué Santaella le puso al colofón poético el título de *Supplex compilatoris ad Virginem pro fine laus*, cuando el poema era de Pío II? Insistimos en que, tal y como está redactado el título<sup>41</sup>, parece que no podemos dudar de la autoría del humanista carmonense de este poema como de hecho no dudamos de su autoría respecto al epigrama titulado *Compiler ad eundem*<sup>42</sup>. Pero la realidad se impone: el poema del que ahora hablamos fue escrito por el citado papa.

Como ya hemos señalado<sup>43</sup>, Pascual Barea ha aceptado como hipótesis más plausible de las tres formuladas por él la de que Santaella reutilizó

<sup>37</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, p. 160.

<sup>38</sup> Es un hecho que Pío II escribió muchas más composiciones poéticas de las que se han conservado o, al menos, aparecido hasta hoy: es el caso seguro del poema de más dos mil versos titulado *Nymphilexis* que escribió a instancias del médico Socino Benzi en alabanza de su Battista, como nos aclara el propio autor en una carta a éste (cf. *Aeneae Sylvii Piccolominei Senensis, qui post adeptum Pontificatum Pius eius nomine secundus appellatus est, opera quae extant omnia, nunc demum post corruptissimas editiones summa diligentia castigata et unum corpus redacta, quorum elenchum uersa pagella indicabit. His quoque accessit Gnomologia ex omnibus Sylvii operibus collecta, et Index rerum ac uerborum omnium copiosissimus*, Basileae (portada), Basileae per Henrichum Petri mense Augusto anno MDLI (colofón), pp. 523-524, epíst. XXXV), aunque en la *Pii Pont. Max. per Io. An. Camp. Episcopum Aprutinum uita*, esto es, en la biografía del papa escrita por Giovanni Antonio Campano aparece como *Niraphilenticum*, según podemos comprobar en. <I. A. Campani opera edita a Michaelae Ferno>, Characteribus Venetis impressum Romae per Eucharium Silber alias Franck Vnius ipsius Michaelis Ferni Mediolanensis cura correctione et impensa. Anno Mccccxcv Pridie Kalendas Nouembris, ff. f<sup>o</sup> [f. a VIII<sup>o</sup>] (= . [CCX<sup>o</sup>]), y *Omnia Campani opera. Quae continentur hoc in libro sunt...* (portada), Impressum Venetiis per Bernardinum Vercellensem Iussu domini Andreae Torresano de Assula MCCCCCII die primo Iulii (colofón), f. LXXXIII<sup>o</sup>). Para más información sobre esta obra, cf. R. AVESANI, art. cit., p. 7, nota 12.

<sup>39</sup> Creemos que la posibilidad de encontrar nuevas composiciones poéticas manuscritas de Pío II, incluido el poema *Nymphilexis* (cf. nota anterior), no debe descartarse: recordemos simplemente que el número de poemas de Pío II ha aumentado casi una tercera parte más desde la edición de G. CUGNONI (*Aeneae Silvii Piccolomini qui postea fuit Pius II Pont. Max. opera inedita descripsit ex codicibus chisianis vulgavit notisque illustravit Iosephus Cugnoni*, Romae, *Atti della Reale Accademia dei Lincei*, 1883) a la de A. VAN HECK (cf. nota 20). Y esto sin que olvidemos que la *editio princeps* de la comedia *Chrysis*, escrita en senarios yámbicos, no llegaría hasta la aparición de la obra de A. BOUTEMY (ed.), *Aeneas Silvius Piccolomini. Chrysis. Texte établi par...*, Bruxelles, 1939.

<sup>40</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, p. 152.

<sup>41</sup> Debemos tener presente que el término que aparece escrito es *compilatoris* y no *auctoris* (cf. nota 33).

<sup>42</sup> Cf. *Ode...*, f. [17<sup>o</sup>]; J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 70.

<sup>43</sup> Cf. el texto al que se refieren las notas 31 y 32.

el poema de Pío II como una especie de “oración ritual” a la Virgen María haciendo así un “homenaje” al papa. Pero nuestro apreciado investigador ha planteado su hipótesis desde la óptica de que Santaella fue el “autor” de las restantes composiciones marianas del *libellus*.

Nuestra perspectiva es diametralmente opuesta. Santaella fue un mero “compilador” y la explicación de la elección de ese poema, como ya señalamos en nuestro anterior trabajo<sup>44</sup>, ha de verse en el propio contexto de la “compilación”, pues la elección ha podido deberse a una causa muy distinta a la hasta ahora planteada. En consecuencia, el problema ha de solucionarse necesariamente de nuevo a la luz del estudio de la autoría del *libellus* que comenzamos a abordar en este artículo.

## II. Identificación de Pío II como autor de las *Odae in diuae Dei genitricis laudes* “compiladas” por Santaella

Establecido que el poema que sirve de colofón a nuestras composiciones marianas ha salido de la pluma de Pío II, aunque, como hemos visto, Santaella no lo hizo constar en su título, pasemos ahora a formular la hipótesis de que también salieron de la misma pluma las trece “odas”, cuya autoría también ocultó el humanista, dado que en el título del opúsculo tan sólo se dice que fueron *compilatae per*<sup>45</sup> nuestro humanista carmonense.

### II.1. Unidad temática del *libellus*: las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* como cantos a la Virgen de la Asunción

Para poder formular nuestra hipótesis con el rigor científico necesario debemos hacer tres importantes aclaraciones de carácter introductorio que ocuparán, como ya hemos dicho, los tres primeros de los diez apartados de esta segunda parte. La primera de esas tres aclaraciones será la de descubrir que el *libellus* tiene una unidad temática que ha pasado desapercibida hasta ahora<sup>46</sup>: el poema preliminar y las “odas” no son sólo cantos a la Virgen María, sino cantos a la *Coeli regina*<sup>47</sup>, esto es, a la Virgen de la Asunción.

II.1.1. Consideremos, a tal efecto, que la Virgen es pintada por el autor como un “diosa”, que es “señora” y “reina” del cielo y que, como tal, es loada por los coros celestiales. Así nos lo hace ver ya el propio adjetivo *diua*<sup>48</sup> del

<sup>44</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, p. 152.

<sup>45</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, p. 141, nota 102.

<sup>46</sup> El editor moderno señala que “En todas las odas, especialmente en las fórmulas iniciales, aparece alguna alusión a la Virgen triunfante en los cielos, donde reina eternamente” y hace a continuación una interesante relación de pasajes (cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 55, nota 1), pero no acertó a interpretar la razón de esa repetida alusión.

<sup>47</sup> Así se le llama en el título de *Od.* 11 (= 12 S).

<sup>48</sup> Aunque en el Renacimiento el término *diua* se utiliza como sinónimo de *sancta*, como traduce Pascual Barea a lo largo de su edición moderna, en el caso de las “odas” su valor es el propio del mundo clásico, esto es, el de “divina”, si actúa como adjetivo, o el de “diosa”, si es un sustantivo. Tal interpretación no debe extrañarnos, pues es este un uso muy normal en el ropaje

título de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, y así nos lo ponen de manifiesto los vv. 8-9 de la *Ad Virginem Mariam lactantem filium oratio* que encontramos en el umbral del *libellus*:

Te, genitrix, dominam superum magna<sup>que</sup> potentem  
Prole rogant miseri, te labens mundus adorat

Y así lo podemos constatar, además, desde el principio al final de todo el *libellus*, como nos prueba *Od.* 1,3-6, con la relevancia que tiene el lugar de estos versos:

An te foelicem Domini memorabo parentem  
Cum tibi reginae seruit uterque polus?  
An super angelicos forsán cantabo senatus,  
Regnantem *et* dantem gaudia coelitibus?

y *Od.* 12 (= 13 S), 1-10, con la importancia que también tiene la ubicación de estos dísticos:

Iusta precor; concede mihi, iustissima uirgo;  
Abnue si non sunt quae modo iusta precor,  
Postquam sum tibi, diua parens, seruire paratus,  
Obsequio dignum me facias<sup>que</sup> tuo.  
Exiguum famuli non dedigneris honorem<sup>49</sup>,  
Quamuis angelicos sis super, alma, choros.  
Non illi laudes nec totus coelicus ordo  
Dicere sufficiunt, uirgo María, tuas.  
Sed quantum uires possunt nunc dicere laudes,  
Angelici satagunt iam sine fine tibi.

sin olvidarnos de que la última vez que el autor menciona a la Madre de Dios como Virgen de la Asunción, esto es, en el v. 14 de la misma composición:

Quae cecini fisus numine, diua, tuo,

lo hace no ya utilizando el mismo término *diua* que, como nos hace ver también el tercero de los versos citados de la última composición, encontramos

---

mitológico de los humanistas. Recordemos así, por ejemplo, lo que Domingo Andrés escribió en el epigrama titulado *De liuore* saliendo al encuentro de aquellos que le criticaban por haber llamado *diuus* a Fernando de Aragón, Arzobispo de Zaragoza (cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE (ed.), *Poesías varias del alcañizano Domingo Andrés. Introducción, edición crítica, traducción, notas e índices a cargo de...*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, p. 59, *Poec.* 3,4):

Quod "dium" dixi, carpsit me liuor iniquus,  
Qui colit, ut diuos, non nisi caelicolas.  
Reges Roma suos consuerat dicere diuos,  
Tu tamen inueheris, liuor inique, mihi:  
Romam imitor fando, nam princeps principe nostro  
Fernando nullus maior in urbe fuit.

<sup>49</sup> Aunque el editor moderno no la pone (cf. J. PASCUAL BAREA (op. cit., p. 62) añadimos una coma, de acuerdo con los dos puntos que hallamos en el impreso de 1504 (cf. *Ode...*, f. [10<sup>r</sup>]).

repetidamente a lo largo del propio texto de las *odae*<sup>50</sup>, sino acentuando de manera explícita su “poder divino” (*numine... tuo*) tras su subida a los cielos y conversión en reina del Olimpo celestial.

II.1.2. No cabe duda, pues, de que las “odas” son cantos a la Virgen de la Asunción. Pero, por si alguien alberga la menor duda, pasemos a hacer un razonamiento que la disipará del todo. Recordemos, en efecto, el siguiente pasaje de la carta-dedicatoria en latín de Carrión a Santaella carmonense que encontramos en el impreso de 1504 para introducir los poemas del primero<sup>51</sup>:

Idcirco continui ab hoc officio *et* in haec carminula de incorrupta nostri Saluatoris genitrice pueriles manus uerti, *quae* oro iucundo animo accipere uelis humillimeque obsecrare non uerebor ut ea *quae* de eadem uirgine inter tua legi opuscula (diuina plane carmina) in *lucem* edere digneris, atque istaec nostra, quo maiorem auctoritatem *comparent*, *eisdem* annecti iubeas, *quae* profecto securius domi delituissent si tuo functa praesidio ac ducatu non fuissent. [...]

Como vemos, el Maestro de las Escuelas de San Miguel de Sevilla dice al humanista carmonense que, tras abandonar su idea de obsequiarlo con un escrito en prosa, volvió sus manos pueriles “a estos poemitas sobre la Madre incorrupta de Dios Nuestro Salvador” (*in haec carminula de incorrupta nostri Saluatoris genitrice*). Pascual Barea tradujo *incorrupta* como “intacta”<sup>52</sup>, pero se equivoca al igual que en *Od.* 7 (=8),38 (=48 R), donde vierte el mismo término como “íntegra”<sup>53</sup>, pues este adjetivo no alude a la pureza de la Inmaculada Concepción<sup>54</sup>, sino que pone de relieve que el cuerpo de la Virgen permaneció “incorrupto” tras su muerte y de esta forma subió al cielo<sup>55</sup>. Así lo certifican los títulos de las cuatro composiciones poéticas de Carrión que encontramos tras su citada carta-dedicatoria: el largo y bello epilio *De assumptione diuae genitricis Mariae*, el himno *Ad Virginem assumptam*, el *Epigramma in laudem Virginis eiusdem* y el *Epigramma in diuae Mariae orationem*<sup>56</sup>.

Es más, son las palabras del arcángel San Gabriel a la Virgen María de los vv. 43-46 del epilio de Carrión las que nos dejan totalmente clara la vieja creencia cristiana de que la Madre de Dios subió al cielo no sólo en alma,

<sup>50</sup> Cf., por ejemplo, el texto de *Od.* 4,30 “Flectit *et* iratum diua benigna Deum” que también citamos en el subapartado II.2.4.

<sup>51</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 70 [= *Ode*, f. [11<sup>v</sup>].

<sup>52</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 71.

<sup>53</sup> Cf. *ibid.*, p. 45.

<sup>54</sup> Tema este de la Inmaculada Concepción que, sin embargo, hace también acto de presencia necesariamente en las “odas”, como explicamos en las notas 235 y 238.

<sup>55</sup> Todo esto, en definitiva, guarda relación con la *Assumptio Beatæ Mariæ Virginis*, como señalamos en las notas 235 y 238.

<sup>56</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., pp. 74-94 (= *Ode...*, ff. [12<sup>v</sup>]-[16<sup>r</sup>]). En el caso de la última de estas cuatro composiciones debemos tener en cuenta que el adjetivo *diua* tiene aquí el mismo valor que el que explicamos en la nota 48, como nos hace ver, además, el v. 2 de la composición: “Salue *quae* coeli regna secunda tenes”.

como el común de los mortales, sino también preservando su cuerpo de la “corrupción” del sepulcro<sup>57</sup>:

Nec mora longa tamen resoluta corpore sacro  
 Aspiciet foelicem animam: sua tegmina<sup>58</sup> rursus  
 Illa feret capietque simul communia coeli  
 Gaudia, nam sic aeterni stat pectore patris.”

No cabe duda, pues, de que Carrión le dice a Santaella que había vuelto sus manos pueriles a unos poemitas sobre la Virgen de la Asunción. Y a continuación le pide que acceda a publicar los poemas que “sobre la misma Virgen” (*de eadem uirgine*) había leído entre sus *opuscula*<sup>59</sup> y que mande que se unan a ellos los que él había escrito: en consecuencia, el Maestro de las Escuelas de San Miguel de Sevilla deja claro al humanista carmonense que las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* cantaban también a la “Madre incorrupta de Dios Nuestro Salvador”.

La nueva interpretación que acabamos de formular en este primer apartado de nuestra investigación sobre el contenido de las “odas” como cantos a la Virgen de la Asunción tiene una importancia mucho mayor de lo que ahora cabe imaginar para el estudio de la autoría, como evidenciaremos, dentro de un pensado contraste, en el último apartado de este mismo trabajo<sup>60</sup>. Pero baste por ahora con los datos expuestos.

## II.2. Unidad formal del *libellus*: demostración de que el opúsculo mariano fue escrito por un solo autor a partir del carácter programático del poema preliminar, del orden de la primera y última “oda”, de las múltiples *iuncturae* compartidas y del común influjo de Propercio

Acabamos de evidenciar la unidad temática del *libellus*, pero el hecho de que el poema preliminar y las trece composiciones marianas sean cantos a la Virgen de la Asunción no nos asegura que fueran escritas por uno o por varios autores, posibilidad que debemos barajar desde el momento en que nos encontramos ante una “compilación”. El rigor científico nos obliga, por tanto, a confirmar la unidad formal del *libellus* desde el punto de vista de la autoría. Entramos así en la segunda de las tres aclaraciones de carácter introductorio de nuestra investigación.

Como ya explicitamos también en nuestro anterior trabajo<sup>61</sup>, el colofón de imprenta que Jacobo Cromberger colocó el 26 de enero de 1504 en el opúsculo *Ode in diuae Dei genitricis laudes uersibus de eiusdem assumptione annexis* nos hacía inferir que sólo hay un único “autor” en la “compilación” mariana de Santaella: recordemos, en concreto, la frase de relativo “qui ob

<sup>57</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 78 (= *Ode...*, f. [13<sup>r</sup>]).

<sup>58</sup> Aclaremos que, de acuerdo con la edición de 1504, hemos corregido en *tegmina* la errata *tegin* de la edición moderna.

<sup>59</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, p. 145, nota 121.

<sup>60</sup> Cf. el subapartado II.10.

<sup>61</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, p. 153.

singularem erga auctorem huius operis beniuolentiam illud non ultra passus est incognitum hominibus fore”<sup>62</sup> y recordemos que ese “auctor” no puede ser por obvias razones el “compiler”.

II.2.1. Esa inferencia, aunque muy lógica, nos obliga a plantearnos ahora la siguiente interrogante como paso previo al de la identificación del autor. Debemos cuestionarnos si hay o no argumentos que permitan asegurar que, en consonancia con la deducción que hemos hecho sobre el colofón del impresor alemán, el poema preliminar y las trece *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* “compiladas” por Santaella fueron escritas por un solo autor y no por varios autores, es decir, si hay alguna forma de demostrar que el poema preliminar y las trece composiciones forman ese mismo *libellus* del que se nos habla tanto en el v. 1 del poema preliminar del bachiller Juan Trespuentes:

Cantatu digni uereor sacrata libelli:

como en el v. 27 del mismo:

Magnus in hoc paruo regnat nunc ordo libello

y, finalmente, también en un pasaje de mucho mayor poder probatorio para nuestros intereses que reproducimos más adelante: nos referimos al dístico que cierra la última de las trece composiciones marianas del impreso de 1504, es decir, la que sirve de poema epilodal del mismo<sup>63</sup>.

II.2.2. La primera respuesta positiva a nuestra pregunta la encontramos en el hecho de que el poema preliminar del *libellus* tiene un carácter programático al que dan cumplimiento después las trece composiciones. Recordemos sus dos versos últimos<sup>64</sup>:

Nos laudes nomenque tuum partumque canemus.  
Nos partum nomenque tuum laudesque canemus.

Una atenta lectura de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* nos hace ver que, como ya figura en el propio título, las composiciones cantan los “loores” de la Virgen María<sup>65</sup>. Entre ellas hallamos una, la intitulada

<sup>62</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 104 (=Ode..., f. [17<sup>v</sup>]). Aclaremos que en la nota 2 reproducimos completo el texto del colofón a partir del impreso de 1504.

<sup>63</sup> Cf. los dos últimos versos del primer texto que citamos en el apartado II.5.1.

<sup>64</sup> Sobre estos dos versos, cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, p. 147. Dejamos constancia aquí, por otra parte, de que el poema preliminar exige un estudio detenido del que nos ocuparemos en el trabajo programado en el subapartado III.2.a.

<sup>65</sup> La expresión *laudes canere* aparece en cinco ocasiones a lo largo de las “odas”, como ponemos de manifiesto al comienzo del subapartado II.2.4. A ello hay que añadir que el término *laus* se constata también en otras once ocasiones a lo largo de las composiciones, aunque no formando la mencionada *iunctura*: *Od.* 2, 3; 3, 32; 4, 21; 6 (=7 S), 2 y 16; 8 (=S), 29; 9 (=10 S), 26; 11 (=12 S), 19; y 12 (=13 S), 7, 9, y 12. Y observemos que de esas once ocasiones tres aparecen en la última de las trece “odas”, es decir, en el poema epilodal (cf. el apartado II.5), con la importancia que esto tiene.

*Ad dominam de quinque litteris sui nominis M.A.R.I.A. quincuplex distichon*<sup>66</sup> que cumple la finalidad programada de ensalzar el *nomen* de la Madre de Dios, término latino que, por otra parte, saca a la palestra el autor en numerosos pasajes<sup>67</sup>. Por último, las “odas” también contienen varias referencias al parto de la Virgen María<sup>68</sup> y, como exige su papel de intercesora<sup>69</sup>, a ella como Madre de su Hijo<sup>70</sup> y, por ende, también al mismo<sup>71</sup>.

Tal realidad nos obliga a pensar de inmediato que nos encontramos ante un *libellus* programado por un único autor.

II.2.3. A esa misma conclusión nos lleva el propio orden de las composiciones. Como ya señalamos en nuestro anterior trabajo<sup>72</sup>, es muy probable que el orden original de las composiciones del *libellus* sea el que encontramos en el impreso de 1504, ya que es un hecho indiscutible que la primera y la última están colocadas en los lugares que le corresponden: así lo podrá comprobar el lector en este trabajo leyendo el dístico que abre la primera “oda”<sup>73</sup> y los cuatro versos que cierran la última<sup>74</sup>. Esa realidad no es una coincidencia, sino que nos hallamos de nuevo ante un autor que ha distribuido sus composiciones con la destreza poética necesaria.

II.2.4. Positiva es igualmente la respuesta que hemos de darnos a nuestra interrogante, si contemplamos, de un lado, que las trece composiciones del *libellus* comparten múltiples *iuncturae*, muchas de ellas en las mismas *metricae sedes*, y observamos, de otro, que algunas de esas *iuncturae* comunes también aparecen en el mencionado poema preliminar.

Consideremos así las siguientes *iuncturae* de los siguientes versos que hemos localizado en la mayoría de los casos<sup>75</sup> a través del espléndido aparato de fuentes realizado en su día por Pascual Barea<sup>76</sup> y que citamos por su edición moderna con las abreviaturas y equivalencias que explicamos en notas a pie de página:

<sup>66</sup> Recordemos que este poema está numerado como *Oda VI* en el impreso de 1504, pero que carece de numeración en la edición moderna de 1991 (cf. nota 8).

<sup>67</sup> Nos referimos a *Od.* 1, 20 y 58; 6 (=7 S), 1 (*nominis S: numinis* ed. 1991), 24, 26, 32 (=90 R); 7 (=8 S), 24 (=34 R), 26, (=36 R), 66 (=76 R), 73 (=83 R) y 77 (=87 R).

<sup>68</sup> Cf. *Od.* 2, 26; 4,14 y 18, 5, 21-22, y 7,33 (=43 R) y 37 (=37 R).

<sup>69</sup> El papel de intercesión de la Virgen María (cf. el subapartado II.4.2.a y b) se comprende mejor si recordamos que ella se erigió en *Coeli regina* precisamente por ser la Madre de Dios: tengamos claro, en definitiva, que, como nos hace ver el propio título de su poema preliminar, *Ad Virginem Mariam lactantem filium oratio*, las *Odae in divae Dei genitricis Mariae laudes* se abren con una composición que deja bien patente la condición de Madre de Dios de la Virgen María (cf. nota 235).

<sup>70</sup> Cf. *Od.* 1,3; 2, 3 y 11; 3,11, *Quinc.* (= *Od.* 6 S), 1 y 12; 6, 6, 13, 55 (=113 R), 65 (=123 R) y 73 (=131 R); 9, 15; 10, 3; 11, 2, 13 y 17; 12, 3).

<sup>71</sup> Cf. *Od.* 3, 19 y 31; 5, 30; 8, 19; y 10, 13.

<sup>72</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, pp. 149-150 y nota 146.

<sup>73</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 87.

<sup>74</sup> Cf. el subapartado II. 5. 1.

<sup>75</sup> Es nuestra la localización del paralelo de *orat.* 14 y 15 con *Od.* 2, 1; 4, 33; 5, 40; 6 (=7 S), 17 y 18.

<sup>76</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., pp. 8-66.

*Orat.*<sup>77</sup> 1 Virgo beata tuis...

*Od.* 6 (=7 S)<sup>78</sup>, 20 ...uirgo beata, meam.

*Od.* 11 (=12 S), 16 ...uirgo beata, reis.

*Orat.* 3 Qua coelum, qua nostrum orbem, qua cuncta serenas,

*Od.* 12 (=13 S), 19 Ergo benigna tua (qua coelum uirgo serenas)<sup>79</sup>

*Orat.* 14 ... laudes... canemus.

*Orat.* 15 ... laudesque... canemus.

*Od.* 2,1 ... laudes... cantate...

*Od.* 4, 33 ... laudes cantabo...

*Od.* 5, 40 ... canet laudes...

*Od.* 6 (=7 S), 17 ... canet laudes...

*Od.* 6 (=7 S), 18 ... laudes... canet.

*Od.* 1, 10 ... unica spes hominum?

*Od.* 5, 38 ... Vnica spes vitae...

*Od.* 8 (=9 S), 9 In te spes hominum...

*Od.* 1, 16 ...stella serena maris.

*Od.* 7(=8 S), 18 Stella maris...

*Od.* 1, 21 Si pestem, si bella, famem, si uulnera, letum

*Od.* 2, 14 Et morbos, bellum pellit *et* illa famem,

*Od.* 3, 23 Tu populis pestem bellumque famemque coherce,

*Od.* 6 (=7 S), 32-33 (=89-90 R)<sup>80</sup> Si qua flagella timent homines, si proelia Martis/ Atque famem...

*Od.* 1, 31 Inclyta mortales irato uirgo Tonanti

*Od.* 7 (=8 S), 5 Tu potest iratum, caelebs, placare Tonantem,

*Od.* 10 (=11 S), 9 Et quia memo potest iratum ferre Tonantem.

*Od.* 2, 3 Laudibus innumeris...

*Od.* 3, 32... laudibus innumeris.

*Od.* 2, 18 Et uehit ad portum...

*Od.* 12 (=13 S), 22 Ad portum uecta est...

*Od.* 2, 26 ... quae tulit alma Deum:

*Od.* 3, 2 ...mater et alma Dei;

*Quinq.* (=6 S)<sup>81</sup>, 12 ... flectis *et* alma Deum.

<sup>77</sup> Como hace Pascual Barea en su edición moderna, utilizamos la sigla *orat.* para designar la *Ad Virginem Mariam lactantem filium oratio*, esto es, el poema preliminar de las "odas".

<sup>78</sup> Colocamos entre paréntesis la numeración de la "oda" en el impreso sevillano (=S) de 1504, en caso de que se haya modificado ésta en la edición de 1991.

<sup>79</sup> Este paralelo es tanto más significativo cuanto que nos lo encontramos en el poema preliminar y en el poema epilogal.

<sup>80</sup> Añadimos entre paréntesis la correspondencia de la numeración del verso con la de la reconstrucción (=R) del acróstico con la *Angelica salutatio* que hicimos en nuestro anterior trabajo colocando en el lugar de la *Ad dominam. Oda VII* que le correspondían los vv. 21-78 de la *Ad dominam. Oda VIII* de la edición de 1504 (cf. J. M<sup>a</sup>. MAESTRE MAESTRE, "Descubrimiento...", pp. 133-135).

<sup>81</sup> Como hace Pascual Barea en su edición moderna, utilizamos la sigla *quinq.* para designar la composición que en la edición moderna se titula *Ad Dominam de quinque litteris sui nominis M.A.R.I.A. quincuplex distichon*, pero que en el impreso sevillano de 1504 se numera como *Oda VI*, como también aclaramos nosotros en nuestro paréntesis (cf. nota 8).

*Od.* 6 (= 7 S), 6 ... mater et alma poli.

*Od.* 6 (= 7 S), 48 (= 106 R) ... diceris alma Dei.

*Od.* 7 (= 8 S), 68 (= 78 R) ... numinis, alma, tui.

*Od.* 2, 30 Iudicium uertit uirgo benigna Dei.

*Od.* 10 (= 11 S), 4 Iudiciumque uales uertere sola Dei.

*Od.* 3, 11 Sponsa tui nati, genitrix, tu filia sancti,

*Od.* 6 (= 7 S), 55 (= 113 R) O genitrix, o sponsa Dei atque o filia nati,

*Od.* 10 (= 11 S), 3 Tu mater, tu sponsa tui, tu filia nati,

*Od.* 11 (= 12 S), 2 Mater aue, nati filia, sponsa tui;

*Od.* 3, 18 Tu quae tanta uales...

*Od.* 10 (= 11 S), 11 O quae tanta uales...

*Od.* 3, 18 ... respice uota, precor.

*Od.* 7 (= 8 S), 8 ... percipe, uota, precor.

*Od.* 3, 22 Aethereasque petant te miserante domos.

*Od.* 6 (= 7 S), 60 (= 118 R) Syderosque petant te miserante lares.

*Od.* 4, 12 Exaltata choros et super angelicos

*Od.* 9 (= 10 S), 10 Laetitia, lustras angelicosque choros

*Od.* 12 (= 13 S), 4 Quamuis angelicos sis super, alma choros

*Od.* 4, 8 Cum tibi subduntur sydera, terra, fretum.

*Quincup.* (= 6 S), 6 Nam tibi subduntur sydera, terra, mare.

*Od.* 4, 30 Flectit et iratum diua benigna Deum.

*Od.* 7 (= 8 S), 54 (= 64 R) Tu potes iratum flectere sola Deum.

*Od.* 4, 34 Hoc faciam uiuens, hoc faciam moriens.

*Od.* 8 (= 9 S), 30 Mortuus et uiuus dicar ubique tuus.

*Od.* 10 (= 11 S), 14 Tutus ero uiuens, tutior et moriens.

*Od.* 5, 21 Sic humana tuo...

*Od.* 12 (= 13 S), 11 Sic humana tibi...

*Od.* 5, 32 ... nomine, sancta, tuo.

*Od.* 6 (= 7 S), 26 ... nomine, sancta, tuo.

*Od.* 6 (= 7 S), 39-40 (= 97 R) ... sancta Maria; / Ipsa tuis seruis, inclyta, da ueniam.

*Od.* 7 (= 8 S), 50-51 (= 62 R) ... ueneranda Maria, / Ipsa tuis famulis parce benigna reis.

*Od.* 6 (= 7 S), 61 (= 119 R) Aspice de coelis...

*Od.* 6 (= 7 S), 30 (= 40 R) Aspicias, e coelis...

*Od.* 7 (= 8 S), 15 Non dedigneris misero succurrere seruo.

*Od.* 12 (= 13 S), 5 Exiguuum famuli non dedigneris honorem

*Od.* 7 (= 8 S), 37 (= 47 R) ... praeclara, dedisti,

*Od.* 12 (= 13 S), 14... praeclara, dedisti,

Todas estas concomitancias textuales y otras muchas más, insistimos, que podemos localizar, también en su mayor parte<sup>82</sup>, a través del aparato de fuentes de Pascual Barea ponen de manifiesto que hay una clara unidad de léxico entre las distintas composiciones de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*. Ahora bien, mientras que las concomitancias textuales entre las propias trece “odas” por su mayor extensión textual son tan harto numerosas y claras que no dejan margen de duda respecto a su intertextualidad y, por ende, pueden ser considerados sin riesgo alguno como “paralelos internos” de una misma obra, en el caso, de la *Ad Virginem Mariam lactantem filium oratio* la vinculación textual es mucho menor, pues sólo encontramos tres *iuncturae*: pero, pese a su escaso número, esas *iuncturae* pueden considerarse también como “paralelos internos”, ya que la vinculación del poema preliminar y las “odas” quedó demostrada más arriba a partir del carácter programático del primero<sup>83</sup>.

En definitiva, son las mismas concomitancias textuales que hasta ahora invitaban a creer que el poema preliminar y las trece “odas” habían salido de la mano de Santaella, las que confirman la unidad léxica de las mencionadas composiciones del *libellus* y las que nos demuestran que no nos encontramos ante una “compilación” de poemas escritos por varios autores, sino por una misma pluma.

II.2.5. Un razonamiento similar nos obliga a hacer el sistemático influjo de Propercio en el léxico, en la estructura y en los tópicos<sup>84</sup> de las distintas composiciones del *libellus* y, en especial, en las numeradas por él como las odas I, IV, V, VII (=VIII S), VIII (=IX S), IX (X S) y XII (XIII S), influjo este que ya apuntó Pascual Barea en su edición de 1991<sup>85</sup> y puso de relieve después con más datos en un artículo publicado en 1995<sup>86</sup>.

Es importante que observemos que el autor de nuestros poemas marianos ha querido dejar clara esa característica desde el principio al final de su opúsculo. Tengamos presente que los dos primeros versos de la primera “oda”<sup>87</sup>:

Ordiar unde tuos primum cantare triumphos?  
Quod mihi cantandi tribuis initium?

aunque indudablemente guardan relación, como descubrimos ahora nosotros por primera vez, con el primer verso de un poema sobre San Benito que

<sup>82</sup> Consideremos también, por ejemplo, que el término *praesidiumque* aparece tal cual, *metrica sedes* incluida, en *Od.* 1, 36; 2, 34; 5, 26 y 38; y 6 (=7 S), 54 (=112 R).

<sup>83</sup> Cf. el subapartado II.2.2.

<sup>84</sup> Para el influjo de Propercio en el formato amoroso de las “odas”, cf. el subapartado II.4.2.a

<sup>85</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed), op. cit., pp. XXVI-XXX.

<sup>86</sup> Cf. el artículo de PASCUAL BAREA que citamos en la nota 6.

<sup>87</sup> Sobre la vinculación de este dístico con los vv. 23-24 del poema epilogal, cf. el texto al que se refiere la nota 149.

escribió también en dísticos elegíacos Pablo Diácono y que fue transmitido por él en el cap. 26 del libro I de su *Historia gentis Langobardorum*<sup>88</sup>:

Ordinar unde tuos, sacer o Benedicte, triumphos?  
Virtutum cumulos ordinar unde tuos?<sup>89</sup>

sin embargo, su verdadero telón de fondo es Prop. 1, 18, 5-6, como bien señaló ya en 1991 Pascual Barea en su aparato de fuentes<sup>90</sup>:

unde tuos primum repetam, mea Cynthia, fastus?  
quod mihi das flendi, Cynthia, principium?

Y tengamos presente que en los cuatro últimos versos del poema epilogal de las “odas”, vinculados textualmente con *Od.* 1, 1-2<sup>91</sup>, el autor ha colocado también el sello properciano como telón de fondo, según demostraremos más adelante<sup>92</sup>.

Pero, insistamos, no se trata sólo de una impronta literaria que aparezca sólo al principio y al final de la obra: nos encontramos ante una característica que afecta a la mayoría de los poemas y que nos certifica también que ellos debieron salir de una misma mano<sup>93</sup>.

Volvemos a utilizar, en definitiva, como prueba de una misma autoría otra característica del *libellus* bien estudiada por nuestro editor moderno, pero que nosotros interpretamos en otra dirección: queremos decir que los estudios de fuentes propercianas realizados por él son válidos para nosotros, si, de acuerdo con nuestra “teoría de la compilación”, se elimina el supuesto de que el autor de esas composiciones propercianas había sido Santaella.

En conclusión, el cumplimiento del carácter programático del poema preliminar, el orden de la primera y última de las trece composiciones, la intertextualidad del poema preliminar y de las trece composiciones marianas, y el profundo influjo properciano que encontramos en la mayor parte de ellas nos ratifican la unidad del *libellus* y nos demuestran que este fue escrito por un solo autor.

<sup>88</sup> J. PASCUAL BAREA (“Las *Elegías...*”, p. 314) saca a colación otro pasaje de PAV. DIAC. en su poema en alabanza al Lago Como: “ordiar unde tuas laudes maxime Lari”, pero, como nos hace ver el término *triumphos*, el verdadero pasaje de Pablo Diácono que actúa de telón de fondo es el que acabamos de sacar a la luz nosotros.

<sup>89</sup> Nuestro hallazgo es tanto más importante cuanto que, como podemos ver, nos encontramos ante unos *uersus epanaleptici* o *echoici* (cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Manierismos formales en la poesía latina humanista”, *Excerpta philologica*, II, 1992, p. 226), es decir, en un verso en los que el principio del hexámetro es el mismo que el que encontramos al final del pentámetro. Hemos encontrado, en suma, una de las fuentes que explican el gusto del autor de las “odas” por este mismo tipo de versos, como nos demuestran *Od.* 6 (= 7 S), 17-18 y 12 (= 13 S), 21-22 (remitimos al lector al trabajo que programamos en el subapartado III.1.d).

<sup>90</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 10. El autor insistió en ello en “Las *Elegías...*”, p. 314.

<sup>91</sup> Tengamos presente, por ejemplo, la aparición del gerundio *cantandi* tanto en *Od.* 1, 2 como en *Od.* 12 (= 13 S), 23, gerundio este que, acentuando así la sensación de continuidad, aparece también en el último hexámetro –es decir, en el cierre de la propia composición– de la *Oda IX* (= X S).

<sup>92</sup> Cf. el subapartado II.5.3.

<sup>93</sup> Para mayor información sobre esta característica remitimos al lector al trabajo que anunciamos en el subapartado III.1.c.

### II.3. Confirmación de que el colofón poético de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* es un añadido de Santaella a su “compilación” mariana

Asegurada la unidad temática y la unidad formal del poema preliminar y de las trece “odas” como *libellus*, conviene ahora pasar a la tercera y última aclaración introductoria de nuestra investigación preguntándonos si el colofón poético de las composiciones “compiladas” por Santaella formaba parte o no en un principio del mismo opúsculo mariano o si es un añadido posterior del humanista carmonense, como nos invita a pensar, al menos en una primera lectura<sup>94</sup>, el título con el que aparece en el impreso de 1504 *Supplex compilatoris ad Virginem pro fine laus*<sup>95</sup>, y como nos sugiere el descubrimiento de Pascual Barea de que el poema fue escrito por Pío II<sup>96</sup>. Tengamos presente que la respuesta a esa interrogante es absolutamente necesaria para poder actuar con la seguridad debida en el necesario cotejo textual de ese poema de Pío II con las “odas”.

II.3.1. A tal efecto, lo primero que debemos dejar claro es que, pese al título *Supplex compilatoris ad Virginem pro fine laus*, el colofón no encierra propiamente una alabanza por el fin de la obra, como suelen hacer las composiciones de esta índole y como es el caso, por ejemplo, del epigrama epilodal que cierra el propio impreso de 1504, cuya autoría Pascual Barea ha atribuido al maestro de las Escuelas de San Miguel de Sevilla que escribió “una muy similar dedicada al lector de los *Disticha* de Verino”<sup>97</sup>:

AD LECTOREM EPYGRAPHION

Hic liber ostendit laudes *et* lumina caecis:

Parthenices nostrae qui memoranda canit.

<sup>94</sup> Cf. el subapartado II.3.3

<sup>95</sup> Cf. notas 13 y 14.

<sup>96</sup> Cf. nota 6.

<sup>97</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 105, nota 1. El epigrama *ad lectorem* de la edición de 1506 de Verino es publicado también por el moderno editor (cf. *ibid.*, p. XXXVII, nota 10, aunque, tras comprobar nosotros el texto de los *Michaelis Verini poetae clarissimi disticha, nunc familiari commento de nouo per Antonium Carrion edita*, Hispali, cura et impensis Alfonsi Laurentii bibliopolae, MDVI, a través del ejemplar I/974<sup>4</sup> de la Biblioteca Nacional de Madrid, hemos suprimido los corchetes de la “o” de *obscoenum* por no considerarlos necesarios):

Antonii Carrionis ad lectorem epigramma

Hunc quotiens sum[m]es, lector uenerande, libellum,

Artificum totiens semper amabis opus.

Hunc tulit umbriferis poetarum gloria siluis,

Artibus efulgens lumine theologo.

Nil gerit obscoenum, nec quo se bilis acerbet,

Talis e[s]t vt prosit uel breuitate liber.

Su lectura nos obliga a precisar que no encontramos una concomitancia textual ni contextual que permita hacer la citada afirmación. No obstante, pensamos que el epigrama final del impreso de 1504 es de Carrion, ya que, como demuestran sus poemas religiosos estampados con las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, era a todas luces mejor poeta que lo que demostró Santaella en la penúltima composición del opúsculo, esto es, en la titulada *Compilator ad eundem* (cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, pp. 150-151).

Si cupis, o lector, patriam sine fine beatam:  
Hunc tractes semper, nocte dieque legas.

Frente al contenido de este epigrama epilogo, en el poema de Pío II no encontramos ninguna referencia explícita a la obra a la que sirve de colofón, esto es, a las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*.

Y no sólo eso: el colofón ni siquiera se corresponde con la finalidad expresada en el título. En efecto, aunque la lectura del mismo nos invita a pensar en un poema de “alabanza suplicante a la Virgen María por el fin” de la obra, sin embargo, al leer los once dísticos elegíacos de la composición, lo que encontramos en realidad es un poema de corte autobiográfico –escrito, no lo olvidemos, por el citado papa<sup>98</sup>–, en alabanza de la Virgen María por su intercesión en los numerosos momentos de peligro de su vida descritos allí con mayor o menor amplitud, que conlleva una “súplica implícita” a la Madre de Dios para que siga intercediendo por él en sus momentos de dificultad y que acaba con una imprecación explícita a todos los mortales para que acudan a ella en caso de desventura<sup>99</sup>.

En definitiva, el colofón encierra una alabanza a la Virgen y conlleva una “súplica implícita” a ella, pero de ninguna manera esa “súplica implícita” tiene que ver nada propiamente con el fin de la obra: por tanto, este dato confirma también la suposición de que nos encontramos ante un texto que no formaba parte del *libellus* originariamente y, que, por ende, es un añadido posterior de Santaella.

II.3.2. Por otra parte, un profundo análisis del poema de Pío II que sirve de colofón a las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* nos hace ver que aquél no cumple con dos de las principales peculiaridades de éstas que ya hemos apuntado:

a) En primer lugar, hemos de señalar que, aunque el colofón está dirigido a la Virgen María, a ella no se la menciona allí de forma alguna como *Coeli regina*, cual hemos evidenciado que ocurre tanto en el poema preliminar como en las trece “odas”<sup>100</sup>.

b) Y, en segundo lugar, debemos observar que en el colofón no encontramos el influjo de Propercio que, como hemos dicho<sup>101</sup>, se constata a lo largo de la mayoría de las composiciones marianas: el único posible influjo del poeta romano que hallamos en el aparato de fuentes de Pascual Barea es Prop. 1, 10, 4 *O quotiens...* para el *Heu quotiens...* del v. 3 del colofón, pero ese influjo se viene abajo a la luz del *Heu quotiens* de *CIRIS* 81, que, como es lógico, recoge el editor moderno en primer lugar<sup>102</sup>.

<sup>98</sup> Cf. el trabajo que anunciamos en el subapartado III.1.a.

<sup>99</sup> Queremos decir que, aunque la mayoría de los versos constituyen una *laus* a la Virgen María por los favores concedidos, sin embargo, el presente de indicativo de los vv. 1, 2, 10, 13 y 19 y el futuro imperfecto de los vv. 14 y 19-20, así como la imprecación a los mortales en los vv. 21-22 de que pidan a la Madre de Dios su auxilio para sus infortunios dejan claro que el poema no es sólo una “alabanza”, sino también una “súplica”.

<sup>100</sup> Cf. el apartado II.1.

<sup>101</sup> Cf. el subapartado II.2.5.

<sup>102</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 66.

En conclusión, estas dos importantes divergencias nos confirman la misma impresión anterior de que nos hallamos ante un texto que no formaba parte del *libellus* en un principio y, por tanto, que resulta un añadido.

II.3.3. A la luz de estos datos, volvamos ahora, finalmente, al título del colofón *Supplex compilatoris ad Virginem pro fine laus* y preguntémosnos si su redacción permite hacer o no la lectura de que el poema de Pío II era un añadido. Nuestra respuesta es positiva. Es un hecho que la redacción del título y su traducción literal al castellano (“Alabanza suplicante del compilador a la Virgen por el fin”) encierran una anfibología, fruto además de una braquilogía, que debemos explicitar: es obvio que el genitivo *compilatoris* –cuya mera presencia discrimina al poema del conjunto de las composiciones precedentes del *libellus*– sólo nos hace inferir que el poema de “alabanza suplicante a la Virgen por el fin” de la obra es “del compilador”, pero no si esa relación de dependencia sintáctica se ha establecido bien porque el “compilador” había sido el autor de esa composición laudatoria, bien porque la había añadido él con la misma intención, aunque su contenido no respondiera *sensu stricto* al título<sup>103</sup> y tuviera, como es el caso, una finalidad muy distinta<sup>104</sup>, o bien incluso porque Santaella se había limitado simplemente a añadirla sin deseo alguno de participar en la alabanza. Es el lector el que hace una inferencia u otra.

En tal tesitura, sólo con la necesaria información podemos acabar o, por mejor decir, intentar acabar con la anfibología. En efecto, una vez que sabemos que el poema es de Pío II, lo racional es pensar que Santaella no intentaba apoderarse de la autoría de una composición escrita por el papa –por mucho que nos extrañe y con razón el silencio de su nombre<sup>105</sup>– sino que lo añadió en su calidad de “compilador” presentándolo como una “suplicante alabanza a la Virgen por el fin” de la obra en la que también él participaba por su papel en la edición: y ello –insistimos– con independencia de la incongruencia del título respecto a su contenido o de su verdadera intención al utilizar tal poema como colofón<sup>106</sup>.

De lo expuesto cabe concluir que la redacción del título en latín no supone ningún obstáculo a la interpretación que habíamos supuesto<sup>107</sup> y acabamos de confirmar en los dos subapartados anteriores de que el colofón no formaba parte del *libellus*, sino que fue añadido a éste por Santaella.

#### II.4. Concomitancias textuales y contextuales entre el colofón y las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*: formulación de la hipótesis de la común autoría de Pío II a través de las *iuncturae* compartidas, de la común insistencia en el papel intercesor de la Virgen María, de una misma súplica por la mediación futura

<sup>103</sup> Cf. el subapartado II.3.1.

<sup>104</sup> Remitimos al lector al trabajo que programamos en el subapartado III.1.a.

<sup>105</sup> Cf. el apartado II.5.4, así como el trabajo nuestro que programamos en el subapartado III.1.a

<sup>106</sup> Cf. nota 104.

<sup>107</sup> Cf. el texto al que se refieren las notas 94 a 96.

de ella, de la similitud en la relación de peligros sufridos, de la necesaria condición de papa del autor y de la insistencia en el nombre de la Madre de Dios

Una vez concluidos los tres apartados de carácter introductorio, pasamos a desarrollar los siete restantes en los que, como ya señalamos, construiremos nuestra nueva hipótesis sobre la verdadera autoría de las composiciones marianas “compiladas” por Santaella.

En efecto, los raciocinios que hemos hecho en el apartado anterior no deben hacernos pensar que el colofón añadido por Santaella no guarda relación alguna con las composiciones marianas “compiladas” por él: hasta aquí, en suma, sólo hemos evidenciado que el poema de Pío II no pertenece a ese mismo *libellus*. Pasemos a demostrar ahora que, pese a lo que hasta este momento ha podido suponer el lector, el colofón tiene unas concomitancias textuales y contextuales con las trece “odas” que, aunque serán estudiadas con mayor profundidad por nosotros en otro trabajo<sup>108</sup>, conviene, sin embargo, apuntar ahora para vertebrar de forma conjunta toda la argumentación necesaria para trazar con el rigor científico debido nuestra nueva hipótesis sobre la autoría de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*.

II.4.1. Comencemos por señalar las concomitancias textuales. Un cotejo del texto del colofón con el de las composiciones del *libellus* nos hace descubrir las cinco siguientes *iuncturae* comunes que hemos localizado también, en su mayor parte<sup>109</sup>, a través del aparato de fuentes realizado en su día por Pascual Barea:<sup>110</sup>

*Laus*<sup>111</sup> 1 Tu mihi...<sup>112</sup>  
*Od.* 8 (= 9 S), 23 Tu mihi...  
*Od.* 12 (= 13 S), 15 Tu mihi...  
*Od.* 12 (= 13 S), 23 Tu mihi...

*Laus* 1... semper ades...  
*Od.* 5, 6 ... semper adesse...  
*Od.* 7 (= 8 S), 63 (= 73 R) Semper adesse...<sup>113</sup>

<sup>108</sup> Cf. el trabajo nuestro que programamos en el subapartado III.1.a.

<sup>109</sup> Aclaramos que la cuarta de las cinco concomitancias de *laus* 20 con *Od.* 2, 34 ha sido localizada por nosotros.

<sup>110</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., pp. 8-66.

<sup>111</sup> En consonancia también con lo que hace Pascual Barea en su edición moderna, utilizamos el término *laus* para designar la *Supplex compilatoris ad Virginem pro fine laus*, esto es, el poema de Pío II que añadió Santaella como colofón poético de las composiciones marianas por él “compiladas”.

<sup>112</sup> La coincidencia de esta *iunctura* de *laus* 1 con *Od.* 12 (= 13 S), 15 y 23 es tanto más importante cuanto que, como veremos en el apartado V, esta composición es un poema epilodal con influjo del poema preliminar de la *Cinthia* de Pío II, en cuyos vv. 3 y 10 encontramos también esa misma expresión: queremos decir, en definitiva, que esta mera *iunctura* nos sirve de puente, por así decirlo, entre las tres citadas composiciones.

<sup>113</sup> Estas tres *iuncturae* son tanto más seguras si cotejamos el verso completo de *Od.* 5, 6 “Pandere, iam precibus semper adesse piis?” y de *Od.* 7 (= 8 S), 63 (= 73 R) “Semper adesse soles precibus mitissima fuisis” con los dos primeros versos del colofón “Tu mihi semper ades et

*Laus* 2 ... VIRGO MARIA, preces<sup>114</sup>.  
*Od.* 5,4 ... uirgo Maria, preces?

*Laus* 20 ... auxilium... dabis.  
*Od.* 2,34 Auxilium... dabit.

*Laus* 22 ... VIRGO MARIA suum<sup>115</sup>  
*Od.* 1,54 ... "uirgo Maria" meis.  
*Od.* 6 (= 7 S), 58 (= 116 R) ... uirgo Maria, tuos.  
*Od.* 12 (= 13 S), 8 ... uirgo Maria, tuas.

A estas cinco *iuncturae* comunes cabe añadir otras tres que apuntaremos en este mismo subapartado<sup>116</sup>.

II.4.2. Pasemos ahora a relacionar las concomitancias contextuales del poema de Pío II con las composiciones marianas, que en algún momento son textuales-contextuales a través de las nuevas tres *iuncturae* que acabamos de anunciar<sup>117</sup>, y hagamos ver que en el colofón encontramos algunas de las principales ideas que hallamos en las composiciones marianas "compiladas" por Santaella:

a) Debemos considerar, en primer lugar, que hay una clara correlación en la actitud de agradecimiento al poder intercesor de la Virgen María que nos describe el colofón y el que repetidamente encontramos en las "odas": recordemos que Pío II abre su poema reconociendo que la Virgen María le ayuda siempre (*semper*) y oye sus ruegos en todo momento (*usque*), para después agradecer después, verso a verso, los numerosos favores de intercesión. A tal efecto conviene aclarar que no supone contradicción alguna a ello el hecho de que en los poemas marianos "compilados" por Santaella el poeta increpe a veces a la Madre de Dios por no prestarle su auxilio, como en *od.* 5, 1-4:

---

nostras usque benigno / Exaudis uultu, VIRGO MARIA, preces.": observemos, en definitiva, que en los tres pasajes el término *preces* está por medio y tengamos presente que en los tres pasajes el referente es el que se explicita en *laus* 2, es decir, la Virgen María.

<sup>114</sup> La *iunctura* guarda también relación con *laus* 4 (...VIRGO MARIA, manus!), 6 (...VIRGO MARIA, mari.), 8 (...VIRGO MARIA, tibi.), 10 (...VIRGO MARIA, trahis.), 12 (...VIRGO MARIA, duce?), 14 (...VIRGO MARIA, uoles.), 16 (...VIRGO MARIA, luem.), 18 (...VIRGO MARIA, iubes.) y 20 (...VIRGO MARIA, dabis.). Cabe observar que en todos estos pasajes se mide como larga la penúltima vocal de MARIA, al igual que ocurre en las "odas", como pone de manifiesto el pasaje que encontramos en *Od.* 5,4, citado a continuación, y los que citamos después al relacionar las concomitancias con *laus* 22.

<sup>115</sup> Aclaramos que consideramos este paralelo independiente de la *iunctura* a la que hace referencia la nota anterior y de las que recogemos en ella, porque, como nos hace ver el cotejo de *laus* 22 con los tres pasajes de las "odas" que presentamos, el poeta cierra el pentámetro en los cuatro casos con un pronombre posesivo.

<sup>116</sup> Nos referimos al *ferarum*, al *Poscite... auxilium* y al ...*det.../... auxilium...* de los vv. 9 y 21-22 del colofón, que consideramos en los epígrafes II.4.2.c y II.4.2.d de este mismo subapartado.

<sup>117</sup> Cf. nota anterior.

Quid iuuat, o domina, innumeros cumulare precatus?  
 Cernisne auxilium quaerere suppliciter?  
 Et mihi cur facili misero non annuis aure,  
 Nec nostras audis, uirgo Maria, preces.

o como en *Od.* 7 (= 8 S), 1-4:

Spes mea, multa tibi cantauī carmina: nunquam  
 Tu tamen exaudis crimine laesa meo.  
 Me quantis subitis quatiat Fortuna periclis,  
 Aspice, cur lenta pergis in auxilium?

Nos engañaríamos, insistimos, si viéramos aquí una contradicción: los pasajes citados son fruto del profundo influjo de las *Elegiae* de Propercio en las “odas”<sup>118</sup>, influjo este del que ya hemos tratado más arriba<sup>119</sup>. Queremos decir, en definitiva, que no debemos olvidar lo que con gran acierto escribió al respecto Pascual Barea, aunque dando por hecho que el humanista carmonense era el “autor” de las composiciones:<sup>120</sup>

Aunque la imitación properciana lleva a Santaella a comenzar alguna oda en un tono marcadamente elegíaco, lamentándose desconsolado del abandono de la Virgen, sus poemas concluyen siempre afirmando la presencia, no la ausencia de la Virgen, quien en última instancia procura su gozo y salvación. [...]

b) Debemos precisar, además, que tanto en el *libellus* como en el colofón el autor no sólo agradece a la Virgen María sus favores de intercesión pasados, sino que le pide por los futuros. Cabe observar, no obstante, que, mientras que en las “odas” este ruego es explícito, como en *quinc.* 13-14 (= *Od.* 6,13-14 S):

Ergo parens Christi, petimus, iam semper ab astris  
 Auxilium nobis mitte benigna tuum.

en el caso del colofón es implícito, según ya explicamos más arriba<sup>121</sup>.

c) Hemos de percatarnos, por otra parte, de que una gran parte de los peligros enumerados en ese colofón de corte autobiográfico –y, sobre todo, los de la navegación– que, como demostraremos en otro trabajo<sup>122</sup>, fueron afrontados realmente por Pío II durante su vida, aparecen también a lo largo las “odas”. Contentémonos con cotejar sólo los vv. 5-16 del colofón con *Od.* 1, 15-22:

Ducitur ad portum uentis iactatus et alto  
 Lumine nauta tuo, stella serena maris.  
 Si uenti, pluuiæ, si fulgura saeua minantur,  
 Consule te nobis sunt nocitura nihil.

<sup>118</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., pp. XXVI-XXVII.

<sup>119</sup> Cf. el subapartado II.2.5.

<sup>120</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA, “Las *Elegías*...”, p. 317.

<sup>121</sup> Cf. el subapartado II.3.1.

<sup>122</sup> Cf. el trabajo que anunciamos en el subapartado III.1.a.

Si furor immanis nos contra, uirgo, ferarum  
 Saeuiet, audito nomine mitis erit.  
 Si pestem, si bella, famem, si uulnera, letum  
 Quisque timet, uestro nomine tutus erit.

y comprobemos que los peligros del mar, de los vientos, de las lluvias, de los relámpagos, de las fieras, de la peste aparecen en ambos casos. Es más, el pasaje no sólo tiene determinados vocablos comunes (*uenti, mare o ferae*), sino que en caso de *ferarum* del v. 19 nos encontramos con la misma *metrica sedes* del v. 9 del colofón.

Hasta ahora las alusiones a esos peligros en las “odas” se han interpretado como meras referencias literarias ajenas a la vida de su autor<sup>123</sup>: pero es obvio que, si, como decimos, es un hecho demostrable que los peligros del poema de Pío II son a ciencia cierta producto de sus vicisitudes vitales, cabe pensar que la repetición de muchos de esos peligros en las composiciones responda a la misma causa.

d) De otra parte, hemos de tener presente que la exhortación pastoral del último dístico del colofón tiene también un correlato en la *Ad populos ut Mariam laudent. Oda II* y en la *Ad populos. Oda III*<sup>124</sup>. Cotejemos los vv. 21-22 del colofón, donde Pío II se dirige como papa –*Vrbi et orbi*, por así decirlo– a todos los mortales para que veneren a la Virgen María y le pidan su intercesión en momentos de peligro, con *Od. 2, 33-34*, donde el autor pide a todos los pueblos de la tierra que se encomienden a la Virgen María en la confianza de que ella les dará su auxilio y amparo:

Illi uos tota, moneo, committite mente:  
 Auxilium cunctis praesidiumque dabit.

o con *Od. 4, 23-24*, donde el autor aconseja también a todos los pueblos de la tierra que, en caso de que se vean atormentados por cualquiera de los peligros del mundo, pidan el auxilio de tan santa Virgen:

Si modo uos mundi quaecunque pericula uexant,  
 Poscite tam sanctae uirginis auxilium.

Es más, si en el pentámetro del primero de los dos pasajes que acabamos de citar nos encontramos la expresión *Auxilium... praesidiumque dabit* que cabe relacionar con el *praesidium dabis* del v. 20 o con el *...det, /...auxi-*

<sup>123</sup> El editor moderno hace un comentario de las *ferae* que encontramos en el pasaje que acabamos de citar y, más concretamente, en *Od. 1, 19* a la luz de la hexégesis teológica que presenta Santaella en su *Tratado de la inmortalidad del alma* (cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, pp. 143-144, nota 109) respecto a los ataques de dos osos a los cuarenta y dos muchachos que se burlaban de Eliseo y de un león a un profeta de David que narran las Sagradas Escrituras (cf. VVLG. *reg.* 4,2,24 y 3,13,24, respectivamente) y de los ataques de los lobos a las ciudades en los tiempos de Mamerto, obispo de Viena (cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 13, nota 3): pero esta referencia a las alimañas, que tiene su claro paralelo en *laus 9*, se explica mejor a la luz de lo que al respecto de los ataques de las fieras en su tiempo escribió Pío II en sus *Commentarii rerum memorabilium quae temporibus suis contigerunt*, como evidenciaremos en el futuro trabajo al que nos referimos en la nota anterior.

<sup>124</sup> Para mayor información remitimos al lector a los trabajos que programamos en el subapartado III.1.a y b.

lium... de los vv. 21-22 del poema de Pío II, en el pentámetro del segundo de los pasajes nos encontramos un *Poscite... auxilium* que nos evoca el *Poscite* del v. 19 y el *auxilium* del v. 20 del colofón, y ello sin que olvidemos que, como ya dijimos<sup>125</sup>, en un principio el papa no escribió *Poscite* y *Prestet*, sino *Discite* y *Poscere* en el último dístico de su composición, con lo que el “paralelo interno” apuntado como prueba de una misma autoría cobra mayores vuelos<sup>126</sup>.

e) Por último, no podemos pasar por alto que los once pentámetros del colofón repiten anafóricamente el nombre de la “VIRGO MARIA” y que al final del v. 6 encontramos un obvio juego de palabras con el mismo: “VIRGO MARIA mari”. Esa insistencia en el nombre tiene su correlato en el propósito programado por el autor en los dos últimos versos del poema preliminar de que va a cantar el nombre de la Virgen María<sup>127</sup>.

Es más, hasta el citado juego de palabras “VIRGO MARIA mari” se comprende mejor dentro del interés de cuño neoplatónico<sup>128</sup> que, dentro del propósito también programado en el poema preliminar<sup>129</sup>, muestra el poeta explicando el nombre de la Virgen María en el *Ad dominam de quinque litteris sui nominis M.A.R.I.A. quincuplex distichon*<sup>130</sup>, esto es, en un poema acróstico que, como el propio colofón, se ha vertebrado de forma mucho más artificial que la mayoría de los demás poemas marianos del *libellus*<sup>131</sup>.

Como vemos, el colofón y las “odas” tienen unas concomitancias textuales y contextuales, que en algunos casos son incluso textuales-contextuales<sup>132</sup>. Es evidente que, si las consideramos una a una, podríamos pensar incluso que son fruto de la casualidad, pero, tomadas en su conjunto, sólo cabe concluir que hay una vinculación que resulta sorprendente, tan sorprendente que no puede ser aleatoria.

II.4.3. Ahora bien, ¿cómo hemos de interpretar estas concomitancias? A simple vista parece que nos encontramos ante una de estas dos posibilidades:

a) O bien el poema preliminar y las trece “odas” fueron escritos por un autor distinto del papa que sabemos que compuso el colofón, en cuyo caso la intertextualidad y las concomitancias contextuales entre el *libellus* y el colofón se explicarían como fruto de una imitación.

b) O bien el poema preliminar y las trece “odas” fueron escritas por el mismo autor que sabemos que compuso el colofón, en cuyo caso la inter-

<sup>125</sup> Cf. nota 28.

<sup>126</sup> Tengamos presente, en efecto, que el paralelismo de *Od.* 4,24 con la redacción del v. 24 del colofón anterior a la que corrigió Agostino Patrizi por orden de Pío II, se explica perfectamente si este es el autor de ambos textos.

<sup>127</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 64.

<sup>128</sup> Cf. el trabajo que programamos en el subapartado III.1.d.

<sup>129</sup> Cf. el subapartado II.2.2.

<sup>130</sup> Cf. notas 58 y 66.

<sup>131</sup> Debemos exceptuar también la *Ad dominam. Oda VII* del impreso de 1504, que, como ya expusimos en nuestro anterior trabajo (cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, pp. 122-139), encierra también un acróstico con la *Angelica salutatio*.

<sup>132</sup> Cf. nota 116.

textualidad y las concomitancias contextuales entre el *libellus* y el colofón habrían de explicarse dentro de la misma autoría de Pío II.

Aparentemente, como decimos, ambas posibilidades son plausibles. Pero sólo aparentemente. Tengamos presente que, entre esas concomitancias, hay dos, aunque de peso desigual, que nos obligan a hacer sendos razonamientos que nos inclinan la balanza hacia la segunda: tengamos presente, en primer lugar, que el peso lógico de la gran similitud que encontramos entre el perfil autobiográfico de Pío II que trazan los peligros enumerados en el colofón y el que cabe inferir a través de los que encontramos en las “odas” nos hacen pensar en que el autor de estas es el mismo papa<sup>133</sup>; y consideremos, en segundo lugar, que ese peso, aunque grande, es menor que el que se deriva del hecho de que tanto los dos versos finales del colofón como el contenido de las “odas” segunda y cuarta nos obligan a pensar no en un autor cualquiera, sino en un autor con la suficiente autoridad eclesiástica para enviar un mensaje pastoral a todo al *terrarum orbis*: un papa<sup>134</sup>.

II.4.4. En consecuencia, estos raciocinios nos hacen ver que debemos inclinarnos por la segunda de las dos teorías expuestas: Pío II fue el autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, como sabemos a ciencia cierta que fue el autor del colofón. Cualquier otra interpretación resultaría harto forzada, como pasamos a evidenciar sólo para que el lector entienda bien nuestros razonamientos.

a) La intelección de las concomitancias detectadas resulta complicada, en primer lugar, si algún lector sigue obstinado en partir de la hipótesis de que el poema fue escrito por Pío II y de que Santaella lo reutilizó después como colofón de su propio *libellus*.

Ese lector podría alegar –y pedimos perdón por esta vana digresión– que esta hipótesis puede salvarse, si consideramos que el humanista carmonense pudo seguir el modelo literario de Pío II hasta el punto de vertebrar sus trece composiciones marianas con retazos textuales y contextuales de los poemas del papa –y, entre ellos, el añadido por colofón– y decidir coronar después las mismas con este último. Pero tal explicación encontraría tres serios escollos: en primer lugar, deberíamos preguntarnos por qué Santaella silenció el nombre de Pío II en su colofón, máxime si de hacer un “homenaje” al papa se trataba, como se ha postulado<sup>135</sup>; en segundo lugar, tendríamos que considerar la dificultad que representa la posibilidad de que nuestro compatriota hubiera reutilizado como colofón de sus composiciones marianas un poema de Pío II cuajado de datos biográficos suyos, datos estos que no sólo no se corresponden en su conjunto –y es importante subrayar esta expresión– con las vicisitudes vitales de Santaella conocidas, sino que tampoco podemos interpretar de forma meramente literaria, dadas, por ejemplo, las dos referencias geográficas explicitadas en los vv. 5-7<sup>136</sup>; en

<sup>133</sup> Cf. el trabajo que anunciamos en el subapartado III.1.a.

<sup>134</sup> Cf. nota anterior.

<sup>135</sup> Cf. el texto de Pascual Barea al que se refieren las notas 31 y 32.

<sup>136</sup> Tengamos presente que, para poder dar carta de verosimilitud a la hipótesis de la reutilización del poema de Pío II por parte de Santaella, tendríamos no sólo que demostrar que éste

tercer y último lugar, no comprenderíamos bien que, pese a su condición de arcediano de Reina, canónigo de la Santa Iglesia de Sevilla y protonotario apostólico, nuestro compatriota se hubiera dirigido a todos los pueblos de la tierra pidiéndoles que veneraran y solicitaran la intercesión de la Virgen María: como bien nos evidencia el último dístico del colofón y ya hemos apuntado, ese mensaje pastoral cuadra mejor con un papa.

Concluyamos que es claro que tal hipótesis sobre el colofón resulta muy difícil, por no decir imposible, de aceptar. Pero no sigamos haciendo inútiles cábalas: como ya demostramos en nuestro anterior trabajo<sup>137</sup>, Santaella no fue el autor, sino el “compilador” de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*.

b) La aceptación de las concomitancias detectadas resulta también harto problemática si partimos de la hipótesis de que el *libellus* hubiera sido escrito por un autor distinto tanto de Santaella como de Pío II. En tal supuesto, los problemas se multiplicarían, aunque aceptemos las concomitancias textuales y contextuales como fruto de una imitación. En efecto, a nuestra extrañeza del silencio del nombre del papa en el colofón por parte de Santaella, habría que añadir ahora la extrañeza del silencio de ese otro autor al comienzo del *libellus* por parte del humanista carmonense; no comprenderíamos por qué éste decidió insertar como colofón un poema de Pío II cuyo contenido autobiográfico estaba también fuera de lugar; y, para colmo, habría que pensar que las “odas” fueron compuestas por un papa distinto del mencionado, pues, como hemos dicho, la mencionada exhortación pastoral dirigida a todos los pueblos de la tierra se comprende mucho mejor si quien escribe es un pontífice.

II.4.5. Ahora bien, ¿qué acontece con esos mismos escollos, si a tenor de las concomitancias textuales y contextuales señaladas entre el *libellus* mariano y el colofón aceptáramos la posibilidad de que ambos tienen en común la autoría de Pío II? Las concomitancias textuales y contextuales se entenderían perfectamente, desaparecería la incongruencia derivada de la inserción del colofón por su contenido autobiográfico y no habría problema alguno con la exhortación pastoral *Ad populos*. Sólo quedaría en pie el problema del silencio de Santaella sobre el nombre del papa tanto en el título de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* como en el del colofón<sup>138</sup>, así como el de la razón que llevó a Santaella a añadir como colofón un poema del papa de corte autobiográfico<sup>139</sup>.

---

también estuvo a punto de perecer ahogado en los mismos puntos geográficos que aquél (remittimos al lector al trabajo que anunciamos en el subapartado III.1.a), sino también evidenciar documentalmente –y no suponer– que el humanista carmonense sufrió todos los demás peligros mencionados en el colofón, como bien prueba, pero sólo para el caso de la peste, J. PASCUAL BAREA, “Descubrimiento...”, p. 344.

<sup>137</sup> Cf. nota 33.

<sup>138</sup> Como ya señalamos en la introducción del artículo, debemos preguntarnos también por la razón del mismo silencio de Trespuentes, Carrión y Cromberger, aunque obviamente la respuesta a esa interrogante guarda relación con la que planteamos sobre Santaella (remittimos al lector al subapartado II.5.4, así como al trabajo que programamos en el subapartado III.1.a).

<sup>139</sup> Cf. el trabajo al que nos referimos al final de la nota anterior.

Cabe concluir, en definitiva, que la hipótesis de que Pío II fuera al mismo tiempo el autor del *libellus* y de las “odas” parece la más plausible y simplifica los problemas planteados, aunque deja en el aire interrogantes que debemos investigar.

Pero no nos precipitemos a solventar esas interrogantes sin haber apun-talado mucho mejor la nueva teoría que acabamos de formular.

## II.5. El poema de Pío II añadido por Santaella como colofón frente al poema epilogal de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*: relación de esta última composición con el poema preliminar de la *Cinthia* de Pío II, reinterpretación del influjo de Propercio en las “odas” y teoría sobre la verdadera finalidad del *libellus*

La hipótesis de que Pío II fue el autor de las “odas” se ve fortalecida por un importantísimo detalle de mayor importancia para nuestros intereses de lo que a simple vista cabría imaginar: el *libellus* de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* tiene su propio poema epilogal.

II.5.1. Nos referimos a la composición que en el impreso de opúsculo de 1504 se titula *Piisimae Mariae. Oda XIII* en la edición de 1504<sup>140</sup> y *Piisimae Mariae. Oda XII* en la de 1991.<sup>141</sup> Pese a su título, esta “oda” es un poema epilogal, como nos certifican los vv. 23-26, esto es, sus últimos dos dísticos:

Tu mihi cantandi causam largita fuisti,  
 Tu mihi principium, tu mihi finis eris.  
 A te principium sumpsit titulumque libellus,  
 A te nunc finem sumat *et* iste meus.

La mera lectura de estos versos nos hace ver que el poema de Pío II que sirve de colofón al *libellus* no formaba parte del mismo, ya que el opúsculo tenía su propio poema epilogal.

II.5.2. Pero la mayor sorpresa no es descubrir que el *libellus* tiene su propio poema epilogal. La mayor sorpresa es que ese poema epilogal contiene, como ya ha señalado Pascual Barea aunque en otra dirección<sup>142</sup>, un influjo incuestionable del poema preliminar de la *Cinthia* de Eneas Silvio Piccolomini. Consideremos, en efecto, el influjo de los vv. 9-10 de la primera de las veintitrés composiciones de la mencionada obra en los dos dísticos anteriores:

Et nostri prima uenies in parte libelli;  
 Tu mihi principium, tu mihi finis eris.

<sup>140</sup> Cf. *Ode...*, f. [10<sup>v</sup>].

<sup>141</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit., p. 64.

<sup>142</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA, “El papa Pío II...”, p. 341.

Como podemos ver, hallamos literalmente repetido el famoso verso “Tu mihi principium, tu mihi finis eris”<sup>143</sup>, sin pasar por alto que en ambos pasajes el autor habla de su *libellus*.

Y no se trata sólo de un influjo aislado, como nos certifica el cotejo de los vv. 15-16 del poema epilodal de las “odas”:

Tu mihi materiam *et* uires, praeclara, dedisti,  
Alternis etiam ludere carminibus.

con los vv. 3-4 del poema preliminar de la *Cinthia*:

Tu mihi das ipsas scribenda in carmina uires,  
Tu facis ingenium, tu facis eloquium.

donde observamos las *iuncturae* comunes *Tu mihi*<sup>144</sup> y *uires... dedisti* frente a *das... uires*. Y esto sin olvidarnos que la secuencia *Tu mihi* también aparece en el antes citado v. 23 y que el gerundivo *scribenda* se ha de conectar con el gerundio *cantandi* del mismo verso<sup>145</sup>.

Es más, la relación no se reduce a las concomitancias textuales que acabamos de presentar, es incluso mucho mayor, como pondremos de relieve en otro trabajo<sup>146</sup>. Pero lo expuesto basta para hacernos ver que el poema epilodal de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* evoca en el lector el poema preliminar de la *Cinthia* de Pío II, para hacernos comprender, queremos decir, que nos encontramos ante un trueque del poema preliminar de la *Cinthia* de Eneas Silvio Piccolomini en un poema epilodal de las composiciones marianas –con la importancia que tiene este hecho en consonancia con el lugar donde aparece– que fortalece mucho más la tesis que hemos formulado sobre la común autoría de Pío II que estamos defendiendo.

Esta observación tiene mayor importancia de lo que a simple vista cabe imaginar: tengamos presente que lo que acabamos de evidenciar es que las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* se cierran con un poema epilodal

<sup>143</sup> Aunque la *editio princeps* de la *Cinthia* de Eneas Silvio Piccolomini no saldría a la luz hasta 1883 con la edición de CUGNONI (cf. nota 39), es un hecho que los poemas amorosos del papa fueron leídos a través de copias manuscritas que escaparon o, por mejor decir, se reprodujeron mucho más en el momento mismo en que el pontífice quiso hacerlas desaparecer (cf. nota 160), dentro de la “retractación” de las obras eróticas de la que hablamos en el texto al que se refieren las notas 160 y 162. Así se explica que este mismo verso fuera imitado o, por mejor decir, reproducido tal cual, por otros escritores neolatinos. Es el caso, en el s. XVI, de Aurelio Orsi en el v. 6 del poema titulado “Ad Card<inalem>. Farn<esium>.de su *Epigrammaton liber II*” (cf. *Aurelii Vrsii, Maphei Barberini, Claudii Contuli, Io. Baptistae Lauri, Vincentii Palettarii, M. Ant. Bonciarii Academicorum Insensator. Carmina*, Perusiae, Apud Academicos Augustos, MDLVI, p. 161, n.º 59); en el s. XVIII, Pedro Burmano vuelve a reutilizarlo en el v. 82 de su poema titulado “In nuptias Hermanni van de Wall, et Sarae Balde celebratas XVIII Augusti anno MDCCX” (cf. *Petri Burmanni Poëmatum libri quatuor. Nunc primum in lucem editi. Curante Petro Burmanno juniore*, Amstelaedami, Apud Meinardum Uytwere, MDCCXLVI p. 124); y, en el s. XIX, lo encontramos de nuevo en el v. 4 del poema titulado “Viro et poëtae elegantissimo Petro van Braam carmina sua Latina in lucem mittere paranti” de *Jacobi Henrici Hoeuffti. Carminum epidosis*, Bredae, Typis Frederici Philippi Sterae, MDCCCXXXIX, p. 43.

<sup>144</sup> Cf. nota 112.

<sup>145</sup> Cf. nota 91.

<sup>146</sup> Nos referimos al trabajo que programamos en el subapartado III.1.b.

que, por así decirlo, tiene la firma de Pío II<sup>147</sup>, y que a continuación nos encontramos con un colofón añadido por Santaella que resulta ser un poema que ha salido, en este caso sin lugar a duda, de la mano del mismo papa.

Desde esta perspectiva la sorpresa de que nuestro compatriota hubiera añadido un poema de Pío II a su “compilación” mariana no sólo deja de ser tal, sino que comienza a comprenderse mucho mejor: la elección de ese colofón no fue tan aleatoria como cabría suponer, pues es indudable que la figura del papa está por medio de una manera u otra en ambos textos.

II.5.3. Por otra parte, los paralelos de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* con la *Cinthia* abren, además, una forma distinta de interpretar el influjo de Propercio en las composiciones marianas detectado por Pascual Barea y del que hablamos más arriba<sup>148</sup>.

Comencemos por dejar patente el profundo influjo del poeta romano en Eneas Silvio Piccolomini. Recordemos, por ejemplo, que Prop. 1, 12, 20:

Cynthia prima fuit, Cynthia finis erit.

nos hace ver de dónde tomó el nombre de su obra el humanista italiano y de dónde ha salido el citado v. 10 del poema preliminar de la *Cinthia*:

Tu mihi principium, tu mihi finis eris.

Y no pasemos por alto que los vv. 23-24 del poema epilogal de las “odas” están vinculados textualmente con el dístico que abre la primera de estas composiciones<sup>149</sup> y que ambos textos tienen como telón de fondo Prop. 1, 18, 5-6 que volvemos a repetir ahora para hacer más clara la exposición<sup>150</sup>:

unde tuos primum repetam, mea Cynthia, fastus?  
quod mihi das flendi, Cynthia, principium?

Baste lo expuesto<sup>151</sup> para recordar que Pío II ha pasado a la historia como uno de los mejores imitadores de Propercio y, en todo caso, el mejor de ellos en el s. XV<sup>152</sup>.

Ahora bien, esta realidad nos abre una posibilidad de interpretar de una forma distinta el influjo properciano en las composiciones marianas “compiladas” por Santaella: esa influencia se constituye ahora en una prueba de que su autor fue un poeta neolatino que sabemos a ciencia cierta que imitó como ningún otro de su tiempo al citado poeta romano: Pío II. Refrenda

<sup>147</sup> Cf. nota 165.

<sup>148</sup> Cf. el subapartado II.2.5

<sup>149</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 87.

<sup>150</sup> Este influjo properciano ya fue detectado por Pascual Barea, como señalamos en la nota 90.

<sup>151</sup> Para otro ejemplo del influjo properciano en la *Cinthia*, cf. nota 168.

<sup>152</sup> Cf., por ejemplo, A. R. BACA, “Propertian elements in the *Cinthia* of Aeneas Silvius Piccolomini”, *CJ*, 67, 1971-1972, pp. 221-226; y G. PAPARELLI, “Propertio nella poesia giovanile di Enea Silvio Piccolomini”, en S. PASQUAZI (ed.), *Propertio nella letteratura italiana. Atti del convegno nazionale. Assisi 15-17 novembre 1985*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 65-70.

esta posibilidad el común deseo por parte del autor de dejar manifiestamente patente la impronta properciana en ambos *libelli*: cotejemos, en definitiva, el influjo de Propercio que hallamos en el título y en el poema preliminar de la *Cinthia*, con el de la primera composición<sup>153</sup> y el del poema epilogal de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*.

II.5.4. Pero no son estas las únicas inferencias que cabe hacer a través de la vinculación del poema epilogal de las composiciones marianas “compiladas” por Santaella con el poemario amoroso juvenil de Pío II: esa relación nos sirve también no sólo para establecer una primera datación de la obra, que podremos precisar mucho mejor más adelante<sup>154</sup>, sino, lo que incluso es mucho más importante, para trazar la finalidad última de nuestras “odas”.

En efecto, la probada relación textual de estas con la *Cinthia* nos obliga a fijar como *terminus ante quem non* de las composiciones marianas el año de 1423, año en el que Eneas Silvio Piccolomini se incorporó a la Universidad de Siena, ciudad donde el después papa cantó en su citado poemario aquellos amoríos juveniles que mantuvo, según cuentan sus biógrafos, con Angela Acherisi, esposa de Francisco Acherisi<sup>155</sup>.

Pero mucho más importante es que examinemos desde la perspectiva de la finalidad de la obra el ya mencionado trueque del poema preliminar de la *Cinthia* en el poema epilogal de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*: esa reconversión –con la importancia que tiene, insistimos, por el lugar que ocupa en el *libellus*– nos descubre la clave de la verdadera finalidad de las “odas”, como pasamos a hacer ver.

Ese trueque nos invita a pensar que Pío II transformó literariamente sus amores juveniles en unos amores a la Virgen María dentro del conocido cambio de personalidad<sup>156</sup> que sufrió él con el paso de los años y, máxime, cuando se convirtió en papa. Postulamos así que las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* son fruto de la transformación de Pío II que se refleja en la famosa frase “Aeneam rejicite, Pium recipite” de la *Bulla retractationis*<sup>157</sup>

<sup>153</sup> Cf. el subapartado II.2.5.

<sup>154</sup> Cf. el apartado II.8.

<sup>155</sup> No todos los estudiosos están de acuerdo con la existencia de Angela Acherisi. Así M. Ruiz Vila ha postulado recientemente que “En nuestra opinión, si bien aceptamos la identificación de Cintia con aquella muchacha de nombre Angela, también se podría entender perfectamente la obra de Eneas sin necesidad de recurrir a la identificación con personaje alguno de la realidad” (cf. M. RUIZ VILA, *Eneas Silvio Piccolomini. Cintia. Historia de dos amantes. Edición de...*, Madrid, Akal, 2006, p. 62). El tema, en efecto, está falto de un estudio en profundidad. Un buen ejemplo lo constituye esa anécdota transmitida por los biógrafos de Pío II de que, convertido ya en papa, se volvió a encontrar con esta joven en Siena y que, al arrodillarse ante él, le contestó: “Pidamos al Señor que olvide nuestros errores de juventud” (cf. G. PAPARELLI, “Enea Silvio poeta d’amore”, *Helicon*, 4, 1964, p. 255). Es obvio, sin embargo, que, con independencia de que la anécdota tenga o no una base histórica, lo realmente importante es relacionarla con la “retractación” de sus escritos eróticos juveniles por parte del papa de la que hablamos a continuación.

<sup>156</sup> Cf. A. GIGLIOLI, “Il cammino di conversione di E. S. Piccolomini”, en L. R. SECCHI TARUGI (ed.), *Pio II e la cultura del suo tempo. Atti del I convegno internazionale-1989*, Milano, Istituto di Studi Umanistici F. Petrarca, 1991, pp. 29-46.

<sup>157</sup> Cf. *Magnum Bullarium Romanum, a beato Leone Magno usque ad S. D. N. Benedictum XIII opus absolutissimum, Laertii Cherubini praestantissimi jurisconsulti Romani, a D. Angelo*

que hizo pública él el 26 de abril de 1463 para mostrar su arrepentimiento no sólo ante la Universidad de Colonia, a la que dirigía la bula, sino ante el orbe de la cristiandad de sus *De gestis Concilii Basiliensis commentariorum libri II*, es decir, de todo lo que escribió en contra del papa Eugenio IV cuando fue Secretario del Concilio de Basilea.

Tengamos presente que esta transformación vino acompañada de un arrepentimiento del papa que, como explicaremos mejor en nuestro siguiente trabajo<sup>158</sup>, contribuye a explicar, junto con el hecho de que las “odas” están sin acabar<sup>159</sup>, el silencio en ellas del nombre del pontífice por parte de Santaella: nos referimos a ese arrepentimiento de haber escrito sus obras eróticas que le llevó al vano intento suyo de recoger las copias manuscritas que circulaban y hacerlas desaparecer<sup>160</sup> y que hacia esa misma fecha del año 1463 plasmó Pío II en la frase casi idéntica a la anterior *Aeneam reiicite, Pium suscipite* de la carta<sup>161</sup> que tiene el ilustrativo título de *Poenitet olim composuisse tractatum de duobus se amantibus*<sup>162</sup>; y nos referimos, en fin, a ese íntimo arrepentimiento de sus pecados que no tuvo empacho en confesar el papa tanto en uno de los cuatro poemas a la Virgen María suyos conservados<sup>163</sup> como también, si estamos en lo cierto respecto a su autoría, en las composiciones poéticas marianas “compiladas” por el humanista carmonense<sup>164</sup>.

Pío II, en fin, no sólo habría dejado en el poema epilogal de las “odas” una huella indeleble de su autoría –una *sphragis*<sup>165</sup>, debemos decir, similar a la que, para evitar las posibles dudas de la autoría, añadiría después San-

---

*Maria Cherubino Monacho Cassinensi, deinde a R.R.P.P. Angelo a Lantusca et Joanne Paulo a Roma, Ordinis Minorum S. Francisci Strictioris Observantiae, ac tandem forum cura et studio qui recentiorum pontificum constitutiones hactenus promulgatas collegerunt, illustratum ac auctum. Editio novissima, octo voluminibus comprehensa, Luxemburgi, Sumptibus Andreae Chevalier, Bibliopolae et Typographi, MDCCXXVII, t. I, p. 377, col. 2, parág. 3 (aclaramos que hemos corregido la errata *rejicete* en *rejicite*).*

<sup>158</sup> Cf. el trabajo que programamos en el apartado III.1.a

<sup>159</sup> Cf. nota 193, así como el texto al que se refieren las notas 194 a 199.

<sup>160</sup> El vano intento de recoger sus escritos eróticos juveniles fue apuntado ya por L. VON PASTOR, *Historia de los papas en la época del Renacimiento desde la ascensión al trono de Pío II hasta la muerte de Sixto IV por...*, Barcelona, Gustavo Gili, Editor, 1910, vol. III, p. 273, nota 1.

<sup>161</sup> Cf. *Aeneae Sylvii Piccolominei Senensis, qui post adeptum Pontificatum Pius eius nomine secundus appellatus est, opera quae extant omnia...*, pp. 969-970, epíst. CCCXCV. La carta carece de datación, pero creemos a partir de su contenido que debió de ser escrita en una fecha cercana a la de la *Bulla retractationis*.

<sup>162</sup> El papa se estaba refiriendo a su famosa *Historia de duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, de la que hablaremos en el subapartado II.9.1.

<sup>163</sup> Nos referimos a los vv. 9-12 del poema del que hablamos en el subapartado II.9.2.

<sup>164</sup> Cf., sobre todo, *Od.* 5,15-18 (para mayor información remitimos al lector al trabajo que anunciamos en el subapartado III.1.a).

<sup>165</sup> La repetición en el v. 24 del poema epilogal de las “odas” del v. 10 “Tu mihi principium, tu mihi finis eris” de la *Cinthia* puede tener un valor muy importante desde la perspectiva del problema de la autoría: recordemos, en definitiva, *mutatis mutandis*, que el último verso de la *sphragis* que introdujo Virgilio en *Georg.* 4, 566 “Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi” nos obliga a concluir de inmediato que el autor es el mismo que escribió “Tityre, tu patulae recubans sub termine fagi” en *Ecl.* 1,1.

taella al *libellus* a través del colofón<sup>166</sup>, sino que habría querido dejar bien patente ante la posteridad que había cambiado de *domina*, como, dentro del clásico *servitium amoris*<sup>167</sup>, llama él a su amada en un verso de su poemario juvenil<sup>168</sup> y como llama a la Virgen María en siete de las trece “odas”<sup>169</sup> que tienen título de *Ad dominam*<sup>170</sup>, título este sin adyacente sintáctico alguno que, al margen del viejo tópico citado, se explica también por la lengua de origen del autor; es decir, se explica porque para un italiano como Pío II, el simple término latino *domina* podía evocar la palabra *Madonna* que ya entonces, al igual que hoy, designaba a la Virgen<sup>171</sup> no ya en su querida Siena, donde tanto arraigo tenía la veneración mariana<sup>172</sup>, sino en toda Italia<sup>173</sup>.

Desde tal enfoque nos encontraríamos ante un *libellus* escrito por Pío II que tendría como telón de fondo su *Cinthia* no sólo en términos literarios, según resulta más fácil ver, sino por una convicción del papa mucho más importante: plasmar el arrepentimiento de haber escrito un *libellus* amoroso en sus años juveniles y sustituirlo por un nuevo *libellus* en el que, ya en su vejez, cantaba al verdadero amor de su vida, la Virgen María.

<sup>166</sup> Desde esta perspectiva, la *sphragis* del colofón resulta redundante (remitimos al lector al trabajo nuestro que anunciamos en el subapartado III.1.a).

<sup>167</sup> Sobre este tópico, que se refleja también en el *servire paratus* y en el *famuli* de *Od.* 12 (= 13 S), 3 y 5 (cf. el texto al que se refiere la nota 49), remitimos al lector a los trabajos de F. O. COPLEY, “*Servitium amoris* in the Roman Elegists”, *TAPhA*, 78, 1947, pp. 285-300; y R. O. A. M. LYNE, “*Servitium amoris*”, *CQ*, 29, 1979, pp. 117-130. Y, para el caso del humanista italiano, cf. J. M. RUIZ VILA, “*La reprobatio amoris* en la obra epistolar de Eneas Silvio Piccolomini”, en J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, J. PASCUAL BAREA, L. CHARLO BREA (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Fontán*, Alcañiz/Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos/Ediciones del Laberinto/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, vol. III.5, pp. 2631-2632.

<sup>168</sup> Nos referimos al v. 38 del poema 23 (*In amorem*) de la *Cinthia*: “*Me procul ab domina cogis abire mea*”, verso este que de paso nos refleja también el influjo de Propercio en el poemario amoroso juvenil de Pío II del que hablamos en el subapartado anterior: recordemos, en definitiva, que el citado verso está sacado a todas luces de Prop. 1, 4, 2 “*mutatum domina cogis abire mea?*”.

<sup>169</sup> En concreto, las composiciones son la I, V, VI (= VII S), VII (= VIII S), VIII (= IX S), IX (= X S) y X (= XI S). A esas siete composiciones cabe añadir *quinc.* (= VI S) es decir la que se titula *Ad dominam de quinque litteris sui nominis M.A.R.I.A. quincuplex distichon.* *Oda VI* en el impreso de 1504 y en la edición de 1991 se ha suprimido *Oda VI* (cf. notas 8 y 66): a los efectos que nos interesa el *Ad dominam* es tan simple como el de los siete títulos antes relacionados. Aclaremos, además, que el autor utiliza el mismo término *domina* para dirigirse a la Virgen en *orat.* 8 y *Od.* 2,1, aunque ya aquí con adyacentes.

<sup>170</sup> Como ya razonamos en nuestro trabajo, es harto probable que los títulos de las “odas” estuvieran ya en el original (cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “*Descubrimiento...*”, pp. 148-149).

<sup>171</sup> Con la expresión “*A Nuestra Señora*” traduce Pascual Barea los ocho títulos *Ad dominam* que recogemos en la nota 168. Pero, si nuestra hipótesis es correcta, como creemos, tal versión resulta inapropiada: pensamos, en fin, que lo mejor es traducir “*A mi Señora*”, pues esta versión no sólo recoge las connotaciones amorosa y religiosa que acabamos de explicar, sino también el origen etimológico del término italiano *Madonna* (cf. nota 173) que probablemente tenía presente igualmente Pío II cuando escribió en latín esos títulos.

<sup>172</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 186, así como el contenido de la misma.

<sup>173</sup> Recordemos que el término italiano para designar a la Virgen, “*Madonna*”, procede del latín *mea domina*, lo que hace que la traducción que proponemos en la nota 171 pueda resultar más apropiada para recoger incluso el significado de la palabra italiana que hubiera utilizado el propio autor.

El planteamiento que acabamos de hacer tiene una repercusión mayor de lo que a simple vista cabe suponer desde distintas perspectivas<sup>174</sup>. Pero no nos precipitemos. Contentémonos ahora con sacar las conclusiones de lo expuesto en este apartado: la mera constatación del poema epilodal de las “odas” nos evidencia que el poema de Pío II que sirve de colofón a las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* fue añadido por Santaella; el estudio de fuentes de este poema epilodal nos hace ver una vinculación con el poema preliminar de la *Cinthia* del papa que nos invita a pensar que nos encontramos ante una firma literaria de Pío II; a su vez, el estudio de fuentes del poema preliminar del poemario juvenil del papa nos permite descubrir un influjo de Propercio que, al cuadrar perfectamente con el de las “odas”, refrenda la posibilidad de que el autor de estas fuera el mismo pontífice; y, finalmente, el trueque del poema preliminar del poemario amoroso juvenil de Pío II en un poema epilodal de las composiciones marianas nos ha hecho pensar que la verdadera finalidad de Pío II al escribir las “odas”, era dejar patente, dentro de su conocida transformación espiritual, que renunciaba a aquellos amores terrenales en pro del verdadero amor por la Madre de Dios.

## II.6. Otros razonamientos lógicos a favor de la hipótesis de la autoría de Pío II

Pero no terminan ahí los raciocinios que nos invitan a pensar en la nueva teoría que estamos construyendo. Enunciamos ahora otros dos razonamientos lógicos que contribuyen a apuntalar esa hipótesis:

a) En primer lugar, debemos considerar que, como ya señalamos en nuestro anterior trabajo<sup>175</sup>, la frase de relativo “qui ob singularem erga auctorem huius operis beniuolentiam illud non ultra passus est incognitum hominibus fore” del colofón de Cromberger nos hace inferir que sólo hay un único “autor” en la mencionada “compilación”: desde esa perspectiva, dado que el poema que sirve de colofón es de Pío II, la lógica nos invita a pensar ya que éste pudiera ser también el autor de los poemas marianos “compilados”.

b) En segundo lugar, hemos de pensar que, aunque objetemos, para el caso del colofón de Cromberger, que nuestra inferencia no es absolutamente segura, y, para el caso del poema de Pío II añadido por Santaella, que el autor de un colofón poético suele ser de un autor distinto del de la obra en la que aparece, como ocurre tantas veces en el Renacimiento<sup>176</sup>, sin embargo, al papa llegaríamos por otra razonamiento lógico distinto. En efecto, en el momento mismo en que, a la luz de nuestra “teoría de la compilación”

<sup>174</sup> Y entre esas perspectivas destaca la posibilidad de relacionar textualmente las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* y la *Cinthia* con el silencio de Santaella sobre la autoría de Pío II (remitimos al lector al trabajo que programamos en el subapartado III.1.a).

<sup>175</sup> Cf. nota 61.

<sup>176</sup> Recordemos, por citar una obra del Renacimiento italiano, los ocho poemas epilodales, salidos todos ellos de una pluma distinta a la del propio autor, que encontramos al final de la obra *De origine et amplitudine ciuitatis Veronae* de Torrello Saraina (cf. J. M. DOMÍNGUEZ LEAL (ed.), *Torrello Saraina. Origen y engrandecimiento de la ciudad de Verona*, Alcañiz/Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos/C.S.I.C., 2006, pp. 304-310).

nos preguntemos quién es el autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, la lógica nos obliga a plantearnos la posibilidad de que el autor fuera el mismo que el que al menos hoy ya sabemos con seguridad que escribió la composición que corona el *libellus* mariano: Pío II.

## II.7. La propuesta de la autoría de Pío II a la luz de la hipótesis, derivada de nuestro descubrimiento del acróstico de la *Angelica salutatio*, de que el autor tenía que ser italiano y debía de haber vivido en Roma

Pero es evidente que en un problema como el que estamos estudiando no basta con sesudas elucubraciones. Pasemos así ahora a dar ahora otros razonamientos más filológicos que ya trazamos como hipótesis en nuestro anterior trabajo.

El primero de esos razonamientos guarda relación con la suposición de que el autor debía ser italiano y que hubiera vivido en Roma que, como señalamos en nuestro anterior trabajo<sup>177</sup>, nos hacía inferir la secuencia final “NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRE” de la *Angelica salutatio*, que, aunque no figura en el acróstico descubierto, es un hecho que la conocía su autor.

Pues bien, si, como defendemos, el autor de las “odas” fue Pío II, esa posibilidad cuadra con la suposición que hemos vuelto a sacar a la palestra: recordemos, en efecto, que este papa, nacido en Corsignano –población cuyo nombre cambiaría él por el de Pienza a partir del suyo como papa<sup>178</sup>– el 18 de octubre de 1405 y fallecido, como ya dijimos, en Ancona el 15 de agosto de 1464, pasó la mayor parte de su vida en Italia, pese a los múltiples viajes que realizó por toda Europa<sup>179</sup>; su relación con Roma resulta obvia desde el momento en que sabemos que ocupó la silla de San Pedro desde el 19 de agosto de 1458 hasta la fecha de su fallecimiento.

De su probada devoción a la Virgen María hablaremos más adelante<sup>180</sup>. Señalemos ahora que en la bula papal que publicó Pío II el 29 de abril de 1561 para canonizar a Santa Catalina de Siena<sup>181</sup> y, lo que es mucho más importante<sup>182</sup>, en su propia *Oratio habita in canonizatione beatae Catharinae Senensis a Pio II Pontifice Maximo*, esto es, en la homilía que pronunció él en

<sup>177</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, pp. 159-160.

<sup>178</sup> Cf. notas 205 y 208.

<sup>179</sup> Remitimos al lector al trabajo que anunciamos en el subapartado III.1.a.

<sup>180</sup> Cf. el apartado II.10.

<sup>181</sup> Cf. *Magnum Bullarium Romanum...*, p. 372, col. 1.<sup>a</sup>, parág. 11. Para más información, cf. el “Chapter 3. Mary in the Life and Thought of Catherine of Siena” de D. V. WISEMAN, *Jesus Christ Crucified and Genthe Mary. Salvation and Mary in the Life and Writing of Catherine of Siena* reproducido en *Marian Library Studies*, 27, 2005-2006, p. [203], nota 14.

<sup>182</sup> Tengamos presente que, como ocurre en todo proceso de canonización, la información que después aparecerá en la pertinente *bullá* no es recogida directamente por el papa, sino por los correspondientes mandatarios eclesiásticos. En consecuencia, ignoramos si la redacción del mencionado documento oficial salió o no de la pluma del pontífice. Pero en el caso de la mencionada *oratio* sabemos que Pío II seleccionó los pasajes de la *bullá* que quiso poner de relieve en su homilía, introduciendo cambios en la redacción respecto a ella cuando lo creyó conveniente.

el posterior acto de canonización que tuvo lugar en la Basílica de San Pedro el 29 de junio de 1461, leemos el siguiente pasaje sobre la citada santa a los seis años de edad<sup>183</sup>:

[...] Angelicam salutationem edocta quoties paternam domum ascendit, per singulos gradus, flexo geniculo, Beatissimam Virginem Matrem Domini salutavit. [...]

pasaje este que, como era de esperar, nos demuestra que Pío II llamaba al *Ave Maria* con el nombre de *Angelica salutatio*, lo que resulta de gran importancia para comprender aún mejor<sup>184</sup> la expresión ... *angelicum... illud "aue"* de *Od.* 6 (=7 S), 66 (=24 R) que nos sirvió para descubrir el acróstico de la mencionada oración en la *Oda VII* del impreso de 1504<sup>185</sup>, y pasaje, por último, que también nos evidencia el arraigo que tenía la *Angelica salutatio* en Italia tanto el s. XIV como en el XV y, dentro de este, el cariño que sentía el pontífice por esta oración desde el momento en que alababa que, cada vez que en su niñez Santa Catalina de Siena subía la escalera de la casa de sus padres, se hubiera puesto de rodillas en cada uno de los peldaños y hubiera saludado con esta misma oración a la Virgen María.

Nuestra interpretación puede llegar más lejos: tengamos presente, en definitiva, que lo más probable, como es de esperar de una hija de Siena, es que Santa Catalina rezara a la Virgen de la Asunción, patrona de la *Virginis ciuitas*<sup>186</sup> y a la que está consagrada el bello *duomo* de esta ciudad<sup>187</sup>.

## II.8. Correspondencia de nuestra nueva teoría con la hipótesis de que el autor debía de ser del s. XV: datación de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*

La presente formulación cuadra, además, con la suposición, apuntada también en nuestro anterior trabajo<sup>188</sup>, de que ese autor debía de ser del s. XV, según nos invitaba a pensar la propia fecha de la "compilación" y el

<sup>183</sup> Cf. G. BERNERRI, "Discorso di Pio II per la canonizzazione di Santa Caterina", en *Saggi e Studio sugli scritti di Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II (1405-1564)*, Firenze, Tipolitografia S.T.I.A.V., 1971, p. 60.

<sup>184</sup> Tengamos presente que la parte final del sintagma, esto es, *illud "aue"* está sacada del v. 5 del himno *Aue Maria, stella*, atribuido a Venancio Fortunato (cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, "Descubrimiento...", p. 127, nota 49). Es, por tanto, el adjetivo *angelicum* el que nos hizo pensar afortunadamente en que el autor tenía *in mente* la *Angelica salutatio*.

<sup>185</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, "Descubrimiento...", pp. 122-123.

<sup>186</sup> Cf. T. BURCKHARDT, *Siena città della Vergina*, Milano, Archè, 1978. Sobre la constatación por parte de los humanistas españoles de la tradición de Siena como "Ciudad de la Virgen", cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE (ed.), *Juan de Verzosa. Anales del reinado de Felipe II*, Alcañiz/Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos/Ediciones del Laberinto/Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, pp. XXXIII-XXXIV, nota 50.

<sup>187</sup> Pensamos, en efecto, que, como los redactores de la bula papal, Pío II tenía *in mente* a la Virgen de la Asunción del *duomo* de Siena, porque utiliza el título de "Beatissima Virgo Mater Domini" que es una expresión propia de la *Coeli regina*, como nos certifica el propio papa al hablar del templo construido por él y consagrado a la misma Virgen en Pienza (cf. nota 235).

<sup>188</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, "Descubrimiento...", p. 143, nota 107.

latín plenamente renacentista de las composiciones: como ya dijimos, Pío II nació en Corsignano el 18 de octubre de 1405 y falleció en Ancona el 15 de agosto de 1464. La intertextualidad detectada con su *Cinthia* nos hace ver ya que las composiciones hubieron de ser escritas con posterioridad al período en el que se supone que fue escrito este poemario, es decir, el comprendido entre 1423, año de la llegada de Eneas Silvio Piccolomini a la Universidad de Siena, que marca el *terminus ante quem non*, y el 26 de julio de 1442, día anterior al que recibió el título de “poeta laureatus” por Federico III, que, al no aparecer en el manuscrito vaticano *Chisianus* H IV 135, fija el *terminus post quem non*<sup>189</sup>.

Pero la datación se puede precisar mucho más a partir de la suposición que hacemos de que escribió las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* cuando era ya papa: este considerando que se infiere de la exhortación a todos los pueblos a que veneren a la Virgen María, nos lleva al período comprendido entre el 19 de agosto de 1458, día en que fue elegido para ocupar la Silla de San Pedro y el 15 de agosto de 1464, día de su muerte.

Dentro de ese período nuestro descubrimiento de que las “odas” son cantos a la Virgen de la Asunción<sup>190</sup> nos puede hacer pensar que Pío II pudo concebir su redacción en el marco de la construcción en Pienza desde 1459 al 29 de agosto de 1462 del *duomo* dedicado a esta misma Virgen a la que, como ya veremos, tenía tanta veneración<sup>191</sup>.

Pero ese período ha de ampliarse a 1463, si tenemos presente la probable fecha de la redacción de las “odas” en el marco de la *Bulla retractationis* y del arrepentimiento del papa de sus escritos eróticos<sup>192</sup>.

Es más, dado que, como ya expusimos en nuestro anterior trabajo<sup>193</sup>, algunas de las composiciones “compiladas” por Santaella están sin acabar, hemos de pensar que la falta de un *limae labor* se debió, sin duda, a la repentina muerte del pontífice en la fecha antes señalada.

Tengamos presente, a estos efectos, que al final de la composición *Ad Dominam. Oda VII*<sup>194</sup>, donde hallamos el acróstico con la *Angelica salutatio* que a todas luces está inacabado<sup>195</sup>, hallamos una rogativa particular del autor a la Virgen María<sup>196</sup> en cuyos vv. 71-72 le pide que salve su alma “que perece ahora herida por el diente de Cerbero”<sup>197</sup>, petición que, aunque también puede ser interpretada de forma metafórica<sup>198</sup>, sin embargo, no pode-

<sup>189</sup> Cf. A. VAN HECK (ed.), *Enee Silvii Piccolominei postea Pii PP II carmina*, pp. XI-XV.

<sup>190</sup> Cf. el apartado II.1.

<sup>191</sup> Cf. el apartado II.10.

<sup>192</sup> Cf. el subapartado II.5.4.

<sup>193</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, pp. 135-139 y 147.

<sup>194</sup> Cf. nota 8.

<sup>195</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, pp. 135-139.

<sup>196</sup> Cf. *ibid.*, 127.

<sup>197</sup> La traducción del v. 72 es la que ofrece J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 41, aclarando en la nota 5 que el autor identifica el infierno cristiano con el Averno (cf. nota siguiente).

<sup>198</sup> Somos conscientes de que la frase puede interpretarse metafóricamente como la muerte del alma por el pecado (cf. nota anterior), interpretación que tiene a su favor el paralelismo de este dístico con *Od.* 1, 25-26: “Eripis o quantos laceratos e faucibus, alma, / Cerbereis! uitate poeniteat reuocas”. Pero no tenemos la certeza de que nuestro poeta utilizara esa metáfora en un contexto vital donde el verbo *perit* tendría un sentido real muy distinto.

mos descartar que realmente nos indique que el autor estaba enfermo y que escribió la composición presintiendo que su última hora estaba próxima<sup>199</sup>:

Hoc si tu facies, animam lucraberis istam,  
Quae modo Cerbereo saucia dente perit.

En definitiva, todos los datos apuntan a que Pío II escribió las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* a lo largo de los casi seis años que ocupó la Silla de San Pedro.

## II.9. La “singularis... beniuolentia” de Cromberger por Pío II en el impreso de 1504 a la luz de la publicación de las obras del papa en el s. XV

La nueva teoría cuadra también con la inferencia que hicimos igualmente en nuestro anterior trabajo<sup>200</sup> del sintagma del colofón de Cromberger “ob singularem erga auctorem huius operis beniuolentiam”<sup>201</sup>: esas palabras nos hacían pensar que el “auctor” había de tener cierta reputación por el “singular afecto” que confiesa tener hacia él el impresor alemán. Tal suposición se puede justificar por dos vías, una de carácter general y otra particular:

II.9.1. Cabe pensar, en primer lugar, que la “singularis... beniuolentia” de Cromberger hacia Pío II tuviera como telón de fondo la fama literaria de determinadas obras del papa en los albores del s. XVI. Recordemos a este respecto que, aunque Pío II era por entonces un autor conocido por su *Historia de duobus amantibus Euryalo et Lucretia*, obra de corte epistolográfico y con una base histórica real<sup>202</sup> que publicó por primera vez en Colonia el impresor Ulrich Zell hacia 1470, que tuvo en Italia durante el s. XV al menos las veintisiete ediciones que figuran en el *Indice generale degli incunabuli delle biblioteche d'Italia* y fue traducida al italiano y otras lenguas europeas, entre ellas el castellano (Salamanca, 1496)<sup>203</sup>, sin embargo, era un

<sup>199</sup> Pío II no murió de forma repentina, sino de una enfermedad que se fue agravando de día en día durante los últimos meses. El papa sabía que sus fuerzas le estaban fallando, como nos hace ver el cáliz de oro que ofreció a la Santísima Virgen de Loreto cuando pasó por el célebre santuario mariano a mediados de julio de 1464 en su viaje a Ancona para ponerse al frente de su cruzada contra el turco. En la inscripción de esta ofrenda el pontífice le dice a la Madre de Dios: “yo, miserable pecador, me dirijo a Vos con alma y corazón, y os ruego humildemente me libréis de esta ardorosa fiebre y de la tos que me fatiga, y restituyáis a mis enfermos miembros la salud, que, como esperamos, ha de ser provechosa para la Cristiandad” (cf. L. VON PASTOR, op. cit. vol. III, p. 365).

<sup>200</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, pp. 154 y 161.

<sup>201</sup> Cf. notas 2 y 62.

<sup>202</sup> Las cartas que se cruzan entre Euríalo y Lucrecia encubren bajo nombre fingido los amores reales del caballero Gaspar Sclick, canciller de Segismundo, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, con una dama de Siena, mientras se encontraba con el emperador en esta ciudad durante 1432. Al tener como protagonista a un conspicuo personaje alemán se entiende mucho mejor que la obra se publicase por primera vez en Colonia, así como las traducciones al alemán de las que hablamos en la nota 222.

<sup>203</sup> Cf. A. SARRIÁ RUEDA, “Ediciones del siglo XVI en castellano de *Historia de duobus amantibus*”, en M. L. LÓPEZ-VIDRIERO, P. M. CÁTEDRA (ed.), *El libro antiguo español: Actas del*

autor apreciado, sobre todo, por su *Historia rerum ubique gestarum locorumque descriptio* publicada por primera vez en Venecia en 1477 y más conocida como *Cosmographia*, que tanto ayudó a Colón en sus elucubraciones sobre el descubrimiento del Nuevo Orbe<sup>204</sup> y que tanto apreciaban los humanistas españoles al final del s. XV, como nos prueba, por ejemplo, Nebrija al recomendar su lectura en el poema preliminar *Ad lectorem* de su *In cosmographiae libros introductorium*<sup>205</sup>, que vio la luz entre 1497 y 1504 y, más probablemente, hacia 1503<sup>206</sup>:

Quos pius Aeneas, quos Antoninus et illos  
In queis Solinus prodigiosa refert.

poema preliminar este que figuraba ya en la edición de los *carmina* del gramático andaluz en 1491<sup>207</sup> y en el que preferimos mantener, en lo que al primero de los versos citados respecta, el *pius Aeneas* virgiliano que escribió el gramático andaluz en consonancia con el conocido origen del nombre<sup>208</sup> que se puso como papa para Eneas Silvio Piccolomini<sup>209</sup>.

II.9.2. Pero también cabe justificar esa “singularis... beniuolentia” del impresor alemán por Pío II desde una óptica mucho más personal. Debemos recordar que, tras establecer la fecha del nacimiento de Jacobo Cromberger en 1472 o 1473, C. Griffin<sup>210</sup> pasa a hablar de su firma notarial en Sevilla

*Primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, p. 347.

<sup>204</sup> Cf. J. GIL, *Mitos y utopías del Descubrimiento 1. Colón y su tiempo*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 123-125, y J. PÉREZ DE TUDELA, *La “Historia rerum ubique gestarum” del Papa Pío II y el Descubrimiento de América, estudio crítico*, Madrid, Testimonio, 1991.

<sup>205</sup> Cf. V. BONMATÍ SÁNCHEZ, *Elio Antonio de Nebrija. Cosmógrafo*, Lebríja, Ediciones de la Muy Ilustre, Antigua y Real Hermandad de los Santos de Lebríja/Agrija Ediciones, 2000, p. 92. La editora corrige el *pius* del texto en *Pius*, pero, a nuestro juicio, es mejor mantener la minúscula en consonancia con Verg. *Aen.* 1,377-378 “sum pius Aeneas... / ... fama super aethera notus”, que, sin duda, influyó no sólo en Nebrija, sino también en la propia elección de su nombre como papa por parte de Eneas Silvio Piccolomini (cf. nota 208).

<sup>206</sup> Cf. F. RICO, “El Nuevo Mundo de Nebrija y Colón. Notas sobre la geografía humanística en España y el contexto intelectual del descubrimiento de América”, en V. GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España. Actas de la III Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1981, p. 173, nota 35.

<sup>207</sup> El poema fue publicado con el título *In isagogicum cosmographiae ad lectorem* en la compilación de los *carmina* de Nebrija sacada a la luz por el bachiller Vivanco en Salamanca el 15 de julio de 1491, ff. [a X<sup>r</sup>] - [a X<sup>v</sup>]. Respecto a los dos versos citados, debemos señalar que en esta primera edición se escribe también *pius* en minúscula, se imprime *Antonius* en lugar de *Antoninus* y *solinus* en lugar de *Solinus*, y aparecen como variantes *illud* y *quo* en lugar de *illos* y *quos*. Coincidimos, finalmente, con F. RICO, *art. cit.*, p. 173, nota 35, al señalar que la edición del poema en 1491 nos debe hacer pensar que hubo ediciones anteriores del *Introductorium* de Nebrija a la publicada hacia 1503.

<sup>208</sup> Al margen del cliché virgiliano que citamos en la nota 205, cabe recordar que A. van Heck ha postulado que Pío II pudo hacer de la profecía de Verg. *Aen.* 6, 769-770 “Silvius Aeneas, pariter et pietate uel armis / Egrejus [...]” una guía de su vida (cf. A. VAN HECK, “*Amator vetusti ritus et observator diligens. Stile e modelli stilistici di Pio II*”, en L. ROTONDI SECCHI TARUGI, *Pio II e la cultura del suo tempo. Atti del I convegno internazionale*, 1989, Milano, 1989, p. 128).

<sup>209</sup> Cf. A. VAN HECK (ed.), *Pii II Commentarii...*, lib. I, cap. 36, p. 106, 24-25.

<sup>210</sup> Cf. C. GRIFFIN, *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 49.

como “Jácome Nuremberge” y, desechando la posible confusión con el nombre de su yerno Lázaro Nuremberger, concluye que “las diversas modalidades del apellido de Jacobo indican que probablemente era de la ciudad alemana de Nuremberg”. Dentro de esa teoría el citado investigador señala también que “artesanos llamados Cromberger, especialmente zapateros y ebanistas, vivían en la ciudad a fines del siglo XV y principios del XVI”, pero que “lo que puede negarse rotundamente es la presunción, avanzada por algunos historiadores de la imprenta en España de que Jacobo era miembro de la gran familia de impresores de Nuremberg, los Koberger, que también tenían intereses en España”<sup>211</sup>. Y, más adelante, señala que “es posible que hubiese trabajado como aprendiz en Alemania”, aclarando que “la edad normal para que un joven entrase a trabajar como aprendiz con un maestro, al menos en Sevilla, era la de trece años”<sup>212</sup>.

Pues bien, descubramos ahora un dato bibliográfico que ha pasado inadvertido a los estudiosos de las composiciones poéticas de Pío II a la Virgen María. El poema que actualmente se conoce bajo el título de *Ad laudem perpetue uirginis Marie*<sup>213</sup>, cuyo texto se conserva en un manuscrito de Múnich de 1463<sup>214</sup>, no se publicó por primera vez en el Renacimiento en la edición de los *Opera omnia* del papa que vio la luz en Basilea en 1551<sup>215</sup> y 1571<sup>216</sup>, sino que fue estampado bajo el siguiente rótulo como colofón<sup>217</sup>

<sup>211</sup> Cf. C. GRIFFIN, op. cit., p. 50.

<sup>212</sup> Cf. C. GRIFFIN, op. cit., p. 51.

<sup>213</sup> Cf. A. VAN HECK (ed.), *Enee Silvii Piccolominei postea Pii PP II carmina*, p. 193, n.º 119 y J. L. CHARLET, art. cit., p. 676, nota 7.

<sup>214</sup> Cf. Clm 418 chart. f. 147.

<sup>215</sup> Cf. *Aeneae Sylvii Piccolominei Senensis, qui post adeptum Pontificatum Pius eius nomine secundus appellatus est, opera quae extant omnia...*, p. 964. El poema tiene aquí el título de “Decastichon de laudatissima Maria, quae Iesu humani generis saluatorem genuit, nec minus claustra pudoris post partum retinuit, ab Aenea, ut fertur compositum, postquam ad summam in terris dignitatem uocatus, digne Pius nominatus est, quod Antonius Koberger ciuis Nurembergensis: huc quoque inserendum esse censuit.”, que reproduce la mayor parte del título de la edición publicada por Anton Koberger en Nuremberg el 17 de julio de 1486 (cf. el texto al que se refiere la nota 218) y, como aquél (cf. nota 217), fue editado como colofón del *Epistolarum liber*.

<sup>216</sup> J. L. CHARLET, art. cit., p. 676, nota 7, remite a los “*Aeneae Syluii Piccolominei opera*, H. Petrus, Bâle, 1571 (reimpresión Frankfurt, 1974), p. 964”, aunque, como señalamos en la nota anterior, el poema fue editado ya antes en la edición de la misma ciudad e impresor de 1551. Es más, el mismo investigador afirma “L’éditeur de Bâle, qui á inséré ce poème à l’instigation d’Antonius Koberger de Nuremberg, n’était pas sûr de son attribution à Enea Silvio Piccolomini, puisqu’il écrivait: *ab Aenea, ut fertur, compositum*” (cf. *ibid.*, p. 7): nuestro estudioso, en fin, no sabía que Anton Koberger era el famoso impresor de Nuremberg del s. XV y que la anotación con su nombre era una reproducción de la que ya figuraba en la edición de las *Epistolae familiares* de Pío II que vio la luz en esta última ciudad alemana en 1486 (cf. nota 218).

<sup>217</sup> La publicación como colofón de este poema se comprende tanto mejor, si recordamos que el primer verso (“Virgo Theutonicis multum celebrata sacellis”) deja claro el paso de Pío II por Alemania desde 1442 a finales de 1450. Pero también se explica, sin lugar a duda, por el deseo de Anton Koberger de acentuar la devoción mariana del papa al final de una obra que no podemos olvidar contenía dentro de las *Epistolae familiares* la *Historia de duobus amanti-bus Euryalo et Lucretia*. Nos encontramos, en definitiva, ante un mecanismo para preservar la “retractación” de Pío II de la que hablamos en el texto al que se refieren las notas 156 a 164.

de las *Epistolae familiares* de Pío II que fueron publicadas a expensas de Anton Koberger el 17 de julio de 1486<sup>218</sup>:

Oratio de laudatissima maria, que *Iesum* humani generis saluatorem genuit: nec minus claustra pudoris post partum retinuit, ab enea vt fert *composita*, postquam ad summam in terris dignitatem uocatus, digne pius nominatus est: quam Antonius koberger ciuis Nurembergensis: non incompetenter in libri huius calce poni iussit.

Este dato, importante *per se* para la edición de los poemas marianos de Pío II, abre una nueva posibilidad de interpretación de esa “singularis... beniuolentia” que mostraba en 1504 Cromberger con el citado papa: queremos decir que, aunque desechemos, como hace Griffin<sup>219</sup>, la hipótesis de que el impresor alemán afincado en Sevilla tuviese alguna relación con el impresor Anton Koberger<sup>220</sup>, cabe también la posibilidad de que el 17 de julio de 1486 el impresor alemán sevillano, que ya tendría la edad necesaria de trece o catorce años, se hubiera incorporado como aprendiz en la citada imprenta de su ciudad natal y que, por ende, comenzase ahí ese “singular afecto” por Pío II como autor literario.

Recordemos, además, que la edición de las *Epistolae familiares*, donde, como decimos, fue colocado como colofón el citado poema mariano del papa, fue preparada por Nicolaus Wyle<sup>221</sup>, autor también de una conocida traducción al alemán de la ya mencionada *Historia de duobus amantibus Euryalo et Lucretia* de Eneas Silvio Piccolomini<sup>222</sup>: si nuestra hipótesis es correcta, podríamos estar ante un dato biográfico de Jacobo Cromberger que no sólo llenaría de sentido la “singularis... beniuolentia” hacia Pío II que mostró el citado impresor en el colofón del opúsculo mariano de 1504, sino que también explicaría mucho mejor que su propio origen alemán<sup>223</sup> incluso

<sup>218</sup> Utilizamos el incunable de la Biblioteca Nacional matritense I-334, cuyo colofón es “Pii ii pontificis maximi cui ante summum episcopatum primum quidem imperiali secretario: tandem *episcopo* deinde cardinali *senensi* Eneas siluius nomen erat: familiares epistole ad diversos in quadruplici vite eius statu transmissae: Impensis Anthonii Koberger nuremberge impressae. Finiunt xvi kalendas augusti. Anno salutis christiane et c. Mcccxxxvi”. La composición aparece en el f. [bb viii<sup>r</sup>] y está numerada como CCCXXXIII, siguiendo el orden de las cartas familiares.

<sup>219</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 211.

<sup>220</sup> Aceptamos tal teoría haciendo constar la cautela de que C. GRIFFIN, op. cit., p. 50, afirma que los archivos de Nuremberg “no arrojan ninguna luz sobre los orígenes de Jacobo”: el investigador, en suma, rechaza la citada hipótesis con el razonamiento, que no explicita, de que el apellido Cromberger (Krobenger, en el impreso de 1504, como podemos comprobar en la nota 2) es distinto del de Koberger.

<sup>221</sup> Cf. J. ABAD, *Catálogo bibliográfico de la colección de incunables de la biblioteca nacional de España*, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2010, vol. I, p. 621.

<sup>222</sup> La versión, que estampó por primera vez en Estrasburgo el impresor Heinrich Knoblochzer hacia 1478, se reimprimió también en la imprenta de Anton Sorg de Ausburgo el 10 de marzo de 1489 y el 25 de octubre de 1491. La traducción al alemán de las cartas entre Eurialo y Lucrecia realizada por Nicolaus Wyle hay que entenderla a la luz de la “retractación” de Pío que explicamos en el texto al que se refieren las notas 156 a 164.

<sup>223</sup> No olvidemos que por su origen teutónico a Cromberger le interesaría la obra que narraba de forma fingida los amores del canciller alemán Gaspar Sclick con una dama de Siena en 1432, como exponemos en la nota 202.

su posterior decisión de sacar a la luz en su imprenta sevillana, como de hecho hizo el 28 de julio de 1512, la versión española de la *Historia de dos amantes, Eurialo y Lucrecia*<sup>224</sup>.

## II.10. La devoción del papa Pío II a la Virgen de la Asunción como dato histórico determinante para construir la nueva hipótesis sobre su autoría

Llegamos, finalmente, al último de los diez apartados de nuestra investigación y al último de los siete de ellos en los que construimos nuestra nueva hipótesis sobre la autoría de las *Odae in diuiae Dei genitricis Mariae laudes*. Para este último apartado que, por así decirlo, queremos que actúe como colofón de nuestra investigación, hemos reservado el argumento de mayor peso de todos los hasta ahora utilizados.

En efecto, para construir nuestra nueva teoría contamos con un dato histórico importantísimo que deliberadamente hemos querido colocar como el último por su contraste con el primero de los diez apartados de esta segunda parte de nuestra investigación. Allí evidenciamos por primera vez que las composiciones marianas son cantos a la Virgen de la Asunción<sup>225</sup>. Pues bien, tengamos en cuenta que esa unidad temática que constatamos tanto en el propio poema preliminar –con la importancia que esto tiene– como en las trece “odas”, según nos prueban la primera y la última –con la relevancia que vuelve a tener su presencia allí–, no sólo nos sirve para entender el opúsculo “compilado” por Santaella e incluso las cuatro composiciones<sup>226</sup> que dedicó Carrión a esa misma Virgen que aparecen en el impreso de 1504<sup>227</sup>, sino que nos encontramos ante un dato esencial para fortalecer la hipótesis que hemos formulado.

Pues bien, frente a la unidad temática que descubrimos en el primero de los diez apartados, consideremos ahora la información que sobre la muerte de Pío II, acaecida el 15 de agosto de 1464, es decir, en la propia festividad de la Virgen de la Asunción de ese año, proporcionó el cardenal Ammannati al

<sup>224</sup> Cf. C. GRIFFIN, op. cit., p. 312, n.º 83.

<sup>225</sup> Cf. el apartado II.1.

<sup>226</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 56.

<sup>227</sup> No creemos una coincidencia que los cuatro citados poemas de Carrión estén dirigidos a la Virgen de la Asunción como lo están, según hemos evidenciado, las *Odae in diuiae Dei genitricis Mariae laudes*. Ahora bien, si estamos en lo cierto, esta coincidencia es una prueba de que el humanista carmonense hubo de revelar a Carrión que Pío II era el autor de las composiciones marianas por el “compiladas” y por qué las escribió el papa mucho antes de que Cromberger publicase el impreso mariano el 26 de enero de 1504: queremos decir, en definitiva, que, lejos de aceptar la versión que trata de hacer ver el Maestro de las Escuelas de San Miguel en su citada carta a Santaella (cf. el texto al que se refiere la nota 51), debemos pensar que nos encontramos ante una calculada justificación ante la opinión pública de que, si este último había accedido a sacar a la luz las composiciones poéticas de Pío II que tenía prohibido publicar, lo había hecho a ruegos de otras personas. Nuestra hipótesis cobra, además, mucha mayor fuerza cuando descubrimos que probablemente el impreso de 1504 se gestó a raíz de la ascensión a la Silla de San Pedro como Pío III del cardenal Francesco Todeschini, sobrino materno de Pío II, el 22 de septiembre de 1503 (remitimos al lector al trabajo que programamos en el subapartado III.1.a).

cardenal y arzobispo de Siena, Francisco Todeschini Piccolomini en una carta escrita a finales de agosto o principios de septiembre de ese mismo año<sup>228</sup>:

[...] Biduo ante admonitus a medicis in omnem casum vitae vel obitus habendam supremam rationem animae esse, Dominicum sacramentum, quod celebribus semper diebus valens sumebat, etiam tunc magna mentis contritione accepit, tundens pectus ad singula et flens et peccatorem se confitens communicatione indignum tanti mysterii. Repetere illud mane sequentis diei optabat in ampliorem salutem et in honorem intemeratae Virginis,<sup>229</sup> cuius assumptionem sciebat instare. Ab adolescentia etenim sua in hanc tanquam misericordissimam matrem semper speraverat et hanc vitae duces actionumque suarum habuerat, familiaris aliquando nobiscum loquens recensensque anteaactum vitae cursum diversosque Fortunae eventus credere dicebat, quia tantum huic gloriosae Virgini se devovisset, ab epidimia semel, a lethalibus languoribus saepe, nonnunquam ex manifestis vitae ereptum fuisse. Omnem denique successum dignitatis et rerum suarum huc referebat. Propterea templum illud Pientinum mirifici operis a fundamentis extractum et suis manibus illi consecratum fuisse. Consolationem ergo hanc praecipuam expectabat, ut intra cubiculum suum, quando in Ecclesia non licebat, solemniam missarum cantari audiret et, tanquam supremum vale, cum fratribus ageret. Optabat autem, sicuti mos erat, per cardinalem hoc fieri et me unum delegerat, qui, sacris huiusmodi operatus, confectum Domini sacramentum illi rursus porrigerem. [...]

información privada esta que por su importancia hizo pública después también el cardenal Ammannati en el primero de los libros de los *Commentarii* que escribió él siguiendo el modelo de los de Pío II y como continuación de los mismos, aunque con determinados cambios en su redacción que hacen necesaria su reproducción<sup>230</sup>:

[...] Biduo ante admonitus à Medicis in omnem casum vitae vel obitus habendam supremam rationem animae esse, Domini sacramentum, quod celebribus semper diebus valens sumebat, etiam tunc magna mentis religione accepit, tundens pectus ad singula, et flens, et peccatorem se confitens indignum com-

<sup>228</sup> Cf. P. CHERUBINI (ed.), op. cit., vol. I, pp. 519-520, epíst. 74, líns. 407-425. Aclaremos que hemos cambiado en una coma el punto que hallamos detrás de *esse* y que hemos corregido en “audiret” la errata “udiret” de la lín. 424, de acuerdo con la edición de la epístola que encontramos también en *Pii secundi Pontificis Max. commentarii rerum memorabilium, quae temporibus suis contigerunt, a R. D. Ioanne Gobellino Vicario Bonnen. Iamdiu compositi, et à R. P. D. Francisco Bandin Piccolomineo Archiepisco Senensi vetusto originali recogniti. Quibus hac editione accedunt Jacobi Piccolominei, Cardinalis Papiensis, qui Pio Pont. coaeuus et familiaris fuit, Rerum Gestarum sui temporis, et ad Pii continuationem, commentarii luculentissimi: Eiusdemque Epistolae perelegantes, rerum reconditarum plenissimae*, Prostat Francofurti Officina Aubriana, Anno MDCXIV, p. 488, epíst. XLI, y de acuerdo también con el texto del *Commentariorum liber I* de Ammannati al que se refiere la nota siguiente. Dejamos constancia, por último, que, al igual que en este mismo pasaje del *Commentariorum liber I*, en la impresión renacentista de la epístola encontramos la variante *epidemia* en lugar de *epidimia* que hallamos en la lín. 418 de la edición de Cherubini, pero que por obvias razones no consideramos necesario hacer la corrección.

<sup>229</sup> Respecto a esta coma, cf. nota 233.

<sup>230</sup> Cf. *Pii secundi Pontificis Max. commentarii rerum memorabilium, quae temporibus suis contigerunt,...*, lib. I, p. 360, líns. 21-38. Aclaremos que hemos corregido la errata *peccatorum* en *peccatorem* de acuerdo con lo editado tanto *ibid.*, p. 488, epíst. XLI, en como en P. CHERUBINI (ed.), op. cit., vol. I, p. 520, epíst. 74, lín. 411.

municatione tanti mysterii. Repetere illud mane sequentis diei optabat in ampliore salutem, in honoremque beatissimae Virginis<sup>231</sup>, cuius assumptionem sciebat instare. Hanc enim ab adolescentia peculiari quadam pietate coluerat, hancque vitae Ducem, et actionum habuerat. Nobiscum aliquando familiarius loquens, recensensque anteaetatis cursum, credere licebat, quia tantum huic matri se deuouisset, ab Epidemia semel, à lethalibus languoribus saepe, nonnumquam ex manifestis vitae periculis ereptum fuisse. Omnem denique successum dignitatis, et rerum huc referebat. Propterea templum illud pientinum mirifici operis à fundamentis extractum, suisque manibus consecratum fuisse. Solamen ergo hoc animi praecipuum expectabat, vt intra cubiculum (quando in Ecclesia iam non licebat) solemne sacrum cantari audiret: ac tanquam supremum vale in religionis ministerio cum fratribus ageret. Optabat autem, sicuti mos erat, per Cardinalem id fieri, meque vnum delegerat, qui diuinis his operatus confectum Domini sacramentum rursus porrigerem. [...]

Como vemos, la información de Ammannati es tan fidedigna por la familiaridad con Pío II que nos constatan los finales de los dos textos citados<sup>232</sup>, como relevante para nuestros intereses. Gracias a ella sabemos que el papa estaba convencido de que era la Virgen María la que lo había librado de todos los peligros de su vida y había movido los hilos de su destino hasta hacerlo llegar a la Silla de San Pedro, que esa Virgen, como nos hacen ver también los dos pasajes citados<sup>233</sup>, era la Virgen de la Asunción y, por último, que su gran devoción a ella –nada extraña, precisamos nosotros, en alguien que había nacido en una zona de Italia tan devota a esta misma

<sup>231</sup> Respecto a esta coma, cf. nota 233.

<sup>232</sup> Esta confidencialidad fue puesta ya de manifiesto por G. Calamari, *Il confidente di Pio II, card. Jacopo Ammannati Piccolomini 1422-1479*, Roma- Milano, Augustea, 1932, vols. I-II.

<sup>233</sup> Nuestra interpretación merece las siguientes explicaciones. Comencemos por señalar, en efecto, que consideramos que ha de eliminarse la superflua coma –propia del Renacimiento– que encontramos en ambos textos entre *Virginis* y *cuius* (cf. notas 229 y 231), pues entendemos que la oración de relativo es especificativa y no explicativa. Interpretamos así que Pío II quería comulgar no en honor sólo de la Virgen, sino de la “Virgen cuya asunción sabía que estaba próxima”: es, pues, de la Virgen de la Asunción de la que era muy devoto el papa, como explican a continuación ambos textos. Nuestra lectura adquiere mucha mayor fuerza por tres razones. Observemos, en primer lugar, el trueque de *intemerata* por *beatissima* en el segundo de los pasajes: el primer adjetivo, que podemos traducir por “inmaculada”, alude a la pureza de la Concepción (cf. nota 238), pero el segundo, que cabe verter como “muy bienaventurada” nos indica no sólo este término de veneración que recibe la Virgen por haber obrado el Señor en ella mil maravillas (cf. VVLG. *Luc.* 1, 48-49) y, entre éstas, la de elegirla como Madre de Dios, sino también la de que disfruta de la presencia de Dios (cf. sobre estos dos significados, A. BLAISE, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens. Revu spécialement pour le vocabulaire théologique par H. Chirat*), Turnhout, Éditions Brepols, 1954, pp. 111-112, s. u., *beatus*, -a); Ammannati, en definitiva, utilizó el adjetivo latino *beata* que, aunque se aplica a la Virgen en otros contextos, se usa particularmente cuando se habla de la Virgen de la Asunción (cf. nota 235). En segundo lugar, consideremos que en ambos textos se le aplica también a la Virgen el adjetivo *gloriosa* (cf. A. BLAISE, op. cit., p. 378, s. u., “*gloriosus*, -a”) que nos hace ver que ella goza de Dios en la “gloria” por sus especiales virtudes, lo que refuerza la idea de que se trate de la Virgen de la Asunción. Y, en tercer y último lugar, tengamos presente que los dos pasajes nos informan de que el papa consagró en Pienza un templo a la Virgen que sabemos a ciencia cierta que era la Virgen de la Asunción (cf. nota 235).

Virgen<sup>234</sup>— era tal que en 1459 mandó levantar en Pienza un magnífico *templum* en su honor<sup>235</sup>: el *duomo dell'Asunta* que fue consagrado por el papa el 29 de agosto de 1462, festividad de San Juan Bautista<sup>236</sup>.

La carta del mecenas italiano de Santaella al que después sería Pío III y su reproducción hábilmente modificada en los *Commentarii* del primero nos proporciona un dato histórico incuestionable, como nos demuestra el propio *duomo* de Pienza<sup>237</sup>, y llenan de sentido la hipótesis que hemos formulado: en efecto, la teoría de que fuera este papa el autor de los cantos a la Virgen de la Asunción que encontramos en el poema preliminar y en las trece “odas” publicadas por el humanista carmonense en Sevilla en 1504 se ve refrendada por el incuestionable dato histórico de la especial veneración de Pío II a la *Coeli regina*.

Podemos concluir así, en definitiva, que, si, como postulamos, las composiciones marianas “compiladas” por Santaella fueron escritas por Pío II, nos encontramos ante la solución de un problema ya planteado inteligentemente por Charlet: no olvidemos, en suma, que este investigador acaba su trabajo sobre los cuatro poemas marianos del papa llamando la atención

<sup>234</sup> Recordemos que Pío II nació en Corsignano, pueblo de Siena (cf. el texto al que se refiere la nota 178), que ésta era conocida en el Renacimiento como la *Virginis ciuitas* (cf. nota 186) y que su *duomo* está dedicado a la Virgen de la Asunción (cf. nota 187).

<sup>235</sup> Pío II firmó en Pienza un *decretum* el 16 de septiembre de 1462 dictando una serie de normas encaminadas a la preservación del templo ya construido y consagrado (cf. A. VAN HECK (ed.), *Pii II Commentarii...*, vol. I lib. IX, cap. 24, p. 553, líns. 25-36. Es en ese *decretum* donde el papa se refiere a la Virgen de la Asunción con el sintagma “Beata Maria Virgo, Domini et Dei Nostri genitrix”: tengamos, en cuenta, a tal efecto, que, muchos siglos antes del que Pío XII declarase el dogma de la Asunción de la Virgen María Santísima, en cuerpo y alma, el 1 de noviembre de 1950, ya desde la Edad Media los cristianos creían en el traslado conocido como *Assumptio Beatae Mariae Virginis* por el influjo, sin duda, de determinados escritos apócrifos como el *Tractatus de Assumptione B. Mariae Virginis* (PL XL, 1141-1148), atribuido falsamente a San Agustín, o la *Epistola IX ad Paulam et Eustochium de assumptione beatae Mariae Virginis*, atribuida también falsamente a San Jerónimo (PL XXX, 126-147). En esos tratados y todos los que de una manera u otra se inspiraron en ella (cf., por ejemplo, G. QUADRIO, “Il trattato *De assumptione beatae Mariae Virginis* dello Pseudo Agostino e il suo influo nella teologia assunzionistica latina”, Roma, 1951), se insiste en las tres ideas, que por cierto encontramos también en las “odas” de Santaella: la Virgen María subió al cielo y se convirtió en la *Coeli regina* como Madre de Dios que había sido (cf. el apartado II.1.1, así como las notas 69 y 70), preservó inmune su cuerpo de la “corrupción” del sepulcro (cf. el texto al que se refiere la nota 55) y lo hizo así por haber sido pura e inmaculada (cf. nota 238).

Pero lo que más nos interesa a nosotros ahora es observar, de una parte, que el adjetivo *beata* que utiliza Pío II en el sintagma “Beata Maria Virgo, Domini et Dei Nostri genitrix” es el que se utiliza generalmente, como nos hacen ver los títulos de las obras apócrifas antes mencionadas y como corresponde a su significado (cf. nota 233), al hablar de la *Assumptio Beatae Mariae Virginis*, y, de otra, que el papa se cuida de reflejar también en su título la condición de Madre de Dios por la razón explicada.

<sup>236</sup> Sobre Pío II y Pienza, cf. L. VON PASTOR, op. cit., vol. III, pp. 294-299; R. J. MITCHELL, *Il lauro e la tiara. Vita di Pio II*, Napoli, Casa Editrice A. Morano, 1967, pp. 287-302. La creación de la diócesis de Pienza se hizo por una bula del 13 de agosto de 1462 que puede leerse en G. CHIRONI, *L'Archivio Diocesano di Pienza. Inventario a cura di...*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 2000, pp. 515-518.

<sup>237</sup> Recordemos que la construcción del *duomo dell'Asunta* de Pienza nos sirve también para datar las odas, como explicamos en el apartado II.8

sobre “certains thèmes théologiques d’actualité” que, como los de la Inmaculada Concepción<sup>238</sup> y los de la Virgen de la Asunción, “sont curieusement absents”<sup>239</sup>.

### III. Programación de futuros trabajos nuestros para confirmar la nueva hipótesis

Entramos ahora, por último, en la tercera parte de nuestro trabajo. Debemos señalar que en la construcción de nuestra hipótesis sólo hemos puesto en este artículo los fundamentos necesarios. Es mucho lo que aún queda por hacer para transformar nuestra hipótesis en una sólida tesis.

III.1. Anticipamos, en primer lugar, el contenido de siete trabajos que, por estar ya muy avanzados, sabemos que sus resultados apoyan lo aquí postulado:

a) Fortaleceremos nuestra hipótesis haciendo ver con más datos que probablemente la razón del silencio del nombre de Pío II por parte de Santaella tanto en el título de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* como en el propio colofón guarda relación con la ya estudiada relación de las “odas” de Pío II con su *Cinthia* y la posterior retractación de sus obras eróticas, con el carácter íntimo de unos poemas donde el papa confiesa sus pecados<sup>240</sup>, y, por último, con el hecho de que las composiciones no estuviesen acabadas<sup>241</sup>, y descubriendo que es muy posible que el humanista carmonense añadiese el poema de Pío II al final de su “compilación” como una *sphragis* reveladora de la autoría del *libellus*.

b) Daremos mayor consistencia a nuestra teoría estudiando con mucha más profundidad la intertextualidad de las “odas” con el poema a la Virgen María de Pío II añadido por Santaella como colofón y con las otras tres composiciones del papa a la Madre de Dios conservadas.

c) Proporcionaremos mayor robustez a lo expuesto ampliando también los datos actualmente existentes sobre la intertextualidad de las composiciones “compiladas” por Santaella con la *Cinthia* y otros poemas del pontífice no religiosos.

d) Haremos más sólido nuestro planteamiento estudiando, además, el poema preliminar y las trece “odas” a la luz del neoplatonismo del s. XV, el gusto por los manierismos formales de Pío II y otros “paralelos internos”, como el de las grafías, que, como va vimos en nuestro anterior trabajo, son tan importantes para el estudio del acróstico de la *Angelica salutatio*.

---

<sup>238</sup> El tema de la Inmaculada Concepción también aparece en *Od.* 1,11; 3, 4-6; 6 (=7 S), 13, 23 y 49 (= 107R); y 7, 33-34 (=43-44 R), como no podía ser de otra forma en este caso: tengamos en cuenta que, de acuerdo con los sesudos tratados teológicos que citamos en la nota 235, fue su pureza la que preservó a la Virgen María del pecado original y la que hizo que su cuerpo no se “corrompiera” (cf. el texto al que se refieren las notas 51 a 58) en el sepulcro como el de los demás mortales a la espera de la resurrección del Juicio Final, sino que Dios le concediera su inmediata asunción a los cielos en cuerpo y alma.

<sup>239</sup> Cf. J. L. CHARLET, op. cit., p. 680.

<sup>240</sup> Cf. nota 164.

<sup>241</sup> Cf. el texto al que se refieren las notas 193 a 199, así como el contenido de la nota 193.

e) Consolidaremos nuestra hipótesis haciendo un análisis comparativo de la métrica de los poemas “compilados” por Santaella con los que conservamos actualmente del papa y, en especial, con los dedicados a la Virgen María.

f) Daremos mayor fuerza a nuestro estudio ampliando la información que hemos dado sobre la Virgen de la Asunción y sobre la construcción del *duomo* de Pienza y examinando profundamente si el *libellus* a la luz de esa teoría pudo ser escrito cuando Pío II procedió a cambiar la fisonomía de su pueblo natal, Corsignano.

g) Y fortaleceremos, finalmente, nuestra hipótesis estudiando el término *pius* y *pietas* en las “odas” a la luz del uso de estos mismos términos en otras composiciones de Pío II.

III.2. Pero no quedan ahí las investigaciones que debemos hacer con la misma finalidad. A continuación enumeramos otras dos no menos importantes:

a) Debemos revisar profundamente todos los datos “internos” que hasta ahora se han estudiado en una dirección equivocada: queremos decir que hemos de escudriñar el impreso de 1504, incluido el poema preliminar de Trespuentes, la carta, el epigrama preliminar, las cuatro composiciones a la Virgen de la Asunción y las demás composiciones poéticas escritas por Carrión, el poema de Santaella a este último y, en fin, la propia edición de Cromberger en busca de nuevos datos para avalar aún más esta nueva hipótesis.

b) Hemos de revisar profundamente a la luz de nuestra teoría los datos “externos” con los que ahora contamos, como es el caso de la reproducción casi literal que hizo Santaella del testamento en latín de Ammannati en el suyo propio<sup>242</sup> y el paralelismo entre el epigrama de la lauda sepulcral del humanista carmonense con el de su mecenas italiano<sup>243</sup>, y tratar de localizar otros que puedan arrojar luz sobre esta misma nueva hipótesis.

III.3. Por último, debemos señalar la necesidad de seguir buscando en las bibliotecas de Italia y en otros países todo material bibliográfico relacionado de una forma u otra con nuestra nueva teoría. A este respecto cabe precisar lo siguiente:

a) En el presente trabajo hemos evidenciado que Santaella no pudo copiar el poema que después añadiría como colofón a su “compilación” a partir del ms. Chisianus I VII 251 de la Biblioteca Apostólica Vaticana<sup>244</sup>: debemos, en suma, seguir buscando el original de donde copió ese poema el humanista carmonense como debemos buscar también el original u originales de donde pudo copiar las distintas composiciones del *libellus*<sup>245</sup>.

<sup>242</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA, “El papa Pío II...”, pp. 340-341.

<sup>243</sup> Ibid., p. 341.

<sup>244</sup> Cf. el subapartado I.1.

<sup>245</sup> Cf. J. M.<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE, “Descubrimiento...”, p. 130, nota 61, p. 145, nota 120, y p. 160, nota 214.

b) Pero no menos importante es para nuestra meta localizar impresos tanto de las obras de Pío II como de otros autores que puedan resultar útiles para nuestra investigación: en este mismo trabajo hemos evidenciado la importancia de repasar con detenimiento los impresos de finales del s. XV<sup>246</sup>, importancia que podríamos hacer más ostensible con otros datos que necesariamente hemos de dejar para otros trabajos.

Es mucho, en fin, lo que queda por hacer. Pero todo ello supone un reto apasionante que confiamos en poder llevar a buen puerto para transformar en una sólida tesis la hipótesis que acabamos de postular.

## Conclusiones

En nuestro reciente artículo sobre el descubrimiento de un acróstico con la *Angelica salutatio* en las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* evidenciamos que, frente a lo que se ha pensado hasta ahora, Santaella no fue el “autor”, sino el “compilador” de las mencionadas composiciones: nuestra conclusión nos hizo ver la imperiosa necesidad de identificar al verdadero “autor” de la “compilación”, cuestión que comenzamos a abordar en este trabajo.

En la primera parte del mismo hemos establecido como piedra angular el feliz descubrimiento de Pascual Barea en 2011 de que el colofón de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* había salido de la pluma de Pío II. Ahora bien, frente a nuestro estimado investigador, que, manteniéndose dentro de la teoría tradicional hasta ahora vigente, considera las “odas” como escritas por maese Rodrigo, y explica la presencia del poema de Pío II como una “oración ritual” reutilizada por el humanista carmonense en homenaje del papa y como fruto de su relación con el cardenal Ammannati durante su estancia en Roma desde 1474 a 1479, hemos concluido que durante el citado período y mecenazgo lo único que hizo Santaella fue preparar su “compilación” y, de otro, hemos cuestionado que la finalidad del poema sea la expuesta dado, de una parte, que se silencia el nombre del papa y habida cuenta, de otra, de la dificultad que supone la reutilización de ese poema cuajado de alusiones biográficas del pontífice en contraste con la vida de Santaella.

Otra importante precisión que hemos hecho al hilo del trabajo del citado investigador es que el manuscrito utilizado por Santaella para copiar el poema de Pío II que luego añadiría como colofón a su “compilación” no pudo ser el ms. Chisianus I VII 251 de la Biblioteca Apostólica Vaticana, dado, sobre todo, la variante *trahis* que en el v. 10 ofrece el impreso de 1504 frente a la variante *ducis* que hallamos en el citado manuscrito que nos ha transmitido el texto del poema publicado por primera vez por R. Avesani y reproducido después por A. van Heck.

En la segunda parte hemos procedido a identificar a Pío II como autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*.

---

<sup>246</sup> Cf. el subapartado II.9.2.

El primer paso de nuestra investigación ha sido demostrar la unidad como *libellus* de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* descubriendo por primera vez que todas sus composiciones son cantos a la Virgen de la Asunción.

Hemos abordado después la unidad formal del *libellus* y demostrado que sólo hay un único “autor” en la “compilación” mariana de Santaella a través del carácter programático del poema preliminar, del orden de la primera y última de las composiciones, de la existencia de numerosas concomitancias textuales comunes y del marcado influjo properciano.

A continuación hemos hecho un profundo análisis del colofón en el que, después de evidenciar las anomalías de su contenido respecto a los poemas epilogales habituales y a lo esperado del propio título con que lo presenta Santaella, descubrimos sus dos principales divergencias respecto a las “odas” (no mencionar a la Virgen María bajo la advocación de la Virgen de la Asunción y carecer de impronta properciana): de esta suerte hemos confirmado que el colofón no formaba parte en un principio del *libellus*, sino que fue añadido después de Santaella.

Hemos detectado después, sin embargo, unas concomitancias textuales (existencia de determinadas *iuncturae* comunes) y contextuales (insistencia en el papel intercesor de la Virgen María, súplica por su mediación futura, similitud en la relación de los peligros de los que el autor había logrado escapar, exhortación pastoral, propia de un papa, a todos los pueblos del orbe a que veneren a la madre de Dios y pidan su intercesión en momentos de dificultad, y anhelo de cantar el nombre de la Virgen María) entre el colofón y las “odas”: esas concomitancias y, fundamentalmente, dos de ellas –la similitud de unos peligros que sabemos con seguridad que los sufrió Pío II y, fundamentalmente, la exhortación pastoral, propia de un papa–, nos han llevado a postular la hipótesis de la común autoría del pontífice.

Hemos cotejado a continuación el colofón con el poema epilogal de las “odas”, ratificando que aquél fue un añadido de Santaella y descubriendo que éste tiene como telón de fondo el poema preliminar de la *Cinthia* y, a través de ella, a Propercio: así lo certifican algunas *iuncturae* incuestionables. Esa vinculación nos hace pensar que el influjo properciano de las composiciones marianas cuadra mejor con el autor del mencionado poemario amoroso.

Esa vinculación textual de la *Cinthia* con las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, tan importante *per se* para establecer la común autoría, nos ha hecho ver, por otra parte, que, dentro de la conocida transformación espiritual que sufrió a lo largo de los años, Pío II decidió cambiar al final de su vida sus amores juveniles terrenales por unos amores a la Virgen María que plasmó en las composiciones “compiladas”. Con esa intertextualidad el papa quiso dejar constancia de su autoría y señalar explícitamente a la posteridad que había cambiado de *domina*.

Como necesario complemento de esa hipótesis hemos adelantado en nuestro estudio que es muy posible que el hecho de que la *Cinthia* actúe como telón de fondo de las “odas” y el hecho de que el carácter de estas composiciones sea tan íntimo que el papa llega a confesar allí sus pecados justifiquen, junto con la realidad de que los poemas están inacabados, el silencio del nombre del autor por parte de Santaella tanto en el título general

de la “compilación” como en el del colofón, silencio este que estudiaremos con mayor amplitud en nuestro próximo trabajo, donde abordamos también la hipótesis de que el colofón fuera colocado por el humanista carmonense como una *sphragis* para que el lector pudiera decodificar de alguna forma el nombre del autor.

Por otra parte, hemos hecho ver que la nueva hipótesis que hemos trazado cuadra con otras tres inferencias lógicas ya expuestas en nuestro anterior trabajo: la “compilación” salió de la mano de un autor que vivió durante el s. XV; era italiano y residió en Roma; y, aunque ya fallecido en 1464, disfrutaba a comienzo de 1504 de un gran prestigio literario. En este último apartado nuestro estudio ha abierto por primera vez la puerta de una posible relación literaria en Alemania de Cromberger con Pío II.

Hemos datado las “odas” en el período que Pío II ocupó la silla de San Pedro, es decir, desde el 19 de agosto de 1458 hasta el 15 de agosto de 1464, fecha de su muerte, justificando así tanto su relación con la construcción del *duomo* de Pienza y con la retractación de sus escritos eróticos como el hecho de que algunas de las composiciones estén sin acabar.

Por último, hemos confirmado nuestra hipótesis descubriendo un dato histórico que resulta absolutamente determinante a la luz de la unidad temática del *libellus* que hemos evidenciado como primer paso de nuestra investigación: hemos demostrado que Pío II era tan devoto de la Virgen de la Asunción que estaba convencido de que gracias a ella había podido salir incólume de todos los peligros de su vida y gracias a ella había llegado a ser papa. Una carta privada del cardenal Ammannati al cardenal y arzobispo de Siena Francesco Todeschini Piccolomini, cuyo contenido reprodujo hábilmente el primero con determinados cambios textuales en su *Commentariorum liber I*, y el propio *duomo* de Pienza, construido y consagrado por Pío II a la *Coeli regina*, certificarán siempre esa devoción suya a la Virgen de la Asunción que es justamente la que encontramos en las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*.

En la tercera parte de nuestro trabajo señalamos que todas estas concomitancias, aunque tan importantes como reveladoras, sólo suponen el primer paso para presentar la nueva hipótesis de que Pío II fuera el autor de los poemas marianos “compilados” por Santaella: hacemos ver, en definitiva, que la transformación de esta hipótesis en una sólida tesis sólo será posible cuando estén terminados los trabajos –algunos de ellos ya prácticamente acabados– que programamos de manera muy clara al final del presente artículo.

**ABSTRACT:** This article establishes the basis to build the hypothesis that the *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* “compiled” by Rodrigo Fernández de Santaella (Sevilla, 1504) were really written by Pope Pius II. A thorough comparison of the preliminary poem and the thirteen compositions with the poem by this pontiff added as a colophon to the *libellus* by the Spanish humanist evidences that these “odes” were written by Pius II between 1459 and 1464 under his well-known spiritual transformation that he went through at the end of his life and because of his great devotion to Our Lady of the Assumption.

**KEY WORDS:** Pius II; Rodrigo Fernández de Santaella; Humanism; Neolatin Poetry; Authorship of *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*.