

# Descubrimiento de un acróstico con la *Angelica salutatio* en las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* “compiladas” por Rodrigo Fernández de Santaella

JOSÉ MARÍA MAESTRE MAESTRE\*  
Universidad de Cádiz

**Resumen:** El presente artículo demuestra la existencia de un poema acróstico con la *Angelica salutatio* en la composición titulada *Ad Dominam. Oda VII* de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* sacadas a la luz en 1504 por Rodrigo Fernández de Santaella en la imprenta sevillana de Jacobo Cromberger. La investigación descubre que parte del poema acróstico se editó por error al final de la composición siguiente a la mencionada, y que el poema acróstico está inacabado y posiblemente incompleto. Todo ello demuestra que Santaella no fue el autor del citado *libellus* mariano, sino el “compilador”, como se llamó él a sí mismo a lo largo del texto. El estudio arroja, finalmente, varios datos de gran importancia para identificar al verdadero autor.

**Palabras clave:** *Humanismo; Poesía Latina; Acróstico; Angelica salutatio; Rodrigo Fernández de Santaella; Compilación*

Discovery of an acrostic poem with the *Angelica salutatio* in the *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* “compiled” by Rodrigo Fernández de Santaella

**Abstract:** This paper demonstrates the existence of an acrostic poem with the *Angelica salutatio* in the composition entitled *Ad Dominam. Ode VII* of *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* brought to light by Rodrigo Fernández de Santaella in Jacob Cromberger's Seville press in 1504. The research discovered that part of the acrostic poem was published by mistake at the end of the composition following the aforementioned, and that the acrostic poem is unfinished and possibly incomplete. All this proves that Santaella was not the author, but the “compiler” -as he called himself along the text- of the Marian *libellus*. The study finally reveals several crucial data to identify the true author.

**Key words:** *Humanism; Latin poetry; Acrostic; Angelica salutatio; Rodrigo Fernández de Santaella; Compilation*

\* 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 A. Moreno

## 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 bajo el mecenazgo del cardenal Jacopo Ammannati, es decir, en el período comprendido entre 1474 y 1479. 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 judaizantes en un contexto que, muchos años después, se repetiría en Sevilla, de ahí que Santaella lo utilizara con la misma intención.

Nuestro descubrimiento, que saldrá publicado en la revista *Hispania Sacra*,<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 presente 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 Apostólica Vaticana, ha hecho otro importante descubrimiento en relación a uno de los poemas 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 y cuya edición moderna sacó a la luz él en 1991 con el título *Maese Rodrigo de*

---

Hernández, don J. Pascual Barea y doña S. Ramos Maldonado por la atenta lectura que han hecho de este trabajo. Agradezco igualmente a don J. Martín Abad sus acertados consejos bibliográficos.

Dedico el artículo al Dr. don J. Gil Fernández, felicitándole por su reciente y merecida entrada en la Real Academia Española y agradeciéndole lo que más debe agradecer un discípulo a su maestro en la Universidad: que me haya enseñado a dudar de todo y a investigar.

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

*Santaella* y *Antonio Carrión*. *Poesías (Sevilla, 1504)*:<sup>2</sup> la composición que sirve de colofón poético a las “odas”,<sup>3</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 suum*,<sup>4</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>5</sup>

El presente trabajo da un paso más en la investigación que acabamos de exponer: en primer lugar, descubriremos que una de las composiciones de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*<sup>6</sup> contiene un acróstico con la *Angelica salutatio* cuyo texto, hasta ahora desapercibido, se ha partido y publicado erróneamente, ya desde la propia edición de 1504, entre dos composiciones del mismo *libellus*; en segundo lugar, ese grave error editorial nos obligará a hacer una nueva lectura del término *compilator* que Santaella se dio a sí mismo en tres pasajes del opúsculo y una nueva lectura de otros pasajes del impreso renacentista que hasta ahora habían llevado a pensar que el humanista carmonense era el autor de las mencionadas composiciones marianas; nuestra presente investigación desvelará, en fin, que Santaella no fue el autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, sino el “compilador”, y arrojará algunos datos preciosos para identificar a su verdadero autor.

<sup>2</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 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.

<sup>3</sup> Como bien señala J. PASCUAL BAREA, *op. cit.*, p. xxvi, no son “odas” propiamente dichas, aunque el bachiller Juan Trespuestas las compare en los vv. 4-5 de su epigrama preliminar con las de Horacio (*cf.*, para más información, el primero de los dos trabajos nuestros que anunciamos en la nota 214).

<sup>4</sup> Cf. *Ode in diuae Dei genitricis laudes uersibus de eiusdem assumptione annexis* (portada; sobre el colofón, *cf.* el texto al que se refiere la nota 165), ff. [10<sup>v</sup>]- [11<sup>r</sup>] (utilizamos el ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, como precisamos en la nota 7). Advertimos, por último, que, excepción hecha de la descripción del contenido del opúsculo (*cf.* apartado I) y del texto de nuestra reconstrucción del poema acróstico (*cf.* apartado V), en los que, por regla general, hemos preferido transcribir el impreso de 1504 para facilitar futuras investigaciones (*cf.* el texto al que se refiere la nota 69, así como el contenido de la misma), citaremos por la edición moderna de Pascual Barea, aunque en todas las citas afectadas por la diferencia de numeración entre el impreso de 1504 y la edición de 1991 (*cf.* nota 10), ofreceremos también el título y/o la numeración de la composición, así como la foliación correspondiente, del opúsculo renacentista para que así le resulte más fácil al lector, en caso necesario, la consulta del texto publicado en el s. XVI.

<sup>5</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>6</sup> Cf. nota 11.

I. CONTENIDO DE LA OBRA *ODE IN DIVAE DEI GENITRICIS LAVDES VERSIBVS DE EIVSDEM ASSVMPTIONE ANNEXIS*

Para hacer más comprensible nuestra exposición posterior, hemos de recordar que en el ejemplar de 1504<sup>7</sup> el citado opúsculo mariano, cuyo título es el de “ODE IN DIVAE DEI GENITRICIS LAVDES/ VERSIBVS DE EIVSDEM ASSVMPTIONE/ ANNEXIS”,<sup>8</sup> consta de los siguientes elementos textuales:

a). Comienza con una composición preliminar del bachiller Juan Trespuentes titulada “BACHALARIII IOANNIS TRESPVENTES/ epigramma in odas quas iam pridem in laudem diuae mariae compositas edidit reuerendus dñs. sacrae ueritatis professor d./ R. a sancta ella archidiaconus de reina foelicitater incipitur”.<sup>9</sup>

b). Siguen después, aunque con una numeración distinta a la de la moderna edición de 1991,<sup>10</sup> las composiciones marianas atribuidas a Santaella, que introduce el título “ODAE IN DIVAE DEI GENITRICIS MA/ RIAE LAVDES:11 COMPILATAE PER INVTI/LEM EIVS SERVVM RHODERICVM A/ SANCTA ELLA ARTIVM ET SACRAE THE/OLOGIAE PROFESSOREM ARCHIDIA/CONVM DE REYNA ET CANONICVM/ IN SANCTA ECCLESIA HISPALENSI FOE/LICITER INCIPIVNT”.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> Utilizamos el ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca que se encuentra encuadernado al final de un volumen facticio 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>8</sup> Cf. *Ode...*, f. [1<sup>o</sup>] (= J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 2, aunque el editor moderno corrige *ODE* en *ODAE*).

<sup>9</sup> Cf. *ibid.*, f. [1<sup>o</sup>] (= J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 4). Para la traducción del pasaje por parte del editor moderno, cf. *ibid.*, p. 5, y sobre su interpretación de la expresión temporal *iam pridem* del título del epigrama y del adverbio *olim* del v. 29 del mismo en relación a Santaella como “autor”, en ambos casos, de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, cf. nuestra nota 105. Y, por último, sobre nuestra diferente interpretación tanto de la expresión adverbial como del adverbio, cf. los textos a los que se refieren nuestras notas 103 a 107.

<sup>10</sup> 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* entendiéndose 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 (cf. nota 145).

<sup>11</sup> Como se puede observar, frente al título *Ode in diuae Dei genitricis laudes*, que aparece en la portada del opúsculo de 1504, ahora el título es *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*. Advertimos que, por regla general, utilizaremos en nuestras referencias este último título, dado que creemos que, al salir de la pluma de Santaella, como pensamos, puede suponer, excepción hecha de las grafías, un texto más cercano al del manuscrito original (cf. nota 61), mientras que el primero fue redactado probablemente por el impresor de la obra, Jacobo Cromberger.

<sup>12</sup> Cf. *Ode...*, f. [2<sup>o</sup>] (= J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 8).

c). El *libellus* se abre con un poema programático titulado “AD VIRGINEM MARIAM LACTANTEM/ FILIVM ORATIO”.<sup>13</sup> A continuación encontramos las ocho primeras “odas” numeradas;<sup>14</sup> después un “AD TRANSEVNTEM CORAM IMAGINE/ VIRGINIS MARIAE DISTICHON” no numerado;<sup>15</sup> luego las otras cinco odas numeradas; y, finalmente, el poema que sirve de colofón que tiene el título de “SVPPLEX COMPILATORIS AD VIRGINEM PRO FINE LAVS”.<sup>16</sup>

d). Aparece a continuación una epístola en prosa del maestro Carrión a maese Rodrigo, que comienza con la fórmula, de raigambre clásica, “ANTONIVS CARRION REVERENDO AC/ DOCTISSIMO VIRO MAGISTRO RODE/RICO A SANCTA ELLA ARCHIDIACO/NO DE REYNA THEOLOGORVM FACI/LE PRINCIPI S. P. D.”;<sup>17</sup> en la misiva el primero nos descubre que fue él quien animó al segundo a que publicara los poemas a la Virgen María que había leído entre sus obras y el que le rogó que accediera a publicar con ellos otros suyos dirigidos también a la Madre de Dios.<sup>18</sup>

e). Vienen inmediatamente después composiciones, en su mayoría dedicadas a la Virgen de la Asunción, escritas por Carrión.<sup>19</sup>

f). Cierran el opúsculo dos epigramas: uno titulado “COMPILATOR AD EVNDEM”,<sup>20</sup> que Pascual Barea edita en 1991, sin embargo, detrás de la citada epístola en prosa de Carrión,<sup>21</sup> y, por último, otro titulado “AD LECTOREM EPYGRAPHION”,<sup>22</sup> que el editor moderno cree que fue escrito por Carrión por

<sup>13</sup> Cf. *ibid.*, f. [2<sup>r</sup>] (= J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 8).

<sup>14</sup> Cf. *ibid.*, ff. [2<sup>r</sup>]-[8<sup>v</sup>] (= J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, pp. 10-48).

<sup>15</sup> Cf. *ibid.*, f. [8<sup>v</sup>] (= J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 48).

<sup>16</sup> Cf. *ibid.*, ff. [10<sup>v</sup>]-[11<sup>r</sup>] (= J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 66).

<sup>17</sup> Cf. *ibid.*, ff. [11<sup>r</sup>]-[11<sup>v</sup>] (= J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, pp. 68-70).

<sup>18</sup> Cf. el texto al que se refiere en la nota 122, así como la nota 121.

<sup>19</sup> Cf. *Ode...*, ff. [12<sup>r</sup>]-[17<sup>r</sup>] (= J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, pp. 72-102). Las composiciones de Carrión se abren con un epigrama programático, siguen luego un bello y largo epilio sobre la Asunción de María, un himno y dos epigramas sobre la misma; y, por último, hallamos cuatro epigramas que probablemente se añadieron en el último momento para ocupar el espacio en blanco de los ff. [16<sup>r</sup>], [16<sup>v</sup>] y [17<sup>r</sup>]: nos referimos a los poemas titulados *In Christi corpore epigramma*, *In sancto die Pentecostes*, *In Sancto Epiphaniae die* y *Epigramma in ramis palmarum*.

<sup>20</sup> Cf. *ibid.*, f. [17<sup>r</sup>].

<sup>21</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 70. El editor moderno da la siguiente explicación para el cambio (cf. *ibid.* p. 71, nota 1): “El título escrito por Carrión indica claramente que el poema debe ser colocado a continuación de la carta dedicatoria de Santaella. Tal vez fue la despedida del último verso lo que hizo creer al editor de 1504 que estaría mejor al final de las restantes poesías de su autor, y por ello la colocó tras el epigrama en el domingo de Ramos”. Pero, como hemos anticipado (cf. el texto al que se refiere la nota 18) y podremos comprobar después (cf. el texto al que se refiere la nota 122, así como la nota 121), Carrión envió en su carta a Santaella sus poemas (*istaec nostra*), para que el humanista carmonense los publicara con los que él había leído entre sus obras (es decir, las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*), por lo que era lógico que el epigrama titulado *Compiler ad eundem* se imprimiera detrás de la epístola y de las composiciones poéticas del maestro de las Escuelas de San Miguel de Sevilla (cf. nota 19).

<sup>22</sup> Cf. *Ode...*, f. [17<sup>v</sup>] (= J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 104).

su similitud con una composición muy parecida dedicada al lector que aparece en su edición de los *Disticha* de Verino de 1506.<sup>23</sup>

g). Y cierra el opúsculo un colofón del impresor alemán Jacobo Cromberger, fechado, como ya hemos anticipado, a 26 de enero de 1504, que nos hace saber que, a causa de su *singularis... beniuolentia* hacia el autor, no ha permitido que las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* estuvieran por más tiempo en la oscuridad.<sup>24</sup>

## II. DESCUBRIMIENTO DE UN ACRÓSTICO CON LA *ANGELICA SALVTATIO* EN LAS *ODAE IN DIVAE DEI GENITRICIS MARIAE LAVDES*

En nuestra nueva y obligada lectura de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* hemos tenido la suerte de percatarnos de la existencia de un acróstico desordenado con la *Angelica salutatio*, que resulta realmente sorprendente que no hayamos descubierto unos u otros mucho antes, dado que en el citado *libellus* encontramos una composición acróstica, identificada ya en el Renacimiento como tal, que nos debería haber abierto a todos los ojos: nos referimos al poema que en el impreso de 1504 se titula *Ad Dominam de quinque litteris sui nominis M.A.R.I.A. quincuplex distichon. Oda VI*<sup>25</sup> y que en la edición de 1991 tiene el mismo título, aunque con la supresión de *Oda VI*.<sup>26</sup>

Hemos hecho nuestro descubrimiento al preguntarnos qué querían decir exactamente los vv. 65-66 de la composición que en el impreso de 1504 tiene el título de *Ad dominam. Oda VII*<sup>27</sup> y en la edición de 1991 el de *Ad dominam. Oda VI*.<sup>28</sup>

Nobilis alma Dei genitrix, tibi littera prima  
Carminis angelicum nunciat illud "aue".

versos que nuestro estimado colega Pascual Barea tradujo de la siguiente forma:<sup>29</sup>

[...] Noble Madre gloriosa de Dios, la primera letra de mi poema te anuncia el "ave" del ángel". [...]

Al no encontrar anotación alguna en el pasaje, hemos de confesar que en un primer momento pensamos que no se había anotado porque la respuesta era ob-

<sup>23</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 105, nota 1.

<sup>24</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 165.

<sup>25</sup> Cf. *Ode...*, f. [5<sup>v</sup>].

<sup>26</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 32.

<sup>27</sup> Cf. *Ode...*, f. [7<sup>r</sup>].

<sup>28</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 40. El lector puede consultar también el pasaje en su contexto a través de nuestra reconstrucción del poema acróstico (cf. apartado V) y, más concretamente, de los vv. 123-124.

<sup>29</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 41.

via: se aludía a la primera letra de la primera palabra del primer verso de la “oda” (*Alma mihi causas da nominis inclyta fari:*).<sup>30</sup> Pero inmediatamente después consideramos la posibilidad de que *littera prima/ Carminis* aludiera a la primera letra de cada uno de los versos del poema y que *angelicum... illud “aue”* se refiriera no al *aue* del arcángel San Gabriel,<sup>31</sup> sino a la oración titulada *Angelica salutatio*, esto es, al *Ave Maria*.

Nuestra feliz intuición nos llevó a hacer un descubrimiento que nunca nos hubiéramos imaginado: el citado poema contiene un acróstico inacabado, desordenado y posiblemente incompleto de la *Angelica salutatio*. Pero vayamos por partes y describamos, paso a paso, nuestro hallazgo a lo largo del texto de la *Oda VII* del impreso de 1504,<sup>32</sup> que, como hemos dicho, es la *Oda VI* en la edición de 1991:<sup>33</sup>

a). Las primeras letras de los vv. 1-16 encierran la siguiente secuencia de la *Angelica salutatio*: “AVE MARIA GRACIA PL”.

b). Los vv. 17-18, cuyas primeras letras son respectivamente “N” y “Q” rompen el acróstico, ya que lo esperado es la secuencia “EN”.

c). Las primeras letras de los vv. 19-30, sin embargo, continúan el acróstico con la secuencia “A DOMINVS TECV”.

d). Las primeras letras de los vv. 31-60 forman igualmente la secuencia “SANCTA MARIA MATER DEI ORA PRO NOBIS” que, aunque no es la que esperamos detrás de la anterior, forma parte también de la *Angelica salutatio*.

e). Las primeras letras de los vv. 61-62 forman la secuencia “AM” que probablemente forma parte asimismo del acróstico de la *Angelica salutatio* y, más en concreto, de su última palabra: “AMEN”.

f). Los vv. 63-74, cuyas primeras letras son, respectivamente, “M”, “E”, “N”, “C”, “T”, “P”, “E”, “G”, “H”, “Q”, “E” y “P”, no forman secuencia acróstica alguna ni, por ende, forman parte del acróstico de la *Angelica salutatio*.

### III. DETECCIÓN DE LAS SECUENCIAS PERDIDAS DEL ACRÓSTICO

El descubrimiento nos llenó de alegría, pero nos abrió una serie de interrogantes, de las cuales la primera fue preguntarnos dónde estaban los versos que

<sup>30</sup> Este erróneo razonamiento que nos hacíamos en un primer momento se veía facilitado por el hecho de que en el impreso hispalense de 1504, que también consultamos inmediatamente, la primera letra de la primera palabra de cada uno de los primeros versos de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* está escrita en minúscula y la segunda letra en mayúscula: de esta forma la primera letra de la palabra *Alma* del primer verso del poema nos producía la apariencia de que la expresión *littera prima/ Carminis* de los vv. 65-66 se refería simplemente a la primera letra “a” de la composición.

<sup>31</sup> VVLG. *Luc.* 1,28.

<sup>32</sup> Cf. *Ode...*, ff. [6]-[7].

<sup>33</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, pp. 34, 36, 38 y 40.

habrían de formar las siguientes secuencias que nos faltaban para completar el acróstico de la *Angelica salutatio* del citado poema:

a). La secuencia “EN”, esperable en los vv. 17-18, para conformar la palabra “PLENA”, frente a la secuencia “NQ” de los dos versos que figuran en las ediciones de 1504 y 1991.

b). La secuencia más larga que echamos de menos, esto es, “M BENEDICTA TV IN MVLIERIBVS ET BENEDICTVS FRVCTVS VENTRIS TVI IESVS”, esperable, como vv. 31-88 para completar la laguna existente entre los vv. 19-30 (“A DOMINVS TECV”) y los vv. 31-60 (“SANCTA MARIA MATER DEI ORA PRO NOBIS”) en las ediciones de 1504 y 1991.

c). La también larga, pero menos que la anterior, secuencia final, cuyo texto, sin embargo, no podemos afirmar que fuera el actual (“PECCATORIBVS NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE. AMEN”), sino que resulta mucho más difícil de precisar, dada la complicada génesis histórica de esta última parte de la *Angelica salutatio*, de la que haremos una breve síntesis a continuación ateniéndonos sólo a los datos necesarios para nuestra investigación:<sup>34</sup>

α). En el s. XIII se documenta ya la secuencia final de la oración “SANCTA MARIA ORA PRO NOBIS”, como demuestra un breviario cartujo.<sup>35</sup>

β). En el s. XIV nos encontramos con la secuencia “SANCTA MARIA ORA PRO NOBIS PECCATORIBVS. AMEN”, según evidencia otro breviario cartujo.<sup>36</sup> Esa misma fórmula final también se utilizaba en la primera mitad del s. XV, como indica el siguiente pasaje de Bernadirno de Siena:<sup>37</sup>

<sup>34</sup> Cf. G. C. TROMBELLI, *De cultu publico ab Ecclesia Beatae Mariae exhibitio, de intercessione B. Virginis Mariae et de cultu, precibus atque officiis in eius honorem ab Ecclesia institutis disquisitio* en J. I. BOURASSÉ, *Summa aurea de laudibus beatissimae Virginis Mariae*, Lutetiae, Apud J.-P. Migne editorem, 1862, vol. IV, pp. 219-242; U. BERLIERE, *Angélique (Salutation)*, en *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, Letouzey et Ané, Éditeurs, 1909, t. I, pp. 1273-1277; H. THURSONN, *Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique* I (1935), pp. 1161-1165; M. ROSCHINI, “L’Ave Maria: note storiche”, *Marianum* 5 (1943), pp. 1775-185; G. ALASTRUEY, *Tratado de la Virgen Santísima. Primera versión castellana de la Mariología latina del mismo autor*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1945, pp. 944-848; L. ÁNGEL, “El Ave Maria a través de los tiempos”, *Cultura Bíblica* 31 (1946), pp. 334-336 y 32 (1947), pp. 8-10; I. CECCHETTI, “Ave-Maria”, en *Enciclopedia católica* I (1949), pp. 512-516; J. E. LABORDE, *El “Ave Maria” o excelencias de la salutación angélica*, México, 1954; D. G. MAESO, “Exégesis lingüística del “Ave Maria””, *Cultura Bíblica* 11 (1954), pp. 302-319; J. A. JUNGSMANN, “Ave-Maria”, en *Lexicon für Theologie und Kirche* I (1957), p. 1141; P. M. MONTAGNA, “La formula dell “Ave Maria” a Viceriza in un documento del 1423”, *Marianum* 26 (1966), p. 234.

<sup>35</sup> Cf. U. BERLIERE, *art. cit.*, p. 1276.

<sup>36</sup> Cf. *ibid.*

<sup>37</sup> Cf. *Sancti Bernardini Senensis Ordinis Seraphici Minorum opera omnia, synopsis ornata, postillis illustrata, necnon variis tractatibus et eximiis, praecipue in Apocalypsim, commentariis locupletata opera, et labore R. P. Joannis de la Haye Parisini, eiusdem Ordinis, primarii quondam Theologiae Professoris, deinde Christianissimorum Regis et Reginae Ecclesiasticis, Terrae Sanctae Commissarii Generalis, et Provinciae Francae Parisiensis Reformatorem Commisarii Apostolicici, cum indicibus locupletissimis, primo sacrae Scripturae, secundo rerum memorabilium editio novissima, Lugdunensi postrema emendator, et nitidior*, Venetiis, in aedibus Andreae Poletti, MDCCXV, p. 237, col. 2<sup>a</sup>, sermo LI.



[...] Nec insuper subdere possunt: *Sancta Maria, ora pro nobis peccatoribus*, quia merito respondere posset: Quomodo pro vobis peccatoribus orare debeo, quae compati Filio meo dilecto in cruce pendenti non sufficio? sed prae dolore et lacrymis toto corpore deficio? *Dimitte ergo me, ut plangam dolorem meum*: Job 10 [...].

γ). La secuencia “NVNC ET IN HORA MORTIS” se documenta ya a finales del s. XIV o principios del XV,<sup>38</sup> como pone de manifiesto un breviario romano en el que se reza la oración de esta forma: “Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Jesus Christus. Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis nunc et in hora mortis. Amen”.<sup>39</sup> Como vemos, la fórmula utilizada es muy similar a la actual, excepción hecha de “JESVS CHRISTVS” y de que faltan las palabras “PECCATORIBVS” y “NOSTRAE”.

δ). En 1498 la imprenta estampa por primera vez la *Angelica salutatio* en latín dentro de un poema acróstico en italiano escrito por Gasparino Borro, O. S. M.: la fórmula es del todo igual a la actual, salvo que en lugar de “NOBIS” encontramos “OMNIBVS”.<sup>40</sup>

ε). Finalmente, cabe recordar que el texto de la oración, tal y como hoy lo conocemos, no cobraría vida definitiva hasta que en 1568 el papa Pío V impuso su uso en el *Breviarium Romanum* reformado por el Concilio de Trento (1545-1563), obligando a todos los sacerdotes a que la rezasen después del *Pa-*

<sup>38</sup> La secuencia tiene un claro antecedente en el verso *Et hora mortis suscipe* del himno que comienza con *Memento, salutis auctor*, himno este que ya desde el s. XI o XII se cantaba en la Prima del Oficio Parvo de la Virgen Maria, como afirma J. C. Trombelli, *op. cit.*, col. 236.

<sup>39</sup> Cf. G. C. TROMBELLI, *op. cit.*, col. 235.

<sup>40</sup> Cf. *Triumpho: Sonetti: Canzon: τ Laude dela Gloriosa madre de dio vergine Maria: Composti per il Reuerendo padre fratre Gasparino Borro: Venitiano: dil sacro ordine di serui. In sacra theologia doctor excellentissimo: Stampate in Bressa per Anzolo Britannico: cum gratia che niuno li possa stampar sul territorio dela Illustrissima Signoria de Venetia infra anni. X. aut stampati altroe venderli in suo territorio: sotto pena: come in essa gratia se contiene* (portada), Finissi li Triumpho Sonnetti Canzone e laude dela madonna: composti per el Reuerendo padre frate [sic] Gasparino Borro Venitiano del sacro ordine di serui: in sacra theologia Doctor excellentissimo: Reuisti per el Reuerendo padre maistro thomaso da cremona: e fratre Simone dal castellazo del dicto ordine; e Io. Baptista boneto poeta dignissimo: Impressi in Bressa cum ogni diligentia per maistro Angelo Britannico da Pallazolo. Die xxiii Octobrio Mccccxxxviii (colofón) (hemos utilizado el ejemplar de la Biblioteca Colombina de Sevilla que tiene la sign. top. 6-6-33(2)), ff. E iij<sup>r</sup>- E v<sup>r</sup>, poema titulado “Aue Maria in versi vulgari.” Las distintas palabras de la *Angelica salutatio* en latín aparecen al comienzo de los siguientes versos de la composición en italiano: *Aue* (v. 1) *Maria* (v. 5), *Gratia* (v. 9) *plena*, (v. 13) *Dominus tecum* (v. 17), *Benedicta tu* (v. 21) *In mulieribus* (v. 25) *Et benedictus fructus* (v. 29) *Ventris tui* (v. 33), *Iesus* (v. 37). *Sancta Maria* (v. 41), *Mater Dei* (v. 45), *Ora* (v. 49) *Pro omnibus peccatoribus* (v. 53) *Nunc et in hora mortis nostre* (v. 57). *Amen* (v. 61). Como vemos, la fórmula utilizada es idéntica a la actual, excepción hecha de que leemos *Pro omnibus peccatoribus* y no *Pro nobis peccatoribus*, que ya nos constata, como hemos dicho, Bernardino de Siena (cf. el texto al que se refiere la nota 37). La lectura de *omnibus* ha sido interpretada por el P. Roschini como un error de interpretación de la abreviatura de *nobis* (cf. M. Roschini, *art. cit.*, p. 185; L. Ángel, *art. cit.*, 32 (1947), p. 9), pero nos inclinamos a pensar que es una fórmula, dado el “todos” que encontramos en las cartillas españolas para enseñar a leer y a escribir del s. XVI (cf. los textos a los que se refieren las notas 184, 185, 186, 189 y 201).

ter Noster al iniciar la liturgia de cada una de las horas del Oficio Divino:<sup>41</sup> mientras tanto coexistieron distintas fórmulas, aunque en cada país se utilizaran unas más que otras, como ya veremos.<sup>42</sup>

El *Ave Maria* no tiene, pues, en el s. XIV, una fórmula fija que nos permita afirmar con rotundidad si el acróstico que hemos descubierto está completo o incompleto. Por tanto, podríamos pensar que la fórmula utilizada termina como en el s. XIII en “ORA PRO NOBIS” y que no falta ninguna otra secuencia acróstica ni, por ende, ningún verso más.

Sin embargo, el texto del poema nos suministra tres datos que nos inducen a creer que el autor podía rezar la *Angelica salutatio* con una secuencia final muy similar a la actual. Así, en efecto, nos lo hacen pensar los tres siguientes considerandos:

1). En primer lugar, nos obliga a barajar esa posibilidad la lectura del contenido de los vv. 53-62, que, excepción hecha de los dos últimos, forman parte de la secuencia “ORA PRO NOBIS”:<sup>43</sup>

Parce, precor, nobis miseris peccantibus, alma,  
 Redde salutiferum praesidiumque tuum.  
 O genitrix, o sponsa Dei atque o filia nati,  
 Noster honor, nostrum tu decus atque salus,  
 O foelix extende tuis, sanctissima, seruis  
 Bracchia; suscipias, uirgo Maria, tuos.  
 Ianua celsa poli famulis sit semper aperta,  
 Sydereosque petant te miserante lares.  
 Aspice de coelis gelidae cum uenerit hora  
 Mortis, seruorum suscipe tunc animas.

Como resulta obvio, estos versos son una paráfrasis poética de la secuencia “PECCATORIBVS NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE”: tengamos presente, sobre todo, el *nobis... peccantibus* del primero de los versos citados y consideremos, por otra parte, que, al margen de que los vv. 54-60 nos hacen pensar ya en “la hora de la muerte”, esa idea toma cuerpo indiscutible en los vv. 61-62: *...gelidae cum uenerit hora/ Mortis...*

2). A la misma conclusión nos llevan, además, dentro del mismo razonamiento, los vv. 67-72,<sup>44</sup> que son una paráfrasis poética de la fórmula final del

<sup>41</sup> Cf. *Breviarium Romanum ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restitutum, S. Pii V Pontificis Maximi iussu editum*, Romae, apud Paulum Manutium, MDLXVIII, p. 31. Por otra parte, sobre la citada obligación de los sacerdotes en las horas canónicas, cf. el texto al que se refiere la nota 204.

<sup>42</sup> Cf. apartado XII.

<sup>43</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, pp. 38-40 (= *Ode...*, f. [7<sup>r</sup>]). Aclaremos que los citados vv. 53-62 se corresponden con los vv. 111-120 de nuestra reconstrucción del poema acróstico (cf. apartado V).

<sup>44</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 40 (= *Ode...*, f. [7<sup>r</sup>]). Aclaremos que los citados vv. 67-72 se corresponden con los vv. 125-130 de nuestra reconstrucción del poema acróstico (cf. apartado V).

*Ave Maria*. Observemos, en efecto, que el autor, invocando el santo nombre de Jesucristo, ruega a la Virgen, ahora de una manera particular, que le perdone sus faltas en el v. 68 (*Parce, precor, cunctis criminibusque meis*) y que le acompañe su gracia siempre y en todo lugar (*semper ubique*), para concluir en los vv. 71-72 con la promesa de que, si accede a su súplica, ganará su alma, “que parece ahora herida por el diente de Cerbero” (*quae modo Cerbereo saucia dente perit*).<sup>45</sup>

Te modo per natum posco, sanctissima, sanctum,  
Parce, precor, cunctis criminibusque meis,  
Et tua me, quaeso, comitetur semper ubique  
Gratia quam tristis non mea uita meret.  
Hoc si tu facies, animam lucraberis istam,  
Quae modo Cerbereo saucia dente perit.

Podríamos objetar que la expresión *Ianua celsa poli* del v. 59, recreación poética a todas luces de la fórmula *ianua caeli* de la *Letanía lauretana*,<sup>46</sup> que también encontramos en la *od.* 9,15-16,<sup>47</sup> podría justificar el papel mediador que se otorga a la Virgen, sin necesidad de pensar en la plegaria final del *Ave Maria*. Y podríamos pensar igualmente en el simple influjo del himno *Ave, maris stella*, atribuido a Venancio Fortunato, cuya lectura por parte del autor es también segura<sup>48</sup> y cuyo texto contiene no ya la expresión *Felix caeli porta* (v. 4), sino que nos presenta a la Virgen Maria como intercesora ante su Hijo (vv. 13-16) y con capacidad de prepararnos el camino seguro para estar por siempre con él (vv. 17-24):<sup>49</sup>

Ave maris stella,  
dei mater alma  
atque semper virgo,  
felix caeli porta.  
Sumens illud ave  
Gabrielis ore,

<sup>45</sup> Así traduce J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 41, aclarando en la nota 5 que el autor identifica el infierno cristiano con el Averno: la expresión *Cerbereo... dente*, en efecto, recuerda a la de *faucibus... Cerbereis* de *od.* 1,25-26.

<sup>46</sup> Cf. *ROSAR.* 42, como bien señala J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 56, en su aparato de fuentes.

<sup>47</sup> “*Ianua tu coeli, tu mater es alma Tonantis, / Cuius submoto cardine pande fores*”, leemos exactamente en *od.* 9,15-16 (= *Ode...*, X,15-16, f. [9<sup>v</sup>]).

<sup>48</sup> Tengamos presente, por ejemplo, que del v. 5 de este himno tomó el autor la expresión *illud “aue”* de *od.* 6,66 (= *Ode...*, VII,66, f. [7<sup>r</sup>]), que se corresponde con el v. 124 de la reconstrucción del poema acróstico que hacemos en el apartado V), como ya señaló J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 40, en el aparato de fuentes.

<sup>49</sup> Cf. *Venanti Honori Clementiani Fortunati presbiteri Italici opera poetica. Recensuit et emendavit Fridericus Leo*, München, Monumenta Germaniae Historica, 1981, p. 385, carm. IX del *Carminum spuriorum appendix*.

funda nos in pace,  
 mutans Evae nomen.<sup>50</sup>  
 Solve vincla reis,  
 profer lumen caecis,  
 mala nostra pelle,  
 bona cuncta posce.  
 Monstra te esse matrem,  
 sumat per te preces  
 qui pro nobis natus,  
 tulit esse tuus.  
 Virgo singularis,  
 inter omnes mitis,  
 nos culpis solutos  
 mites fac et castos.  
 Vitam praesta puram,  
 iter para tutum,  
 ut videntes Iesum  
 semper collaetemur.  
 Sit laus deo patri,  
 summo Christo decus,  
 spiritui sancto,  
 tribus honor unus.

Pero el propio contenido, e incluso redacción, de los vv. 53-62 y el propio contenido de los vv. 67-72, que acabamos de comentar, unido al hecho de que tanto en ésta como en otras de nuestras composiciones marianas encontramos una clara insistencia en el poder de intercesión de la Madre de Dios por los pecadores *nunc*<sup>51</sup> e *in hora mortis nostrae*<sup>52</sup>, nos inducen a creer que el autor conocía la mencionada fórmula final de la *Angelica salutatio*.

3). En tercer lugar, nos llevan a plantearnos la misma posibilidad las primeras letras de los vv. 61-62, ya que conforman la secuencia “AM”<sup>53</sup> y a todas luces nos hacen pensar en la palabra “AMEN”, aunque los dos versos siguientes que figuran en las ediciones de 1504<sup>54</sup> y 1991<sup>55</sup> conformen la secuencia acróstica “ME” y no la “EN” esperable:

<sup>50</sup> El verso contiene una curiosa interpretación cristiana que conviene recordar: la Virgen María es la antítesis de *Eva*, de ahí que, si leemos su nombre al revés, arroja la lectura *Ave*. Esa interpretación explica la antítesis de la Virgen respecto a *Eva* que hallamos tanto en *od.* 1,33 como en los vv. 7-10 del *Epigramma in laudem Virginis eiusdem* de Antonio Carrión.

<sup>51</sup> *Cf. od.* 6, 39-40 (= *Ode...*, VII,39-40, f. [6]), que se corresponden con los vv. 97-98 de nuestra reconstrucción del poema acróstico que ofrecemos en el apartado V) y 7, 51-54 (= *Ode...*, VIII,51-54, f. [8]), que se corresponden con los vv. 61-64 de nuestra citada reconstrucción del poema acróstico).

<sup>52</sup> *Cf. od.* 1,23-32; 2,11-12; y 3,19-22.

<sup>53</sup> *Cf.* el texto al que se refiere la nota 43.

<sup>54</sup> *Cf. Ode...*, f. [7].

<sup>55</sup> *Cf.* J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 40. Aclaremos que los citados vv. 61-62 se corresponden con los vv. 121-122 de nuestra reconstrucción del poema acróstico (*cf.* apartado V).

Me modo iam semper uobis seruire paratum  
Excipe, subiectum seruitioque tuo.

Como vemos, el texto del poema suministra tres datos que nos llevan a creer que el autor conocía la *Angelica salutatio* con una secuencia final muy similar a la actual. Admitida esa posibilidad, se nos presentan dos opciones que, por rigor científico, no podemos hacer otra cosa que enunciar:

A). Dado que no existía una fórmula estándar para el final de la *Angelica salutatio*, el autor decidió acabarla con la secuencia “ORA PRO NOBIS” o, lo que es mucho más probable, “ORA PRO NOBIS. AMEN”,<sup>56</sup> aunque aprovechó los versos correspondientes de esa secuencia para dejar claro que la plegaria también se rezaba con fórmula o fórmulas que contenían parcial o totalmente la secuencia “PECCATORIBVS NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE”.

B). Ahora bien, tampoco podemos descartar que nos encontremos ante una laguna del texto de difícil delimitación por lo que acabamos de explicar. Tengamos presente, de una parte, que esa laguna no tiene nada de extraño, si consideramos las tres siguientes realidades: en primer lugar, es indudable que, como hemos dicho, hay una parte del acróstico que a todas luces está inacabado, esto es, la de los vv. 17-18, donde la secuencia ha de ser “EN” y no “NQ”, para conformar la palabra “PLENA”; en segundo lugar, es posible o, por mejor decir, muy probable que suceda lo mismo con los vv. 63-64, donde la secuencia ha de ser igualmente “EN” y no “ME”, para conformar ahora la palabra “AMEN”; y, en tercer lugar, es innegable que, aunque después descubriremos dónde estaba impresa indebidamente,<sup>57</sup> hay una larga parte del acróstico que nos falta, esto es, la secuencia “M BENEDICTA TV IN MVLIERIBVS ET BENEDICTVS FRVCTVS VENTRIS TVI IESVS”, esperable, según dijimos, como vv. 31-88 para completar la laguna existente entre los vv. 19-30 (“A DOMINVS TECV”) y los vv. 31-60 (“SANCTA MARIA MATER DEI ORA PRO NOBIS”) en las ediciones de 1504 y 1991. Y tengamos presente, por otro lado, que, como hemos dicho, es el propio contenido del poema el que nos arroja tres datos que nos hacen pensar que el autor tenía *in mente* una fórmula de la *Angelica salutatio* muy similar a la actual.

<sup>56</sup> La *Angelica salutatio* terminaba en *Amen* aun cuando constaba sólo de la primera parte, esto es, de la formada básicamente por las palabras del arcángel San Gabriel y de Isabel a la Virgen Maria de VVLG. *Luc.* 1,28 y 1,42 (texto este último del que, por cierto, se hace una paráfrasis poética y un ajustado comentario bíblico en *od.* 4,5-6: “Sola super cunctas haec est benedicta puellas./ Vltima diuini clausula consilii”): hay estudiosos que piensan que la secuencia *Iesus o Iesus Christus Amen* fue mandada añadir probablemente hacia el año 1262 por el papa Urbano IV, que enriqueció el rezo de la plegaria con treinta días de indulgencia (cf. G. ALASTRUEY, *op. cit.*, p. 946). Posteriormente el *Amen* se fue trasladando al final de la oración, conforme ésta iba cobrando nuevas secuencias: de hecho podemos ver su uso en las fórmulas italianas o españolas que estudiamos, respectivamente, en este apartado y en el XII.

<sup>57</sup> Como descubriremos en el apartado siguiente, esa secuencia acróstica con sus cincuenta y ocho correspondientes versos no falta realmente, sino que fue colocada indebidamente, tanto en el impreso de 1504 como en la edición de 1991, al final del poema siguiente al del acróstico.

## IV. BÚSQUEDA DE LAS SECUENCIAS PERDIDAS DEL ACRÓSTICO

Para responder a la interrogante de dónde estaban estas secuencias perdidas, procedimos en primer lugar, naturalmente, a comprobar que el origen del problema no estaba, como era esperable, en la edición de Pascual Barea, sino que el texto reproducido por éste era el mismo que el que ofrecía la edición de 1504, excepción hecha de la numeración del poema,<sup>58</sup> de algunas erratas corregidas y de otros cambios poco significativos para nuestros intereses (grafías, puntuación del texto, desarrollo de abreviaturas, y letras mayúsculas y minúsculas) que se explican en la introducción<sup>59</sup> y se recogen el aparato crítico.<sup>60</sup> En consecuencia, los problemas estaban ya en el manuscrito original,<sup>61</sup> aunque no sabemos si parcial o totalmente.<sup>62</sup>

Tras este obligado paso, decidimos leer de nuevo todo el opúsculo<sup>63</sup> buscando las secuencias acrósticas que nos faltaban. Pero ni en el epigrama preliminar del bachiller Tresfuentes,<sup>64</sup> ni en la mayor parte de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*<sup>65</sup> ni en los poemas de Ca-

<sup>58</sup> Cf. notas 10 y 145.

<sup>59</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, pp. lxiii-lxx.

<sup>60</sup> El lector encontrará algunas de las divergencias más significativas en las notas 72-78 del presente trabajo por la razón que exponemos en el texto al que se refiere la nota 69.

<sup>61</sup> El estado de borrador del poema acróstico y de otras composiciones del *libellus* nos hace pensar que el original era un manuscrito. Y a la misma conclusión nos lleva la infructuosa búsqueda que, a través de catálogos, incipitarios y otros libros especializados, hemos realizado de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* entre los impresos renacentistas, que están mucho mejor estudiados en el actual estado de la investigación. Por otra parte, sobre la posibilidad de que no haya un solo manuscrito original y sobre nuestro intento actual de localización de ese manuscrito o manuscritos originales, cf. notas 120 y 214, respectivamente.

<sup>62</sup> Sabemos que los vv. 17-18 y, probablemente, los vv. 121-122 de la reconstrucción del poema acróstico están inacabados y eso nos obliga a pensar que el problema estaba ya en el manuscrito original. Y sabemos, además, que el poema acróstico está desordenado y posiblemente incompleto, pero ignoramos a ciencia cierta si los correspondientes problemas estaban ya en el manuscrito original o no (cf. notas 90 y 91).

<sup>63</sup> Decidimos buscar en todo el opúsculo pensando incluso en la posibilidad, poco probable, sin embargo, desde el primer momento, de que los versos que faltaban pudieran haber sido utilizados por Tresfuentes o por Carrión.

<sup>64</sup> Los vv. 2-4 conforman la secuencia "PES", que consideramos tan aleatoria como la secuencia "PEC", para nuestros intereses mucho más importante, de los vv. 18-20.

<sup>65</sup> Dejando a un lado otras secuencias menores cuyo comentario dejamos para el primero de los dos trabajos nuestros que anunciamos en la nota 214, daremos cuenta ahora de las siguientes cinco secuencias de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* que por su mayor tamaño, fundamentalmente, nos llamaron la atención en nuestro estudio:

a). En las primeras letras de *od.* 1,4-11 hallamos la secuencia "CARA LACT" que no forma parte del texto de la *Angelica salutatio*: en su contexto la secuencia resultante es aleatoria, pero resulta tanto más llamativa cuanto que el poema anterior a ese, esto es, el programático lleva por título *Ad Virginem Mariam lactantem filium oratio*.

b). Las primeras letras de *od.* 3,21-24 forman la secuencia "FATO", que tampoco forma parte de la *Angelica salutatio*: la palabra resultante, sin embargo, llama tanto más nuestra atención cuanto que en los

rrión<sup>66</sup> encontramos los versos que necesitamos, aunque, eso sí, hallamos algunas secuencias acrósticas que nos resultaron sorprendentes en mayor o menor medida, como explicamos en nuestras notas a pie de página.

Pero no todo fue trabajo en vano: nuestra investigación dio sus frutos. Como ya habrá supuesto el avisado lector, no resultó del todo inútil la lectura de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*. Una gran sorpresa, en efecto, nos deparó la lectura del poema que hallamos inmediatamente después del que contiene el acróstico incompleto de la *Angelica salutatio* y que se titula *Ad*

---

vv. 21-22 se está hablando del “destino” final de los hombres rogando a la Virgen que los libre del Averno y los lleve al Cielo (*Fac nostras animas ne ianua claudat Auerni./ Aethereasque petant te miserante domos*).

c). Las primeras letras de *od.* 4,30-34 forman la secuencia “FIET” que tampoco forma parte del *Ave Maria*: aunque posiblemente aleatorio, el citado verbo nos resulta sorprendente porque, al encerrar los vv. 31-32 una súplica del autor a la Virgen para rogarle que volviera hacia él santa sus ojos de misericordia y lo amparara desventurado con su gracia inmensa (*In me sancta suos pietatis uertat ocellos/ Et faueat misero gratia magna sua*), da la impresión de que la Madre de Dios responde a su petición a través del acróstico con un elocuente “Sucedará” (*fiet*).

d). Las dos primeras letras de los vv. 7-8 de la composición titulada *Ad Dominam. Oda XI* en la edición de 1504 (*cf. Ode...*, f. [9<sup>o</sup>]) y *Ad Dominam. Oda X* en la de 1991 (*cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit.*, p. 58):

Est pietas miseris grandis fiducia uestra,  
Nam sine te, caelebs, nulla salusque foret.

conforman la única secuencia “EN” que encontramos entre las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* y que nos podría servir tanto para completar la palabra “PLENA” en sustitución de los vv. 17-18, que no encajan, como para completar la palabra “AMEN” en sustitución de los vv. 62-63, que tampoco encajan: pero cualquiera de estas dos posibilidades nos parece improbable por cuanto que los citados versos parecen haber sido escritos dentro de la composición en los que aparecen ubicados.

e). Por último, en las primeras letras de los vv. 15-18 del poema titulado en la edición de 1504 *Coeli reginae Mariae salue regina. Oda XII* (*cf. Ode...*, f. [10<sup>o</sup>]) y que en edición de 1991 se numera con el mismo título como *Oda XI* (*cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), op. cit.*, pp. 60-62), hallamos la secuencia “AVE”: la palabra resultante, aunque obviamente forma parte de la *Angelica salutatio*, no nos sirve para rellenar las letras que nos faltan del acróstico. Pero, en su contexto, la secuencia descubierta es tanto más llamativa cuanto que hace juego con el contenido de los vv. 15-16, que Pascual Barea (*cf. ibid.*, p. 61) traduce “Hacia ti, insigne, extendemos las palmas de las manos entrelazadas, Virgen bienaventurada, para que nos perdones a los culpados” (*Ad te connexas extendimus, inclitya, palmas/ Vt nobis parcas, uirgo beata, reis*): en definitiva, la palabra acróstica “AVE” aparece mientras los fieles suplican a la Virgen con la manos entrelazadas.

<sup>66</sup> El poema *De assumptione diuae genitricis Mariae* de Carrión nos ofrece tres secuencias que, aunque curiosas, tampoco son las que necesitamos y que, al encontrarse en un *carmen* escrito en hexámetros, no nos podían resultar útiles de ninguna manera a nuestro acróstico:

a).- Las primeras letras de los vv. 35-38 conforman la secuencia “FIAS” que consideramos totalmente aleatoria: ni por la leyenda en sí ni por el metro cabe contemplarla en nuestro estudio.

b).- Las primeras letras de los vv. 55-58 arrojan la secuencia “DEAS” que también consideramos aleatoria y que rechazamos por la misma razón que la anterior.

c).- Las primeras letras de los vv. 121-124 conforman la secuencia “PECA”, que también juzgamos aleatoria, aunque por obvias razones nos resultó más interesante para nuestro problema.

*Dominam. Oda VIII* en el impreso de 1504<sup>67</sup> y en la edición de 1991 *Ad Dominam. Oda VII*.<sup>68</sup> En los vv. 21-78 que cierran este poema descubrimos la secuencia “M BENEDICTA TV IN MVLIERIBVS ET BENEDICTVS FRVCTVS VENTRIS TVI IESVS”, que a todas luces pertenece al *Ave Maria* y que, como ya expusimos, era la secuencia más larga que echábamos de menos en nuestro acróstico; descubrimos, en definitiva, la secuencia acróstica que nos faltaba entre la de los vv. 19-30 (“A DOMINVS TECV”) y la de los vv. 31-60 (“SANCTA MARIA MATER DEI ORA PRO NOBIS”) del poema titulado *Ad dominam. Oda VII* en el impreso de 1504 y *Ad dominam. Oda VI* en la edición de 1991.

V. RECONSTRUCCIÓN DEL POEMA ACRÓSTICO CON LA *ANGELICA SALVTATIO*  
Y DICTAMEN FINAL DE QUE ESTÁ INACABADO, DESORDENADO  
Y POSIBLEMENTE INCOMPLETO

Tras hacer este nuevo descubrimiento, teniendo en cuenta el hilo de Ariadna descubierto y reuniendo los *membra disiecta*, decidimos recomponer el poema acróstico. Como ahora veremos, hemos hecho nuestra reconstrucción a partir del propio texto de 1504, pues entendemos que, tanto para nuestra propia investigación<sup>69</sup> como para la de otros colegas, es mejor dar conocer el texto con el menor número de cambios posible:<sup>70</sup>

AD DOMINAM. ODA VII

Alma<sup>71</sup> mihi causas da nominis<sup>72</sup> inclyta fari:  
Virgo tuas laudes da quoque posse loqui.  
Et nisi tu dederis: sine te non nostra ualebit  
Musa: nec ingenium sufficietque meum.  
A te proueniunt dignissima carmina uirgo: 5  
Regis olympiaci mater et alma poli.

<sup>67</sup> Cf. *Ode...*, ff. [7<sup>o</sup>]- [8<sup>o</sup>].

<sup>68</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, pp. 42, 44, 46 y 48.

<sup>69</sup> Como ya expusimos en nuestra nota 4, esta decisión es absolutamente necesaria en una investigación de esta índole. Así, por ejemplo, el conocimiento de las grafías originales nos resulta muy útil para el propio estudio de las grafías del acróstico (cf. nota 84).

<sup>70</sup> Excepción hecha de la primera palabra del poema (cf. notas 30 y 71), mantenemos, por regla general, las grafías (aun cuando en algunos casos fluctúan) y la puntuación del impreso de 1504. Además, como evidenciarán las notas 72 a 78, sólo introduciremos las correcciones absolutamente necesarias, pero no aquellas que, aunque plausibles, pudieran ser discutidas.

<sup>71</sup> Como ya señalamos en la nota 30, al igual que en las demás composiciones de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, la primera letra del impreso de 1504 es minúscula y la segunda mayúscula.

<sup>72</sup> La edición de 1991 ofrece la corrección nuestra de *numinis*.



Inclyta uirgo dabis reserato fonte lauari Astrigero: nostra est quo saciata sitis.	
Gloria tu coeli: lumen: tu diua tonantis Regna tenes: orbis sub tua iura manet.	10
Astra regis: pietatis fons: deitatis <i>et</i> aula: Claudere sola potes pandere templa dei.	
Inuiolata manens genitrix o regis olympi: Auxilio <i>que</i> tuo est reddita nostra salus.	
Plura tibi canerem: si mens non parua fuisset: Laudis nam cumulos non capit illa tuae.	15
[Nemo tuas <i>que</i> canet laudes: tibi dicere digne Quis poterit laudes? <sup>73</sup> nemo tuas <i>que</i> canet.]	
Aspice uota precor: timidam te consule puppim Dirige <i>et</i> in portum uirgo beata meam.	20
O sola humanos es consolata dolores: Mundi quae triplex imperium <i>que</i> regis.	
Intemerata tuos <sup>74</sup> solaris numine cunctos: Nostra salus: nostrum confugium <i>que</i> pium.	
Virgo tu mundi consolatrix <i>que</i> uocaris: Solaris moestos nomine sancta tuo.	25
Tu coelis uirgo semper solatia prebes: Ecce poli per te gaudia <sup>75</sup> summa ferunt.	
Ciuiibus aethereis praebes solacia uirgo: Vera salus hominum: clara lucerna poli.	30
Mundum solata es: tu hostis dum saeua coerces Bella: refers pacem coelica uirgo reis.	
Et tibi quid referam? miseris mortalibus alma Numine sola faues nomine sola faues.	
Ecce reis miseris solatrix gaudia praebes Dum desperatos uirgo benigna iuuas.	35
Ipsa soles miseros solari: nam <i>que</i> retentos Carcere de duro soluere saepe reos.	
Tu <i>que</i> homines pietate tua miserata caducos Aspicis: e coelis auxilium <i>que</i> refers.	40
Tu quo <i>que</i> terrigenis coelestia limina pandis: Virgo spes lapsis: et medicina reis.	
Inuiolata deum peperisti uirgo supernum: Nulla erit <i>et</i> similis nec tibi uirgo fuit.	
Magna deus fecit: cum te benedicta creauit Vnica coelorum lux: honor: at <i>que</i> decus.	45
Laeticiam partu cunctis praeclara dedisti Incorrupta tuo: quae sine labe micas.	

<sup>73</sup> En la edición de 1991 la interrogación está colocada antes de *laudes* a propuesta de J. Gil Fernández.

<sup>74</sup> En la edición de 1991 encontramos la corrección de J. Gil Fernández *tuo*.

<sup>75</sup> El la edición de 1504 hallamos la errata *guadia*, que ya Pascual Barea corrigió en 1991 en *gaudia*.

Et modo sublimis dominaris uirgo tonantis Regni: tu foelix aethera celsa beas.	50
Inclyta sydereas nunc ornas lumine sedes: Bissenis stellis cingeris alma caput.	
Virtutum domina es: solari ueste refulges: Sub pedibus recubat menstrua luna tuis.	55
Excelsum uestra coelum iam luce coruscat: Tempore perpetuo gloria magna tibi.	
Balsama distillas pietatis: coelica saluos Ecce tuos famulos uirgo repente facis.	
Nullus eris uestro damnatus munere uirgo: Et sine saluus erit numine nemo tuo.	60
Delictis ignosce precor ueneranda maria: Ipsa tuis famulis parce benigna reis.	
Crimina sola uales cunctis dimittere uirgo: Tu potes iratum flectere sola deum.	
Viuimus auxilio uestro regina decora: Spiritus astra petet numine dante tuo.	65
Firma columna poli: cui figitur aetheris axis: Regna tenes saeculi sub tua iura pia.	
Virgo tuum est quodcunque cupis: quodcunque placebit: Credimus esse deo quaeque iucunda facis.	70
Tanta est de pietate tua fiducia cunctis: Vt ueniam possint te miserante sequi.	
Semper adesse soles precibus mitissima fuis: Vera loquor: caruit quis pietate tua?	
Ecce tuis famulis ostendis plurima signa: Nominis imperium commonitura <sup>76</sup> tui.	75
Tuque uocata mari succurris coelica terris: Reddis praesidium numinis alma tui.	
Ipsa fretum mulces: depellis nubila: uentos: Summersas pelago subripis atque rates.	80
Tu facis in terris: uasto aequore plurima signa: Vestro tuta manet numine terra salum.	
Inclyta tartareas terreant tua nomina sedes: Impia formidant numina monstra tua.	
Et spes: perfugium lapsis: et uita perhennis: Summa salus cunctis: clara fenestra poli.	85
Vox hominum sublime sonat nomenque mariae: Si mala pertulerint: si qua pericla nocent.	
Si qua flagella timent homines: si praelia martis: Atque famem: <sup>77</sup> uestrum nomen in ore uenit.	90
Numina uestra uocat: si quis fert uulnera leti: <sup>78</sup> Continuo famulos uirgo uocata iuuas.	

<sup>76</sup> El editor moderno corrigió la errata *comonitura* del impreso renacentista.

<sup>77</sup> El impreso de 1504 ofrece la errata *famen* que ya corrigió Pascual Barea en 1991.

<sup>78</sup> La edición renacentista ofrece la grafía *laeti* que modificó en *leti* Pascual Barea en 1991.

Tu si quas animas uiciis ad tartara cernis Alma remittendas: eripis atque iuuas.	
Mille necis species mortalibus ipsa repellis: A quibus et saluas uirgo superna tuos.	95
Rex tibi caelestis dedit omnia sancta maria: Ipsa tuis seruis inclyta da ueniam.	
Antiquae simulachra tibi cedantque diana: Magna domus phoebi: templa superba iouis.	100
Aurea cunctorum tibi cedant templa deorum: Tu quod sola iuuas nos tua templa docent.	
Ecce tuis pendent miracula cerea templis: Regina auxilii quae monumenta tui.	
Digna polis es: quae sine semine uirgo uirili Esse parens meritis diceris alma dei.	105
Inuiolata manent tibi caelebs claustra pudores: O mundi adiutrix et decus eximium.	
Reddita libertas est per te gratia cunctis: Atque salutifera es tu medicina reis.	110
Parce precor nobis miseris peccantibus alma: Redde salutiferum presidiumque tuum.	
O genitrix: o sponsa dei: atque o filia nati: Noster honor: nostrum tu decus atque salus.	
O foelix extende tuis sanctissima seruis Brachia: suscipias uirgo Maria tuos.	115
Ianua caelsa poli famulis sit semper aperta: Sydereosque petant te miserante lares.	
¿<...>?	
Aspice de coelis gelidae cum uenerit hora Mortis: seruorum suscipe tunc animas.	120
[Me modo iam semper uobis seruire paratum Excipe subiectum seruitioque tuo.]	
Nobilis alma dei genitrix tibi littera prima Carminis angelicum nunciat illud aue.	
Te modo per natum posco sanctissima sanctum: Parce precor cunctis criminibusque meis.	125
Et tua me quaeso comitetur semper ubique Gratia: quam tristis non mea uita meret.	
Hoc si tu facies: animam lucraberis istam: Quae modo cerbereo saucia dente perit.	130
Ergo dei mater placido mea carmina uultu Percipias: uotis annue quaeso meis.	

Como vemos, el hilo de Ariadna descubierto ha logrado recomponer la mayor parte del poema. Hay, sin embargo, tres secuencias que conviene comentar:

a). Hay que excluir definitivamente, al menos tal y como están, los vv. 17-18 de nuestra reconstrucción, dado que sus primeras letras no conforman la secuencia “EN” esperada.

Cabe aclarar, no obstante, que, como invita a pensar su contenido, esos versos fueron escritos por el autor al hilo del contenido del dístico elegíaco inmediatamente anterior, en el que, como podemos ver, concluye que su pequeño entendimiento no abarca los caudales de loor de la Virgen: cosa distinta es que, sin embargo, el autor aún no hubiera terminado de aplicar a estos versos el *limae labor* necesario para que encajasen en la secuencia acróstica.

b). Entre los vv. 118 y 119 de nuestra reconstrucción establecemos la posible existencia de una laguna de una secuencia acróstica similar, en mayor o menor grado, a la de “PECCATORIBVS NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE” que tuvo la *Angelica salutatio* a partir del *Breviarium Romanum* de 1568.

Debemos insistir, no obstante, en que, dado que esa secuencia final no tiene una fórmula estándar hasta la fecha señalada, el autor pudo optar por terminar el acróstico con “ORA PRO NOBIS” o, lo que es más probable, con “ORA PRO NOBIS. AMEN”.<sup>79</sup>

Pero en rigor debemos formular también la posibilidad de que exista una laguna, ya que, según hemos demostrado, el autor conocía una fórmula similar a la del “PECCATORIBVS NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE”. Pero no podemos establecer a ciencia cierta la secuencia acróstica con que pudo plasmar esa fórmula el autor: sabemos que no podría haber sido exactamente igual a la del breviario romano manuscrito de finales del XIV o de principios del XV<sup>80</sup> ni a la del poema acróstico de Gasparino Borro estampado en 1498<sup>81</sup> en lo referente al “ORA PRO PECCATORIBVS” del primero o al “ORA PRO OMNIBVS” del segundo, puesto que en nuestro acróstico encontramos ya “ORA PRO NOBIS”; pero ignoramos, tomando como base esos dos mismos referentes, si nuestro autor pudo incluir el adjetivo “NOSTRAE” como se hace en el mencionado impreso o decidió no añadirlo, como se hace en el citado breviario romano manuscrito.

Así pues, sólo hipotéticamente –y subrayamos este adverbio– podemos pensar en la posibilidad de que entre los vv. 118 y 119 de nuestra reconstrucción el autor hubiera decidido enlazar su “ORA PRO NOBIS” bien con la secuencia “PECCATORIBVS NVNC ET IN HORA MORTIS” del breviario romano manuscrito de finales del s. XIV o principios del XV, bien con la secuencia “OMNIBVS PECCATORIBVS NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE” que constatamos en el poema acróstico de Gasparino Borro impreso en 1498, o bien con esa misma secuencia reducida a “PECCATORIBVS NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE”. Pero en tal supuesto se hubiera encontrado en tres situaciones distintas que conviene describir:

1). En el primer caso, no hubiera tenido ningún problema, dado que, al ser el número de versos necesarios el de treinta, esto es, un número par, la secuencia acróstica hubiera encajado bien en quince dísticos elegíacos.

<sup>79</sup> Cf. nota 56.

<sup>80</sup> Cf. nota 39.

<sup>81</sup> Cf. nota 40.

2). En el segundo caso, el enlace con la secuencia “ORA PRO NOBIS” que conservamos, se hubiera hecho a través de la conjunción “ET”: queremos decir que la secuencia perdida hubiera sido probablemente “ET OMNIBVS PECCATORIBVS NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE”, pues lo lógico, en ese caso, hubiera sido pedir “por nos, y por todos los peccadores”:<sup>82</sup> pero esto no habría ocasionado ningún problema, ya que, al ser el número de versos necesarios el de cuarenta y seis, la secuencia acróstica hubiera encajado igualmente en veintitrés dísticos elegíacos.

3). En el tercer caso, la situación hubiera sido más complicada. En efecto, de haber elegido esa posibilidad, el autor no podría haber escrito “NOSTRAE” sino “NOSTRE”, ya que el número de letras de la secuencia acróstica habría de ser treinta y seis y no treinta y siete; queremos decir, en suma, que al autor le hubiera sido necesario optar por la lectura fonética “E” en lugar de “AE”, dado que sólo así hubiera posibilitado que el número de sílabas fuera par, esto es, hubiera posibilitado que la mencionada secuencia acróstica se hubiera podido introducir en dieciocho dísticos elegíacos; esta licencia, sin embargo, no debe extrañarnos,<sup>83</sup> dado que, como podemos comprobar a través de nuestra reconstrucción del poema acróstico, el autor utiliza también unas dispensas muy similares tanto en los vv. 9-14, esto es, cuando para conformar el término “GRATIA”, recurre a la grafía fonética “GRACIA”,<sup>84</sup> como en los vv. 25, 30, 42, 53, 65, 69, 82 y 87, de cuyas primeras palabras, *Virgo, Vera, Virgo, Virtutum, Viuimus, Virgo, Vestro, y Vox*, respectivamente, saca las ocho ues vocálicas necesarias para el acróstico, pese a que las mencionadas ues son semiconsonánticas.<sup>85</sup>

En conclusión, sólo a modo de mera hipótesis podemos establecer una laguna acróstica entre los vv. 118-119 de nuestra reconstrucción que recoja en mayor o menor medida la secuencia “OMNIBVS PECCATORIBVS NVNC ET

<sup>82</sup> La secuencia “Ruega por nos, y por todos los peccadores” se utilizó, al menos, en el s. XVI, como nos prueban para el caso de España, numerosas cartillas para enseñar a leer y a escribir del s. XVI (cf. los textos a los que se refieren las notas 184, 185, 186, 189 y 201).

<sup>83</sup> En el v. 57 del poema acróstico italiano de Gasparino Borro, estampado en 1498, que, como hemos dicho, nos ofrece una versión de la *Angelica salutatio* muy similar a la actual, encontramos *nostrae* y no *nostrae* (cf. nota 40).

<sup>84</sup> Debemos recordar que, tanto en el Medioevo como en el Renacimiento, la asibilación del grupo “ti” es harto frecuente en la pronunciación del latín (cf., por ejemplo, para el caso de este último periodo, J. M<sup>o</sup>. NÚÑEZ GONZÁLEZ, “La pronunciación escolar del latín renacentista”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid, 20-24 de abril de 1987), Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1989, vol. III, pp. 617-618. Además, en nuestro acróstico la asibilación resulta tanto menos extraña cuanto que, pese a las vacilaciones, es la norma gráfica de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, como nos demuestran los términos *saciata* (v. 8), *solacia* (v. 29), *Laeticiam* (v. 47), *uiciis* (v. 93), y *nuncliat* (v. 124), según podemos observar en el texto por nosotros reconstruido. Este rasgo fonético será importante también para dilucidar la autoría del verdadero autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* (cf. el primero de los dos trabajos nuestros que anunciamos en la nota 214).

<sup>85</sup> Esta última licencia le resultó al autor tanto más fácil cuanto que, con independencia de su pronunciación, el autor abraza las grafías clásicas de la “u”, que no distinguen gráficamente el uso vocálico o semiconsonántico.

IN HORA MORTIS NOSTRAE” del poema acróstico de Gasparino Borro impreso en 1498: y sólo a modo de hipótesis podemos decir que esa laguna pudo oscilar entre treinta y cuarenta y seis versos.

c). Dado que, como ya hemos indicado, pensamos que muy probablemente formaban parte de la secuencia acróstica “AMEN”, deben rechazarse, al menos tal y como están, los vv. 121-122 de nuestra reconstrucción.

Hemos de señalar, no obstante, que creemos que estos versos fueron escritos por el autor al hilo del contenido del dístico anterior: tengamos presente, a tal efecto, que, si el contenido de los vv. 111-120 de nuestra reconstrucción cuadra con el final de la *Angelica salutatio*, dado que, como ya explicamos, parafrasean la secuencia “ET IN HORA MORTIS”, los vv. 121-122 de nuestra reconstrucción también encajan en la misma secuencia, dado que son una petición del autor para que la Virgen lo reciba en el cielo preparado como estaba para servirla siempre.

En consecuencia, es muy probable que los vv. 121-122 de nuestra reconstrucción estén faltos de un último *limae labor* del autor, como lo están, pero en este caso indudablemente, los vv. 17-18. Es de notar, además, que la secuencia acróstica necesaria es la misma en ambos casos: “EN”.

Pero cabe comentar que, frente a lo que acontece en los vv. 17-18, los vv. 121-122 de nuestra reconstrucción contienen elementos que permiten vislumbrar un posible error de copia y una fácil solución: basta en efecto pasar el *Excipe* del comienzo del pentámetro al comienzo del hexámetro y trocar a la inversa *Me modo* para que tengamos la secuencia “EM”, que aunque no forma la grafía correcta “AMEN”, sino la de “AMEM”, podría ser aceptable a la luz, como ya hemos indicado, de la secuencia “GRACIA” en lugar de “GRATIA” que conforman las primeras letras de los vv. 9-14<sup>86</sup> y de las ocho ues semiconsonánticas con valor vocálico de los vv. 25, 30, 42, 53, 65, 69, 82 y 87:<sup>87</sup> y, si la solución fonética no nos complace del todo, pensemos que el autor siempre hubiera tenido en su mano la posibilidad de escribir en lugar de *Me modo* un *Nunc me* que hubiera encajado perfectamente en el pentámetro.

Pero esto es jugar a arreglar el texto, cosa que debemos rehuir necesariamente en un trabajo como éste: lo único que debemos hacer es anotar que los vv. 121-122 de nuestra reconstrucción no encajan en el acróstico de la *Angelica salutatio*.

Por último, debemos aclarar que aceptamos que los vv. 123-132 de nuestra reconstrucción pertenecen al poema, aunque no forman parte de la secuencia acróstica: el autor los utiliza para descubrirnos la existencia del acróstico (caso de los vv. 123-124, inmediatamente posteriores a los cuatro que tendrían que haber conformado la secuencia “AMEN”, lo que es harto significativo para su ubicación y aceptación) y para cerrar el poema con una paráfrasis particular de la mencionada última fórmula del *Ave Maria*<sup>88</sup> y con un dístico final de súplica en

<sup>86</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 84, así como el contenido de ésta.

<sup>87</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 85, así como el contenido de ésta.

<sup>88</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 45.

el que pide a la Madre de Dios que “reciba sus versos”<sup>89</sup> y acceda a sus ruegos.

A la luz de todo lo expuesto, cabe concluir que hemos descubierto un acróstico con la *Angelica salutatio*, pero que nuestro acróstico está inacabado y desordenado y es posible que esté incompleto:

α). Está inacabado, porque los vv. 17-18, aunque justificables por su contenido dentro del correspondiente contexto, habían de ser necesariamente transformados de manera que sus letras iniciales entrasen en el acróstico. Y está inacabado, porque es harto probable que a los vv. 121-122 de nuestra reconstrucción les suceda lo mismo.

β). Está desordenado, porque sabemos a ciencia cierta que una gran parte de la secuencia acróstica perdida (vv. 95-118 de nuestra reconstrucción) aparece colocada al final del poema siguiente al que contiene la *Angelica salutatio*: esa ubicación, unida a la extensión del texto (cincuenta y ocho versos) hace pensar que toda esa secuencia estaba en un folio que se cambió de lugar accidentalmente.<sup>90</sup>

γ). Es posible que esté incompleto, porque cabe la posibilidad de que, entre los vv. 118 y 119 de nuestra reconstrucción, se haya perdido una parte de la secuencia acróstica final de la *Angelica salutatio* que podría oscilar entre treinta y cuarenta y seis versos del mismo, que no aparecen en el impreso de 1504: dado que el texto perdido forma una unidad, cabe pensar que el mismo pudo estar en un folio que se perdió.<sup>91</sup>

## VI. EL TÉRMINO *COMPILATOR* EN EL OPÚSCULO MARIANO DE 1504: DATACIÓN DE LA “COMPILACIÓN”

La segunda interrogante que nos planteamos, a la luz de los datos expuestos, es cómo el impresor alemán Cromberger había podido publicar los poemas con un error textual de la envergadura que acabamos de descubrir. O dicho de otra manera ¿cómo pudo producirse un error de edición tan brutal estando vivo como estaba en 1504 Santaella?

La solución más plausible es que ni maese Rodrigo, ni Cromberger, ni Carrión, ni Trespuentes se peccataron del mismo. Pero ¿cómo es esto posible? Sen-

<sup>89</sup> No descartamos que con la expresión *carmina.../ Percipias* el poeta haga un juego de palabras en el que, de un lado, pide a la Virgen que “reciba” sus versos y, de otro, le pide que “se peccate” de lo que encierran los mismos, es decir, de su acróstico.

<sup>90</sup> No podemos afirmar con certeza si la confusión tuvo lugar antes o después de que Santaella copiara o mandara copiar el texto del manuscrito original (cf. nota 61) para su “compilación”, pero consideramos más probable que fuera después. En todo caso, el error nos recuerda, *mutatis mutandis*, la famosa trasposición de los vv. 926-959 del libro I del *De rerum natura* de Lucrecio al comienzo (vv. 1-25) del libro IV, que ya estudiara en el s. XIX K. Lachmann.

<sup>91</sup> Tampoco podemos precisar si la hipotética pérdida aconteció antes o después de que Santaella copiara o mandara copiar el texto del manuscrito original para su “compilación” (cf. nota 61).

cillamente, porque Santaella no fue el autor de la obra, aunque tradicionalmente se haya admitido así,<sup>92</sup> sino el “compilador” de todos los poemas editados, como él mismo se presentó a lo largo del opúsculo, como pasamos a evidenciar:

a). Consideremos, en primer lugar, el *compilatae* del título con que se abren las composiciones hasta ahora atribuidas a Santaella.<sup>93</sup>

b). Tengamos presente el *compilatoris* del título del poema que sirve de colofón poético a las composiciones supuestamente escritas por maese Rodrigo.<sup>94</sup>

c). Y consideremos, por último, el *compilator* del título del penúltimo epigrama del opúsculo.<sup>95</sup>

Estos términos se han interpretado hasta ahora, entre otros posibles razonamientos,<sup>96</sup> como sinónimos de ese “auctor” que encontramos en la expresión *ob singularem erga auctorem huius operis beniuolentiam* del colofón de la obra,<sup>97</sup> y, en consecuencia, se ha vertido al castellano *compilatae* como “compuestas”<sup>98</sup> y *compilator* como “compositor”.<sup>99</sup>

Pero ambas traducciones, aunque posibles,<sup>100</sup> son erróneas. De la misma manera que hay que interpretar correctamente el término “auctor” del colofón,

<sup>92</sup> Cf., además del trabajo de Norton que citamos en la nota 7, N. ANTONIO, *Bibliotheca Hispana nova siue Hispanorum scriptorum qui ab anno MD ad MDCLXXXIV floruerunt notitia*, Matriti, Apud viduam et heredes Joachimi de Ibarra typographi regii, MDCLXXXVIII, t. II, pp. 266-267; F. ESCUDEIRO Y PEROSO, *Tipografía hispalense. Anales bibliográficos de la ciudad de Sevilla*, Madrid, Rivadeneira, 1984, p. 135; J. Hazañas y la Rúa, *La imprenta en Sevilla. Noticias inéditas de sus impresores desde la introducción del arte tipográfico en esta ciudad hasta el siglo XIX*, Sevilla, Junta del Patronato del Archivo y Sección de Publicaciones de la Diputación Provincial de Sevilla, 1945-1949, vol. I, p. 165; *Maese Rodrigo 1444-1509*, p. 206; Sevilla, Librería é Imp. de Izquierdo y Comp<sup>ñ</sup>., 1909; A. PALAU Y DULCET, *Manual del librero hispano-americano. Bibliografía general española e hispano-americana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos por...*, Barcelona, Librería Palau, 1951, t. V, p. 346, col. 1<sup>a</sup>, n<sup>o</sup>s. 89767-89768; A. DOMÍNGUEZ GUZMÁN, *El libro sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1975, pp. 63-64; C. GRIFFIN, *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1991, p. 306, n<sup>o</sup>. 9; M. C. DÍAZ Y DÍAZ- A. A. NASCIMENTO- J. M. DÍAZ BUSTAMANTE- M. I. REBELO GONÇALVES- J. E. LÓPEZ PEREIRA- A. ESPÍRITO SANTO, *Hislampa. Autores latinos peninsulares da época dos descobrimentos (1350-1560)*, Lisboa, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1993, p. 459; y J. F. ALCINA, *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1995, p. 79, n<sup>o</sup>. 160.

<sup>93</sup> Cf. el texto al que se refieren las notas 11 y 12.

<sup>94</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 16.

<sup>95</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 20.

<sup>96</sup> A la misma errónea conclusión de que Santaella fue el “autor” de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* ha podido llevar la expresión “inter tua legi opuscula” y, más en concreto, la presencia en ella del adjetivo posesivo *tua*, como explicamos en la nota 121.

<sup>97</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 165.

<sup>98</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op.cit.*, p. 9 (cf. nota 100).

<sup>99</sup> Cf. *ibid.*, pp. 67 y 71 (cf. nota siguiente).

<sup>100</sup> Como podemos ver en los textos citados en las dos últimas notas, Pascual Barea ha traducido *compilatae* y *compilator* con el sentido de “composer, écrire” y “compositeur d’une oeuvre littéraire, auteur” que hallamos en J. F. NIERMEYER, *Mediae Latinitatis lexicon minus*, Leiden, E. J. Brill, 1976,



como después haremos,<sup>101</sup> así también los términos *compilatae* y *compiler* han de ser vertidos al castellano como “compiladas” y “compilador”, respectivamente.<sup>102</sup>

p. 227, s. u. “compilare” y “compiler”, respectivamente. Este sentido, que no es el único que tienen ambos términos en la Edad Media, como comprobaremos en la nota 102, nos resultará menos extraño, al margen de lo que también exponemos en la citada nota respecto al concepto de “autoría” de los “compiladores” como “abreviadores” durante el mencionado período, si recordamos la definición de ISID. *orig.* 10,44 para el segundo de ellos: “Compiler, qui aliena dicta suis praemiscet, sicut solent pigmentarii in pila diversa mixta contundere. Hoc scelere quondam accusabatur Mantuanus ille vates, cum quosdam versus Homeri transferens suis permiscuisset et compiler veterum ab aemulis diceretur. Ille respondit: “Magnum esse virum clavam Herculi extorquere de manu””.

<sup>101</sup> Cf. apartado XI.

<sup>102</sup> El pasaje de los *Originum sive etymologiarum libri viginti* de San Isidoro que hemos citado en la nota 100, donde como vemos se nos da cuenta también de la respuesta de Virgilio a quienes, echándole en cara que había plagiado versos de Homero, le llamaban “compiler veterum”, evidencia también, lógicamente, ese sentido negativo de *compiler* como *litterarum fur* que hallamos con más claridad en la fuente de la anécdota, esto es, en HIERO. *quaest. hebr. in gen. praef.* (PL 23, 983A): “hoc idem passus est ab aemulis et Mantuanus vates, ut cum quosdam versus Homeri transtulisset ad verbum compiler veterum diceretur. Quibus ille respondit magnum esse virum clavam Herculis extorquere de manu” (cf. *et ThLL* 3, 2071, 6-11, así como el texto al que se refiere nuestra nota 108). Ese sentido negativo fue ganando terreno a través del Medioevo hasta imponerse el significado que actualmente tiene en castellano “compilador” como derivado de “compilar” en la acepción 1ª de la RAE: “Allegar o reunir, en un solo cuerpo de obra, partes, extractos o materias de varios libros o documentos” (cf. *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, 2001, p. 409).

El paso semántico del que hablamos se refleja, por ejemplo, en muchos manuscritos medievales en los que aparece la expresión nada clásica (nótese, al margen del significado del participio pasivo, que éste no se construye ni con un ablativo con la preposición *a/ ab* ni con dativo agente) *compilatae per*, que Santaella plasmó en el impreso de 1504 (cf. el texto al que se refieren las notas 11 y 12), aunque completándola, antes de escribir su propio nombre y cargos, con la expresión *inutile... seruum* que, a todas luces, tomó de VVLG. *Matth.* 25,30 o de VVLG. *Luc.* 17,10. Así nos lo demuestra, para el caso del s. XV, P. O. KRISTELLER, *Iter Italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, London, The Warburg Institute-Leiden, E. J. Brill, 1977, vol. II, pp. 284 (Venezia, *Museo Civico Correr*, Cicogna 1097 (2289): “Finiunt demonstrationes Blasii de Parma super theorica planetarum compilatae per ipsum...”) y 306 (Viterbo, *Biblioteca Capitolare*, 56. Formely d 52: “Expliciunt obligationes M. Rudolphi Strodi Anglici compilatae per Paulum de Bonaldis...”); 1983, vol. III, pp. 50 (Schwaz, *Franziskanerkloster*, Q 1/1.2. 27, “Allegorie fabularum Ovidii compilatae per disertum virum magistrum Johannem de Vergalio (i. e., Vergilio)”), 478 (Berlín, *Staatsbibliothek, Stiftung Preussischer Kulturbesitz (West Berlin)*, 610: “Fabulae Ovidii solutae oratione compilatae per Bapt. Guarinum”); 1989, vol. IV, pp. 589 (Madrid, *Biblioteca de la Fundación Lázaro* (annexed to the *Museo Lázaro Galdiano*), 653: “Expliciunt recepte compile per famosissimum doctorem magistrum Cardonem Mediolanensem...”) y 626 (Sevilla, *Biblioteca Capitolare y Colombina*, 7-4-25: “Hec sunt problemata quedam compile [sic] per reverendum medicine doctorem... magistrum Mafeum de Laude actu Bononiae legentem”); y 1990, vol. V, p. 309 (New York, *Columbia University Library* Plimpton Ms. 199: “Expliciunt suppositiones compilatae per magistrum Natalem de Venetiis die XVII aprilis 1422”).

La expresión *compilatae per* sobrevive también en títulos de manuscritos medievales añadidos por los catalogadores, como es el caso del Ms. 2537 (*Vitae sanctorum patrum compilatae per sanctum Valerium Berdigensem*) y de los Ms. 2538-2541 (*Vitae et passiones sanctorum compilatae per Bernardum Briocanum*) de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (cf. O. LILAO FRANCA- C. CASTRILLO GONZÁLEZ, *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. II. Manuscritos 1680-2777*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2002, t. II, pp. 886-890), dato que sacamos a la palestra porque, con independencia de la redacción del título, las citadas obras de Valerio del Bierzo y de Bernardo de

Así nos lo hace ver, en primer lugar, el título del epigrama preliminar del bachiller Juan Trespuentes, que nos deja muy claro que Santaella lo único que había hecho era “dar a conocer” unas odas “que ya hacía tiempo que habían sido compuestas” (*epigramma in odas quas iam pridem in laudem diuae Mariae compositas edidit reuerendus dñs. Sacrae Veritatis professor D. Rodericus a Sancta Ella Archidiaconus de Reyna*).<sup>103</sup>

Así nos lo hace ver también el *contulit olim/ Carmine* del dístico final del mismo epigrama de Trespuentes,<sup>104</sup> que no significa “compuso otrora en verso”, como se ha interpretado,<sup>105</sup> sino “compiló otrora en

---

Brihuea son compilaciones hagiográficas que nos permiten vislumbrar el significado del término *compilare* en la Edad Media. Recordemos, en efecto, lo que sobre el último de los dos autores citados escribe V. VALCÁRCEL MARTÍNEZ, “Literatura hagiográfica hispano-latina de los reinos de León y Castilla en el s. XIII”, en J. MARTÍNEZ GÁZQUEZ- O. DE LA CRUZ PALMA Y C. FERRERO HERNÁNDEZ (eds.), *Estudios de Latin Medieval Hispánico. Actas del V Congreso internacional de Latín Medieval Hispánico*, Firenze, Sismel, 2011, p. 360, nota 53: “Por su parte, los distintos prólogos de los libros conservados de Bernardo de Brihuea abundan en léxico y fraseología referida al hecho de que su obra se basa en la compilación y la abreviación de textos anteriores. Y por cierto que para expresar esta idea utiliza tanto el término clásico *compilare* como el medieval (creemos) *epilogare*”. En definitiva, en estas obras en prosa el “compilador” tenía un mayor papel como “autor” (cf. nota 100), en lo que a la redacción de la nueva obra se refiere, cuanto mayor era su papel de “abreviador” de los textos extractados.

Pero, como es obvio, la posibilidad de que, al “abreviar” los textos consultados, los “compiladores” se convirtieran en “autores”, en mayor o menor grado, de la nueva redacción textual en las referidas obras medievales en prosa no es aplicable, por obvias razones métricas, al ámbito de la “compilación” poética realizada por Santaella entre 1474 y 1479 (cf. apartado XII): en este caso, la expresión *compilatae per* y el término *compilator* utilizados por el humanista carmonense nos hacen pensar que su labor fue la de “allegar o reunir, en un solo cuerpo de obra”, por utilizar la mencionada definición de la RAE, unos poemas que antes de su intervención no estaban juntos. Y a esa misma conclusión nos lleva, por último, incluso el planteamiento de que Santaella hubiera decidido utilizar la citada expresión y el mencionado término a imitación del calificativo “*compilator veterum*” que, según San Isidoro (cf. nota 100) y San Jerónimo, le dieron a Virgilio por “plagiar”, en este caso, versos de Homero: debemos recordar que la factura de los poemas a partir de *iuncturae* clásicas e incluso medievales y contemporáneas era lo habitual en el “latín de laboratorio” de los humanistas (cf. nota 107), por lo que tal decisión hubiera estado, a todas luces, fuera de lugar y no se hubiera entendido bien ni siquiera como “fórmula de modestia” o como una forma de atenuar la mención del nombre del autor (cf. E. R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, México- Madrid- Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1976, vols. I, pp. 127-131, y II, pp. 719-723), afirmación esta última que hacemos siendo conscientes de que, en el caso de la expresión *compilatae per*, Santaella plasma a continuación la secuencia bíblica *inutile... seruum*, de la que antes hablamos, como un mecanismo que, al margen de la humildad religiosa, persigue también, sin lugar a duda, la “*captatio benevolentiae*” del lector.

<sup>103</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 4. Para el texto completo del título del epigrama, cf. el párrafo al que se refiere nuestra nota 9. Por otra parte, debemos señalar que el editor moderno (cf. *ibid.*, p. 5) traduce *edidit* por “publicó”, pero esto no es posible por obvias razones cronológicas. Y para su interpretación de la expresión temporal *iam pridem*, cf. nota 105.

<sup>104</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 6 (= *Ode...*, f. [1<sup>v</sup>]).

<sup>105</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 7. Para la interpretación del adverbio *olim* y de la expresión *iam pridem* en relación a Santaella como “autor”, en ambos casos, de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, cf., en primer lugar, *ibid.*, p. xxxiii, nota 87, donde el editor moderno comienza apuntando que el humanista carmonense pudo escribir sus poemas mucho antes de publicarlos en 1504 ya casi sexagenario, pero señala después la posibilidad de que se trate “del conocido tópicos por el que Fray Luis pretendía hacer creer que era en su niñez cuando había escrito sus poesías, género poco

verso”,<sup>106</sup> obligándonos a retrotraer el propio acto de la “compilación” a mucho antes de 1504, esto es, al s. XV y haciéndonos suponer, a la luz del *iam pridem... compositas* del citado título y de la propia redacción plenamente renacentista de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*,<sup>107</sup> que éstas hubieron de ser compuestas dentro de esa misma centuria en una fecha anterior, lógicamente, a la intervención de Santaella:

Cunctorum doctor sacrorum contulit olim  
Carmine quae pridem Sacra Pagella monet.

Así nos lo hace ver, por otra parte, el empleo que hace Santaella tanto del sustantivo “compilación” en su *Vocabularium ecclesiasticum*, sacado a la luz por primera vez en 1499,<sup>108</sup> como quizá también del verbo “compilar” en su *Tratado de la inmortalidad del anima*, cuya primera edición data de 1503.<sup>109</sup>

---

apropiado para una persona de edad y ocupada en asuntos de mucha mayor gravedad”; y, en segundo lugar, J. PASCUAL BAREA, “Entre rénovation humaniste et tradition liturgique: les acteurs de poésies latines éditées à Séville de 1504 à 1537”, en M. Furno (ed.), *Qui écrit? Figures de l’auteur et des co-élaborateurs du texte*, Lyon: ENS Éditions / Institut d’Histoire du Livre, 2009, p. 141, y “El papa Pío II...”, p. 339, donde nuestro estimado colega se inclina ahora por la primera de las dos teorías expuestas en 1991: el humanista carmonense escribió parte de sus odas latinas a la Virgen en la etapa en la que estuvo en Roma como capellán, familiar y comensal del cardenal Jacopo Ammannati, es decir, desde que acabó sus estudios en la Universidad de Bolonia en 1473 hasta la muerte de su mecenas italiano acaecida el 10 de septiembre de 1479.

<sup>106</sup> Interpretamos el verbo *conferre* con el sentido de “in unum ferre, congregare, coniungere” que encontramos en *ThLL* 4, 173, 30 y, más en concreto, con el de “in librum sim. conferre” (cf. *ibid.* 4, 175, 41-66).

<sup>107</sup> Queremos decir que el “latín de laboratorio” (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 Turoleses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1987, pp. XLVI-LXXVI; *El humanismo alcañizano del siglo XVI. Textos y estudios de latín renacentista*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz– Instituto de Estudios Turoleses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel– Excmo. Ayuntamiento de Alcañiz-, 1990, pp. 345-352) de las composiciones marianas es propio del s. XV, datación esta ratificada, además, por paralelos textuales con la *Cinthia* de Pío II que nos marcan como *terminus ante quem non* el año de 1423 (cf. el primero de los dos trabajos nuestros que anunciamos en la nota 214).

<sup>108</sup> Ha sido nuestro maestro el Dr. don J. Gil Fernández, a quien damos públicamente las gracias, quien nos ha brindado generosamente este pasaje, que citamos por el *Vocabularium ecclesiasticum: editum a Rhoderico Ferdinando de Sancta Ella, Artium et sacre Theologie Magistro. Nouissime Impressum* (portada), *Impressum est Hispali: per Joannem Varela. Anno domini MDxxix. die xxij. Mensis octobris* (colofón), s. u. “Omerocento”, donde Santaella utilizó el término “compilación” con el mismo sentido actual del que hablamos en la nota 102: “Omerocento. tonis masc. ge. Verso de Omero. Pero apropiouse a vna copilacion de versos de Omero puntada y aplicada a loor de Iesu christo”.

<sup>109</sup> Santaella utiliza el verbo “compilar” en el colofón del *Tratado de la inmortalidad del anima* (Sevilla, Lancelao Polono y Jacobo Cromberger, 1503), del que hablaremos en la nota 166: “Acabose este excelente e muy provechoso tratado: el qual es de immortalitate anime intitulado τ copilado por...”; e igualmente en la carta con la que dedicó esta misma obra a don Diego Fernández de Córdoba (f. [iiij<sup>v</sup>]): “que estos dias passados copile”. Pero debemos advertir que sólo un profundo estudio de fuentes, que está aún por hacer, podrá dilucidar si el humanista carmonense fue un “compilador”, un “abreviador” o ambas cosas a la vez, como era lo normal en la Edad Media (cf. nota 102) en esta obra que pasa por ser

Y así nos lo hace ver, por último, el importante descubrimiento, realizado recientemente por Pascual Barea,<sup>110</sup> de que el poema que sirve de colofón a las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* y en cuyo título, como hemos dicho, figura un elocuente *compilatoris*,<sup>111</sup> no salió de la pluma de maese Rodrigo, sino de la del papa Pío II: aunque este descubrimiento se ha enfocado en una dirección muy distinta,<sup>112</sup> sin embargo, como es harto fácil inferir, constituye *per se* un poderoso argumento a favor de la validez de la “teoría de la compilación” que defendemos nosotros ahora.<sup>113</sup>

## VII. DELIMITACIÓN DEL TÉRMINO *COMPILATOR*

Planteada la teoría de que Santaella no fue “autor”, sino “compilador”, conviene preguntarnos qué fue exactamente lo que “compiló”. Debemos, pues, delimitar bien el calificativo que él mismo se otorgó a lo largo del impreso de 1504.

A tal efecto, lo primero que tenemos que observar es que el humanista carmonense deja bien claro su papel de “compilador” en tres lugares bien distintos del opúsculo: el participio *compilatae* aparece al comienzo mismo de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*,<sup>114</sup> el sustantivo *compilator* se halla en el título del poema que sirve de colofón poético a este *libellus*<sup>115</sup> y ese mismo sustantivo se encuentra también en el epigrama titulado *Compilator ad eundem*, epigrama este que, como ya dijimos, en la edición hispalense de 1504 se encuentra impreso a continuación de los poemas de Carrión como penúltima composición del opúsculo<sup>116</sup> y no detrás de la epístola del maestro de las Escuelas de San Miguel de Sevilla a Santaella como se ha hecho en la edición de 1991.<sup>117</sup>

Los tres términos indicados nos presentan a Santaella, de un lado, como “compilador” de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* y, de otro, como “compilador” de todo el opúsculo, esto es, de la suma del *libellus* anterior y de los poemas de Carrión:

---

el primer diálogo renacentista escrito en castellano que se editó en España hasta 1526, en el que el género experimentó un enorme desarrollo bajo la influencia de Erasmo (cf. J. GÓMEZ, *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 150; *El diálogo renacentista*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000, p. 70; J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. xxii).

<sup>110</sup> Cf. nota 5.

<sup>111</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 16.

<sup>112</sup> Cf. apartado XI b.

<sup>113</sup> Con independencia igualmente de su enfoque, el descubrimiento de Pascual Barea nos será también de gran utilidad para dilucidar la verdadera autoría del los poemas “compilados” por Santaella, como evidenciaremos en el primero de los dos trabajos nuestros que anunciamos en la nota 214.

<sup>114</sup> Cf. el texto al que se refieren las notas 11 y 12.

<sup>115</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 16.

<sup>116</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 20.

<sup>117</sup> Cf. nota 21.

a). Podemos decir que Santaella fue el “compilador” de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* desde el momento en que, como hemos indicado, maese Rodrigo decidió dejar claro cuál era su papel tanto al principio como al final del *libellus*. Esa calificación de “compilación” no nos arroja luz *per se* sobre si nos encontramos ante unas composiciones de un mismo autor o de varios autores. Pero sí nos ayuda a comprender que, entre las citadas composiciones marianas, pueda figurar también ese extraño epigrama titulado *Ad transeuntem coram imagine Virginis Mariae distichon* que a todas luces no es una *oda* y que, por tanto, encontramos sin numerar tanto en la edición de 1504<sup>118</sup> como en la de 1991<sup>119</sup> detrás del poema titulado *Ad dominam. Oda VIII* en la renacentista y *Ad dominam Oda. VII* en la moderna.<sup>120</sup>

b). Y podemos decir que Santaella fue, al menos formalmente, el “compilador” de todo el opúsculo publicado en Sevilla en 1504, dado que, aunque la selección de los poemas de Carrión la hubiera hecho él mismo, éste pide a aquél que acceda a publicarlos con esos otros que había leído entre sus *opuscula*,<sup>121</sup> es decir, con las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*:<sup>122</sup>

[...] 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. [...].

### VIII. LOS ERRORES TEXTUALES DE LAS *ODAE IN DIVAE DEI GENITRICIS MARIAE LAUDES* A LA LUZ DE LA “TEORÍA DE LA COMPILACIÓN”

Por otra parte, la teoría de que las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* fueron “compiladas” y no “compuestas” por Santaella arroja luz sobre diversos problemas textuales que de otro modo no se entienden bien.

Entre esos problemas descuella el de la composición titulada *Ad dominam. Oda VII* en el impreso de 1504<sup>123</sup> y *Ad dominam. Oda VI* en la edición de 1991:<sup>124</sup> nos referimos, obviamente, a la desafortunada edición del acróstico con la *Angelica salutatio*.

<sup>118</sup> Cf. nota 15.

<sup>119</sup> Cf. *ibid.*

<sup>120</sup> La existencia de este dístico nos obliga a pensar ya en la posibilidad de que Santaella no realizara su “compilación” a partir de un solo manuscrito original (cf. notas 61 y 214).

<sup>121</sup> La expresión “inter tua legi opuscula” y, más en concreto, la presencia en ella del adjetivo posesivo *tua* no nos debe hacer pensar que Santaella era el “autor” de las *Odae in diuae Dei genitricis laudes*: una cosa es que Carrión leyera los mencionados poemas marianos entre los *opuscula* de maese Rodrigo y otra cosa muy distinta es que éste fuera su “autor”; es más, la propia expresión utilizada nos hace ver que el maestro de las Escuelas de San Miguel de Sevilla descubrió esas composiciones entre los “opúsculos” del humanista carmonense, pero que no fue este quien se las hubiera dado a leer como suyas.

<sup>122</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 70 (= *Ode*..., f. [11<sup>v</sup>]).

<sup>123</sup> Cf. nota 32.

<sup>124</sup> Cf. nota 33.

Si las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* fueron “compiladas” mucho antes de su publicación en 1504, este grave error editorial se comprende mucho mejor. Es probable que el propio Santaella no se hubiera percatado ni del acróstico ni de sus problemas cuando copió o mandó copiar los poemas. Y desde luego es un hecho que quienes no se percataron en absoluto fueron Trespuentes, Carrión y Cromberger.<sup>125</sup> El no darse cuenta, unos y otros, del verdadero hilo de Ariadna que guiaba la composición ocasionó que se pudieran editar desordenados cincuenta y ocho versos, se publicara un dístico que con toda seguridad no encajaba en la correspondiente secuencia acróstica y otro al que probablemente le suceda lo mismo, sin que nadie se formulara la posibilidad, además, de que podía faltar una secuencia acróstica de entre treinta y cuarenta y seis versos: podemos certificar, en fin, que no se trató de un simple error de imprenta, sino de un claro despiste anterior por parte de todos los que intervinieron de una manera u otra en la edición del opúsculo, pues, de haberse dado cuenta de la existencia del acróstico, no hubieran cometido el desaguisado que cometieron y probablemente hubieran hecho constar la existencia del acróstico en el título de la composición, siguiendo la pauta de la anterior que se titula, como ya hemos dicho, *Ad Dominam de quinque litteris sui nominis M.A.R.I.A. quincuplex distichon. Oda VI* en la edición de 1504<sup>126</sup> y que en la edición de 1991<sup>127</sup> tiene el mismo título, aunque con la supresión de *Oda VI*<sup>128</sup>.

Pero no es ese el único problema textual que nos ayuda a comprender la “teoría de la compilación”. Veamos, en efecto, ahora cómo ella nos soluciona también otros problemas que no entenderíamos bien, si el autor de las composiciones del *libellus* hubiera sido Santaella:

---

<sup>125</sup> J. PASCUAL BAREA, “Entre rénovation humaniste...”, p. 141, formula la hipótesis de que la responsabilidad y la iniciativa de la edición fue de Carrión y de Cromberger y de que las erratas del texto —entre ellas la de un *vas* en lugar de *fas* propia de un alemán, que, al pertenecer, sin embargo, al v. 23 del epilio sobre la Asunción de María del maestro de las Escuelas de San Miguel de Sevilla, no demuestra lo que pretende nuestro estimado colega —y otras faltas que afectan a la numeración y ordenación de los poemas confirman que Santaella no supervisó la edición de sus versos y que él los recibió como un regalo y un homenaje de parte de los citados personajes, como evidenciaría el hecho de que en el colofón del opúsculo el impresor hubiera hecho constar su singular afecto hacia el autor de la obra (*cf.* el texto al que se refiere la nota 165). Estamos de acuerdo con que la iniciativa fue de Carrión, pues así aparece explícitamente en su carta a Santaella (*cf.* el texto al que se refiere la nota 122), pero no podemos aceptar el resto de la hipótesis no sólo por la presencia de los términos *compilatae* y *compilator* en el impreso referidos a Santaella— presencia esta que nos obliga a pensar que maese Rodrigo participó en la edición—, sino, sobre todo, porque el descubrimiento del poema acróstico de la *Angelica salutatio* pone de manifiesto no sólo un error de edición al estar desordenado, sino que se trataba de un poema inacabado y posiblemente incompleto. Añádese a ello —al margen de todos los demás razonamientos que encontrará el lector a lo largo del trabajo— que sería impensable que ni Carrión, ni Cromberger, ni tampoco Trespuentes, conviene precisar, hubieran tenido noticia alguna de la existencia de un acróstico tan largo y tan especial, si éste había sido compuesto por Santaella. Lo más plausible es, pues, que los tres citados personajes no tuvieron noticia alguna, porque tampoco lo sabía el humanista carmonense, dado que los poemas no eran suyos.

<sup>126</sup> *Cf.* nota 25.

<sup>127</sup> *Cf.* nota 26.

<sup>128</sup> Sobre el autor del título de esta composición, *cf.* el apartado siguiente.

a). Desde tal óptica se nos abre una nueva explicación para entender que el poema preliminar, esto es, el titulado *Ad Virginem Mariam lactantem filium oratio*, se cierre en la edición de 1504<sup>129</sup> con dos versos, de los que ya Pascual Barea apuntó en su aparato crítico que quizás hubiera que eliminar el penúltimo:<sup>130</sup>

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

En efecto, no sólo cabe la posibilidad de que nos encontramos ante un paralelismo buscado intencionadamente por el autor,<sup>131</sup> sino también la de que el texto copiado o mandado copiar por maese Rodrigo no estuviera aún terminado del todo y, en consecuencia, los versos estuvieran en estado de borrador, sin que el autor aún hubiera hecho la correspondiente elección.

b). A idéntica conclusión nos lleva desde este prisma el hecho de que en el poema titulado *Ad dominam. Oda V* en las ediciones de 1504<sup>132</sup> y 1991<sup>133</sup> encontramos el v. 31 con dos sílabas de más. Recordemos que Pascual Barea lo publica así:

O clemens, miserere mei, [tantis] obnoxia curis

y en el aparato crítico escribe:

31 *ut versus hexametrus maneat forte tantis siue clemens delendum est*<sup>134</sup>

c). Y, por último, desde esta misma perspectiva comprendemos que en el margen de los vv. 7-8 de la composición *Ad dominam. Oda X* en la edición de 1504<sup>135</sup> y *Oda IX* en la de 1991:<sup>136</sup>

Sola uales animas de te satiare beatas,  
Nam fulges tantis, Idida, luminibus.

colocara Santaella la siguiente anotación:

<sup>129</sup> Cf. *Ode...*, [2<sup>o</sup>].

<sup>130</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 8.

<sup>131</sup> Sobre este verso remitimos al lector al primero de los dos trabajos nuestros que anunciamos en la nota 214.

<sup>132</sup> Cf. *Ode...*, [6<sup>o</sup>].

<sup>133</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 30 (cf. *et ibid.* p. liii, nota 3).

<sup>134</sup> Como bien nos hace ver nuestro maestro, el Dr. don J. Gil Fernández, la eliminación de *tantis* es menos probable, ya que habría que admitir un hiato entre *mei* y *obnoxia*. Además, como bien señala el editor moderno en su aparato de fuentes, la expresión *tantis obnoxia curis* aparece en *od.* 8,13 (= *Ode...*, IX,13, f. [8<sup>o</sup>]). En consecuencia, lo más plausible es que el término que hubiera que suprimir es *clemens*.

<sup>135</sup> Cf. *Ode...*, [9<sup>o</sup>].

<sup>136</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 54.

Idida. dilecta deo et amabilis qua etiam ratione Salomon eodem est uocitatus nomine. Vel I<di>da ab Idithun dicta, cuius filii sub eius manu in cithara prophetabant super confitentes et laudantes Dominum. i. parali. xxv. Vel dicta ab Id<a>ea matre deorum, quod sit mater dei. Vel ab idea quia est exemplar.

Es evidente que de las cuatro explicaciones que se da en la nota sólo es válida la primera: Idida es un nombre bíblico que hallamos en VVLG. *IV reg.* 22,1 y cuyo significado, aplicado a Salomón, toma Santaella de San Isidoro,<sup>137</sup> aunque ya nos hubiera hablado de ese mismo nombre bíblico San Jerónimo en su *Liber de interpretatione nominum hebraicorum*<sup>138</sup> o nos lo hubiera relacionado también con el sabio rey San Bernardo de Claraval dentro de sus sermones litúrgicos en la Epifanía del Señor y, más concretamente, en el *Sermo secundus. De prima apparitione*.<sup>139</sup> Pero poco importa ahora que acertemos o no en la elección de las cuatro posibilidades que nos presenta la nota, lo importante es preguntarnos a cuento de qué puso maese Rodrigo una nota con cuatro explicaciones –todas ellas más o menos dispartadas, excepción hecha de la primera–, si él era el autor de la composición y sabía qué es lo que había querido decir exactamente. E interrogante similar tendríamos que formularnos incluso si la nota hubiera sido puesta por Carrión y/o Cromberger: ¿por qué no preguntaron ellos simplemente a Santaella lo que había querido decir?

#### IX. TÍTULOS, NUMERACIÓN Y ORDEN DE LAS COMPOSICIONES DE LAS *ODAE* *IN DIVAE DEI GENITRICIS MARIAE LAVDES*

En el apartado anterior hemos explicado que, de haberse percatado de la existencia del acróstico de la *Angelica salutatio* Santaella o cualquiera de los que intervinieron de una manera u otra en la edición del opúsculo, no hubieran cometido el error de edición que cometieron y probablemente hubieran hecho constar la existencia del acróstico en el título de la composición, siguiendo la pauta de la anterior que se titula, debemos volver a recordar, *Ad Dominam de quinque litteris sui nominis M.A.R.I.A. quincuplex distichon. Oda VI* en la edi-

<sup>137</sup> La explicación de Santaella está tomada probablemente de ISID. *orig.* 7,6,65, como bien señaló J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 54, en su aparato de fuentes, pues, al hablarnos de los tres nombres del rey Salomón, nos dice: “Secundum nomen Idida eo quod fuerit dilectus et amabilis Domino”. Como podemos ver, la redacción de la frase es harto similar a la utilizada después por Santaella en su nota.

<sup>138</sup> Cf. San Jerónimo. *Obras completas. IV. Cuestiones relativas al antiguo Testamento*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, p. 188,116. Debemos advertir que la lectura es *Ididia*, frente al *Idida* que encontramos, por ejemplo, en *Sancti Hieronymi Stridonensis operum tomus VI, VII, VIII. Quae contineant sequens pagina indicabit omnia. Opera ac studio Mariani Victorii Reatini, episcopi Amerini, ad fidem vetustissimorum exemplarium, ducentis circiter sublatis erroribus emendati*. Parisiis, MDXLIII, p. 392, parág. F.

<sup>139</sup> Cf. *Obras de San Bernardo. Edición bilingüe*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985, t. III, p. 286, parág. 2.



ción de 1504<sup>140</sup> y que en la edición de 1991 tiene el mismo título, aunque con la supresión de *Oda VI*.<sup>141</sup>

Esta observación nos lleva a hacer una inferencia absolutamente importante. Debemos dar por hecho que este último título ya figuraba en el manuscrito de donde fueron copiados los poemas, pues, de no haber existido y haber sido puesto por Santaella o por alguno de los que intervinieron en la edición, no se entendería que hubieran descubierto un acróstico y, sin embargo, no indagaran la posible existencia de otros acrósticos en las demás composiciones.

Por el contrario, si admitimos que, en el caso de la composición mencionada, el título figuraba ya en el manuscrito original y, en el caso de la siguiente, esto es, en la que se halla el acróstico de la *Angelica salutatio* por nosotros descubierto, fue el autor de la obra el que le dio el título de *Ad dominam*, pero no hizo constar en el mismo la existencia del acróstico, porque explicitaba su existencia al final de la composición,<sup>142</sup> resulta más fácil explicar el error de edición que a la postre se cometió.

Este razonamiento nos obliga, en fin, a formularnos la posibilidad de que los títulos de las trece composiciones numeradas de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* y el del *Ad transeuntem coram imagine Virginis Mariae distichon*, que, como ya dijimos, no aparece numerado, así como el título del poema preliminar, pudiesen haber salido de la mano del verdadero autor de la obra.<sup>143</sup> Esta hipótesis, aunque hartamente razonable, exigiría, sin embargo, un estudio más detenido que, por razones obvias de espacio, no podemos hacer aquí.<sup>144</sup>

Respecto a la numeración de las trece “odas” ya hemos dicho que, al descubrir nosotros que la titulada *Ad dominam. Oda VII* en el impreso de 1504 es un poema acróstico, resulta fallida la decisión de eliminar la numeración asignada a la composición anterior, como se ha hecho en la edición de 1991 con el argumento de que esta es una composición con un artificio formal y de que así el número de composiciones sería el de doce “como doce son las horas del día y los meses del año, las tribus de Israel y los apóstoles de Jesús, los libros de la Eneida y los himnos de Prudencio”.<sup>145</sup>

Igualmente creemos que es muy probable que el orden de las composiciones fuera también el que figurara en el “original”, pues, por ejemplo, la primera y

<sup>140</sup> Cf. nota 25.

<sup>141</sup> Cf. nota 26.

<sup>142</sup> Cf. vv. 123-124 de nuestra reconstrucción en el apartado V.

<sup>143</sup> Pascual Barea (*op. cit.*, p. lxix) se formuló la posibilidad de que los títulos y el orden de las composiciones fueran de quien él creía que era el autor, esto es, Santaella.

<sup>144</sup> Remitimos al lector al primero de los dos trabajos nuestros que anunciamos en la nota 214.

<sup>145</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. lxix. Es cierto que el número doce es un número redondo, con antecedentes bíblicos y clásicos, como señala el editor moderno, pero no menos cierto es que, como explicamos a continuación en este mismo apartado, lo más sensato es respetar en la medida de lo posible el impreso de 1504.

la última de las trece composiciones numeradas del *libellus* guardan una relación que no se entendería de otra forma.<sup>146</sup>

Pero por encima de los distintos razonamientos que acabamos de exponer hay uno que nos obliga a ser absolutamente respetuosos desde todos los puntos de vista posibles con el impreso de 1504:<sup>147</sup> el propio descubrimiento de que Santaella no fue el autor, sino el “compilador”, y de que el opúsculo tiene partes inacabadas, como en el caso del acróstico de la *Angelica salutatio*, así como la necesaria investigación para dilucidar quién fue el verdadero autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* y la no menos necesaria localización del manuscrito o manuscritos originales<sup>148</sup> nos hacen ver que lo más razonable es no introducir cambio alguno que pudiera entorpecer tanto nuestras futuras investigaciones<sup>149</sup> como la de otros estudiosos.

X. SANTAELLA, AUTOR ÚNICAMENTE DEL EPIGRAMA TITULADO  
*COMPILATOR AD EVNDEM* QUE ENCONTRAMOS COMO PENÚLTIMA  
COMPOSICIÓN DEL IMPRESO DE 1504

Lo expuesto hasta aquí implica que es muy posible que, de todas las composiciones del opúsculo publicado en 1504, maese Rodrigo sólo fuera el autor de los cuatro versos del epigrama titulado *Compiler ad eundem* que, como hemos dicho, ocupa el penúltimo lugar en el orden de las composiciones en la edición renacentista<sup>150</sup> y que Pascual Barea colocó detrás de la epístola de Carrión a Santaella:<sup>151</sup>

COMPILATOR AD EVNDEM

Iste tuis semper manibus dans oscula puris  
Iam sibi tu parcas orat in ore pio.  
Hos, uenerande pater, praesentes suscipe versus:  
Etsi<sup>152</sup> non digni sat uideantur;<sup>153</sup> aue.

Santaella escribió el epigrama para dar su conformidad a Carrión (*uenerande pater*), quien, como vimos, le había pedido que accediera a publicar los *diuina pla-*

<sup>146</sup> Nos referimos a la *Ad dominam. Oda I* y a la que en la impresión de 1504 se titula *Piissimae Mariae. Oda XIII* y en la edición de 1991 se numera con el mismo título como *Oda XII* (cf. el primero de los dos trabajos nuestros que anunciamos en la nota 214).

<sup>147</sup> Incluso las grafías originales pueden ser de importancia para futuros trabajos, como el de la identificación del autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* (cf. nota 84).

<sup>148</sup> Cf. notas 61, 120 y 214.

<sup>149</sup> Cf. nota 214.

<sup>150</sup> Cf. nota 20.

<sup>151</sup> Cf. nota 21.

<sup>152</sup> *Et si* en el impreso de 1504, pero corregido por Pascual Barea en su edición de 1991.

<sup>153</sup> El editor moderno coloca punto y coma después de *uideantur*, que no existe en el impreso renacentista.

*ne carmina* que había leído entre sus obras y que consintiera que con ellos se publicaran también los suyos.<sup>154</sup> Pero, aunque la respuesta que le dio en su primer dístico es ciertamente enigmática,<sup>155</sup> el poema no podía ser más insulso. Observemos, a tal efecto, que el epigrama no tiene la gracia alada de las restantes composiciones de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*. Y percatémonos, además, de que el latín y la destreza métrica del autor no están a la misma altura que éstas: consideremos que, pese a que, como bien recoge Pascual Barea en su aparato de fuentes, existe la iunctura *oscula dat manibus* en *OV. met. 2,862*, sin embargo, esa construcción participial *Iste... manibus dans oscula* referida a Santaella como sujeto del verbo principal en tercera persona (*orat*) y no en primera, como sería lo esperable en la antigua lengua del Lacio, nos resulta tanto más chirriante cuanto que, para colmo, es harto probable que debamos entender *iste* con el valor de *hic*, es decir, como “este”;<sup>156</sup> juzguemos, por otro lado, ese uso nada clásico, sino propio de la “época decadente” y del latín bíblico, del *in* con valor instrumental<sup>157</sup> con el que, al menos en una primera lectura,<sup>158</sup> cabe interpretar la *iunctura* “in ore pio” del v. 2,<sup>159</sup> y, consideremos, por último, ese *ae* que hallamos en el v. 4 con el valor de *uale*, dado que, de haber utilizado este término, se hubiera alargado por posición la última vocal de *uideantur*.<sup>160</sup>

<sup>154</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 122, así como la nota 121.

<sup>155</sup> Debemos preguntarnos, en efecto, por qué le pide Santaella a Carrión que le perdone: remitimos al lector al primero de los dos trabajos nuestros que anunciamos en la nota 214.

<sup>156</sup> Agradecemos a nuestro maestro, el Dr. don J. Gil Fernández, su atinada observación respecto al valor de *iste* como *hic*, que “se remonta ya al habla popular del período arcaico y penetró luego paulatinamente en el lenguaje literario de los períodos siguientes, en especial de la época de la decadencia” (cf. M. BASSOLS DE CLIMENT, *Sintaxis Latina*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1971, t. I, p. 208, parág. 197).

<sup>157</sup> Cf. M. BASSOLS DE CLIMENT, *op. cit.*, t. I, p. 137, parág. 123, a.

<sup>158</sup> El pasaje ha de estudiarse a la luz también de la autoría de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* como de hecho haremos en el trabajo que anunciamos en la nota 214.

<sup>159</sup> La expresión *in ore pio* se encuentra con la misma *metrica sedes* en el v. 12 del *Epitaphion Antoninae (dulcis in affectu, dulcis in ore pio)* que, a su vez, tiene una clara influencia del v. 2 del himno I de Sedulio (*dulcis amor Christi personet ore pio*), como bien apuntó M. C. DÍAZ Y DÍAZ, *Analecta Visigothica. I. Estudios y ediciones de textos literarios menores de época visigótica*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1958, p. 42. Debemos señalar, por otra parte, que la expresión *in ore* aparece también en el v. 90 de nuestra reconstrucción del poema acróstico (cf. apartado V), pero, en ese caso, formando parte de la *iunctura* ovidiana *nomen in ore*, con idéntica *metrica sedes* (cf. *OV. trist. 3,3,20, epist. 18,40 y Pont. 3,5,44*), como bien señaló J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 36, respecto a ese mismo verso (= *od. 6,31*) en su aparato de fuentes (cf. *et nota siguiente*).

<sup>160</sup> Recordemos que el imperativo *ae* se usa entre los poetas clásicos con el valor de *uale*, pero dirigido a los fallecidos, como nos prueba CATVLL. 101,10. En consecuencia, creemos que Santaella lo utilizó simplemente con el primer valor que le dio ya en 1499 en su *Vocabularium ecclesiasticum*, que volvemos a citar ahora, como ya hicimos más arriba (cf. nota 108), por la edición sevillana de 1529, s. u.: “Aue. dize en vulgar dios te salue, pero mejor se dize que es verbo con que se saluda”. La observación que acabamos de hacer es tanto más importante cuanto que, frente a este uso tan anómalo del imperativo *ae*, nos encontramos el uso correcto de la misma forma verbal, con idéntica *metrica sedes*, en *od. 3,3-4* (“Fons pietatis, aue, templum tu, diua, Tonantis./ Aula sacrae caelebs tu deitatis, aue”): en definitiva, como también ocurre con la expresión *in ore* que comentamos en la nota anterior, el contraste entre el latín del epigrama que ahora estudiamos y el de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* es tan grande que nos hace pensar también que estamos ante dos autores distintos.

XI. EL LLAMATIVO SILENCIO DEL NOMBRE DEL AUTOR DE LAS  
*ODAE IN DIVAE DEI GENTRICIS MARIAE LAUDES*

La “teoría de la compilación” que acabamos de exponer nos lleva a plantearnos necesariamente por qué se silenció el nombre del autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*. Esa pregunta nos lleva a su vez a formular tres problemas, que en este trabajo no trataremos de resolver, sino de plantearlos en el camino correcto para hallar su solución:

a). En primer lugar, debemos cuestionarnos por qué Santaella se presenta como “compilador” de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* y decidió no decir nada, al menos explícitamente, sobre quién fue su autor.

Esa misma interrogante, que además cabe formular respecto a las intervenciones de Trespuentes, Carrión y del propio Cromberger, sólo puede responderse desde el conocimiento del nombre del verdadero autor de esos poemas marianos.

b). En segundo lugar, hemos de preguntarnos cómo es posible que Santaella utilizara el término *compilator* en el título *Supplex compilatoris ad Virginem pro fine laus*<sup>161</sup> del poema que sirve de colofón poético a las composiciones supuestamente escritas por él, cuando, como bien ha demostrado Pascual Barea recientemente, ese poema no había salido de la pluma de maese Rodrigo, sino del papa Pío II.<sup>162</sup>

Tal y como está redactado el título, parece que no podemos dudar de la autoría de Santaella de este poema, como de hecho no dudamos de la autoría del humanista carmonense respecto al epigrama titulado *Compilator ad eundem*. Pero la realidad se impone: el poema del que ahora hablamos fue escrito por el papa Pío II.

Pascual Barea ha formulado tres posibilidades para explicar la aparición del poema del humanista italiano como colofón poético de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*: un error de atribución de la autoría por parte de Carrión y de Cromberger, un plagio o una reutilización interesada como una especie de homenaje al papa Pío II, teoría esta última por la que se inclina.<sup>163</sup> Pero nuestro apreciado investigador ha planteado su hipótesis desde la perspectiva de que Santaella fuera el “autor” de las restantes composiciones marianas del *libellus*.

Nuestra perspectiva es, sin embargo, que Santaella fue un mero “compilador” y la explicación de la elección de ese poema ha de verse en el 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*.<sup>164</sup>

<sup>161</sup> Cf. nota 16.

<sup>162</sup> Cf. el trabajo que citamos en la nota 5.

<sup>163</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA, “El papa Pío II...”, p. 344.

<sup>164</sup> Cf. el primero de los dos trabajos nuestros que anunciamos en la nota 214.

c). En tercer y último lugar, debemos cuestionarnos cómo interpretar entonces correctamente la oración de relativo “qui ob singularem erga auctorem huius operis beniuolentiam illud non ultra passus est incognitum hominibus fore” del colofón de Cromberger.<sup>165</sup>

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.

Laus Deo diuaeque eius genitrici Mariae.

Evidentemente el impresor alemán no utiliza la expresión *erga compilatorem huius operis*, sino la de *erga auctorem huius operis*, por lo que, *stricto sensu*,<sup>166</sup> debemos descartar que se refiriera a Santaella: Cromberger pensaba en el propio “autor” de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, cuyo nombre silencia también como lo hace Santaella al utilizar el término “compilador” y como lo silencian también Trespuentes y Carrión.

Esta nueva interpretación es harto importante, pues, aunque no nos da el nombre del autor, nos suministra tres datos relevantes sobre la autoría:

1). De un lado, nos lleva a inferir que sólo hay un único “autor” en la “compilación” de los poemas hasta ahora atribuidos a Santaella.

2). De otra parte, nos pone de relieve también que las supuestas “composiciones” del humanista carmonense llevaban mucho tiempo sin publicar (consideremos, en efecto, el adverbio *ultra*), lo que, evidentemente, no hace sino reforzar la frase “in odas quas iam pridem in laudem diuae Mariae compositas

<sup>165</sup> Cf. J. PASCUAL BAREA (ed.), *op. cit.*, p. 104 (*Ode...*, f. [17<sup>v</sup>]).

<sup>166</sup> Hemos pensado igualmente en la posibilidad de que, al escribir *erga auctorem huius operis* Cromberger se refiriera a Santaella como “autor de la compilación”: pero en tal caso la frase “illud non ultra passus est incognitum hominibus fore” tendría como referente temporal el momento de la “compilación” y no el de la “composición” de la obra, lo que, aunque es posible, sin embargo, nos parece más difícil de aceptar. Y hemos pensado igualmente en la posibilidad de que el impresor alemán hubiera creído que las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* habían salido de la pluma del humanista carmonense, posibilidad esta que resulta realmente digna de considerar a la luz de los intereses respecto a Santaella que probablemente tendría por aquellos tiempos Cromberger: tengamos presente, en efecto, que, dado que hacia 1500, cuando contaba veintisiete o veintiocho años de edad, éste se casó con Comincia de Blanquis, la joven viuda de Menardo Ungut, y que así se convirtió a partir de ese momento en el dueño de tan próspera imprenta (cf. C. GRIFFIN, *op. cit.*, pp. 52-54), las adulantes palabras del colofón del *libellus* con los poemas marianos podrían tener la finalidad de ganarse la voluntad de un personaje influyente en el mundo eclesiástico. Pero esta teoría, tanto más plausible, además, cuanto que las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* eran el segundo libro del humanista carmonense que publicaba Cromberger –en 1503 había sacado a la luz, junto con Lancelao Polono, el *Tratado de la inmortalidad del anima*, como señalamos en nota 109– choca con el inevitable escollo del verbo *compilatae* y del sustantivo *compilator* utilizados por Santaella a lo largo del impreso de 1504 (cf. apartados VI y VII). Creemos, en definitiva, que la presencia de estos términos nos obliga a contemplar como punto de partida la posibilidad de que Cromberger se estuviera refiriendo no al “compilador”, sino al verdadero “autor” de la obra (remitimos al lector al primero de los dos trabajos nuestros que mencionamos en la nota 214).

edidit” del título<sup>167</sup> y la expresión *contulit olim/ Carmine* del último dístico del epigrama preliminar del bachiller Trespuentes.<sup>168</sup>

3). Por último, nos evidencia que el “autor” es un personaje al que el impresor alemán tiene una *singularis... beniuolentia*, lo que, evidentemente, nos obliga a pensar en un autor estimado por el impresor alemán, con independencia de que estuviera vivo o no.

En definitiva, nuestra investigación nos hace ver que, una vez que sabemos que Santaella sólo fue el “compilador” de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes*, hemos de identificar al autor del *libellus* y tratar de localizar, si es posible, el manuscrito o manuscritos originales del que salió la “compilación”, metas que por obvias razones de espacio hemos de dejar para otros trabajos.<sup>169</sup>

## XII. EL PROBABLE ORIGEN ITALIANO DEL VERDADERO AUTOR DE LAS *ODAE IN DIVAE DEI GENITRICIS MARIAE LAUDES*

Pasamos ya a cerrar la presente investigación. Y lo haremos con un razonamiento derivado del descubrimiento del acróstico de la *Angelica salutatio* que por su importancia hemos preferido tratar de forma independiente y colocarlo justamente al final de nuestro trabajo, aunque no sin antes insistir en un dato que ya dimos a conocer más arriba. En efecto, con independencia de que al acróstico de la *Angelica salutatio* que hemos decubierto le falte o no una secuencia similar en mayor o menor grado al “OMNIBVS PECCATORIBVS NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE. AMEN” que cierra la plegaria en el poema acróstico de Gasparino Borro impreso en 1498,<sup>170</sup> lo cierto es que, como ya explicamos, el contenido, sobre todo, de los vv. 111-122 y 125-130 de nuestra reconstrucción del poema acróstico, nos evidencia que el autor conocía esa fórmula final del *Ave Maria*;<sup>171</sup> y, si el autor conocía esa fórmula y, sobre todo, el inciso “NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE”, el autor no debió de nacer en España, donde esa fórmula no se utilizaba ni en el s. XV ni en el periodo del s. XVI anterior a la publicación del *Breviarium Romanum* de Pío V en 1568,<sup>172</sup> sino que, como ahora trataremos de hacer ver, lo más probable es que el autor hubiera nacido en tierras italianas y hubiera vivido, más concretamente, en Roma.

El texto de la *Angelica salutatio* del breviario romano de finales del s. XIV o principios del s. XV<sup>173</sup> o del poema acróstico de Gasparino Borro impreso en

<sup>167</sup> Cf. nota 9, así como el texto al que se refiere la nota 103.

<sup>168</sup> Cf. el texto al que se refieren las notas 104 a 107.

<sup>169</sup> Cf. nota 214.

<sup>170</sup> Cf. nota 40.

<sup>171</sup> Cf. apartado III ε, 1 y 2.

<sup>172</sup> Cf. nota 41.

<sup>173</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 39.

1498 nos demuestra que en Italia se rezaba ya en ese tiempo un *Ave Maria* donde se rogaba a la Madre de Dios con la fórmula extensa, esto es, con la que incluía el inciso “NVNC ET IN HORA MORTIS NOSTRAE”. Los estudiosos actuales, como G. Alastruey,<sup>174</sup> afirman, además, que esa fórmula extensa se rezaba ya en el s. XV en distintas ciudades italianas, con Roma a la cabeza, y en otros lugares, como nos demuestra, para el caso de Alemania, el arzobispo de Maguncia, Bertoldo, que en 1493 ordenó a sus fieles que terminaran de ese modo la *Angelica salutatio* en las sagradas funciones dominicales de las parroquias.

Frente a ello la situación en España es muy distinta, pues aquí sólo se utilizaba en el s. XV y en gran parte del XVI la fórmula “ORA PRO NOBIS PECCATORIBVS. AMEN”.

Aunque los tratadistas ya habían observado este hecho,<sup>175</sup> por su importancia para nuestro trabajo hemos decidido investigarlo y comprobarlo personalmente. Y lo hemos hecho estudiando, sobre todo,<sup>176</sup> las distintas versiones en castellano y también en latín de la *Angelica salutatio* que encontramos en los facsímiles de las cartillas españolas para enseñar a leer y a escribir en los siglos XV y XVI, que recopiló en 1998 V. Infantes.<sup>177</sup> Pedimos disculpas de antemano al lector por la prolijidad de datos que suministramos a continuación, pero estamos seguros que entenderá que son absolutamente necesarios para llegar a una conclusión definitiva sobre este tema.

<sup>174</sup> Cf. G. ALASTRUEY, *op. cit.*, p. 947.

<sup>175</sup> Cf. *ibid.*

<sup>176</sup> A la misma evidencia nos lleva también en 1514 el humanista italiano, afincado en España desde 1484, Lucio Maríneo Sículo quien, entre las composiciones religiosas preliminares de su *Epistolario* (cf. *Ad illustrissimum principem Alfonso Aragoneum Ferdinandi regis Filium Caesaraugustae et Valentiae Archiepiscopum Aragoniaeque praesidentem Lucii Marínei Siculi Epistolarum familiarium libri decem et septem, Orationes quinque, de parvis liber unus, repetitio de uerbo fero et eius compositis liber unus: Carminum libri duo. Sunt praeterea in principio operis carmina: quibus auctor iuxta crucem Christi cum uirgine mariae plorat et lamentatur. Sunt et orationes duae breues ad Christum saluatorem et ad uirginem dei genitricem: et angelica salutatio cum additionibus Siculi* (portada), Impressum Vallisoleti per Arnaldum Gulielmum Brocarium et exactissime castigatum anno Domini millesimo quingentesimo decimo quarto pridie Kalendas Martias (colofón), f. [a ii<sup>v</sup>], encontramos la última composición mencionada en el título, esto es, la *Angelica salutatio cum additionibus Siculi*, cuyo texto acróstico por palabras es el siguiente: *Aue Maria* (v. 1), *Gratia plena* (v. 2), *Dominus tecum* (v. 3), *Benedicta tu* (v. 4), *In mulieribus* (v. 5), *Et benedictus fructus* (v. 6), *Ventris tui* (v. 7), *Iesus* (v. 8), *Sancta Maria: mater eius* (v. 9), *Ora pro nobis* (v. 10), *Peccatoribus* (v. 11). La palabra *Amen* no aparece en el texto restante (*O clemens ad te confugimus/ Reis patronam quam cognouimus:/ Ostende nobis filium/ Fontem misericordiae/ Quem sicientes quaerimus*). Así pues, Maríneo, que en 1514 llevaba viviendo en España unos treinta años, cerraba el *Ave Maria* como los españoles en el s. XVI (cf. apartado XII), aunque hemos de señalar que, dado que la fórmula utilizada por nuestros compatriotas también se documenta en Italia tanto en el s. XIV como en el XV (cf. los textos a los que se refieren las notas 36 y 37), es probable que en el fondo el humanista italiano no hiciera otra cosa que recitar la plegaria como la había aprendido de niño en Sicilia.

<sup>177</sup> Cf. V. INFANTES, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI*, Salamanca, Ediciones Universidad, 1998. Agradecemos a nuestro estimado amigo don J. Marín Abad el consejo de que utilizáramos esta obra para nuestra investigación.

Recordemos, en primer lugar, que, hacia 1496, fray Hernando de Talavera nos dice en su *Breue doctrina y enseñança que ha de saber y de poner en obra todo cristiano y cristiana* que los “moçuelos” han de saber en romance el *Credo*, el *Pater noster* “y la oracion con que el angel sant Gabriel saludo a ntra. Señora la virgen maria que dezimos Aue maria”.<sup>178</sup> Un poco después nos transcribe la oración en romance: “Aue maria llena de gracia. El señor contigo. Bendicta tu en las mugeres. Y bendicta tu madre. Y bendicto el fruto de tu vientre iesu. Virgen maria madre de dios ruega por nos peccadores. Amen”.<sup>179</sup> Este mismo texto se reproduce tal cual, salvo las grafías de “y”, “bendicta”, “bendicto” y “peccadores”, que ahora se escriben “e”, “bendita”, “bendito” y “peccadores”, en la *Cartilla y doctrina en romance del arzobispo de Granada para enseñar niños a leer*, datable entre 1501 y 1508.<sup>180</sup> Y lo mismo cabe decir, aunque aquí de nuevo la grafía de la conjunción es “y”, respecto a la *Breue doctrina: y enseñança...* de fray Hernando de Talavera, que ordenó imprimir hacia 1539 Francisco de Mendoza, obispo de Zamora, para los niños de su obispado.<sup>181</sup>

La *Cartilla para mostrar a leer a los moços*, datable hacia 1526, nos ofrece el texto tanto en latín (“Aue maria gratia plena dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus: et benedictus fructus ventris tui Iesus. Sancta Maria virgo Mater dei: ora pro nobis peccatoribus. Amen”) como en romance (“Dios te salue maria llena de gracia: el señor es contigo bendita tu entre las mugeres: y bendito el fruto de tu vientre iesus. Sancta maria virgen madre de dios: ruega por nosotros peccadores. amen”).<sup>182</sup> El mismo texto latino y castellano encontramos en la *Cartilla para enseñar a leer* de Francisco Falero, datable hacia 1545.<sup>183</sup>

La *Cartilla: y doctrina Christiana para que depren dan los niños*, datada en 1549, nos ofrece el texto: “Dios te salue Maria llena de gracia. El señor es contigo. Bendita eres sobre todas las mugeres, y bendito es el fruto de tu vientre Iesus. Sancta Maria madre de Dios. Ruega [sic] por nos, y por todos los peccadores. Amen Jesus”.<sup>185</sup>

La *Doctrina christiana que se canta* de Juan de Ávila, sacada a la luz en Valencia “junto al molino de la Rouella” en 1554, nos ofrece el siguiente texto: “Dios te salue Maria llena de gracia/ el señor es contigo. Bendita eres tu entre todas las mugeres y bendicto es el fruto de tu vientre Iesus. Sancta Maria madre de Dios rogado por nos y por todos los peccadores Amen Jesus”.<sup>185</sup> Y el mismo encontramos en la reedición publicada en Medina del Campo por Francisco de Canto en 1558.<sup>186</sup>

<sup>178</sup> Cf. V. INFANTES, *op. cit.*, facsímil I, f. [a<sup>v</sup>].

<sup>179</sup> Cf. *ibid.*, facsímil I, f. a ij<sup>r</sup>.

<sup>180</sup> Cf. *ibid.*, facsímil II, ff. a ij<sup>r</sup>-[a ij<sup>v</sup>].

<sup>181</sup> Cf. *ibid.*, facsímil V, f. a ij<sup>r</sup>.

<sup>182</sup> Cf. *ibid.*, facsímil III, f. a jj<sup>r</sup>.

<sup>183</sup> Cf. *ibid.*, facsímil VIII, f. [a ij<sup>v</sup>].

<sup>184</sup> Cf. *ibid.*, facsímil IX, f. [A 3<sup>v</sup>].

<sup>185</sup> Cf. *ibid.*, facsímil X, f. [a II<sup>v</sup>].

<sup>186</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XI, f. [a III<sup>v</sup>].



El *Arte para enseñar muy breve* de Juan de Robles, datable hacia 1564, nos ofrece el mismo texto latino antes citado con dos variantes: *ora pro nobis miseris peccatoribus y Amen Iesus*.<sup>187</sup> El *Beceroles*, publicado en Mallorca en 1566, nos ofrece el texto latino, sin embargo, *ora pro nobis peccatoribus y Amen*.<sup>188</sup>

La *Doctrina Christiana en lengua Arauiga, y Castellana* de Martín de Ayala, sacada a la luz en Valencia por Ioan Mey en 1566, nos ofrece el siguiente texto romance: “Dios te salue Maria llena de gracia, el Señor es contigo: bendita tu entre las mugeres, y bendito el fructo de tu vientre Iesus. Sancta Maria madre de Dios, ruega por nos, y por todos los pecadores. Amen”.<sup>189</sup>

La publicación del *Breviarium Romanum* de 1568, que, como hemos dicho,<sup>190</sup> estableció la fórmula del *Ave Maria* actual, tendrá su impacto. Así la *Cartilla y breu instructio de la doctrina Christiana* de Francisco de Navarra, estampada en Valencia en 1571, cierra el texto latino con la fórmula “ora pro nobis peccatoribus nunc, et in hora mortis nostrae. Amen”,<sup>191</sup> que se traduce al catalán de esta guisa: “pregau per nosaltres peccadors ara, y en lora de la nostra mort. Amen”.<sup>192</sup> La *Cartilla y Doctrina christiana*, publicada en Sevilla por Alonso de la Barrera, en 1584, sigue esos mismos pasos, ofreciéndonos no sólo la misma fórmula final, sino también su versión castellana actual: “ruega por nosotros pecadores ahora, y en la hora de nuestra muerte. Amen”.<sup>193</sup> Y lo mismo harán tanto la *Cartilla para enseñar a ler [sic] a los niños*, que imprimió en Pamplona Mathias Mares en 1596,<sup>194</sup> como la *Doctrina Christiana en Romance y Basquense*, estampada en Bilbao por el impresor Pedro Cole de Ybarra, ese mismo año.<sup>195</sup>

Pese a ello, la fórmula hispánica anterior siguió apareciendo en estos rudimentarios opúsculos tanto en España como en sus territorios en el Nuevo Orbe. Así lo prueba, para el caso de nuestro país, la *Cartilla para enseñar a leer*, datable hacia 1573, que nos ofrece el texto latino “Sancta Maria virgo Mater Dei ora pro nobis peccatoribus. Amen” y el romance “Sancta Maria virgen madre de Dios ruega por nosotros pecadores. Amen”,<sup>196</sup> y la *Cartilla y Doctrina Cristiana*, estampada en Anvers por Cristóbal Plantino en 1574, que nos ofrece el texto latino “Sancta Maria Mater Dei ora pro nobis peccatoribus. Amen. Iesus”.<sup>197</sup> Es más, el *A a b c o Cartilla para mostrar a leer a los niños* sacada a la luz en Toledo por el impresor Francisco de Guzmán en 1576,<sup>198</sup> que volvió a salir a la

<sup>187</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XII, f. b III<sup>r</sup>.

<sup>188</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XV, ff. [2<sup>r</sup>]-[2<sup>v</sup>].

<sup>189</sup> Cf. V. INFANTES, *op. cit.*, facsímil XVI, pp. 5-6.

<sup>190</sup> Cf. el texto al que se refiere la nota 41.

<sup>191</sup> Cf. V. INFANTES, *op. cit.*, facsímil XXI, p. 13.

<sup>192</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XXI, p. 14.

<sup>193</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XXVII, f. [A 6<sup>r</sup>].

<sup>194</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XXXIII, f. [A III<sup>r</sup>].

<sup>195</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XXXIV, f. [4<sup>r</sup>].

<sup>196</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XXII, f. [2<sup>r</sup>].

<sup>197</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XXIII, f. [C 2<sup>v</sup>].

<sup>198</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XXV, f. [a ij<sup>v</sup>].

luz en 1577 con el segundo título,<sup>199</sup> ofrece la variante “Sancta Maria virgo Mater Dei piissima, ora pro nobis peccatoribus. Amen”, que traduce “Sancta María virgen madre de dios ruega por nosotros pecadores. Amen”. Y así lo prueba, para el caso del Nuevo Orbe, la *Cartilla para enseñar a leer* de Pedro de Gante, publicada en México en casa de Pedro Ocharte en 1569, nos ofrece tanto el texto castellano (“Dios te salve maria, llena de gracia, el señor es contigo. Bendita tu entre las mugeres. Y bendito el <f>ructo de tu vientre Jesus. Sancta maria virgen madre de dios ruega por nosotros pecadores. Amen”) como el latino (“Aue Maria gratia plena, dominus tecum. Benedicta tu in mulieribus. Et benedictus fructus ventris tui Iesus. Sancta Maria virgo Mater dei. Ora [*sic*] pro nobis peccatoribus. Amen”).<sup>200</sup>

Es más, hubo quien aceptó la nueva fórmula, pero tuvo *in mente* otra anterior. Es el caso, para el texto en romance, de la *Instrucción para enseñar a los niños fácilmente el leer y el escribir* de Pedro Simón Abril, publicado en Zaragoza por la imprenta de la Viuda de Ioan Escarrilla en 1590, donde se traduce la fórmula final como “ruega por nos, i por todos los pecadores, ahora i en la ora de nuestra muerte. Amen Iesus”.<sup>201</sup> Nuestro humanista, aduciendo que “es cosa çierta, que conforme al texto Griego, i a la traducción Latina, i a la doctrina y a la interpretación de sus santos Teólogos antiguos”,<sup>202</sup> no estaba de acuerdo, por otra parte, con que se abra la oración en castellano con “Dios te salve, María”, sino con “Gozate Maria toda graciosa”, porque la primera “es mas acomodada para los pecadores, que para aquella, que fue toda hermosa”.<sup>203</sup>

Hasta aquí los enjundiosos datos que nos ofrecen las cartillas españolas para enseñar a leer y a escribir en los siglos XV y XVI. Pero aún tenemos otro dato no menos concluyente. En 1578 Martín de Azpilcueta distingue claramente entre la fórmula antigua (*antiquus tenor*) de la *Angelica salutatio*: “Ave Maria gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui Iesus: Sancta Maria mater Dei, ora pro nobis peccatoribus. Amen” y la “consuetudo Vrbis”, esto es, la costumbre que, como ya hemos anticipado, había en Roma de concluir la oración con la secuencia “NVNC ET IN HORA MORTIS”, costumbre esta que tomó carta de oficialidad en 1568, como ya explicamos, con el *Breviarium Romanum* del papa Pío V:<sup>204</sup>

[...] Non otiosè tamen dixi supra (antiquus tenor). Quia consuetudo Vrbis approbata Breuiario Romano foel. record. Pii Quinti, effecit, vt illa verba (*Nunc et in*

<sup>199</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XXVI, f. [a ij<sup>v</sup>].

<sup>200</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XVII, ff. a ij<sup>r</sup>-[a ij<sup>v</sup>].

<sup>201</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XXXII, f. A 5<sup>r</sup>.

<sup>202</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XXXII, f. [A 5<sup>v</sup>].

<sup>203</sup> Cf. *ibid.*, facsímil XXXII, ff. [A 5<sup>v</sup>]- A 6<sup>r</sup>.

<sup>204</sup> Cf. *Enchiridion siue manuale de oratione et horis canonicis. Ante annos triginta Sermone Hispano Conimbricæ compositum et aeditum. Autore Martino de Azpilcueta Doctore Nauarro. Nunc autem Romæ anno 1577 recognitum et auctum, et latinitate donatum ab eodem, sacrae Poenitentiarie Decretorum Doctore deputato*, Romæ, Apud Iosephum de Angelis, MDLXXVIII, p. 407, cap. XIX, parágs. 128-129.

*hora mortis nostrae*) addita fini eius, sint pars ipsius, saltem cùm fuerint pronun-  
cianda in horis Canonicis ab eis, qui eas pronuciare tenentur.

Y, a continuación, tras dar cuenta de que los flamencos, fieles a una cos-  
trumbre aún más antigua que la antes citada, sólo rezaban la primera parte de la  
oración, es decir, que la terminaban con la secuencia aprobada en 1262 por el  
papa Urbano IV (“IESVS. AMEN” o “IESVS CHRISTVS. AMEN”),<sup>205</sup> nos  
aclara que en España apenas se utilizaba la fórmula “NVNC ET IN HORA  
MORTIS” antes del mencionado *Breviarium Romanum* de 1568:<sup>206</sup>

[...] Quae non in hoc addo, vt non percupiam has additiones ab omnibus recipi,  
sed vt mentes pias, et trepidas sive timorosas à scrupulis liberem, à quibus eadem  
ratione liberandos censeo etiam Hispanos, qui particulam illam (*nunc et in hora  
mortis*) ante praefatum Breuiarium minime addere solebamus.

Como vemos, todos los documentos que hemos sacado a la palestra nos evi-  
dencian que, de haber sido español el autor de las *Odae in diuae Dei genitricis  
Mariae laudes* que vieron la luz en Sevilla el 26 de enero de 1504, lo esperable  
hubiera sido que en el acróstico de la *Angelica salutatio* que hemos descu-  
bierto hubiera figurado sólo la secuencia “ORA PRO NOBIS PECCATO-  
RIBVS. AMEN”, pero sin referencia alguna, ni en el propio acróstico ni en el  
contenido del poema, a la fórmula “NVNC ET IN HORA MORTIS”.

Frente a ello, el contenido, sobre todo, de los vv. 111-122 y 125-130 de  
nuestra reconstrucción del poema acróstico demuestran sin lugar a duda que el  
autor conocía el inciso “NVNC ET IN HORA MORTIS” y ello nos obliga a  
pensar que el autor no debió ser español, sino extranjero y, más concretamente  
un italiano que vivió en Roma, donde ese inciso de la *Angelica salutatio* se uti-  
lizaba ya en el s. XV: téngase en cuenta a este respecto que fue probablemente  
en la Urbe donde Santaella mandó copiar, entre 1474 y 1479, los *Quinque ar-  
ticipuli contra Iudaeos* y el *Tractatus contra principales errores perfidi Macho-  
meti et Turcorum siue Sarracenorum* del cardenal Torquemada.<sup>207</sup>

Podemos pensar que el razonamiento no es determinante, pues podría tra-  
tarse de un autor que, como Santaella, se hubiera formado en Italia y que, en  
consecuencia, ese conocimiento fuera fruto de un mero influjo cultural. Es  
cierto que cabe esa posibilidad, pero no menos cierto es que el rezo de la *An-  
gelica salutatio* es algo tan íntimo que lo lógico es que el autor reflejara la ple-  
garia en su poema tal y como la conocía desde siempre y no con un recitado pu-  
ramente circunstancial.<sup>208</sup>

<sup>205</sup> Cf. nota 56.

<sup>206</sup> Cf. *Enchiridion siue manuale de oratione et horis canonicis*..., p. 408, cap. XIX, parágs. 130-  
131.

<sup>207</sup> Cf. el artículo nuestro que citamos en la nota 1.

<sup>208</sup> Este convencimiento nos ha llevado a afirmar que, aunque en 1514 Lucio Marineo Sículo rezaba  
el *Ave Maria* con la misma fórmula que los españoles, es probable que esa fórmula fuera la que aprendió  
de pequeño en Sicilia (cf. nota 176).

Y consideremos, por último, que es un hecho universal que el escritor redacta siempre su obra pensando en un público determinado: desde tal perspectiva la referencia que se hace en los vv. 119-120 de nuestra reconstrucción del poema acróstico de la *Angelica salutatio* tiene sentido en Italia y, más concretamente, en Roma, pero no en España, donde esa fórmula no se utilizará hasta después de que saliera a la luz en 1568 el *Breviarium Romanum* de Pío V.<sup>209</sup>

En definitiva, lo más probable es que las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* nos lleven a Italia y a Roma, como a Italia y a Roma nos llevaron las dos mencionadas obras manuscritas<sup>210</sup> que, según es también muy probable, mandó copiar allí Santaella entre 1474 y 1479, cuando estuvo bajo el mecenazgo del cardenal Jacopo Ammannati.<sup>211</sup> Tengamos presente a este respecto que, como ya expusimos,<sup>212</sup> la “compilación” debió de realizarse en el s. XV y que, en consecuencia, nuestros poemas marianos hubieron de ser de ser escritos en una fecha anterior, como es lógico, a la intervención de Santaella. Y no olvidemos, por último, que esa fecha, que a partir de la redacción plenamente renacentista de nuestras composiciones pensábamos que debió de tener lugar en la mencionada centuria,<sup>213</sup> se nos hace ahora tanto más probable cuanto que cuadra cronológicamente con la paráfrasis del inciso final “NVNC ET IN HORA MORTIS” de la *Angelica salutatio* en los vv. 111-122 y 125-130 de nuestra reconstrucción del poema acróstico.

Por ese camino y sólo por ese camino debemos comenzar a desentrañar el enigma de la autoría de los poemas marianos “compilados” por Santaella que hemos puesto sobre la palestra en este trabajo.<sup>214</sup>

## CONCLUSIONES

Nuestra investigación ha demostrado, sin lugar a duda, que la composición titulada *Ad dominam. Oda VII* en el impreso de 1504 y *Ad dominam. Oda VI* en la edición de 1991 contiene un acróstico con la *Angelica salutatio* cuyo texto, hasta ahora desapercibido, se ha partido y publicado erróneamente, ya desde la propia edición hispalense de 1504, entre la mencionada composición y la siguiente del mismo *libellus*.

<sup>209</sup> Cf. nota 41.

<sup>210</sup> Cf. el artículo nuestro que citamos en la nota 1.

<sup>211</sup> El cardenal Jacopo Ammannati falleció el 10 de septiembre de 1479, como ya señalamos en la nota 105.

<sup>212</sup> Cf. los textos a los que se refieren las notas 103 a 107.

<sup>213</sup> Cf. nota 107.

<sup>214</sup> Aclaremos que en estos momentos estamos ultimando un trabajo sobre la posible identificación del papa Pío II como autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* “compiladas” por Santaella, al tiempo que estamos intentando localizar el manuscrito o manuscritos originales (cf. notas 61 y 120), cuyo paradero daremos a conocer inmediatamente en otro trabajo a la comunidad científica, si la diosa Fortuna nos sonríe en nuestra búsqueda.

El poema acróstico se ha podido recomponer en su mayor parte, aunque tiene un pasaje que no está acabado, otro al que probablemente le suceda lo mismo y es probable, además, que falte una secuencia acróstica de entre treinta y cuarenta y seis versos.

Por otra parte, nuestro descubrimiento de tan grave error editorial en el impreso de 1504 nos ha obligado a hacer una nueva lectura tanto de los términos *compilatae* y *compiler* que Santaella utiliza en referencia a sí mismo en tres pasajes del opúsculo como de otros pasajes del mismo que hasta ahora habían llevado a pensar que el humanista carmonense era el autor de las mencionadas composiciones marianas: esa nueva lectura nos hace ver que el humanista carmonense 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 obra.

La validez de nuestra “teoría de la compilación” se ve corroborada, además, con independencia del enfoque que se le ha dado al mismo, por el reciente descubrimiento de Pascual Barea de que el poema que sirve de colofón a las composiciones hasta ahora atribuidas a Santaella y en cuyo título aparece un elocuente *compiler* referido al humanista carmonense, no había salido de la pluma de éste, sino de la del papa Pío II.

Por otro lado, nuestra investigación 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 métrica no están a la misma altura que éstas.

De otra parte, nuestra “teoría de la compilación” nos ha llevado a vislumbrar la necesidad de investigar por qué silenciaron el nombre del verdadero autor de las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* tanto Santaella como Trespuentes, Carrión y Cromberger, y a plantear una serie de problemas que sólo podrán responderse con exactitud cuando descubramos la autoría.

Todo ello nos obliga, por último, a identificar al autor y a tratar de localizar el manuscrito o manuscritos originales de los poemas “compilados” por Santaella en el s. XV, metas que dejamos para otros trabajos, pero para las que contamos ya con cuatro datos preciosos: las *Odae in diuae Dei genitricis Mariae laudes* salieron probablemente de un solo autor; ese autor las escribió casi con toda seguridad en la mencionada centuria y, en todo caso, mucho antes de 1504; ese autor, con independencia de que estuviera vivo o muerto en esta última fecha, tenía ya cierto renombre; y ese autor fue con gran probabilidad un italiano que muy posiblemente vivió en Roma.

josemaria.maestre@uca.es